

UN
PROBLÈME D'ART

L'auteur et les éditeurs déclarent réserver leurs droits de traduction et de reproduction pour tous pays y compris la Suède et la Norwège.

Ce volume a été déposé au Ministère de l'Intérieur (section de la librairie), en avril 1893.

Il a été tiré de cet ouvrage dix exemplaires sur papier de Hollande numérotés à la presse.

VICTOR MAUREL

UN
PROBLÈME D'ART



PARIS

TRESSE & STOCK, ÉDITEURS

8, 9, 10, 11, GALERIE DU THÉÂTRE-FRANÇAIS

PALAIS-ROYAL.

—
1893

Tous droits réservés.



MONSIEUR LE MINISTRE
DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS.

MONSIEUR LE MINISTRE,

DANS le domaine des arts, il n'en est certainement pas de plus digne de préoccuper l'attention publique d'un grand pays civilisé que l'art vocal, qui embrasse la pa-

role et le chant, deux des plus nobles formes sous lesquelles se manifeste la pensée humaine.

Or, à la base de cet art, il est un grand problème de la solution duquel dépend, dans l'avenir, sa prospérité ou sa décadence :

« Comment arriver à mettre les organes vocaux en mesure de rendre tous les effets dont l'art vocal est susceptible ? »

C'est sur la solution de ce problème, encore irrésolu, que nous avons concentré de multiples et patientes recherches. Elles nous ont amené à la conviction très nette que cette solution peut être offerte à l'art par la science physiologique.

Telle est la thèse développée dans ce livre, que nous avons l'honneur, Monsieur le Ministre, de vous dédier.

VICTOR MAUREL.

Paris, avril 1893.





UN
PROBLÈME D'ART



LE contenu de ce livre se divise en deux parties qui, bien que distinctes, se rattachent à un même ordre d'idées et dont la première est le préambule nécessaire de la seconde.

Dans la première partie, en effet, nous exposons un principe que nos recherches physiologiques, aidées de notre expé-

rience pratique, nous ont permis de déterminer. Nous considérons que ce principe fait apparaître sous un jour nouveau toutes les questions qui touchent au mécanisme de la voix. Il est donc indispensable de le connaître pour pouvoir nous suivre dans l'examen du problème qui nous occupe ici.

Cet examen forme toute la seconde partie du livre ¹.

1. Quelques-uns des points que nous allons développer ont déjà été touchés par nous, mais d'une manière partielle, dans deux conférences, l'une faite à Milan en juin 1892 et publiée chez Quinzard et C^{ie}, éditeurs à Paris, l'autre tenue à Londres au mois de juillet de cette même année.




PREMIÈRE PARTIE



PREMIÈRE PARTIE

LE PRINCIPE DES RAPPORTS DES TROIS
QUALITÉS DU SON VOCAL.

 CE principe est le suivant :
« *Toute production phonique réside dans les rapports des trois qualités du son vocal.* »

Le terme de *production phonique* peut se définir en quelques mots :

« *La production phonique ou phonation est un acte physiologique dont les agents sont certains organes du corps humain compris sous le nom d'organes vocaux et dont le résultat est une vibration sonore appelée voix ou son vocal.* »



Par contre, le terme de *rapports des trois qualités du son vocal* nécessite plus ample définition, d'autant plus que nos premières explications sur ce point ont donné lieu à quelques méprises.

Notre intention n'a jamais été d'apprendre au monde ce qu'il connaît depuis des siècles, à savoir : que le son vocal, comme tout son, comprend trois quali-

tés inséparables dont la coexistence caractérise sa nature et dont les changements la modifient : la *hauteur*, l'*intensité* et le *timbre* ².

2. Un critique musical, à la compétence duquel nous rendons pleinement hommage, a pensé qu'il fallait ajouter à ces trois qualités une quatrième, la plus indispensable selon lui : la *durée*. Nous répondrons que cette observation est exacte au point de vue de la musique, mais que nous nous plaçons ici à celui de la physique et de la physiologie.

Le musicien appelle qualité du son tout ce qui lui permet de donner à ce son un caractère musical : pour lui, la durée est donc une qualité précieuse, car c'est par son morcellement en des fractions régulières qu'il obtient l'effet rythmique.

Le physicien au contraire, qui spéculé sur les causes et non sur les effets, ne voit dans la durée qu'une conséquence de l'intensité : celle-ci ayant pour cause l'amplitude des oscillations moléculaires et ces oscillations diminuant d'amplitude dans l'espace à mesure que l'impulsion première s'éloigne dans le temps, il est clair que plus cette amplitude est grande, c'est-à-dire plus le son est intense, plus il s'écoulera de temps avant que les

Mais ce que nous apportons comme

(2) oscillations aient complètement cessé, et plus longue sera par conséquent la durée du son.

Il importe toutefois de remarquer que cette argumentation, purement physique, n'est pas complète, car elle ne porte que sur l'oscillation libre, c'est-à-dire abandonnée à elle-même, l'impulsion première ayant cessé. Or, dans le mécanisme physiologique de la phonation, c'est surtout cette impulsion première, c'est-à-dire l'expiration du souffle, qui détermine, par sa longueur, la durée du son vocal et qui peut donner une grande durée à des sons peu intenses ou une durée minime à des sons d'une forte intensité. Mais là encore, il n'y a pas à compter la durée comme quatrième qualité du son vocal, car, au point de vue physiologique, on ne doit comprendre sous le nom de qualités du son vocal que celles dont la coexistence caractérise sa *nature* et dont les changements la modifient. Tel est le cas de la hauteur, de l'intensité, du timbre : leur réunion détermine, suivant les conditions dans lesquelles s'opère la production phonique, la nature du son produit et tout changement intervenant dans l'une de ces trois qualités modifie cette *nature*. Changez au contraire la durée, augmentez-la, diminuez-la, la nature du son restera la même, son *existence* seule sera pro-

une vérité absolument nouvelle, c'est ce qui suit :

Les trois qualités du son vocal, qui s'engendrent dans le gosier humain au moment où entrent en vibration les bords libres des deux rubans musculaires entre lesquels s'ouvre l'*espace glottique* et que l'on appelle généralement *cordes vocales* (inférieures), ne sont pas, à ce moment encore, définitives. Elles ne le de-

- (2) longée ou raccourcie. Cette dernière constatation met en lumière le véritable caractère de la durée : c'est une qualité générale à tout ce qui existe ; le fait de l'existence implique nécessairement celui de la durée, soit indéfinie, soit définie. Voilà qui donne à la durée un caractère autrement large que celui de qualité du son vocal, et l'on ne saurait lui attribuer ce dernier qu'en l'attribuant d'abord à l'existence, dont elle n'est que le complément, ce qui ferait, si l'on adoptait cette manière de voir, cinq qualités au moins du son vocal : 1^o l'existence, 2^o la durée, 3^o la hauteur, etc.

viennent qu'après avoir subi des modifications dans le trajet interne que le son vocal effectue à travers les cavités de la partie supérieure de notre corps jusqu'à sa sortie des lèvres ³.

Ces modifications des trois qualités du son vocal, comme aussi leur engendrement, ont pour cause des mouvements et changements de positions dans les organes vocaux. Ces causes sont nettement distinctes pour chaque qualité. Mais comme elles se produisent en même temps dans les mêmes organes,

3. Remarquons que le terme *phonation*, qui signifie : formation de la voix, englobe, en vertu de son étymologie même, tous les phénomènes concourant à la formation du son vocal, depuis son engendrement jusqu'à sa sortie des lèvres. C'est donc une erreur que de restreindre ce terme, comme le font beaucoup d'auteurs, à la vibration des rubans vocaux, qui n'est que l'engendrement du son vocal.

il en résulte qu'elles se trouvent l'une vis-à-vis de l'autre dans la relation la plus intime, et que toute variation survenant dans les positions des organes, alors même qu'elle est plus spécialement destinée à l'une des qualités, entraîne forcément modification, à un degré plus ou moins accentué, dans la relation respective de l'ensemble des trois qualités du son. C'est cet état de connexion intime que nous appelons, en embrassant du regard les diverses formes sous lesquelles il peut se présenter, les « *rapports des trois qualités du son vocal.* »



Ceci posé, nous sommes obligé, pour faire toucher du doigt ces rapports, de donner sur les causes du son vocal

quelques explications strictement nécessaires à la compréhension de ce qui va suivre.



La *hauteur* a pour cause essentielle l'état de tension et de rapprochement des cordes vocales. Celles-ci, relâchées dans la simple respiration, doivent avoir un certain degré de tension et de rapprochement pour que le son le plus grave d'une voix puisse se produire. A mesure que ce degré s'accroît, la voix monte, jusqu'à atteindre enfin son maximum de hauteur au moment où l'état de tension et de rapprochement est devenu tel que, pour peu qu'il soit encore accentué, la glotte se trouve hermétiquement fermée et toute phonation devient impossible.



L'*intensité* tient en tout premier lieu à la soufflerie pulmonaire. Quand on consulte les auteurs, on serait même tenté de croire que c'est là sa seule cause.

Les observations très sérieuses que nous avons recueillies sur ce point, nous ont révélé qu'il y a ici erreur ou tout au moins omission. Elles nous ont même causé la surprise de constater que certaines notions essentielles, et de la plus grande simplicité, n'ont pas encore été mises en lumière. Ainsi, nous n'avons vu nulle part qu'il soit dit que *le son vocal ne peut effectuer son trajet interne que par réflexions, pour cette raison toute géométrique qu'il est impossible de tirer une ligne droite de la glotte aux lèvres.* Et cependant les déductions de ce phé-

nomène physiologique sont d'une importance essentielle pour l'étude de l'intensité⁴.

4. Sur ce point, le critique dont nous venons de discuter une observation relative à la *durée* du son, a formulé quelques doutes. La question nécessitant de très amples démonstrations, nous ne pouvons la traiter ici, mais nous y consacrerons prochainement une étude spéciale. Là, nous démontrerons que le son vocal, suivant des circonstances que nous déterminerons, se réfléchit plus ou moins haut sur la paroi postérieure du pharynx, d'où il se trouve renvoyé soit vers les fosses nasales, soit vers la base de la langue, soit tout droit sur la voûte palatine. Nous démontrerons que lorsque ce dernier cas se produit, le son vocal se trouve porté le plus directement au dehors et satisfait le mieux à ce que nous appelons, dans le cours de ce livre, l'obligation de la perceptibilité.

Il est à remarquer que l'un des phénomènes se rapportant à cette réflexion vocale dont personne jusqu'ici n'avait découvert la loi théorique, a été pratiquement constaté par François Wartel et d'autres professeurs de chant : c'est la répercussion du son vocal sur la voûte palatine, parfaite-

En somme, les causes qui, abstraction faite de la soufflerie pulmonaire, sont appelées à agir sur l'intensité, dépendent de la manière dont s'accomplit le trajet interne du son vocal, des cavités qui y sont intéressées, des changements qu'elles peuvent subir et aussi de ceux que peuvent provoquer les mouvements de certains organes mobiles situés sur ce trajet. Suivant le concours de tous ces faits, le résultat final sera soit une augmentation de l'intensité, soit une dimi-

- (4) ment sensible lorsque l'on tient la bouche fermée. Les hommes de l'art observèrent le fait et reconnurent en lui l'indice d'une bonne émission de la voix. Mais n'ayant pas senti le besoin d'en rechercher scientifiquement les causes, ils ne purent pas voir davantage, ils n'eurent pas la connaissance de l'ensemble dont ceci n'était qu'une manifestation isolée et ils se bornèrent à indiquer des procédés pratiques qui tombent, malgré leur ingéniosité, devant des observations plus approfondies.

nution, celle-ci étant d'autant plus facile à se produire que l'intensité tend naturellement à décroître dans l'espace à mesure que l'impulsion génératrice du son s'éloigne dans le temps.



Le *timbre* dont la définition n'est guère moins complexe que celle de l'intensité, tient en tout premier lieu à la constitution moléculaire du corps vibrant initial, c'est-à dire des cordes vocales. Mais il dépend, lui aussi, dans une très large mesure des positions prises par les organes et cavités du trajet interne du son vocal.

Ce sont ces positions qui lui impriment une infinité de nuances, lesquelles se distinguent très nettement⁵, dès

5. Quand on émet la voix à bouche fermée, ces

l'instant où la voix se trouve émise à bouche ouverte, en un nombre limité de types :

- I. **A**
- II. **E**⁶
- III. **I** ou **Y**⁷
- IV. **O**
- V. **OU**
- VI. **EU**⁸
- VII. **U**

(5) types ne se laissent pas distinguer. Aussi est-il alors assez aisé de dissimuler le timbre vocal. Pour peu que l'on gonfle les joues, on peut imiter à s'y méprendre la production sonore de certains instruments à vent.

6. **E** comme dans *essor*; et non comme dans *je, me, te, le, ce*, où cette lettre a la valeur de la VI^e voyelle.

7. **Y**, comme dans *Yves, lyre*, fait double emploi avec *i*. Dans d'autres cas, cette lettre a la valeur d'une consonne. (Voir note 21.)

8. **EU** comme dans *jeux*, et non comme dans *j'eus*, où ces lettres ont la valeur de la VII^e voyelle.

types que l'on désigne sous le nom de *voyelles*.

Ces types appartiennent exclusivement à la voix humaine, c'est-à-dire aux sons produits dans les organes vocaux de l'homme par une vibration qui s'engendre aux cordes vocales⁹. Mais parmi

9. Si les cordes vocales ne vibrent pas, aucune voyelle ne peut naître. Certains auteurs se sont mépris à cet égard et ont avancé, souvent sans apercevoir la gravité d'une telle affirmation, que dans la voix chuchotée les voyelles se forment par le seul jeu des cavités, en dehors de toute intervention des vibrations glottiques. Nos observations nous permettent de déclarer que c'est là une erreur absolue. Dans la voix chuchotée même la plus atténuée, du moment où l'on veut énoncer des voyelles, les cordes vocales se rapprochent très sensiblement et subissent un mouvement vibratoire. Seulement, ce rapprochement n'est pas complet, et comme la soufflerie pulmonaire n'agit pas fortement, il en résulte que les vibrations glottiques ainsi engendrées ont une hauteur très peu élevée et une très faible intensité.

tous les sons que ces organes peuvent former, il n'en est pas un seul dont le timbre ne se laisse classer, du moment où l'émission vocale s'effectue à bouche ouverte, dans l'un des types cités, et qui ne soit par conséquent l'une de ces voyelles ou plutôt une *prononciation* de l'une de ces voyelles, caractérisée par une position spéciale des organes.

Ajoutons que la formation des voyelles peut se trouver modifiée par deux sortes de phénomènes, qui sont : d'une part, l'intervention des vibrations nasales, et d'autre part, l'intervention d'un mouvement vibratoire spécial dont nous déterminerons la nature.

En premier lieu, les changements de positions de certains organes mobiles peuvent faire passer une partie des ondes sonores à travers les fosses nasales,

dont les vibrations modifient alors, par l'adjonction de leur timbre particulier, les voyelles, formant ainsi plusieurs types de timbre spéciaux :

- I. **AN**
- II. **EIN**
- III. **ON**
- IV. **EUN** ¹⁰

10. La première de ces nasales résulte de la vibration nasale combinée avec la voyelle **A**, ce qui n'empêche pas qu'on l'écrive aussi, dans l'orthographe française, **EN**; la II^e, le plus souvent de la vibration nasale combinée avec la voyelle **E**, ce qui n'empêche pas qu'on l'écrive surtout **IN**; la III^e, le plus souvent de la vibration nasale combinée avec la voyelle **O**; la IV^e, le plus souvent de la vibration nasale combinée avec la voyelle **EU**, ce qui n'empêche pas qu'on l'écrive surtout **UN**. Il est déjà assez regrettable que le Français, qui use tant des nasales, n'ait aucun autre moyen de les désigner par écrit que d'ajouter la lettre **N** ou quelquefois **M** à la lettre distinctive d'une voyelle : du moins faudrait-il que cette dernière soit la vraie.

types que l'on désigne sous le nom de *voyelles nasales* ou *nasales*.

En second lieu, le souffle expiré peut rencontrer, dans son trajet de l'espace glottique aux lèvres, un obstacle formé par le rapprochement de deux parois ou organes mobiles situés sur ce trajet ¹¹. Ce rapprochement, suivant qu'il est plus ou moins accentué, peut soit barrer complètement le passage au souffle, soit le lui obstruer seulement. Dans le premier cas, le souffle ne peut poursuivre son trajet que si une détente des parois et organes mobiles rapprochés ¹² lui

11. Paroi pharyngienne, luette et voile du palais, voûte palatine, mâchoires et dents, lèvres, langue.

12. Certains auteurs ont voulu faire de cette détente une cause distinctive de la consonne. Ce n'est guère admissible, puisque ce phénomène n'est nécessaire à la formation des consonnes que dans le premier cas et nullement dans le second.

permet de s'échapper ; dans le second cas, il le peut malgré le maintien de leur rapprochement, mais non sans en être gêné. Dans l'un comme dans l'autre cas, la compression que subit la colonne d'air expiré au moment de son passage a pour résultat un mouvement vibratoire. Celui-ci est trop lent et trop faible en lui-même pour se laisser percevoir isolément tant que l'expiration du souffle reste silencieuse, c'est-à-dire s'effectue à travers les cordes vocales au repos ¹³. Mais dès que le souffle de-

(12) Le rapprochement de deux des parois et organes mobiles énumérés dans la note 11 est la seule cause distinctive générale à toutes les consonnes.

13. Pour que le mouvement vibratoire provoqué par une compression de la colonne d'air expiré puisse se faire percevoir alors que les cordes vocales se trouvent à l'état de repos, il faut que cette compression soit singulièrement énergique. C'est ce qui a lieu lorsque l'on chasse le souffle à tra-

vient porteur d'une vibration glottique, l'adjonction de ce mouvement vibratoire imprime au timbre de la sonorité vocale, c'est-à-dire à la voyelle, une modification parfaitement sensible du moment où la voix se trouve émise à bouche ouverte¹³, et qui sera, selon le caractère du rapprochement opéré, l'une quelconque des suivantes :

I. B

II. CH

(13) vers une étroite ouverture que l'on laisse entre les lèvres fortement serrées. On obtient alors un *sifflement*, production sonore spéciale, susceptible d'assez fortes variations de hauteur et d'intensité, mais tout-à-fait étrangère à la phonation et possédant un timbre absolument distinct du timbre vocal.

14. Comme le timbre vocal lui-même, sa modification, la consonne, ne peut se percevoir distinctement quand on émet la voix à bouche fermée.

- III. D
 IV. F
 V. G¹⁵
 VI. H¹⁶
 VII. J ou G¹⁷
 VIII. K ou Q ou C¹⁸
 IX. L
 X. M
 XI. N
 XII. P
 XIII. R
 XIV. S ou C¹⁹

15. **G** comme dans *gare*, *gomme*, et non comme dans *geler*, *gîte*, où cette lettre a la valeur de la VII^e consonne. (Voir note 17).

16. **H** comme dans *hotte*, c'est-à-dire *aspiré*, suivant le terme physiologiquement très faux des grammairiens.

17. **G** comme dans *geler*, *gîte*, fait ici double emploi avec **J** (Voir note 15.)

18. **Q** fait double emploi avec **K**. — De même ici **C** comme dans *cas*, *cotte*, *coupe*, *cure*. (Voir note 19.)

19. **S** comme dans *sept*, *sire*, et non comme dans *bise*, *oser*, où cette lettre a la valeur de la XVIII^e

- XV. **T**
 XVI. **V** ou **W**²⁰
 XVII. **Y**²¹
 XVIII. **Z** ou **S**²²

Ces modifications imprimées aux

(19) consonne. (Voir note 22.) — **C**, comme dans cette cire, fait ici double emploi avec **S**. (Voir note 18.)

20. **W** fait double emploi avec **V**.

21. **Y** comme dans *yacht*, *yolle*, a la valeur d'une véritable consonne qui se forme exclusivement avec la voyelle **I** mais qui lui imprime une modification très sensible. Nous avons vu plus haut que cette lettre fait aussi double emploi avec la voyelle en question. (Voir note 7.)

Certains auteurs ont voulu faire des consonnes particulières de **LL** comme dans *mouiller* et de **GN** comme dans *ignorer*. Il n'y a là que des combinaisons de la consonne **Y** avec les consonnes **L** (*mouil-yer*) et **N**, (*iñ-yorer*), absolument comme il n'y a dans **X**, que l'alphabet compte à tort pour une consonne particulière, qu'une combinaison tantôt de **K** et de **S** (*maxime* = *mak-sime*), tantôt de **G** et de **Z** (*exil* = *eg-zil*.)

22. **S** comme dans *bise*, *oser*, fait ici double emploi avec **Z**. (Voir note 19.)

voyelles par le fait d'un rapprochement de deux parois ou organes mobiles situés sur le trajet interne du son vocal, sont appelées *consonnes*.

Au moment où ces modifications se forment, elles couvrent en quelque sorte la voyelle sur laquelle elles se produisent et en font perdre la sensation. Mais il ne faut pas se laisser tromper par cette apparence : la voyelle n'en existe pas moins et elle reparaît nettement aussitôt la consonne énoncée. La voyelle peut exister sans consonne : la consonne ne saurait exister sans voyelle. Il est donc faux de dire que la consonne puisse précéder ou suivre la voyelle : elle ne peut jamais que se greffer sur celle-ci ²³, en tant que modification

23. La consonne peut se greffer sur la voyelle soit à son début, soit dans son cours.

supplémentaire apportée à l'une quel-

- (23) Elle se greffe au début de la voyelle lorsqu'on opère le rapprochement nécessaire des parois et organes mobiles avant de mettre les cordes vocales en vibration.

Elle se greffe dans le cours de la voyelle lorsqu'au contraire l'on n'opère ce rapprochement que les cordes vibrant déjà.

A cet égard, il faut distinguer entre les consonnes se formant à la suite d'un rapprochement qui empêche complètement la sortie du souffle par la bouche et celles se formant à la suite d'un rapprochement qui la gêne seulement.

Les consonnes de la première catégorie ne peuvent jamais se greffer qu'au début de la voyelle. En effet, du moment où le souffle ne peut plus sortir par la bouche, toute voyelle se trouve coupée net, et la consonne résultant de la détente qui vient mettre fin à cet état de choses ne peut se greffer qu'au début d'une nouvelle voyelle, énoncée à pleine voix ou chuchotée.

Les consonnes de la seconde catégorie, par contre, peuvent se greffer sur la voyelle à un moment quelconque de sa formation, car le rapprochement dont elles résultent n'empêchant pas la sortie du souffle par la bouche, n'interrompt pas la

conque ²¹ des nuances du timbre vocal.



Telles étant les causes, indiquées plutôt qu'expliquées, des trois qualités du son vocal, nous pouvons, pour en faire comprendre les rapports et pour faire voir la manière dont elles réagissent l'une sur l'autre, recourir à un exemple.

Prenons la hauteur et le timbre.

Nous avons dit que le timbre comprenait une quantité infinie de nuances, ou en d'autres termes, de prononciations

(23) formation de la voyelle et peut coexister avec elle soit à son début, soit dans son cours, soit vers sa fin.

24. Toutes les consonnes peuvent modifier indifféremment chaque voyelle, à l'exception de la XVII^e consonne, qui modifie exclusivement la voyelle I. (Voir note 21.)

de voyelles, dont chacune est le produit d'une position spéciale des organes vocaux. Or, la science a démontré qu'il existe un rapport particulièrement étroit entre chaque position des organes et une hauteur du son, et que c'est cette position qui donne aux sons ayant cette hauteur leur timbre le plus parfait. Si l'on fait varier la position des organes, c'est-à-dire si l'on donne d'autres prononciations de voyelles, mais en maintenant la hauteur première, l'accord entre celle-ci et le timbre n'est plus aussi absolu, et le son aura un timbre moins parfait, peut-être même défectueux.

Si, par contre, l'on maintient la position première des organes, c'est-à-dire si l'on conserve la même prononciation de voyelle, mais en faisant varier

la hauteur, soit en montant, soit en descendant l'échelle vocale, l'accord deviendra graduellement de moins en moins absolu, et aboutira bientôt à un tel antagonisme entre cette position des organes et la hauteur, qu'un son musical ne pourra plus se former. Il se produira alors ce que les chanteurs appellent, dans l'argot du métier, « un trou dans la voix ²⁵. »



Autre exemple : à la hauteur et au

25. Le « trou dans la voix » constitue la séparation entre deux *registres*. Ce que les hommes de l'art appellent ainsi n'est, en effet, rien d'autre qu'une suite de hauteurs pouvant s'émettre sur une même prononciation de voyelle. « Passer d'un registre à un autre », c'est changer la prononciation de voyelle pour pouvoir émettre de nouvelles hauteurs.

timbre dont nous venons d'envisager le rapport, ajoutons l'intensité. L'accord des deux premières qualités se trouve, supposons-le, réalisé d'une manière heureuse par une position donnée des organes. Le plus souvent, cette position permettra aussi un certain déploiement d'intensité. Mais si l'on demande un son très intense, il se pourra que cette position se révèle comme étant précisément de celles qui s'opposent au déploiement entier de l'intensité. C'est là un cas que les chanteurs connaissent bien, pour l'avoir rencontré souvent, sur les notes extrêmes principalement, et qu'ils désignent en disant qu'il y a alors impossibilité de « pousser la voix. »

Dans ce cas, on se trouve effectivement placé entre deux solutions extrêmes. Ou bien maintenir rigoureusement

la même position des organes, le même juste rapport entre la hauteur et le timbre, mais en sacrifiant l'intensité ; ou bien donner à l'intensité son plein déploiement, mais en changeant pour cela la position des organes, quitte à aboutir à un accord infiniment moins parfait de la hauteur et du timbre.



Ces explications doivent suffire, pensons-nous, à dissiper tout malentendu sur ce qu'il faut entendre par rapports des trois qualités du son vocal et à démontrer nettement qu'en effet toute production phonique réside dans ces rapports.

Ces notions préliminaires acquises, nous pouvons aborder l'examen du problème qui fait l'objet de ce livre.




SECONDE PARTIE



SECONDE PARTIE

EXAMEN DU PROBLÈME

OMMENT *arriver à mettre les organes vocaux en mesure de rendre tous les effets dont l'art vocal est susceptible ? »*

Tel est donc le problème que nous voulons examiner ici.

D'ordinaire, les discussions d'art ne pèchent point par un excès de précision. On s'y sert de termes vagues, derrière lesquels s'abrite et à la faveur desquels se maintient une grande confusion d'idées. C'est là ce qui empêche le plus souvent ces débats d'aboutir.

A tout prix, nous avons voulu réagir contre cette habitude. La précision ne doit pas rester un privilège exclusif des discussions scientifiques. Elle est nécessaire dans tout exercice de la pensée, et plus le sujet que l'on traite est obscur, plus elle doit être grande.

Tel est le principe dont nous n'avons cessé de nous inspirer dans l'examen de ce problème d'art. Mais pour le mettre en application, il nous a fallu poser des définitions, établir des classifications qui, nous devons le dire, sont d'une cer-

taine sévérité. Nous espérons cependant que le lecteur y trouvera une compensation dans la netteté qui en découle.



Tout d'abord, constatons que le problème dont nous nous occupons ne vise que la partie technique de l'art vocal.

On sait que dans tout art, à côté de la partie intellectuelle, qui en est comme l'âme, il est une partie tout-à-fait matérielle, s'occupant de la réalisation de l'Idée artistique, du façonnement de la forme dans laquelle elle veut être rendue. On l'appelle communément la partie technique, et l'on appelle technique de l'art l'étude qui se spécialise dans cet objet; enfin, on appelle enseignement technique la partie de l'enseignement qui dirige cette étude.

Dans l'art vocal, la réalisation de l'idée artistique appartient aux organes vocaux. La partie technique de l'art vocal embrasse donc tout ce qui touche à ces organes ; en conséquence, la question de savoir comment arriver à les mettre en mesure de rendre tous les effets dont l'art vocal est susceptible se trouve circonscrite à cette partie technique ; elle remplit tout entière l'étude qui se spécialise dans cet objet et qui s'appelle la technique vocale.

C'est l'enseignement technique de l'art vocal, directeur responsable de cette étude, qui a pour tâche de préparer les organes à leur mission, de les éduquer. L'examen du problème posé entraîne donc l'examen de cet enseignement, la vérification de la manière dont il s'acquitte de sa tâche. Et suivant la solu-

tion qui se dégagera de cet examen, l'enseignement technique devra rester ce qu'il est ou bien subir une transformation.



Pour apprécier sur des faits positifs la mesure dans laquelle l'enseignement technique s'est acquitté jusqu'ici de sa tâche, il faut d'abord préciser celle-ci, l'étudier en détail, en déterminer l'étendue et la difficulté. Ce sera l'objet du premier chapitre de cette seconde partie.

Cette base d'opérations acquise, il nous sera possible de procéder en connaissance de cause à une vérification approfondie de la manière dont l'enseignement a été pratiqué jusqu'ici et des

résultats qu'il a donnés. Nous y consacrerons notre second chapitre.

De l'appréciation même de ces résultats ressortira cette conclusion qu'il faut remédier à la situation présente en cherchant la solution du problème dans une voie nouvelle qui, pensons-nous, est celle de la science physiologique. C'est là ce que démontrera notre chapitre troisième.


Enfin, dans un quatrième et dernier chapitre, nous exposerons ce que pourra être et ce que pourra donner un enseignement fondé sur des bases scientifiques.





CHAPITRE PREMIER

DÉTERMINATION DE LA TÂCHE DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

OMME nous nous proposons de déterminer au cours de ce chapitre l'étendue et la difficulté de la tâche de l'enseignement technique avec toute la précision réalisable en pareille matière, il nous faudra entrer dans des démonstrations difficiles en elles-mêmes, et sur

lesquelles nous appelons toute l'attention du lecteur. Elles sont en effet de la plus grande importance pour la suite du livre, et il sera particulièrement nécessaire de s'y référer dans la lecture des Chapitres II (§ 2) et IV (§ 2), où il est traité de la manière dont l'enseignement a satisfait jusqu'ici à sa tâche et des résultats que l'on pourra attendre d'un enseignement fondé sur des bases nouvelles.

Nous avons divisé le chapitre en quatre paragraphes afin d'y répartir ces démonstrations, dont voici le plan général.



La partie technique de l'art vocal s'occupe de l'asservissement d'un acte naturel, — l'acte physiologique de la

production phonique, — aux besoins de l'homme.

Nous connaissons déjà la définition de cet acte, posée au début de notre première Partie en ces termes :

« *La production phonique ou phonation est un acte physiologique dont les agents sont certains organes du corps humain compris sous le nom d'organes vocaux et dont le résultat est une vibration sonore appelée voix ou son vocal.* »

L'asservissement de cet acte naturel aux besoins de l'homme constitue la *pratique vocale*, qui peut donc se définir ainsi :

« *La pratique vocale est la mise en usage par l'homme de l'acte physiologique de la phonation en vue d'atteindre des effets déterminés.* »

Si nous n'envisageons que l'acte naturel pris en lui-même, tous les produits qui en résultent, c'est-à-dire tous les sons que peuvent émettre les organes vocaux de l'homme ²⁶, appartiennent à un même ordre, car ils se forment tous suivant les mêmes lois.

Mais si nous prenons en considération l'application pratique que cet acte peut recevoir, nous devons constater que tous ses produits ne sont pas utilisés au même titre par l'homme en vue des effets qu'il veut atteindre et qui d'ailleurs, comme nous le verrons en les étudiant de plus près, ne sont pas d'un ordre unique. Parmi les produits de cet

26. Sons qui, du moment où ils se trouvent émis à bouche ouverte, sont des voyelles soit simples, soit nasales, soit modifiées par une consonne, et qu'embrasse tous le terme de *phonèmes*.

acte, il en est dont on se sert pour tels effets, il en est dont on se sert pour tels autres, il en est dont on se sert pour les uns et les autres, il en est enfin dont on ne se sert ni pour les uns, ni pour les autres.

Eu égard à ces différences d'utilisation, il faut distinguer dans la production phonique des *formes* ou variétés déterminées. Tel sera l'objet du premier paragraphe de ce chapitre.



Les formes de la production phonique étant déterminées, il nous sera facile de spécifier celles qui appartiennent à la pratique vocale. Or, toutes celles qui y appartiennent, et que nous appellerons, pour abrégér, les *formes de la pratique*

vocale, s'y trouvent soumises à des *obligations*. Ce que nous entendons par là est de la plus grande simplicité. Chaque fois que l'homme vise à un but quelconque, il s'impose par cela même des obligations auxquelles l'action qu'il entreprend doit satisfaire s'il veut que ce but ne soit pas manqué. Prenez pour but la récolte d'une moisson, l'exercice d'un métier, l'exploration d'une contrée lointaine, vous vous imposez l'obligation de cultiver la terre, d'accomplir un apprentissage, d'effectuer une longue pérégrination, sans quoi le but auquel vous visez ne saurait être atteint. De même, l'homme qui prend pour but la réalisation de certains effets au moyen de la production phonique, comme cela est le cas dans la pratique vocale, soumet sa voix à des obligations auxquelles elle

doit satisfaire pour que ce but soit rempli. Ce sont ces obligations que nous appellerons les *obligations de la pratique vocale*. Nous les déterminerons en détail pour chacune des formes de cette pratique. Ce sera l'objet de notre paragraphe second.



A ce moment, nous nous trouverons déjà en mesure d'apprécier avec précision l'*étendue* de la tâche de l'enseignement technique, puisque celui-ci a pour objet la *technique vocale* et que cette dernière peut se définir ainsi :

« *La technique vocale est l'étude qui tend à mettre les organes vocaux en mesure de produire les effets formant le but de la pratique vocale.* »

Or, le § 1^{er} nous aura fait connaître ces effets, et le § 2 nous aura même révélé toutes les obligations que leur recherche impose aux diverses formes de la pratique.

Mais avant de porter une appréciation, il nous restera à préciser la *difficulté* de cette tâche de l'enseignement technique, ce à quoi les notions développées dans la première Partie de ce livre sur les rapports des trois qualités du son vocal nous seront du plus précieux secours.

Ces trois qualités, en effet, quoique aussi intimement unies que nous l'avons vu, ne se confondent pas dans l'acte physiologique de la phonation, et lorsque cet acte devient pratique vocale, c'est-à-dire qu'il est intentionnellement mis en usage par l'homme en vue d'at-

teindre certains effets, chacune des trois qualités concourt pour sa part à ce but, suivant une répartition que nous appellerons la *répartition des obligations de la pratique vocale entre les trois qualités du son*, et que nous préciserons dans notre paragraphe troisième.



Connaissant cette répartition, et nous appuyant toujours sur le principe des rapports des trois qualités du son vocal, nous serons alors pleinement en mesure d'apprécier non seulement dans son étendue, mais aussi dans sa difficulté, la *tâche de l'enseignement technique*, comme cela sera fait par le quatrième et dernier paragraphe de ce chapitre.





§ 1^{er}

LES FORMES DE LA PRODUCTION
PHONIQUE

Nous avons dit que ce paragraphe doit nous permettre de distinguer dans la production phonique des formes, eu égard aux effets que l'homme prend pour but dans la pratique vocale.

Ces effets ne sont pas d'un ordre unique. Il y a deux ordres distincts d'effets auxquels l'homme vise en mettant en usage l'acte physiologique de la pro-

duction phonique : nous les désignerons sous les noms d'*effets musicaux* et d'*effets significatifs*.



Les *effets musicaux* sont ceux qui concourent à la *modulation*.

On appelle ainsi la succession plus ou moins rapide de sons plus ou moins forts dont les hauteurs sont différentes, mais se trouvent l'une vis-à-vis de l'autre dans certaines proportions notées par les théories conventionnelles²⁷ de la musique comme ayant le don d'impressionner d'une manière particulièrement agréable l'oreille.

27. Nous mettons ces mots au pluriel parce que la musique est une convention dont les règles varient suivant les civilisations.



Les effets significatifs sont ceux qui concourent à la *signification*.

Il faut entendre par ce terme la valeur intellectuelle que les hommes ont attachée à certaines *combinaisons de voyelles et consonnes* appelées *paroles* ou *mots*, décidant que chacune d'elles désignerait une seule et même chose, traduirait une seule et même pensée ²⁸.

Depuis qu'existe la société humaine, ou du moins depuis que les hommes ont reconnu à quel point l'acte physiologique de la phonation pouvait les aider à communiquer les uns avec les autres, ils ont formé entre eux une sorte d'ac-

²⁸. Ou du moins un nombre limité de pensées, lorsqu'un même mot sert à en traduire plusieurs.

cord que l'on peut appeler la *convention du langage* et par lequel ils ont déterminé ces combinaisons de voyelles et consonnes ainsi que les *prononciations usuelles des voyelles* qui y seraient employées.

Ce dernier point veut une explication. Nous avons exposé dans la première Partie de ce livre²⁹, que le timbre de la voix humaine compte une infinité de nuances qui constituent les diverses prononciations dont chaque voyelle est susceptible. En présence de cette multiplicité de prononciations, on comprend qu'afin de former leurs combinaisons, les hommes aient dû procéder à un choix, prenant pour prononciation usuelle, de préférence aux autres prononciations de chaque voyelle, telle ou

29. Voir plus haut pages 16-19.

telle prononciation qui leur paraissait la plus commode à employer habituellement ³⁰.

Mais, dans leur choix, tant au point de vue des combinaisons de consonnes et de voyelles, qu'au point de vue des prononciations usuelles de ces dernières, il est un fait positif : les groupes d'hommes n'ont pas été d'accord.

Ce désaccord se manifeste à la source même des langues. Du moins, aussi haut que l'on soit remonté vers cette source dans les études linguistiques, une

30. Remarquons que la plupart des hommes, amenés par la convention du langage à employer le plus fréquemment chaque voyelle dans sa prononciation usuelle, en viennent à ne se rendre aucun compte de l'existence des autres prononciations, quoiqu'il leur arrive cependant assez souvent d'en user. Ils confondent ainsi la voyelle avec une de ses nuances, erreur qui commence malheureusement dès l'école primaire.

origine unique n'a pu être découverte. On s'est trouvé au contraire en présence de langues primordiales absolument différentes, n'offrant aucun indice de parenté entre elles. Il serait du plus haut intérêt de pouvoir définir les causes de cette divergence originaire, mais, dans l'état actuel du savoir humain, on ne peut que reconnaître qu'il y a là un problème lié sans doute à celui de l'apparition de l'espèce humaine sur la terre.

Si nous prenons une quelconque de ces langues primordiales et que nous suivions ses transformations, nous constaterons que le manque d'accord et d'unité continue. Seulement, on peut dès lors en définir les causes. Dans les civilisations primitives, la base de la société est la famille, fortement unie sous l'autorité paternelle. Mais à mesure que,

s'accroissant en nombre, elle devient une puissante tribu, son développement même l'empêche de se maintenir dans son unité. Les hommes primitifs, qui ignorent encore toute industrie et ne savent demander leur subsistance qu'à la cueillette des fruits, à la chasse et à la pêche, ont besoin, pour vivre, de larges espaces. Quand ils se sont multipliés au point de ne plus trouver dans la contrée qu'ils habitent les ressources qui leur sont nécessaires, une séparation s'impose. La tribu se subdivise : une partie émigre à la recherche de terres nouvelles, tandis que le restant, demeuré sur place, continue son développement. Mais au bout de quelques générations, le retour des mêmes circonstances nécessite une nouvelle émigration partielle, puis, après quelques

génération encore, une troisième, et ainsi de suite. Il en résulte que les tribus issues d'une même origine se trouvent éparpillées et se développent à part, sans communications suivies entre elles, dans des contrées différentes, dont la conformation et le climat influent sur la transformation de la vie et celle du langage. Ainsi se sont formées les ramifications immédiates de chaque langue primitive. Comme les mêmes faits se sont reproduits dans les tribus émigrées, chaque ramification immédiate a engendré des sous-ramifications, et, celles-ci se subdivisant à leur tour, il s'est formé de la sorte un grand nombre de sectionnements de plus en plus éloignés de la souche commune, jusqu'au jour où la marche de la civilisation a effacé la constitution familiale de la société

pour lui substituer la constitution individuelle dans laquelle nous vivons. Le sectionnement des langues s'est alors arrêté : mais comme leur transformation ne s'arrête jamais, les différences existant à ce moment ont exercé une influence dont on ne saurait prévoir la fin.

Prenons un exemple : l'une des langues primordiales les plus considérables au point de vue de l'importance historique a été la langue aryenne, dont les linguistes croient trouver le caractère primitif assez bien conservé dans le sanscrit. Elle eut plusieurs grandes ramifications, parmi lesquelles la langue celtique, dont certaines sous-ramifications formaient le langage des Gaulois qui, venant d'Asie, envahirent, il y a quelques milliers d'années, la contrée

que nous appelons la France. Au moment de leur invasion sur ce territoire, les Gaulois se trouvaient partagés en tribus dont chacune parlait un dialecte distinct et s'établit à demeure dans une portion du pays. Lorsque, au cours du premier siècle avant notre ère, Rome envoya des armées pour réduire la Gaule sous sa domination, cet état de choses subsistait encore. La civilisation romaine ne tarda pas à l'effacer. La langue latine, autre rejeton de la souche aryenne, fut imposée à tout le pays. Mais dans les diverses régions correspondant aux anciennes tribus, elle n'a pas été absorbée de la même manière; le produit qui en est résulté a été différent dans chaque région : de là, les innombrables *dialectes régionaux* du moyen-âge. Puis l'enchaînement des circonstances histo-

riques a concentré le pouvoir politique dans une partie du pays, Paris et ses alentours. Le dialecte de cette contrée a pris la prédominance sur les autres : il est devenu la *langue officielle* de tout le pays, la langue française par excellence. L'instruction l'étendant obligatoirement à toutes les parties du pays, les anciens dialectes tendent à disparaître. Mais il en subsiste une différence plus ou moins accusée dans la prononciation de la langue officielle, et surtout de ses voyelles, différence que l'on appelle communément *accent*³¹, et que nous désignerons par les termes *accent régional* pour le distinguer de l'*accent*

31. Nous regrettons qu'il n'y ait pas d'autre terme, car ce mot sert aussi à indiquer une expression apportée dans la parole (par exemple l'accent de la douleur) et il désigne enfin un signe de ponctuation.

étranger, qui est une différence de prononciation à observer chez les étrangers parlant une langue autre que la leur propre.

En faisant, bien entendu, abstraction des conditions historiques particulières à la France, on peut dire que le mouvement de transformation des langues a été le même pour les autres pays³².

32. Ajoutons que la convention du langage a eu pour conséquence, dans la marche progressive de la civilisation humaine, celle de l'écriture. Après être tombés d'accord sur la signification de certaines combinaisons de sons, les hommes ont résolu de désigner ces combinaisons par certains signes tracés à la main, signes qui devaient offrir à l'esprit, par l'intermédiaire des yeux, l'équivalent de ce que lui offrait le langage parlé, par l'intermédiaire des oreilles. Mais cette équivalence n'a jamais été obtenue entière jusqu'ici. En effet, l'écriture la plus perfectionnée ne saurait enseigner la prononciation exacte des mots à un homme qui ne l'a pas apprise par ouï dire. Le maximum



Nous venons ainsi de définir ce qu'il

(32) qu'elle puisse atteindre, et que nous ne voyons encore atteint dans aucun pays, c'est d'indiquer exactement les consonnes et voyelles. Quant aux prononciations usuelles de ces dernières, l'écriture n'a pas le moyen de les déterminer : les signes accessoires que l'on joint aux lettres écrites, accents circonflexes, graves, aigus, etc., ne donnent à cet égard qu'une indication des plus insuffisantes. De plus, comme la convention du langage subit de continuelles modifications auxquelles tout le monde contribue, tandis que les grammairiens, maîtres de la convention de l'écriture, ne consentent qu'avec une peine extrême à la modifier, il en est résulté, dans beaucoup d'idiômes, le français et l'anglais par exemple, un tel écart entre les signes écrits et les mots prononcés que l'on s'y trouve en présence de deux langues très différentes : l'une écrite, l'autre parlée.

Et cependant, l'aplanissement de ces différences ne nécessiterait pas de grosses modifications. Pour faire de l'orthographe française la représentation aussi fidèle que possible du langage parlé, il suf-

faut entendre par cette *modulation* et par cette *signification*, qui sont les deux buts de la pratique vocale. Vis-à-vis de

- (32) firait de créer trois lettres nouvelles afin de désigner les 5^e et 6^e voyelles et la 11^e consonne; d'établir un signe modificateur qui désignerait les nasales en s'ajoutant aux lettres distinctives des voyelles avec lesquelles elles sont formées; de supprimer quatre lettres inutiles : **Q** qui fait double emploi avec la lettre distinctive de la 8^e consonne, **W** qui fait double emploi avec celle de la 16^e, **C** qui fait double emploi avec celles des 8^e et 14^e, **X** qui n'est qu'un composé représentant la combinaison tantôt des 8^e et 14^e consonnes, tantôt des 5^e et 17^e; de limiter à la désignation d'une voyelle ou consonne unique chacune des lettres maintenues, y compris la lettre **Y**, à affecter exclusivement à la désignation de la 17^e consonne; de n'employer enfin l'une quelconque de ces lettres que lorsque la voyelle ou consonne qu'elle doit représenter se prononce effectivement.

A ce prix, tout ce que l'orthographe française offre d'équivoque, de contradictoire et d'absurde disparaîtrait. Mais de telles réformes semblent plus difficiles à accomplir que les plus formidables révolutions!

chacun de ces deux buts, toutes les formes sous lesquelles peut se présenter la production phonique, eu égard aux divers produits qui peuvent en résulter, se divisent en deux catégories : celles qui y satisfont, et celles qui n'y satisfont pas.



D'abord, en se plaçant au point de vue de la *modulation*, on distinguera les formes de la production phonique qui procurent à l'oreille une impression musicale parce que leurs successions de hauteurs s'effectuent dans les proportions qui lui sont agréables, et celles qui, pour la raison contraire, ne la lui procurent pas.

Pour abrégé, nous appellerons formes *modulées* de la production phoni-

que toutes celles de la première catégorie. Ce sont toutes ces formes qu'en-globe le nom de *chant*.

Quant à celles de la seconde catégorie, l'épithète de formes *non modulées* de la production phonique leur revient tout naturellement par opposition.



D'autre part, en se plaçant au point de vue de la *signification*, on distinguera les formes de la production phonique qui apportent à l'esprit une signification fixe parce que leurs combinaisons de voyelles et de consonnes se produisent dans l'ordre déterminé par la convention du langage, et celles qui, pour la raison contraire, ne la lui apportent pas.

Pour abrégé, nous appellerons for-

mes *significatives* de la production phonique, — que l'on nous accorde ce néologisme, — toutes celles de la première catégorie. Ce sont toutes ces formes qu'englobe le nom de « *parole*. »

Quant à celles de la seconde catégorie, l'épithète de formes *non significatives* de la production phonique leur revient tout naturellement, par opposition.



Les deux divisions que nous venons d'établir n'envisagent les formes de la production phonique que par rapport à chacun des deux buts de la pratique séparément. Ces deux divisions conduisent à un troisième, envisageant ces formes par rapport aux deux buts simultanément. Or, si l'on se place à ce dernier

point de vue, les formes de la production phonique, eu égard aux produits qui en résultent, peuvent satisfaire à l'un et l'autre but de la pratique vocale, ou bien ne satisfaire que soit à l'un, soit à l'autre, ou enfin ne satisfaire ni à l'un, ni à l'autre.

Bref, envisagées de la sorte, toutes les formes de la production phonique peuvent se répartir entre les quatre classes suivantes :

1° Formes *modulées et significatives*.

2° Formes *modulées et non significatives*.

3° Formes *significatives et non modulées*.

4° Formes *non significatives et non modulées*.

La première classe comprend toute production phonique qui comporte, en

même temps que des variations modulées de hauteur, des successions de mots. C'est cette forme de la production phonique, cette sorte de *parole chantée*, qui fait l'objet essentiel de l'art lyrique.

La seconde classe comprend le *chant sans paroles*, d'un emploi si général dans les exercices préparatoires.

La troisième classe comprend la *parole* sans modulation, sans variations réglées de hauteur, alors même que ces variations existent. C'est le langage courant.

La quatrième classe enfin comprend toute production phonique ne comportant ni modulation, ni signification conventionnelles. Tels, par exemple, les sons vocaux qui sont arrachés à l'homme par une commotion physique ou mo-

rale : gémissements, cris de surprise, hurlements de rage.



Ainsi établie, cette classification est si générale et si rigoureuse qu'aucune variété de la production phonique ne lui échappe. Examinons par exemple ces deux extrêmes : le cri, le chuchotement.

Pour ce qui est du « cri », l'emploi que l'on fait actuellement de ce terme manque de précision et il serait souhaitable de lui en donner. A notre sens, on ne devrait entendre par cris que les formes de la production phonique où l'intensité prime les deux autres qualités du son, qui lui laissent alors toute latitude. Ainsi, quand le sauvage, dans les déserts ou au fond des bois, veut faire

parvenir au loin un avertissement, il pousse un son qu'il s'efforce de rendre aussi intense que possible, et il l'émet sur la hauteur et le timbre qui, dans son organe, servent le mieux au développement d'une grande intensité. Le même phénomène vocal se produit, mais alors d'une manière involontaire, chaque fois que des sons vocaux sont arrachés à l'homme par une violente commotion physique ou morale. Si l'on prend le cri dans ce sens, qui semble le plus logique, il faut nettement le distinguer de la parole et du chant. Dans la parole, en effet, le timbre se trouve fixé par les prononciations de voyelles, et pour pousser l'intensité il n'y a de latitude que du côté de la hauteur ³³. Dans le

33. C'est en raison de ce fait que l'on entend des changements de hauteur se produire chez les per-

chant sans paroles, par contre, c'est la hauteur qui se trouve fixée, et il n'y a de latitude que du côté du timbre. Dans la parole chantée, enfin, la hauteur et le timbre se trouvant fixés tous deux, l'intensité est sous la dépendance de ces deux qualités. En conséquence, il est abusif d'employer le terme de cri quand on se trouve en présence d'un déploiement d'intensité dans la parole ou dans le chant, et ce terme doit être restreint aux formes *non modulées et non significatives* de la production phonique.

- (33) sonnes qui, dans une discussion par exemple, élèvent la voix en parlant. Chacune d'elles, sans s'en douter, recourt aux hauteurs qui, dans son organe, se prêtent le mieux, sur les prononciations de voyelles nécessitées par la parole, à un certain déploiement de l'intensité. Quelques-unes se livrent de ce fait à de véritables vocalises.

D'autre part, on applique le terme de « chuchotement » à des sons vocaux produits avec une tension peu accentuée des cordes vocales et une faible action de la soufflerie pulmonaire, sons vocaux qui forcément ont une hauteur toujours peu élevée et une intensité toujours médiocre ³⁴. Il s'ensuit que le chuchotement ne peut pas comporter de modulation.

En revanche, il est parfaitement apte à donner diverses variations de timbre, c'est-à-dire diverses prononciations de voyelles. Il constitue donc aussi une forme *non modulée* de la production phonique, soit *significative*, soit *non significative*.

En somme, dans toute la production

34. Voir plus haut la note 9.

phonique, il n'est rien qui ne revienne aux deux classifications que nous avons établies et aux quatre classes qui en découlent.





§ II

LES OBLIGATIONS DE LA PRATIQUE VOCALE

Nous avons indiqué au début du chapitre ce que nous entendions par obligations de la pratique vocale.

Nous allons maintenant les déterminer pour chacune des trois formes de cette pratique. La pratique vocale, en effet, ne se sert que de trois des quatre

formes de la production phonique: la parole, le chant sans paroles, la parole chantée. L'homme ne faisant pratique de la phonation que pour les effets musicaux ou pour les effets significatifs qu'elle peut lui fournir, les formes non significatives et non modulées de la production phonique, dénuées tout à la fois de l'un et l'autre de ces deux ordres d'effets, restent en dehors de tout usage intentionnel.

Examinons donc les obligations de la pratique vocale pour la parole d'abord, puis pour le chant sans paroles, enfin pour la parole chantée.



I. *Obligations de la pratique vocale pour la parole.* (Forme significative et

non modulée de la production phonique.)

La pratique de la parole est soumise à trois obligations, que nous appellerons : la *correction*, l'*expression* et la *perceptibilité*³⁵.

1^o *Obligation de la correction.*

La correction est un résultat de la convention du langage. Afin de saisir facilement la signification des sons vocaux que l'on émet dans le but d'entrer en communication avec ses semblables, les hommes exigent que l'on forme les mots « correctement », c'est-à-dire que l'on combine les prononciations usuelles de voyelles et les consonnes dans l'ordre exact fixé par la convention du

35. Encore un néologisme que la pauvreté de la terminologie en cette manière nous force à commettre, et dont nous déterminerons la portée précise page 88.

langage pour les idées que l'on veut traduire ³⁶.

2° Obligation de l'expression.

Cette obligation n'est pas, comme la précédente, le résultat d'une convention passée entre les hommes, mais un besoin créé en nous par le spectacle que nous offre la nature.

Placé en face de ce grand ensemble, l'homme a observé que chaque phénomène s'accompagne de manifestations qui sont toujours les mêmes, ce qui n'est que la déduction de ce principe naturel : les mêmes causes produisent les mêmes effets. Il a observé ce fait dans les choses extérieures comme sur lui-même, et il a appris à reconnaître les phénomènes par les manifestations dont

36. Une obligation équivalente existe, dans la langue écrite, sous le nom d'orthographe.

ils s'accompagnent, les causes par leurs effets. Ainsi, il a constaté que les orages éclataient à la suite d'un gros amoncellement de masses nuageuses, et il a appris à reconnaître dans celui-ci l'indice de l'imminence d'un orage. De même, il a remarqué que chez ses semblables, toute émotion s'accompagnait d'une contraction particulière de la figure et d'un changement dans le timbre de la voix, ce qui est chose bien compréhensible, car toute contraction dans la figure réagit forcément sur les positions des cavités internes et par conséquent sur le timbre vocal qui se forme dans ces cavités. Ayant constaté ce fait, l'homme a appris à distinguer les diverses émotions par la perception de ces changements de physionomie et de ces changements de timbre. Il a appris à

reconnaître les sentiments par l'*expression* de figure ou de voix qu'ils provoquent. De la sorte, quand un homme est saisi d'une émotion profonde, il n'est pas nécessaire que nous comprenions les paroles qu'il prononce : il suffit que nous voyions ses gestes, son visage ; il suffit même que nous entendions les inflexions de sa voix, et nous comprendrons, et il n'est pas un homme sur terre qui ne comprenne.

L'expression a donc une portée infiniment plus large que la signification³⁷, laquelle, en attendant l'avenir peut-être chimérique où régnera une langue universelle, se trouve toujours bornée aux seuls hommes participant à une même convention de langage, et échappe com-

37. Pour la définition de ce terme, voir au § 1^{er} du présent chapitre, page 54, ligne 3 et suivantes.

plètement à ceux d'un langage différent. Mais par contre, la signification est beaucoup plus précise que l'expression, qui traduit seulement les mouvements d'âme dans leur ensemble, ne peut jamais pénétrer dans leur détail, et se montre enfin tout à fait impuissante quand il y a absence de mouvements d'âme. En effet, dans ce cas, c'est-à-dire lorsque l'homme se trouve dans cet état d'âme dénué d'émotions qui forme, pour toute nature normale, la moyenne habituelle de la vie, l'organisme fonctionne sans secousse, aucune contraction violente des organes ne se produit, et partant, aucun changement appréciable du timbre, lequel conserve une uniformité absolument dénuée de relief, dénuée d'expression, ou, si l'on aime mieux, douée d'une expression neutre.

Or, quand l'homme recourt à l'art pour reproduire les phénomènes de la nature, les autres hommes exigent de lui qu'il les reproduise avec le fidèle accompagnement de leurs manifestations naturelles. A ce prix-là seulement, ils consentent à reconnaître dans l'œuvre artistique le sujet qu'elle prétend représenter. Il faut, pour que leur intelligence saisisse l'idée, que leurs sens perçoivent les faits dont elle a l'habitude de dégager cette idée. C'est là pour eux un besoin absolu sur lequel ils ne transigent jamais, rejetant toute œuvre qui n'y satisfait pas. L'homme n'accepte dans la fiction que ce qu'il a connu dans la réalité. Alors même qu'il porte son imagination très loin, il ne s'élève jamais au-dessus du domaine de la terre, et les merveilles qu'il s'imagine, les

dieux qu'il se crée, il se les représente sous des formes empruntées à la nature qui l'entoure.

En conséquence, une peinture qui veut représenter un orage, un cataclysme atmosphérique, fût-ce dans un monde surnaturel, doit, pour être comprise, reproduire les manifestations dont s'accompagnent les tempêtes dans notre petit coin terrestre. De même, la sculpture doit donner de telles formes, la mimique de tels gestes, la musique de telles combinaisons de sonorités, que l'impression produite sur les sens soit conforme à ce qu'attend l'esprit. Enfin, la production phonique, pour offrir à l'esprit la peinture d'un sentiment, doit recourir aux changements de timbre dont ce sentiment s'accompagne dans la réalité.

C'est la réalisation apparente de cet accord entre l'idée offerte à l'esprit et la perception sensorielle que l'on désigne communément, sans trop se donner la peine d'analyser ce que contient ce terme, par les mots : *justesse d'expression*. Quand l'accord n'est pas réalisé, quand, en annonçant la représentation de tel phénomène, de tel sentiment, on ne l'accompagne pas de la reproduction de ses indices naturels, l'idée n'est qu'annoncée, elle n'est pas exprimée; le cadre est déterminé, il n'est pas rempli; l'attention de l'esprit est éveillée, elle n'est pas satisfaite.

L'obligation de l'expression ou justesse d'expression nous paraît ainsi suffisamment définie. Dans la parole courante, telle qu'elle est employée le plus habituellement, c'est-à-dire la conver-

sation, l'expression n'est pas une nécessité, mais elle constitue un précieux avantage. Les sentiments fortement accusés n'intervenant qu'exceptionnellement dans la conversation, l'expression y est le plus souvent neutre. Il convient d'observer que les diversités de conformation et de climat des régions peuplées par les hommes exercent à cet égard une influence assez marquée, les hommes de certaines régions exagérant l'expression sur des sujets qui n'en comportent que médiocrement, et ceux d'autres régions s'abstenant de la donner sur des sujets qui en motiveraient beaucoup. Mais sous toutes les latitudes, les causeurs de talent savent ne pas tomber dans ces excès et retenir ou prodiguer, doser en un mot l'expression, suivant le sujet qu'ils traitent. Le

charme de leur conversation n'a pas d'autre secret.

Par contre, si nous passons de la parole courante à l'art de la parole, l'expression devient une impérieuse obligation. L'homme qui veut faire pénétrer un sentiment dans une masse d'auditeurs ne peut se contenter de l'exposer avec correction, il faut encore qu'il donne à sa parole l'expression juste. La puissance que l'expression porte en elle rehausse alors et élargit singulièrement la signification des mots. Cette obligation s'impose à tous ceux qui parlent au public, orateurs politiques, avocats, prédicateurs, conférenciers, mais elle s'impose surtout aux acteurs, ces artistes auxquels le public demande de jouer, c'est-à-dire de rendre avec une vérité saisissante, comme s'ils les vi-

vaient, les péripéties les plus mouvementées de la vie.

3° *Obligation de la perceptibilité.*

Ne trouvant pas, dans la terminologie existante, de terme approprié, nous appliquerons celui de *perceptibilité* à l'obligation pour le son vocal de franchir l'espace qui sépare la bouche de la personne qui l'émet des oreilles de celle qui doit le *percevoir*. Cette obligation est commune à toute pratique vocale tendant à mettre un homme en communication avec d'autres hommes, ce qui est le fait de la parole. Il est bien compréhensible que la difficulté d'y satisfaire est proportionnelle aux espaces dans lesquels il doit y être satisfait.



II. *Obligations de la pratique vocale*

pour le chant sans paroles. (Forme modulée et non significative de la production phonique.)

Le chant sans paroles vise à la production d'effets mélodiques sans l'alliage d'aucune signification conventionnelle, et n'a d'autres obligations que celles que comporte la modulation.

La modulation, avons-nous dit, réside dans la succession plus ou moins rapide de sons plus ou moins intenses dont les hauteurs sont différentes, mais se trouvent, l'une vis-à-vis de l'autre, dans certaines proportions notées par la théorie conventionnelle de la musique comme ayant le don d'impressionner d'une manière particulièrement agréable l'oreille.

De cette définition ressortent deux obligations :

1° *Obligation des variations de hau-*

teur nécessaires à la modulation, c'est-à-dire de la succession plus ou moins rapide de hauteurs dont les proportions respectives soient musicales.

2° *Obligation des variations d'intensité utiles à la modulation*, c'est-à-dire de l'alternation d'effets de force et de douceur, de piano, de pianissimo et de fortissimo, qui, sans être indispensables à la modulation, en augmentent puissamment le relief.

Troisième obligation. — Toutefois, lorsque le chant sans paroles vise non seulement à produire des effets mélodiques, mais aussi à leur imprimer la teinte générale d'un sentiment, comme cela a lieu dans certains exercices de la technique vocale appelés vocalises, une troisième obligation s'impose : celle de l'*expression*.

Quatrième obligation. — Enfin, dès que l'on veut faire du chant sans paroles autre chose qu'une simple indication de mélodie que l'on garde en quelque sorte pour soi, il faut ajouter à ces obligations une dernière dont nous avons dit qu'elle est commune à toute pratique vocale tendant à mettre un homme en communication avec d'autres hommes : la *perceptibilité*.



III. — *Obligations de la pratique vocale pour la parole chantée.* (Forme modulée et significative de la production phonique.)

Avec la parole chantée, nous arrivons à cette union du chant et de la parole qui est la forme la plus complète de la

pratique vocale, car elle englobe toutes les autres et toutes leurs obligations³⁸.

D'abord elle comprend les deux obligations du chant sans paroles :

1^o *Obligation des variations de hauteur nécessaires à la modulation.*

2^o *Obligation des variations d'intensité utiles à la modulation.*

Ce sont ces deux obligations que détermine, dans le chant de théâtre, la partition. Mais il faut y ajouter les trois obligations que nous avons vu attachées à la parole, et en partie au chant sans paroles :

3^o *Obligation de la correction, c'est-à-dire de la fidèle récitation du texte que*

38. On voit donc combien l'on a tort d'opposer, comme cela se fait couramment, la parole au chant, puisque c'est leur union qui constitue la manifestation la plus intéressante de l'art lyrique.

l'on doit chanter, et qui est, dans le chant de théâtre, fixé par le libretto.

4° *Obligation de l'expression.*

Cette dernière devient ici une obligation non pas occasionnelle, comme dans la parole et le chant sans paroles, mais de tous les instants. En effet, quand on associe le chant à la parole, c'est toujours pour traduire plus puissamment encore, grâce à cette voix parlant directement aux sens, à cet au delà que renferme la musique, des mouvements de l'âme. Cette forme du chant est toujours un chant d'expression, et nulle part autant que sur le théâtre. Là, on ne saurait assez le répéter, le chanteur doit être en même temps un acteur. Il ne lui suffira pas plus de s'attacher correctement au texte du libretto et à celui de la partition, qu'il ne peut suffire

au tragédien de réciter le texte de la pièce en respectant sa ponctuation. Il lui faudra imprimer aux voyelles fixées par le texte du libretto les variétés d'expression que réclame son esprit, d'accord avec celui de la partition ³⁹, et ce n'est qu'à ce prix qu'il pourra donner à son chant cette variété, ce charme, cette puissance, cette vie qui en font la plus belle des musiques et la plus parfaite de toutes les productions sonores.

5° *Obligation de la perceptibilité.*

La parole chantée comporte également cette obligation, car elle aussi tend à mettre un homme en communi-

39. A cet égard, il y a à tenir compte autant de l'expression générale de la voix du personnage à interpréter, appropriée à son tempérament et à sa position sociale, que de l'expression particulière à chacune des situations diverses dans lesquelles ce personnage se meut.

cation avec d'autres hommes. En effet, bien que n'offrant pas, comme la parole, une utilité immédiate pour les rapports sociaux, la parole chantée est un puissant moyen de civilisation. Si elle ne va pas, ainsi que le voudraient les mythes d'Orphée et d'Amphion, jusqu'à charmer les bêtes féroces et à faire s'élever des villes, elle n'en est pas moins merveilleusement apte, en combinant toute la poésie que peut offrir la parole avec toute la puissance de la musique, à faire entrer l'émotion dans le cœur de l'homme.

La perceptibilité n'offre pas de difficultés sérieuses tant que l'on ne chante que dans un cercle restreint. Mais lorsqu'on se produit devant le grand public, lorsqu'on monte sur le théâtre, lorsqu'il s'agit alors de se faire entendre

dans une salle immense malgré la concurrence redoutable de l'orchestre, des chœurs et des autres parties d'ensemble, il devient singulièrement difficile de satisfaire à cette obligation. On peut même dire que pour le public, cette exigence prime toutes les autres ; avant tout, il demande que les sons vocaux lui arrivent nettement à l'oreille. Sans cela, tout le talent d'un chanteur est pour lui lettre morte. Peu lui importe que ce chanteur possède un organe harmonieux, qu'il se soit pénétré de son rôle, qu'il mette toute son âme dans les inflexions de son chant, si ses effets ne doivent parvenir que par intermittences, décimés et appauvris. Le public ne peut juger que ce qu'il entend, et dès l'instant où il n'entend pas suffisamment, il cesse vite d'écouter.



§ III

RÉPARTITION DES OBLIGATIONS DE LA PRATIQUE VOCALE ENTRE LES TROIS QUALITÉS DU SON

NOUS savons déjà ce que veut dire
le titre de ce paragraphe.

Examinons cette répartition pour les
trois formes de la pratique vocale.



I. — D'abord, en ce qui concerne la pratique de la *parole* (forme significative et non modulée de la production phonique), ce sont le *timbre* et l'*intensité* qui se partagent ses obligations.

Au *timbre*, il appartient de satisfaire à l'obligation de la correction. C'est à ses variations qu'il incombe de reproduire les prononciations usuelles de voyelles choisies par la convention du langage, et de plus, lorsque cette convention le demande, de les reproduire modifiées par telle ou telle consonne.

Mais au timbre aussi, il échoit de donner aux mots ainsi formés l'expression. A cet effet, il doit subir des variations d'autant plus fortes et d'autant plus éloignées des prononciations usuelles que les sentiments à exprimer sont plus accentués, ces prononciations usuel-

les n'étant vraiment faites que pour la traduction de sentiments neutres.

A l'intensité, d'autre part, il appartient de mettre les sons vocaux en mesure de se faire entendre dans un espace plus ou moins grand, c'est-à-dire de leur assurer la perceptibilité.

Quant à la hauteur, elle ne participe pas aux obligations de la pratique de la parole. Elle existe évidemment dans cette forme de la production phonique, comme dans toute production sonore; mais l'on ne s'en occupe pas. Ainsi que nous l'avons déjà indiqué dans le premier paragraphe de ce chapitre ⁴⁰, les hommes, sans même s'en douter, prennent en parlant, et cela par suite des rapports physiologiques des trois qua-

40. Voir plus haut la note 33.

lités du son, les hauteurs qui se prêtent le mieux, dans leur organe, aux variations de timbre et d'intensité nécessitées par la parole, quelques-uns d'entre eux se livrant, de ce fait, à de véritables vocalises.



II. — En ce qui concerne le *chant sans paroles* (forme modulée et non significative de la production phonique), ses obligations se répartissent entre la *hauteur*, l'*intensité* et le *timbre*.

A la *hauteur*, il échoit de suivre, par des variations plus ou moins rapides, le dessin mélodique.

A l'*intensité*, il incombe de donner aux sons les variétés de force qui complètent et rehaussent la modulation.

A elle aussi, il incombe de leur assu-

rer la perceptibilité, lorsque cette obligation s'impose ⁴¹.

41. Bien que l'obligation des variations de force utiles à la modulation et celle de la perceptibilité relèvent toutes deux de l'intensité, il faut se garder de les confondre. Elles sont absolument distinctes l'une de l'autre, tant par leur nature propre que par la manière dont l'intensité y satisfait.

Premièrement, en ce qui concerne la nature de ces deux obligations, nous avons vu que l'obligation des variations d'intensité utiles à la modulation commande de faire varier l'intensité conformément au dessin de la mélodie, tantôt en l'augmentant, tantôt en la diminuant, tandis que l'obligation de la perceptibilité commande de faire toujours entendre nettement les sons vocaux à la distance où ils doivent porter, c'est-à-dire d'y faire parvenir leur intensité, quel que soit son degré, aussi intacte que possible.

Secondement, en ce qui concerne la manière dont l'intensité satisfait à ces deux obligations, c'est de la soufflerie pulmonaire que dépendent les variations d'intensité, tandis que la perceptibilité dépend de la position des organes et cavités du trajet interne du son vocal.

Il résulte de la distinction absolue sur laquelle nous venons d'insister qu'un son vocal peut être

Au *timbre* enfin, il appartient d'attacher aux sons l'expression chaque fois qu'un sentiment doit être imprimé aux mélodies.

Par contre, lorsque ce n'est pas le cas, on peut dire que le timbre ne participe pas aux obligations de la pratique du chant sans paroles. Il existe évidemment dans cette forme de la production phonique, comme dans toute production sonore; mais l'on ne s'en occupe pas. Ainsi que nous l'avons également indiqué dans le premier paragraphe de ce chapitre ⁴², le rôle du timbre se borne alors à servir par des variations appro-

(41) très fort, eu égard à la dépense de soufflerie pulmonaire qu'il aura nécessitée, et n'être cependant pas aussi perceptible à quelque distance qu'un autre son produit avec moins de dépense mais dont l'intensité se sera moins déperdue en route.

42. Voir à la page 73, ligne 1.

priées celles qui sont demandées à la hauteur et à l'intensité. Nous verrons au chapitre suivant comment la méconnaissance de cette vérité physiologique a faussé jusqu'ici l'emploi de cette forme de la production phonique dans la technique vocale ⁴³.



III. — Enfin, en ce qui concerne la pratique de la *parole chantée* (forme modulée et significative de la production phonique), la répartition de ses obligations entre les trois qualités du son vocal ressort clairement de ce qui a précédé.

A la *hauteur*, il appartient de suivre,

43. Voir au chapitre II, § 1^{er}, page 155, ligne 2 et suivantes.

par des variations plus ou moins rapides, le dessin mélodique.

A l'*intensité*, il appartient de donner aux sons les variétés de force qui rehaussent la modulation.

Mais à elle, il incombe aussi de mettre les sons en mesure de se faire entendre, au besoin dans une grande salle de théâtre, malgré la concurrence de l'orchestre, des chœurs et des autres parties d'ensemble.

Au *timbre*, il appartient de suivre, par la succession des voyelles, le texte à chanter.

Mais à lui, il incombe aussi de donner aux mots ainsi formés l'expression.





§ IV

LA TÂCHE DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

Nous voici arrivés au point où nous avons dit que nous nous trouverions pleinement en mesure de déterminer, dans son étendue et sa difficulté, la tâche de l'enseignement technique.

Effectivement, nous en possédons maintenant le moyen. Nous avons défini les effets qui forment le but de la pra-

tique vocale ; de plus, nous avons étudié à quelles obligations les organes doivent satisfaire pour les réaliser ; enfin, nous avons vu comment ces obligations se répartissent entre les trois qualités du son vocal. Ceci posé, il en ressort clairement que l'homme ne peut être maître de la pratique vocale, que ce soit celle de la parole, celle du chant sans paroles, ou celle de la parole chantée, que s'il sait opposer à chacune de ses obligations, la qualité du son vocal qui peut y satisfaire, et à l'ensemble des obligations, un ensemble des trois qualités du son vocal.

Et c'est à cela que doit le préparer la technique vocale, que doit le conduire l'enseignement technique, directeur responsable de celle-ci.



Opposer aux obligations de la pratique vocale les qualités qui peuvent y satisfaire! A première vue, il semblerait qu'il n'y a là rien de bien épineux.

Mais pour peu que l'on ouvre les yeux sur les rapports des trois qualités du son vocal, on verra que trop souvent il y a empêchement physiologique pour ces trois qualités de satisfaire rigoureusement aux obligations simultanées qui leur incombent. Trop souvent, il y aura opposition entre ces obligations. Les variations demandées à l'une des qualités du son vocal empêchent les variations demandées à l'autre, ou bien elles en seront empêchées. Ainsi, il suffira de se référer aux exemples que nous

avons donnés dans la première Partie de ce livre pour comprendre que la hauteur et le timbre, le timbre et l'intensité, puissent se gêner, s'empêcher l'une l'autre. Que l'on tienne compte des obligations auxquelles chacune de ces trois qualités est appelée à satisfaire dans la pratique vocale, que l'on suppose un certain timbre exigé par le libretto, une certaine hauteur imposée par la partition, une certaine intensité commandée par la grandeur de la salle, la concurrence des masses orchestrales et chorales, et l'on se trouvera en présence d'une de ces oppositions entre des qualités également précieuses, entre des obligations également impérieuses, qui se dressent dans la pratique vocale comme autant de problèmes ardu.

Ces problèmes sont-ils insolubles ?

Non, ils ne le sont jamais. Bien entendu, nous exceptons les cas où les obligations dépassent ce que l'organe peut donner ; si l'on demande à celui-ci une hauteur qu'il ne peut pas atteindre ou une intensité qu'il n'a point, il n'y a évidemment pas de solution possible.

Mais tant que cette impossibilité physiologique est hors de cause et que l'organe se trouve simplement en présence d'une de ces oppositions entre les trois qualités du son, nous déclarons hautement que le problème peut toujours recevoir une solution satisfaisante.

S'il n'est pas possible d'amener les trois qualités du son à satisfaire rigoureusement aux obligations simultanées qui leur incombent, on doit toujours pouvoir en obtenir des à-peu-près, des

trompe-l'oreille ⁴⁴, (que l'on nous pardonne ce néologisme,) tout-à-fait suffisants pour l'auditeur. Tout l'art vocal auquel la technique de la voix doit préparer est là : l'artiste vocal doit être un équilibriste jouant avec les trois qualités du son. Et c'est à cette prestidigitation vocale, s'il est permis de nous exprimer ainsi, que l'enseignement technique doit savoir l'amener ⁴⁵.

44. Faisons remarquer que notre oreille n'est pas un instrument de précision, qu'elle ne perçoit les choses qu'approximativement, et qu'elle est susceptible, comme tous nos sens, de bien des illusions. Il y aura un chapitre fort intéressant à écrire sur ces illusions auriculaires. Mais il y aura surtout à en tirer des déductions pratiques extrêmement utiles pour le chant, qui sera ainsi mis en mesure de suppléer, dans bien des circonstances, par des à-peu-près très suffisants à des effets impossibles à réaliser en eux-mêmes.

45. Avant de passer à d'autres matières, appelons encore l'attention du lecteur sur l'unité absolue

(45) qui existe entre les trois formes de la pratique vocale, parole, chant (sans paroles) et parole chantée, au point de vue des lois physiologiques de la phonation. Le rôle des trois qualités du son vocal y est différent : mais le mécanisme suivant lequel elles se forment y est exactement le même. Il ne se trouve dans ce mécanisme que de simples différences de plus ou de moins, dont la plus importante est celle qui touche à la *continuité de tension* des cordes vocales. Elle mérite quelques explications.

Dans la parole, qui n'a qu'un but utilitaire : la communication des idées, les cordes vocales ne s'attardent jamais à un état de tension plus qu'il n'est nécessaire, c'est-à-dire qu'elles ne s'y arrêtent que durant le temps strictement indispensable à la formation d'une voyelle.

Dans le chant au contraire, qui se spécialise en un but esthétique, les cordes vocales prolongent leur état de tension et lui donnent une continuité suffisante pour la pleine formation d'une sonorité musicale. C'est là ce qu'on exprime en disant que l'émission de la voix y est *soutenue*.

Enfin, dans le chant lyrique, c'est-à-dire dans cette parole chantée qui est constituée par l'alliance de la parole et du chant, il y a fusion du but utilitaire de la première avec le but esthétique du second. Mais, au point de vue de la continuité

(45) de tension, le chant l'emporte ici sur la parole et lui impose sa loi. *Le chant lyrique est une parole soutenue.*

Ces notions sont bien simples, et cependant d'une grande importance pour la pratique, où beaucoup de personnes, faute de s'en pénétrer, se créent des difficultés énormes.

Ajoutons qu'il en découle une conséquence assez importante pour le théâtre chanté : tout genre qui comporte un mélange de parole et de chant est dangereux au point de vue de la voix, car les cordes vocales y sont sans cesse contraintes de passer brusquement des tensions médiocres et jamais continues dont se contente la parole aux tensions extrêmes et toujours continues qu'exige le chant. Or, ce sont là des changements qui, si l'on ne sait pas les ménager avec la plus grande délicatesse, ne tardent pas à amener une fatigue à laquelle la plupart des artistes ne trouvent qu'un seul remède : ils s'attachent à bien rendre l'une des deux interprétations parlée ou chantée, en sacrifiant l'autre, afin de ne pas devenir également défectueux dans les deux.

Il en découle une autre conséquence encore pour une question qui ne saurait rester étrangère à l'art vocal : la guérison du bégaiement. Tous ceux qui se sont occupés de cette question ont remarqué que les bègues perdaient leur défaut en chantant.

(45) On a cherché à ce fait diverses explications : la seule vraie tient à la tension des cordes vocales. Chez le bègue, les muscles qui régissent celle-ci sont paresseux, faibles et peu en état d'effectuer les tensions moyennes et courtes que demande la parole : de là, les hésitations, les répétitions dont s'accompagne l'émission de chaque son. Mais lorsqu'il s'agit de chanter, c'est-à-dire de donner aux cordes vocales des tensions fortes et continues, le bègue, par un effort de volonté, y arrive assez aisément : car c'est le caractère des faibles de pouvoir passer de leur mollesse habituelle à un effort extrême plutôt que de se maintenir à un degré moyen. De cette constatation nous déduisons que le chant peut offrir un remède au bégaiement.





CHAPITRE II

COMMENT L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE S'EST
ACQUITTÉ JUSQU'ICI DE SA TÂCHE

FORTS des éléments d'appré-
tation acquis dans le précédent
chapitre, nous allons examiner
ici, sur des faits positifs et en dehors
de toute question de personnalités,

comment l'enseignement technique de l'art vocal s'acquitte de sa tâche.

A cet effet, nous passerons en revue, dans un premier paragraphe, les ressources théoriques et les procédés pratiques de cet enseignement, c'est-à-dire ses moyens d'action.

Nous étudierons, dans un second paragraphe, à quel point l'enseignement actuel met les organes vocaux en mesure de satisfaire aux obligations de la pratique vocale.

Enfin, nous terminerons, dans un troisième paragraphe, par l'appréciation générale des résultats que fournit l'enseignement technique.

Un pareil examen ne serait évidemment pas complet s'il ne s'étendait pas à tout l'enseignement de la technique vocale, c'est-à-dire à l'enseignement de la

diction, qui concerne la parole, (forme significative et non modulée de la pratique vocale), comme à l'enseignement du chant, sous le nom duquel nous comprendrons aussi bien l'enseignement du chant sans paroles (forme modulée et non significative de la pratique vocale), que celui de la parole chantée (forme modulée et significative de la pratique vocale), le premier n'étant employé généralement que comme préliminaire du second.

Toutefois, pour éviter les redites sur les points communs à l'enseignement de la parole et à celui du chant, nous voulons nous attacher ici à ce dernier, qui est le plus complet des deux, mais en indiquant chaque fois dans quelle mesure nos constatations devront se rapporter à l'enseignement de la parole,

menant ainsi les deux de pair vers l'appréciation finale qui sera la conclusion de notre examen.





§ I^{er}

RESSOURCES ET PROCÉDÉS DE
L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

EN tête de l'enseignement technique tout entier, tel qu'il a été pratiqué jusqu'à ce jour dans l'art vocal, peut s'inscrire un mot qui résume et explique toutes les critiques que l'on est en droit d'adresser à cet enseignement :

EMPIRISME.



Il n'est en effet que deux voies que puisse prendre un enseignement technique digne de ce nom : l'*empirisme*, la *science*.

L'*empirisme*, c'est l'observation des effets, sans connaissance ni recherche des causes, observation qui se poursuit au hasard et qui conduit à des résultats bons et mauvais que cette ignorance des causes empêche également d'expliquer. Ce n'est qu'à l'aide du temps et d'un travail opiniâtre, à force de rencontrer les mêmes difficultés et les mêmes facilités, que cette observation aboutit à ce que l'on appelle l'*expérience*, laquelle peut se trouver déroutée chaque fois que des difficultés inconnues se présentent ⁴⁶.

46. De notre définition même de l'empirisme, il résulte que l'on ne saurait confondre celui-ci avec la *méthode expérimentale* qui forme un puissant

La *science*, c'est la connaissance précise ou tout au moins la recherche méthodique des causes, celle aussi des conditions dans lesquelles elles se présentent en un cas donné, et déductivement la détermination des effets auxquels ces causes peuvent alors donner naissance.

En dehors de ces deux voies, tout n'est qu'incertitude, erreur et obscurité.



La voie empirique, caractérisée par une connaissance très imparfaite de ce

- (46) moyen d'action de la science. L'empirisme observe les effets, mais ne va pas au delà. La méthode expérimentale procède aussi à l'observation des effets, mais à la seule fin de la recherche méthodique des causes.

mécanisme physiologique de la phonation qui est la source de tous les effets qu'embrasse l'art vocal, a été la seule voie suivie jusqu'à ce jour par l'enseignement.

Toutefois, à cet égard, il importe de distinguer l'ancien enseignement, tel qu'il a été pratiqué jusqu'au début de ce siècle, de l'enseignement actuel.

II

L'ancien enseignement n'a pas connu d'autres ressources que l'expérience personnelle des maîtres : mais celle-ci était chez eux le produit de recherches si honnêtes, d'une observation si scrupuleuse,

puleuse et si approfondie de la pratique, et elle se communiquait aux élèves par des études poursuivies avec tant de sévérité, de continuité et de progression, qu'une fois sorti de cet enseignement, le chanteur, dans la partie vocale, agissait presque à coup sûr.

A cette époque, la profession de chanteur offrait, comme toutes les professions artistiques, peu d'avantages pécuniaires, et elle avait particulièrement contre elle certains préjugés sociaux. Elle présentait donc plus d'obstacles que d'attraits, et ne s'y vouaient généralement que des convaincus, poussés par une vocation irrésistible.

Les professeurs aussi étaient des convaincus et de véritables maîtres de leur art, tant au point de vue de la musique qu'à celui de la pratique vocale. Ils

s'entouraient d'élèves, en petit nombre, non dans un but intéressé, mais pour faire servir au culte de leur idéal artistique la vocation qu'ils voyaient en eux ; cette vocation, pour la développer, ils n'épargnaient ni à eux-mêmes, ni à leurs élèves, la peine et le temps, et ils s'adonnaient à cette tâche sans aucun parti-pris, sans aucun système arrêté et uniforme quant aux moyens à employer, proportionnant ceux-ci à la nature bien comprise de chacun. L'élève finissait ainsi, au bout d'un certain nombre d'années, par avoir expérimenté de lui-même la plupart des effets qu'il est possible de trouver dans le chant et par avoir reconnu, à force de rencontrer les mêmes difficultés et les mêmes facilités, quels étaient les effets auxquels il pouvait aspirer, quels étaient ceux qu'il

devait s'interdire et par quoi il pouvait remplacer ces derniers. De là, en vertu de cette force d'habitude, la solide expérience vocale qui a caractérisé ces admirables générations de chanteurs dont s'illustra la grande école de *l'arte del bel canto*

Le changement des conditions sociales, dû à l'immense poussée de découvertes scientifiques et d'inventions industrielles qui a complètement bouleversé, au cours de ce siècle, l'ancien ordre des choses, devait faire disparaître, avec bien d'autres, cette organisation artistique toute familiale. Le goût public pour le théâtre s'étant généralisé, les recettes théâtrales s'en étant fortement accrues, il s'en est suivi que les bénéfices des artistes ont brillamment augmenté et, par contre coup

sans doute, que les préjugés sociaux à leur égard se sont affaiblis.

De la sorte, la profession d'artiste lyrique a offert plus d'attraits que d'obstacles, et il s'est produit vers elle une incessante poussée de jeunes gens des deux sexes, abandonnant souvent une éducation inachevée, une situation commencée, dans la soif, générale en notre siècle d'argent, d'arriver le plus vite possible à la fortune.

L'enseignement en a subi les fatales conséquences. Subjugué par la question *business*, il s'est américanisé, se débitant à la vapeur, souvent à forfait, en vue de résultats immédiats, se détaillant chèrement par cachets d'une heure, d'une demi-heure.

Dans de telles conditions, il n'y avait plus place pour des études sérieuses comme celles de l'ancienne école, car celles-ci demandaient avant tout du temps, beaucoup de temps.

On a alors essayé d'y suppléer par des procédés artificiels. Nous ne tenterons pas d'examiner ici tous les systèmes dont la respiration et la phonation mises au service de la pratique ont été jusqu'à ce jour l'objet et qui ont été introduits dans l'enseignement sous le titre de méthodes générales de chant. Ce serait une tâche trop longue et d'ailleurs parfaitement ingrate. En effet, ces innombrables méthodes qui pullulent dans tous les pays, bien que souvent différentes dans la forme en raison d'une visible préoccupation de chaque auteur de ne pas faire comme ses dé-

vanciers, sont toutes entachées d'un vice originel : celui de ne jamais remonter aux causes, de reposer simplement sur l'observation de certains effets, et d'être par conséquent dénuées de toute valeur positive.

Sans doute, il est des auteurs qui, sentant la nécessité de se mettre à l'unisson du siècle, ont cherché à appuyer leurs préceptes sur des bases absolues.

Les uns ont cru y réussir en donnant à leurs écrits une allure scientifique, et en mettant alors en vedette ou en appendice des notions empruntées aux hommes de science. D'autres ont énergiquement répudié toute intervention de la science, la renvoyant aux seuls médecins : mais eux aussi, lorsqu'ils ont cherché à expliquer certaines de leurs idées, ont bien été forcés de recourir à

des termes et à des notions scientifiques qui viennent contraster étrangement avec leur déclaration de principes. Chez les uns comme chez les autres, il est un même fait certain : l'absence de toute unité entre les notions empruntées à la science et les développements propres de l'auteur, lequel, dans ses déductions, n'arrive le plus souvent qu'à un mélange confus de préceptes personnels et d'aperçus scientifiques trop superficiels, bref, à des théories qui, malgré la forme savante qu'elles peuvent revêtir, sont en réalité contraires à la vérité scientifique.

III

Pour donner un exemple de ces théories nous n'avons pas besoin de chercher

bien loin : nous en trouvons un, et des plus frappants, au seuil même de la phonation, à propos de la question de l'engendrement du son, qui constitue le préliminaire logique de tous les autres problèmes de la production phonique.

La théorie qui a été formulée sur ce point mérite d'autant plus un sérieux examen de notre part qu'elle occupe dans l'enseignement et dans la pratique une place vraiment considérable. C'est la théorie généralement appelée le *système de l'attaque du son vocal par le coup de glotte*.



Définissons immédiatement les termes *attaque du son* et *coup de glotte*.

On appelle *attaque du son* le passage des organes vocaux de leur état de passivité à un état d'activité en vue de la production d'un son, qui, émis à bouche ouverte, est une voyelle soit simple, soit modifiée à son début par une consonne.

D'autre part, on appelle communément *coup de glotte* un phénomène qui consiste en une brusque tension et un complet rapprochement des cordes vocales, brusquement suivis de leur détente et de leur écartement. Le résultat de ce phénomène est un son dont la hauteur dépend du degré de détente et d'écartement des cordes vocales. Mais comme le rapprochement complet de ces dernières a eu pour le résultat d'arrêter le souffle, celui-ci, dès qu'elles se relâchent, s'échappe avec violence et engen-

dre alors le son avec une sorte d'explosion ⁴⁷.

C'est ce phénomène phonique que le système dont nous nous occupons recommande d'employer pour l'attaque du son, mais seulement lorsqu'elle doit s'effectuer sur une voyelle non modifiée à son début par une consonne. En effet, lorsque l'attaque doit s'effectuer sur une voyelle modifiée à son début par une consonne, le rapprochement des parois et organes mobiles qui s'opère et qui barre ou tout au moins obstrue le passage au souffle a des résultats tellement analogues à ceux que l'on recherche par le coup de glotte ⁴⁸, que l'in-

47. Tel est le premier cri de l'enfant venant au monde, cri provoqué par la brusque détente glottique qui met l'appareil respiratoire, jusque-là inactif, en contact avec l'air.

48. Nous entendons parler ici des résultats rela-

tervention de celui-ci n'a plus aucune raison d'être ⁴⁹.

- (48) tifs à la fixation de la hauteur et à la non-déperdition du souffle, dont nous nous occuperons en détail plus loin pages 140-142. A l'égard de ces résultats, il y a une telle analogie entre l'attaque par la consonne et celle par le coup de glotte qu'il serait permis d'assimiler celui-ci à une consonne n'ayant avec les autres consonnes qu'une seule différence : c'est qu'il résulte d'un rapprochement qui s'opère non entre des parois ou organes mobiles situés sur le trajet des cordes vocales aux lèvres, mais entre ces cordes vocales elles-mêmes. Toutefois, cette différence même exclut toute analogie entre les consonnes et le coup de glotte quant aux critiques que nous adressons à ce dernier en raison des mauvais effets que ce rapprochement et cette détente de cordes vocales peuvent entraîner.

49. Si l'on s'obstinait cependant à attaquer par le coup de glotte une voyelle modifiée à son début par une consonne, ce qui physiologiquement n'a rien d'impossible, la sensation de la consonne couvrirait celle du coup de glotte. Pour rendre le coup de glotte distinct de la consonne, il faudrait l'en séparer par un instant d'intervalle, mais alors on obtiendrait d'abord un tronçon de voyelle modifié par la consonne, puis une pause insonore provo-



Contre le système du coup de glotte, quelques critiques se sont déjà élevées, surtout à cause de la dureté des sons ainsi engendrés, du choc que leur caractère explosif produit sur l'oreille. Mais ces objections n'ont pas suffi à renverser le système, qui occupe aujourd'hui encore une place énorme dans l'enseignement et dans la pratique.

- (49) quée par l'arrêt complet du souffle et du son que nécessite le coup de glotte, enfin la détente que comporte celui-ci et un second tronçon de voyelle, — bref un ensemble d'un effet inadmissible. Même effet de morcellement et non moins inadmissible si l'on voulait faire intervenir le coup de glotte dans le cours d'une phrase chantée : c'est là, il est vrai, un excès dans lequel ceux qui pratiquent ce système sont fréquemment exposés à tomber, mais que l'oreille réprovera toujours.

Notre devoir est de le combattre de toutes nos forces, parce qu'il est contraire à l'ordre physiologique des choses, parce que la production phonique est un acte physiologique et que, du moment où l'on en fait un art, les règles de cet art doivent se calquer, pour être justes, sur les lois auxquelles est soumis l'acte physiologique.

Or, dans la production phonique, ces lois déterminent, pour l'engendrement du son, le mécanisme suivant. La glotte, relâchée dans la simple respiration, se resserre pour la phonation, les cordes vocales se tendent et par cela même se rapprochent, ou, comme dit la science dans son langage, elles effectuent une *apstole* et une *systole* simultanées dont le degré détermine la hauteur du son engendré. Suivant que le degré de ten-

sion et de rapprochement diminue ou augmente, le son baisse ou monte.

Dans la nature, il n'est donc qu'une seule attaque du son vocal : celle par la tension et le rapprochement des cordes vocales relâchées. Et c'est précisément le contraire que demande le système du coup de glotte : à savoir, la détente et l'écartement des cordes vocales surtendues.

Cela seul devrait suffire à le condamner, car *à priori* on peut affirmer que la soumission d'un organe à un travail fonctionnel qui est le contre-pied de celui qu'effectue la nature ne peut donner que de mauvais résultats. Et c'est en effet, avec le système du coup de glotte, ce qui a lieu.

Par le coup de glotte, l'élève apprend à éluder, au moyen d'une brutale con-

traction, le travail de souplesse le plus délicat peut-être de la technique vocale. Nous voulons parler du travail qui doit avoir pour but d'exercer les muscles à amener graduellement les cordes vocales, depuis leur état ordinaire de relâchement, à travers tous les degrés de tension correspondant aux hauteurs de l'échelle vocale, jusqu'au degré qui correspond au son le plus aigu de la voix. Et *vice versa* de ramener les cordes vocales par les même étapes à leur état de relâchement, en sachant, dans l'un comme dans l'autre cas, s'arrêter avec précision ⁵⁰ à n'im-

50. La précision la plus rigoureuse est indispensable à acquérir en cette matière. Si l'on ne s'habitue pas à porter les cordes vocales au degré exact de tension que peut demander la hauteur à donner, on s'exposera à attaquer le son « en dessous », c'est-à-dire à mettre les cordes vocales en

porte quel degré intermédiaire de tension.

A ce mécanisme délicat, graduel, en pente douce, que substitue le coup de glotte : Il porte d'un seul coup les cordes vocales de leur état de relâchement à un degré de tension maximum, qui est absolument contraire à la production phonique, puisque l'occlusion de la glotte qu'il a pour effet supprime momentanément le souffle comme le son ⁵¹. Et c'est seulement après ce degré de tension extrême que les cordes vocales sont ramenées à un degré de tension

(50) vibration avant qu'elles aient atteint ce degré de tension, ce qui est d'un effet détestable.

51. Ce phénomène, en effet, n'appartient pas à l'acte physiologique de la phonation, mais à celui de la déglutition, auquel il est de la sorte emprunté. Dans cet acte, il complète, par l'occlusion de l'espace glottique, la fermeture des voies respiratoires sur le passage des aliments.

moins prononcé, celui que demande la hauteur à donner ⁵².

Quels sont les résultats de cette pratique ? Nombre de médecins ayant acquis une grande autorité dans la pathologie laryngienne les ont nettement définis : une fatigue des cordes vocales, fatigue souvent difficile à faire disparaître et parfois suivie d'altérations irréparables.



En présence des graves déficiences que révèle ce système, on doit se demander quelles sont les puissantes rai-

52. De la sorte, le coup de glotte effectuée en deux temps, en prenant la voie la plus indirecte, en décrivant une sorte de crochet, ce que le mode naturel de production du son, c'est-à-dire celui de la tension graduelle, effectuée en un seul temps, sans interruption aucune, avec une entière continuité.

sons qui militent en sa faveur auprès de ses adeptes. Il est deux raisons que l'on invoque : on prête d'abord au coup de glotte le pouvoir de fixer avec une rapidité et une précision particulières la hauteur qu'il s'agit de donner ; on lui attribue en outre l'avantage de n'occasionner aucune déperdition de souffle avant l'engendrement du son, et de permettre en conséquence la prolongation des sons avec plus de durée.

Ces raisons ne sont pas sérieuses. En ce qui concerne la fixation de la hauteur, c'est-à-dire l'action de s'arrêter à un certain degré de tension des cordes vocales, rien ne saurait motiver que l'on n'y puisse pas réussir avec autant de rapidité⁵³ et de précision en remontant

53. Bien plus, si cette rapidité doit être plus grande dans l'un de ces deux modes d'attaque du

de l'état de relâchement des cordes qu'en redescendant de leur état de surtension.

Secondement, en ce qui concerne la déperdition du souffle, il est exact que le coup de glotte n'en occasionne presque pas avant l'engendrement du son, tandis que le mode naturel s'accompagne toujours d'une petite déperdition avant que les cordes aient atteint le degré de tension nécessité par la hauteur. Mais cela n'a aucune importance pour la prolongation des sonorités. La preuve en est dans ce fait que les chanteurs ont sans cesse à tenir longuement des sons dans le cours des phrases ou à leur fin, alors que l'intervention du coup

- (53) son, ce sera vraisemblablement dans celui qui procède par un seul mouvement absolument direct et non dans celui qui procède par deux mouvements coupés d'un arrêt.

de glotte est, comme nous le savons, impossible, et qu'ils y réussissent cependant sans la moindre difficulté.



Étant donné que le système du coup de glotte ne compense par aucun avantage sérieux les graves défauts qu'on peut lui reprocher, et en tout premier lieu son défaut capital d'être contraire aux lois de la physiologie, il apparaît avec clarté qu'on ne saurait le maintenir dans l'enseignement que pour le plus grand dommage de l'art ⁵⁴.

54. Remarquons toutefois que ces conclusions ne doivent s'appliquer au coup de glotte que si l'on veut s'en servir pour l'attaque des sons *liés*, c'est-à-dire des sonorités continues qui forment la phrase chantée. Mais lorsqu'il s'agit de produire des sons *piqués*, c'est-à-dire de ces sonorités déta-

IV

Outre le défaut de ne reposer sur rien de vraiment scientifique, les méthodes présentent encore celui d'être *générales*, c'est-à-dire d'imposer à tous les organes l'emploi des mêmes procédés ou la réalisation des mêmes effets.

Leurs auteurs, qui, à force de travail, ont acquis une expérience plus ou moins grande de leur art, croient de

- 54) chées, interrompues, explosives, qui se trouvent particulièrement dans le répertoire des chanteuses à roulades, il devient indispensable de suivre pour l'attaque du son, le système que nous venons de combattre, car les sons piqués ne peuvent s'obtenir que par le coup de glotte.

bonne foi ⁵⁵, que les observations pratiques recueillies par eux sur leur propre organe dans le cours de leurs travaux, peuvent former des éléments suffisants pour l'édification d'un système sérieux d'enseignement. Comme la réalité des choses ne tarde pas à les détromper, ils cherchent une compensation aux la-

55. Nous ne voulons même pas nous occuper ici des professeurs de mauvaise foi, c'est-à-dire de ces pseudo-artistes sans conscience aucune, fruits secs de la scène lyrique ou avortons des conservatoires, qui, s'étant glissés, à la faveur du désarroi général dans le corps enseignant, y spéculent sur la hâte qu'ont les jeunes gens d'arriver et les attirent à l'aide de systèmes rapides et infaillibles par lesquels ils prétendent compenser, et au delà, les longues études vocales d'autrefois, mais qui, en réalité, ne sont que de simples duperies.

Il n'est pas un maître sérieux, pas un ami sincère de cet art, qui ne déplore leur présence dans le corps enseignant, ainsi que l'absence de tout moyen de contrôle permettant de leur en interdire l'accès.

cunes de leur système et ils s'imaginent la trouver dans l'imitation. C'est ainsi que presque tous les maîtres de l'enseignement actuel du chant ont pour suprême ressource de se poser eux-mêmes en exemples, et ne pouvant expliquer ce qu'il faut faire, d'ordonner de faire ce qu'ils font. « Ne cherchez pas, faites comme moi, c'est la vérité ! » tel n'est-il pas toujours leur dernier mot ?

L'imitation, voilà leur grand argument, argument fécond en déplorables conséquences, car si l'imitation libre et non contrainte, résidant dans [l'attraction d'une personnalité artistique vers telle ou telle manière inaugurée par un devancier, a été, pour certains arts, la source de brillantes écoles, il n'y a par contre rien à attendre d'une imitation forcée, obligatoire, passée à l'état de

dogme et imposée à toutes les natures. Pour les natures ternes, incapable de réveiller rien en elles, et pour les natures douées d'une personnalité, très capable d'entraver, de compromettre, et même de tuer celle-ci, l'imitation ne saurait donc faire aucun bien et peut causer beaucoup de mal à l'art. Mais ces pratiques d'imitation sont particulièrement peu faites pour l'art du chant.

« Si le professeur n'a dans son enseignement d'autres ressources que l'imitation, écrit le savant Fournié, ⁵⁶ comment fera-t-il, lui, possédant une voix de basse, pour indiquer une difficulté, pour signaler une expression particulière à un ténor ? Comment fera-t-il pour diriger une voix de femme ? Il y suppléera sans doute par des préceptes ;

56. *Physiologie de la voix et de la parole*, p. 759.

mais seront-ils justes, ces préceptes ? seront-ils même compris par l'élève, s'ils ne reposent sur la connaissance parfaite du mécanisme de l'instrument vocal ? Assurément non. »

Ajoutons, si cela ne suffisait à la condamner, que l'imitation, — comme aussi les méthodes générales auxquelles elle sert de complément, pèche de plus par le tort grave de méconnaître l'une des notions les plus élémentaires touchant les rapports des trois qualités du son vocal, à savoir : que si ces trois qualités ont les mêmes causes chez tous, par contre leurs rapports et les conditions dans lesquelles elles réagissent l'une sur l'autre varient avec la conformation des organes vocaux, laquelle est différente chez chaque individu. Il s'ensuit que telle manière de procéder, qui conduit le maître

à tels effets artistiques, peut ne conduire l'élève qu'à tels autres effets infiniment moins artistiques peut-être et que tels effets, obtenus avec facilité par le maître, peuvent ne l'être par l'élève qu'avec une difficulté extrême ou même pas du tout. En imposant à l'élève telle manière fixe de procéder, ce que font les méthodes générales, ou en lui demandant coûte que coûte tels effets, ce que font les pratiques d'imitation, on méconnaît donc également les moyens naturels et l'on y attende par des pratiques dont la réussite est un hasard, et l'échec la plus grande probabilité.

V

A côté des méthodes générales et de l'imitation, l'enseignement actuel du chant a pour grand moyen d'action des exercices vocaux.

Il est une immense profusion de ces exercices, qui visent tous à un aplanissement graduel des difficultés de la pratique vocale, mais qui sont loin de concorder sur la marche progressive à suivre. Chaque jour, il s'en crée de nouveaux : seulement, au lieu d'apporter de la lumière dans la question, ils ne se distinguent de leurs devanciers que par un peu plus de complication.

De la sorte, les exercices forment

aujourd'hui une masse si énorme et si confuse que l'élève le plus clairvoyant s'y trouve désorienté.

Il n'est pas dans notre intention de blâmer l'usage des exercices vocaux.

Ceux-ci constituent pour l'enseignement du chant un moyen d'action indispensable qui, pratiqué avec conscience et régularité dans les anciennes écoles de l'arte del bel canto, y a donné de brillants résultats, et qui, mieux compris, peut et doit en donner d'excellents encore.

Mais tels qu'ils se trouvent actuellement ordonnés, et sans même parler du fâcheux abus que des professeurs maldroits peuvent en faire⁵⁷, ni des artifices

57. Sur les conséquences d'un tel abus, on ne saurait s'exprimer avec plus d'autorité que ne l'a fait Fournié en ces lignes : « Dans les exercices,

antinaturels dont certains auteurs de méthodes les accompagnent sous prétexte d'éduquer les organes, de les soumettre à la règle, les exercices vocaux

(57) le professeur ne doit point perdre de vue que si l'instrument vocal jouit de l'heureuse prérogative de modifier ses dimensions, sa forme, sous l'influence de l'action musculaire, et de produire ainsi des effets incomparables, il a aussi ses exigences. L'instrument inerte, le piano par exemple. supporte, jusqu'à un certain point, les maladresses d'un commençant et les brutalités d'une organisation peu musicale; mais le larynx est loin d'être aussi complaisant : composé de tissus vivants, il exige pour lui les ménagements que nous accordons à la matière vivante ; sans cela, il se fâche et répond par le silence à nos imprudents caprices. »

« Il ne saurait être surmené impunément. La cause la plus légère l'irrite, l'enflamme; un petit excès, un léger refroidissement suffisent pour le rendre malade; à plus forte raison un exercice immodéré. Cette observation est d'autant plus importante qu'il est excessivement difficile de lui rendre ses propriétés premières, quand une fois il les a perdues. » (*Physiologie de la voix et de la parole*, page 584.)

sont incapables d'atteindre au but qu'ils visent, par la raison que les difficultés de la pratique vocale qu'il s'agit d'aplanir tiennent à des causes physiologiques inconnues à l'enseignement actuel. De là, une foule d'erreurs dont nous voulons citer l'une des plus frappantes.



L'enseignement a l'habitude de procéder sur une seule et même prononciation de voyelle à tous les exercices tendant à assurer les variations de hauteur nécessaires à la modulation, depuis les plus élémentaires, gammes simples ou chromatiques, arpèges, grupetti, jusqu'à ces vocalises mélodiques qui sont de véritables chants sans paroles.

Ce n'est pas que le texte imprimé de

ces exercices porte une indication précise à cet égard; mais en les prescrivant, l'enseignement ne fait aucune mention de la nécessité absolue de les accompagner de changements dans la prononciation de la voyelle, et il s'ensuit que l'élève se croit tenu de maintenir du commencement à la fin la prononciation par laquelle il a débuté et qui est généralement la prononciation usuelle de la voyelle. Or, cela est une grosse erreur, et pour en saisir la gravité, il suffit de se référer aux développements que nous avons donnés dans notre première Partie sur les rapports des trois qualités du son vocal. Nous y avons exposé que chaque prononciation de voyelle est le produit d'une position particulière des organes vocaux et qu'il y a un rapport physiologique étroit en-

tre les diverses positions des organes et les diverses hauteurs. A chaque hauteur, avons-nous dit, ne correspond parfaitement qu'une seule position des organes, c'est-à-dire une seule prononciation de voyelle, qui est le produit de cette position, et c'est sur cette prononciation que la hauteur reçoit son timbre le plus parfait. Si, en maintenant la même position, on fait varier la hauteur, soit en montant, soit en descendant l'échelle vocale, l'accord entre la hauteur et le timbre deviendra de moins en moins absolu, jusqu'à aboutir enfin à un tel antagonisme qu'un son musical ne pourra plus se former, et qu'il se produira alors ce que l'on appelle en termes de métier « *un trou dans la voix.* »

On voit donc clairement que le seul

moyen rationnel d'effectuer vocalement des variations de hauteur ⁵⁸, c'est d'accompagner chacune d'elles, ou du moins chaque suite de variations, de changements graduels dans les positions des organes, c'est-à-dire de variations dans les prononciations de voyelles ⁵⁹, offrant

58. Et d'opérer avec aisance le passage des registres.

59. Comment ces prononciations doivent varier, dans quel sens ces changements de positions doivent s'opérer, nous nous garderons bien de le préciser, car cela dépendra de la conformation des organes et du rapport à établir entre les trois qualités du son vocal, eu égard surtout à l'intensité sur laquelle on voudra effectuer ces variations de hauteur.

C'est ce que certains auteurs n'ont pas compris. Au lieu de se tenir sur la réserve, ils ont voulu poser quand même des règles fixes sur une matière aussi changeante. A cette première erreur ils en ont ajouté d'autres, enseignant par exemple que la bouche doit s'agrandir à mesure que la voix monte, se rapetisser à mesure qu'elle descend, ce

ainsi à chaque son le timbre qui correspond le mieux à sa hauteur. Et il en ressort que nous avons dit juste en assurant que l'enseignement, qui, dans son ignorance des rapports des trois qualités du son vocal, n'a jamais tenu compte de ce fait si important, commet en cela une grave erreur ⁶⁰.



Les conséquences de cette erreur se manifestent dans toute leur force lors-

(59) qui est contraire aux lois physiques les mieux démontrées.

60. Pareille erreur est commise dans les exercices tendant à assurer les variations d'intensité utiles à la modulation. Là aussi, l'enseignement ne fait aucune mention de la nécessité de changer la prononciation de la voyelle, et l'élève s'expose à des oppositions entre l'intensité et le timbre.

que l'élève passe de la salle d'études au théâtre.

Ignorant du rôle que doit jouer, dans les rapports des trois qualités du son vocal, le timbre, c'est-à-dire la prononciation de la voyelle, n'ayant jamais été instruit à faire varier cette prononciation suivant les besoins de la pratique vocale, dominé au contraire par un préjugé opposé à cette vérité physiologique, le chanteur se trouve aux prises avec de continuelles difficultés.

Celles-ci sont très grandes déjà lorsqu'en maintenant une seule et même prononciation aux voyelles, il cherche à atteindre avec justesse les variations de hauteur demandées. Mais quand il faut en même temps procéder à de fortes variations d'intensité et satisfaire aux exigences de la vérité d'expression, ces

difficultés deviennent telles, que s'il s'y obstine, sa voix risque fatalement de s'endommager ⁶¹.

Aussi la plupart des chanteurs n'en arrivent-ils pas à cette fâcheuse extrémité et sont-ils inconsciemment amenés par l'expérience à abandonner les erreurs d'école, pour entrer dans une voie plus conforme à la vérité physiologique. Seulement, avant d'y aboutir, ils prennent quelquefois d'étranges biais. Un exemple bien caractéristique nous en est fourni par une anecdote que nous

61. Les déplorables résultats qui découlent de cette manière de procéder ont déjà été signalés par divers auteurs, et nous-même n'avons cessé d'y appeler l'attention depuis de longues années. Mais on s'est contenté jusqu'ici de constater le mal sans en définir la cause : nous sommes heureux de pouvoir dévoiler celle-ci, grâce au principe des rapports des trois qualités du son vocal.

extrayons d'un récent ouvrage de physiologie.

Dans le *Faust* de Gounod, à la fin de la cavatine en *la bémol* du II^e acte, se trouvent, comme l'on sait, les mots :

. où se devine
La présence d'une âme innocente et divine.

Un ténor, effrayé par la difficulté d'émission qu'il rencontrait dans la nasale *en* de présence, sur laquelle le compositeur avait placé une note très élevée, l'*ut* 5, prit simplement le parti de tourner la difficulté en intervertissant ce passage de la manière suivante :

. où la présence
Se devine d'une âme innocente et divine,

et se tira ainsi d'affaire, ne trouvant plus la même difficulté sur l'*i* de devine.

Qu'est-ce que cette anecdote prouve ? tout simplement que cet artiste était

sous l'influence des préceptes d'enseignement qui recommandent de ne changer en aucun cas la prononciation de la voyelle. Alors, comme la prononciation usuelle de celle-ci ne pouvait s'accorder, dans son organe, avec la hauteur exigée, il a mieux aimé changer les mots de place et bouleverser la poésie.

Si quelque chose peut édifier sur la valeur pratique de ces préceptes, c'est bien cet exemple des conséquences vraiment inadmissibles auxquelles ils conduisent si l'on essaye de les observer.





§ II

DANS QUELLE PROPORTION L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE MET LES ORGANES VOCAUX EN MESURE DE SATISFAIRE AUX OBLIGATIONS DE LA PAROLE ET DU CHANT

NOUS avons vu au § 2 du chapitre I^{er} que la parole et le chant comportent cinq obligations : les variations de hauteur nécessaires à la modula-

tion, les variations d'intensité utiles à la modulation, la correction, l'expression, et la perceptibilité.

Voyons dans quelle proportion l'enseignement technique met en mesure d'y satisfaire.



1° *Obligation des variations de hauteur nécessaires à la modulation.*

Quelles que soient ses lacunes, l'enseignement actuel prépare d'une manière suffisante à cette obligation. La plupart des chanteurs qu'il forme savent faire suivre à leur hauteur vocale le dessin de la mélodie.



2° *Obligation des variations d'intensité utiles à la modulation.*

Sur ce point, malgré les efforts que tente l'enseignement actuel, malgré les exercices qu'il fait entreprendre, les résultats qu'il obtient ne présentent quelque certitude que dans des espaces restreints. En effet, lorsqu'il s'agit d'aborder de grandes salles de théâtre et de s'y trouver en concurrence avec de puissantes masses orchestrales et chorales, les chanteurs se voient aux prises, comme nous l'expliquerons plus loin, avec des difficultés qui tiennent à ces rapports des trois qualités du son vocal dont ils ne possèdent pas la moindre notion, et qui réagissent d'une manière particulièrement fâcheuse chez beaucoup d'entre eux sur l'interprétation des passages de douceur. Tantôt, voulant donner à

leur intensité l'atténuation juste, ils ne savent pas lui assurer une perceptibilité suffisante et ne se font plus entendre⁶² ; tantôt préoccupés du désir de se faire entendre, ou bien cherchant à masquer sous des éclats de voix le manque de justesse d'expression de leur timbre, ils augmentent l'intensité dans des proportions qui enlèvent à leurs effets tout caractère de douceur. Bref, ils oscillent ainsi entre ces deux résultats extrêmes, mais également imparfaits : trop ou pas assez d'intensité.



62. Rappelons qu'il faut bien se garder de confondre les variations que l'on fait subir à l'intensité avec la perceptibilité, ainsi que nous l'avons exposé dans la note 41.

3° *Obligation de la correction.*

Cette obligation se trouve beaucoup trop négligée par l'enseignement du chant. Dans certains conservatoires, on y apporte, il est vrai, quelque soin et l'on oblige les élèves à suivre des cours de diction et de déclamation, ce qui est une excellente mesure. Mais le plus souvent, l'on ne donne aucune importance à ce point. Beaucoup de maîtres eux-mêmes possèdent une prononciation qui n'est pas sans défauts. Il ne faut donc pas s'étonner que ce reproche soit mérité par tant de chanteurs.

L'enseignement de la parole, au contraire, porte sur cette obligation tous ses efforts, et il est juste de dire qu'ils sont rarement infructueux. Mais aussi, à moins d'un vice de conformation des organes vocaux, l'acquisition d'une pro-

nonciation correcte n'est-elle pas chose bien difficile, car les hommes, en établissant la convention du langage, n'ont choisi pour prononciations usuelles que celles qui étaient précisément les plus commodes pour la généralité des organes normalement conformés.

Afin d'enseigner ces prononciations usuelles, tous les maîtres ont recours à l'imitation, prononçant d'abord eux-mêmes, puis faisant prononcer l'élève jusqu'à ce que les deux prononciations s'équivalent. En ceci, pensons-nous, ils n'ont pas tort. Aucun signe n'étant assez précis pour déterminer la prononciation usuelle exacte qu'il s'agit de donner et pour la distinguer des innombrables prononciations autres dont toute voyelle est susceptible, la convention du langage ne peut se transmettre que de la bouche à

la bouche. D'où, l'explication des modifications qui s'opèrent avec le temps dans la prononciation d'une langue, et celle aussi de l'incertitude où l'on se trouve à l'égard de la prononciation exacte des langues mortes.



4° *Obligation de l'expression.*

En ce qui concerne la vérité d'expression, l'enseignement actuel du chant laisse encore plus à désirer.

Si nous établissons à cet égard un parallèle entre l'enseignement du chant et celui de la parole, il sera tout à la défaveur du premier.

Dans l'enseignement de la parole, la plupart des maîtres ont le bon sens de

ne passer à la déclamation, c'est-à-dire de n'exercer l'élève à donner de l'expression à sa parole que la diction correcte une fois assurée.

Il en est cependant qui font étudier dès le début les deux en même temps. Ils commettent ainsi l'erreur de méconnaître qu'il existe dans la parole, entre la correction et l'expression, une opposition provenant de ce fait que l'expression ne peut, le plus souvent, s'obtenir qu'en demandant au timbre des variations qui s'écartent plus ou moins de la prononciation usuelle. Il en résulte que leurs élèves se trouvent alors amenés à cette expression souvent exagérée et à cette correction douteuse que l'on peut même reprocher à quelques acteurs.

De quelles manières les maîtres de déclamation enseignent-ils l'expression ?

Comme pour la correction, c'est à l'imitation qu'ils ont recours.

Mais ici, cette pratique d'enseignement devient extrêmement discutable. Quelques maîtres, sans doute, comprenant que l'expression ne peut être juste que si elle est sentie et que les manières de la sentir varient suivant les tempéraments, se contentent de stimuler leurs élèves à être *vrais*, ne cherchant, quand ils se donnent eux-mêmes en exemple, qu'à leur montrer quelle supériorité réside dans la vérité d'expression.

Mais ces maîtres, il faut oser le dire, sont rares.

La plupart des professeurs cédant inconsciemment à cette vanité artistique malheureusement si développée parmi ceux qui s'adonnent à l'art vocal, et trouvant aussi une grande facilité d'en-

seignement dans l'habitude de se poser en modèles, exigent de leurs élèves la reproduction exacte des expressions qu'ils donnent eux-mêmes.

Quel est le résultat fatal de ces pratiques ? C'est d'abord de laisser l'élève dans l'ignorance de la véritable valeur de ce qu'il faut entendre par justesse d'expression, et dans une inexpérience complète de la libre recherche de celle-ci. D'où, ces manques de mesure, ces exagérations, qui ont attaché un si fâcheux renom aux mots : « déclamer, déclamation, déclamatoire. »

Puis, c'est de livrer à l'art, des artistes taillés sur un patron donné et portant fortement marquée l'empreinte du maître des mains duquel ils sortent, à telle enseigne que le public peut déterminer aux premiers mots la provenance de

l'artiste et dire : « celui-ci est l'élève d'un tel » ou même « il appartient à telle troupe. » Nous n'avons pas besoin de faire remarquer à quel point cette sorte de livrée gêne et entrave dans leur carrière ceux qui ne sont pas faits naturellement pour elle, jusqu'au jour où, instruits par une longue et douloureuse expérience, ils ont le bon esprit de la jeter à terre et de finir ainsi par où ils auraient dû commencer : par la recherche personnelle de la vérité d'expression.

Dans la technique du chant, il en est de même : là aussi, l'imitation forme la seule base d'enseignement. Mais au moins, dans l'enseignement de la parole, ceux qui se posent ainsi en modèles sont-ils en état de donner eux-mêmes cette justesse d'expression qu'ils croient pou-

voir enseigner, par ce procédé, à leurs élèves. On ne saurait, sans fausser la vérité, reconnaître les mêmes titres à la plupart des professeurs de chant.

Parmi ces derniers, il en est qui ont une si faible idée de la grandeur de cette obligation, qu'ils s'imaginent y satisfaire en donnant verbalement à l'élève, ou en insérant dans leurs méthodes, des indications sur la manière d'interpréter au théâtre les principaux sentiments, sur la tenue, les gestes, les jeux de physionomies à observer.

Quelques-unes de ces méthodes poussent même la naïveté jusqu'à accompagner leurs explications d'images. Le résultat ? Ce sont ces chanteurs dénués de toute vérité d'expression, conventionnels d'un bout à l'autre de leur rôle, accompagnant un chant incolore de

poses sculpturales et de gestes automatiques. Et c'est cela que l'on donne en pâture, sur la plupart des scènes lyriques, au besoin de plus en plus accentué du public de trouver au théâtre des choses vécues.

Toutefois, il est aussi dans l'enseignement du chant des maîtres qui savent l'importance de la vérité d'expression, et qui exigent que celle-ci soit librement cherchée par l'élève. Malheureusement ces bonnes intentions, qui portent d'excellents fruits dans l'enseignement de la parole, ne peuvent pas suffire dans l'enseignement du chant, et cela pour une raison simplement physiologique. Dans la parole, il n'y a pas, comme on sait, à s'occuper des variations de hauteur : on peut donc procéder librement à toutes les variations de timbre qu'exige

la vérité d'expression, la hauteur pliant toujours. Dans le chant au contraire, la hauteur est fixée par la musique sans qu'il soit possible de la faire plier, et des oppositions peuvent se produire entre elle et les variations de timbre cherchées en vue de la justesse d'expression. Que l'on suppose une hauteur extrême, que l'on y ajoute une puissante variation d'intensité, et l'on comprendra qu'alors la variation juste du timbre peut devenir singulièrement malaisée à trouver. Or, ces éventualités se réalisent sans cesse au théâtre, surtout dans l'interprétation des passages très mouvementés. Comme l'enseignement actuel est dans une ignorance absolue au sujet des rapports des trois qualités du son vocal, le maître le plus éclairé n'est pas en mesure d'aider l'élève contre de

telles difficultés, et le chanteur doit s'en tirer comme il peut. Si la phrase musicale est assez facile à suivre, si les variations de timbre sont aisées à y apporter, il donnera l'expression juste. Si au contraire une difficulté sérieuse se présente et si un heureux hasard ne la lui fait pas résoudre, il cherchera tant bien que mal à la contourner.

Ces difficultés se présentant presque toujours sur des passages qui interprètent des situations extrêmement passionnées, l'artiste se trouvera amené à masquer l'insuffisance de l'expression sous l'augmentation de l'intensité. Il tombera ainsi dans cet abus d'éclats de voix qui constitue un des griefs les plus justement imputables au théâtre lyrique contemporain.

Donc, au point de vue des variations

de timbre nécessaires à la vérité d'expression, autant il se rencontrera dans un rôle de ces passages difficiles, autant il pourra y avoir de lacunes, et comme il n'est guère de rôle tant soit peu mouvementé qui n'en renferme, il n'y en aura guère où l'artiste soit un interprète irréprochable.

Ajoutons que cette tendance des chanteurs à tomber dans des éclats de voix et leur inexpérience dans l'art de chercher la juste variation de timbre les rend généralement très imparfaits dans les passages de douceur. Nous avons déjà vu ⁶³ qu'ils savaient rarement les interpréter avec une bonne atténuation de l'intensité. Ils s'y montrent non moins insuffisants en ce qui concerne le tim-

63. Voir plus haut page 164, ligne 1 à 13.

bre, auquel ils ne donnent pas le charme nécessaire.



La grave lacune que nous venons de signaler dans l'enseignement du chant y a existé depuis que cet enseignement existe; seulement, du temps des écoles de l'arte del bel canto, les maîtres n'avaient pas à envisager les difficultés vocales que peut rencontrer dans le chant la recherche de la vérité d'expression, car le goût de l'époque étant porté vers le beau, l'agréable, et non vers le vrai, l'enseignement recommandait de donner avant tout des sonorités harmonieuses ⁶⁴, c'est-à-dire d'apporter aux

64. De là le surnom d'Arte del bel canto.

variations de hauteur les variations de timbre qui leur convenaient le mieux, et le souci de rendre le timbre conforme à la vérité d'expression ne passait qu'au second plan.

Mais au cours de ce siècle, la réaction qui s'est produite dans le goût public contre le fictif et le conventionnel, a mis au jour des exigences tout à fait opposées. On demande sur le théâtre quelque chose de vrai, de vivant. Et en face de ces exigences, en face des difficultés vocales qu'elles font naître, l'enseignement actuel démasque toute son insuffisance.

Cette insuffisance n'échappe pas aux maîtres intelligents : mais impuissants à y remédier, ils cherchent du moins à l'excuser. « La vérité d'expression, disent-ils, est surtout affaire de sentiment

artistique, et le sentiment ne s'apprend pas. Si vous êtes bien inspiré, vous trouverez intuitivement, sans recherche aucune, l'accent juste : si vous ne l'êtes pas, tous vos efforts seront vains. »

Quelque vraisemblance que présente cet argument, nous ne le croyons pas soutenable. A la vérité, ce serait folie de nier le pouvoir de l'inspiration artistique, et nous n'y songeons point. Quand elle saisit l'artiste, ce n'est plus lui qui parle, c'est comme si une force supérieure, comme si la nature elle-même parlait en lui, et alors, sans le vouloir, sans même s'en douter, ni comprendre comment, il trouve, il donne des accents d'une merveilleuse vérité !

Mais aussi, cet extraordinaire état d'âme une fois passé, les forces qu'il a centuplées retombent-elles à leur valeur

normale. Rendu à lui-même, l'artiste retrouve long et pénible, hérissé de difficultés, le chemin que tout à l'heure il avait parcouru si vite, enlevé d'un coup d'aile. S'il n'a alors rien à mettre à la place de l'inspiration, s'il ne sait s'en passer, s'il est obligé de l'attendre de nouveau pour faire un pas en avant, il sera bien à plaindre. L'inspiration, en effet, est un fugitif hasard indépendant de la volonté humaine.

Il n'est certainement point d'artiste qui ne l'ait parfois ressentie, il en est d'assez favorisés pour la ressentir souvent, il n'en est pas un seul qui la ressent chaque fois qu'il l'appelle.

D'ailleurs, de toutes les productions artistiques, celle de l'interprète scénique doit le moins compter avec l'inspiration. Au peintre, au sculpteur, au composi-

teur, il est permis de l'attendre, de jeter de côté l'œuvre tant qu'elle tarde à apparaître. Pour l'interprète, il n'en est plus ainsi. Le public se trouve réuni à heure fixe dans la salle de spectacle : il lui faut s'y présenter.

Une maladie, un accident grave sont les seules excuses qu'on lui accorde. Mais il n'a pas le droit de dire : « je ne chanterai que quand je me sentirai inspiré, » car alors que deviendraient les théâtres ?

D'autre part, le peintre, le sculpteur, le compositeur, quand l'inspiration paraît enfin, peuvent se livrer à elle avec cet abandon absolu, cet oubli de toutes choses, qui procure une des jouissances les plus aiguës qui soient, la suprême jouissance artistique !

L'interprète, au contraire, a le de-

voir de ne pas s'abandonner de la sorte à l'inspiration, sauf quand elle l'envahit hors la présence des auditoires, pendant la préparation de son rôle. Mais une fois monté sur la scène, loin d'obéir à la nature, il doit la commander, car il ne doit jamais oublier qu'il se produit en public, entouré d'autres chanteurs, accompagné d'un orchestre, et qu'il lui faut garder la complète possession de soi-même pour avoir constamment l'œil à tout ; c'est donc avec aussi peu d'émotion que possible, qu'il doit s'efforcer de retrouver les accents les plus vrais de l'émotion, et il n'y réussira que s'il sait mettre à la place de l'inspiration la seule chose qui puisse dans une certaine mesure y suppléer : cette habileté, cette science qui, elles, s'apprennent, et que tout enseignement artistique digne de

ce nom a le devoir d'assurer. Et voilà pourquoi l'inspiration artistique ne peut pas servir d'excuse aux lacunes de l'enseignement.



5^o *Obligation de la perceptibilité.*

Enfin, pour ce qui est de cette dernière obligation, l'enseignement actuel se trouve entièrement désarmé. Les artistes vocaux qui satisfont aisément à l'obligation de la perceptibilité le doivent à l'heureuse disposition naturelle de leurs organes ⁶⁵, sans que l'enseigne-

65. Cette disposition est malheureusement beaucoup plus rare que ne veulent le faire croire les maîtres actuels, qui, pour atténuer l'impuissance de leurs efforts, accusent volontiers le manque de perceptibilité d'être non un phénomène physiologique, mais un fait pathologique causé par des abus.

ment y ait aucun mérite, et ceux qui se butent contre une difficulté ont beau s'adresser à l'enseignement, il ne peut leur être d'aucun secours.

La difficulté à laquelle nous faisons allusion peut se présenter sous deux formes, l'une plus générale et plus rare, l'autre plus spéciale et plus fréquente. D'une part, chez certaines personnes, il y a impossibilité absolue, même avec une forte dépense de soufflerie pulmonaire, de donner à la voix le degré de puissance nécessaire pour qu'elle s'entende dans une grande salle ⁶⁶. D'autre part, chez tout le monde, alors même que cette impossibilité générale n'existe pas, il peut se produire des cas spéciaux

66. Rappelons encore une fois que la perceptibilité est indépendante de la soufflerie pulmonaire, ainsi que nous l'avons exposé dans la note 41.

où il y a empêchement de déployer l'intensité sur un son. Dans l'un comme dans l'autre cas, l'enseignement se montre impuissant : il décourage ceux qui se trouvent dans le premier, et ne sait apporter aucune aide efficace à ceux qui se trouvent dans le second.

Aussi bien, cela n'a-t-il rien d'étonnant. L'un et l'autre de ces phénomènes tiennent en effet aux positions des organes vocaux et aux rapports des trois qualités du son vocal qui en résultent, à cette différence près que le premier phénomène est dû à la position ordinaire que gardent les organes étant donné leur conformation naturelle, tandis que le second est dû à des positions accidentelles prises pour la production d'un son donné. Or, nous savons que l'enseignement actuel ignore les rap-

ports des trois qualités du son vocal et les causes physiologiques qui agissent sur eux, c'est-à-dire les mouvements et changements de position dans les organes qui entraînent modification dans la relation respective des trois qualités du son vocal.

Quels sont les résultats, dans la pratique, de cette lacune de l'enseignement technique?

D'abord, en ce qui concerne la parole, nombre de ceux qui la pratiquent, orateurs de tous genres et même acteurs, se trouvent si peu exercés à maintenir l'équilibre entre les trois qualités du son vocal que lorsqu'une situation leur demande de procéder à de fortes variations d'intensité, ils n'y parviennent généralement qu'avec les plus pénibles efforts, et que l'on peut voir des ora-

teurs éloquents ou des interprètes doués d'un remarquable tempérament scénique s'époumoner, s'épuiser en cris rauques !

D'autre part, en ce qui concerne l'enseignement du chant, mêmes résultats, avec ces circonstances aggravantes en sus que le chanteur a infiniment plus besoin que tout autre praticien vocal de mettre l'intensité à contribution, et que le public n'apporte au théâtre lyrique aucune indulgence pour l'exécution vocale, mais un âpre et intraitable désir d'entendre, d'avoir l'oreille satisfaite.

Quoique non moins dépourvus de connaissances sur le mécanisme physiologique de la production phonique, les anciens maîtres, du temps de l'arte del bel canto, arrivaient cependant à triompher des difficultés matérielles que rencontre

l'obligation de la perceptibilité, à force de les battre en brèche durant un siège en règle qui pouvait prendre des années ⁶⁷. Les maîtres contemporains, qui n'ont pas la ressource de ces longs et patients efforts, ne peuvent rien. La plupart se contentent de dire : « Se faire entendre, c'est une question d'intensité, de soufflerie pulmonaire. Si vous

67. Aussi tous ces artistes de l'arte del bel canto se servaient-ils de ce que l'on appelle la *voix claire*, par opposition à la *voix sombrée*. Nous démontrerons dans le traité où nous voulons étudier en détail cette question de la perceptibilité que la première de ces deux émissions vocales est favorable et la seconde contraire à une bonne direction interne du son. De là, l'explication de ce fait que la voix sombrée, introduite sur la scène française par Duprez en l'année 1849 et entourée aussitôt d'une vogue immense, n'a pu se maintenir et a dû faire place de nouveau à la voix claire, rendue de plus en plus nécessaire par les vastes proportions qui sont actuellement données aux salles de spectacle.

voulez transporter sur le théâtre les effets trouvés dans la salle d'études, il faudra que vous chantiez plus fort proportionnellement. »

Imbu de ce précepte, l'artiste monte sur la scène et chante plus fort. Lorsqu'il rencontre une difficulté qui paralyse le déploiement de sa voix, soit sur un point donné, soit sur tout son parcours, il s'imagine n'avoir pas chanté assez fort encore et demande des maximums à sa soufflerie pulmonaire. Ainsi, son ignorance des rapports des trois qualités du son vocal, alors qu'il s'agirait de rétablir l'équilibre entre ces trois qualités, entre la hauteur, le timbre et l'intensité, l'amène à augmenter cette dernière hors de toute proportion, c'est-à-dire à accentuer le déséquilibre. Sans parler du caractère déplacé de ces excès

de soufflerie pulmonaire, ceux-ci ont des conséquences qui ne se font pas attendre; il y a fatigue des organes, altération de la voix, parfois sa perte totale.





§ III

RÉSULTATS GÉNÉRAUX DE L'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE

EN somme, si nous envisageons l'enseignement technique de l'art vocal dans son ensemble, nous résumerons ainsi nos appréciations, d'abord à l'égard de l'enseignement de la parole, puis à l'égard de l'enseignement du chant.

L'enseignement de la parole peut donner de bons fruits pour la correction, et aussi, à moins que le maître ne sache pas s'y prendre, pour la vérité d'expression, mais il présente une lacune au point de vue de la perceptibilité.

Malgré cette lacune, cet enseignement s'est cependant maintenu jusqu'ici à la hauteur de sa tâche. Cela tient, pensons-nous, à ce que celle-ci lui est facilitée par l'indulgence que le public montre, même au théâtre, pour les imperfections vocales des artistes de la parole. En effet, attaché surtout à l'esprit des phrases, à l'intérêt présenté par le texte qu'il est venu écouter, il se tient pour satisfait quand ce texte lui est récité avec correction, avec expression, alors même que la voix se montre défectueuse.



L'enseignement du chant exerce suffisamment aux variations modulées de hauteur; il ne prépare qu'incomplètement aux variations d'intensité dont se rehausse la modulation; il n'attache pas un soin suffisant à la correction de la prononciation; il n'aide pas à surmonter les difficultés vocales qui empêchent de rendre la juste expression alors même qu'elle est sentie; enfin, il n'offre aucun secours efficace contre les obstacles auxquels peut se heurter l'obligation de se faire entendre. Tout compte fait, cet enseignement présente donc une somme de lacunes et de défaillances infiniment supérieure à ses quelques qualités. Il est au-dessous de sa tâche. Il ne satis-

fait pas à son but, qui doit être de mettre le chanteur en mesure d'opposer à l'ensemble des obligations de la pratique du chant un ensemble des trois qualités du son vocal. Il est absolument incapable de donner à l'artiste la maîtrise vocale, et c'est bien son insuffisance qui est la cause première de l'insuffisance de tant d'artistes lyriques en présence des besoins du théâtre chanté contemporain ⁶⁸.

68. D'autres causes ont été invoquées, mais elles ne résistent guère à un examen sérieux. Ainsi en est-il de cette rengaine courante : « que les tempéraments artistiques se font de plus en plus rares. » C'est là une erreur contre laquelle on ne saurait trop vivement protester, car elle constitue une véritable calomnie à l'égard de la civilisation. Il est avéré, en effet, que le développement de celle-ci, loin d'étouffer les tempéraments artistiques, en favorise l'éclosion, les natures cérébrales devenant de plus en plus nombreuses au détriment des seules natures matérielles. Comme le goût artistique,



Quelle est la situation du chanteur sorti de cet enseignement, lorsqu'il aborde la scène lyrique? Elle peut se dépeindre en quelques traits : d'abord, stupéfaction devant les difficultés complexes que révèle la pratique du théâtre. L'enseignement ne lui ayant rien appris des causes de la production pho-

- (68) borné au dilettantisme passif, et le talent, capable de production active, ne sont que les deux degrés, l'un inférieur, l'autre supérieur, de la prédisposition artistique, il s'ensuit que ni l'un ni l'autre ne feront défaut tant que se maintiendra cet état de civilisation. Il y aura donc longtemps encore des publics désireux de goûter la jouissance artistique, en même temps que des talents excellemment doués par la nature pour procurer cette jouissance et offrant ainsi un terrain des plus fertiles à un enseignement capable de remplir sa mission.

nique, le chanteur ignore le mécanisme de l'organe dont il devient l'instrumentiste ⁶⁹, il ne sait pas au juste ce qu'il doit lui demander et souvent il en abuse pour ne pas connaître sa destination naturelle. C'est ainsi que la plupart des artistes, en entrant dans la carrière, se

69. C'est, il est vrai, un défaut commun à la plupart des hommes d'ignorer le mécanisme des organes dont l'usage leur est cependant des plus précieux. Ainsi, nous voyons et nous ne connaissons pas notre œil, nous entendons et nous ne connaissons pas notre oreille.

Seulement, il convient de remarquer que l'œil, l'oreille sont des organes passifs, qui perçoivent, enregistrent les impressions du dehors, mais ne produisent rien par eux-mêmes. L'organe de la voix au contraire est essentiellement actif, il produit des effets qu'il tire de son propre fonctionnement : aussi l'ignorance de ce fonctionnement est-elle forcément préjudiciable pour qui prétend faire métier d'en user. Comment produire avec quelque sûreté des effets alors que l'on ignore aussi profondément les causes?

trouvent conduits à prendre des rôles qui sont tout-à-fait en dehors de leurs moyens et ne s'aperçoivent à quel point ce répertoire est funeste pour leur voix que bien plus tard, quelquefois trop tard.

Face à face avec les difficultés qu'il voit surgir de toutes parts, le chanteur entreprend, pour les surmonter, des recherches fiévreuses qui absorbent les dix ou quinze plus belles années de son existence théâtrale sans qu'il trouve le temps de se livrer sérieusement aux études psychologiques et scéniques qui constituent le côté vraiment élevé de son art ⁷⁰. Et quand enfin, la chance

70. On peut dire que l'art lyrique, envisagé dans sa forme la plus complète : le chant de théâtre, comprend trois éléments : la *technique*, ayant pour but d'apprendre à chanter ; la *psychologie*, de faire comprendre ce que l'on chante ; la *scénographie*,

aidant, il est arrivé, après ces longues années de lutte, à acquérir une expérience personnelle qui lui fasse surmonter avec aisance les principales difficultés de la pratique, c'est alors que lui apparaît un monde nouveau de difficultés.

Il est appelé à l'honneur de la création d'une figure marquante du drame

- (70) de donner l'illusion de la couleur locale dans laquelle on doit chanter, c'est-à-dire de la vérité extérieure de l'action. Pour chanter, la technique est évidemment essentielle; mais c'est la psychologie qui gouverne l'ensemble de toute interprétation lyrique, car c'est par elle seule que peut se connaître exactement l'individualité d'un personnage et par conséquent les inflexions de voix qui doivent lui convenir ainsi que l'apparence physique qu'il doit prendre en raison de l'époque, du lieu, de la condition sociale et des états d'âme où il se trouve. Ce livre s'occupant exclusivement du côté technique, nous n'y avons rien à dire de plus des deux autres éléments.

lyrique. On vient lui dire : « Vous avez une belle voix, c'est entendu, mais cela n'est pas assez. Donnez-nous maintenant l'accent juste, le geste vécu, la physionomie, le costume; donnez-nous la vérité, en un mot ! »

La vérité ! l'interprète ne peut apprécier à son exacte valeur ce que ce mot-là renferme, car presque jamais il n'a entraîné son esprit vers ces régions élevées de l'art. Sur lui pèse la routine de toute une carrière. L'âge d'apprendre est passé.



Or, cette peinture formant le tableau fidèle de la plupart des carrières lyriques d'aujourd'hui, on comprend cette situation d'ensemble, ce triste état de

crise dans lequel se débat l'art lyrique contemporain et qui semble toucher en ce moment à son maximum d'acuité.

Sur ce point, il n'y a plus à épiloguer. Tout le monde sait à quoi s'en tenir. S'il était toutefois des personnes conservant encore quelque doute, nous leur conseillerions de se mêler du métier d'impresario. Elles verraient bientôt quelle peine, nous dirons même quelle impossibilité il y a aujourd'hui à former une compagnie lyrique présentant un caractère tant soit peu homogène. Elles verraient qu'il est matériellement irréalisable de réunir dans une même saison deux quatuors, l'un de grand opéra, l'autre de genre léger, qui ne présentent pas des disparates énormes.



« Cependant, pourra-t-on nous faire observer, parmi les chanteurs il en a été et il en est encore aujourd'hui ayant su acquérir la maîtrise vocale à un degré qui vraiment laisse peu de chose à désirer. Et plusieurs d'entre eux ont eu le bon esprit de se vouer à l'enseignement. »

Nous sommes tout-à-fait d'accord. Nous rendons un plein hommage au mérite de certains de nos aînés et de certains de nos camarades, ainsi qu'à la généreuse pensée qu'ils ont eue de ne pas laisser leur savoir stérile, et de l'employer à l'instruction des jeunes générations.

Mais, leurs bonnes intentions mises à part, ce savoir qu'ils ont acquis, sont-ils capables de le transmettre ? Et nous répondrons résolument : non, ils n'en

sont pas capables, car ce savoir n'est pas un véritable savoir, ce n'est que de l'expérience, et la route de l'expérience, chaque homme doit la refaire entièrement à son tour, sans qu'aucun puisse aider l'autre.

En effet, ces hommes sont sortis de l'enseignement que nous venons d'examiner. Ils n'en ont reçu aucune connaissance positive, aucune notion sérieuse sur les lois physiologiques de la production phonique, aucune idée des rapports des trois qualités du son vocal.

Entrés dans la carrière, ils se sont trouvés désarmés en face des difficultés que rencontrent les variations de hauteur, l'emploi de l'intensité, la recherche de la vérité d'expression. Ignorant les causes, ils se sont butés contre les

effets, comme un homme aveugle qui, enfermé dans une pièce, donne de la tête contre les quatre murs. Ce n'est qu'à force de se heurter et de tâtonner qu'ils sont arrivés à reconnaître ces difficultés, à délimiter le champ d'action assigné à leurs moyens par la nature, à triompher sur un point, à biaiser sur un autre, mais toujours sans comprendre comment.

Ils ont refait ainsi pour leur propre compte l'enseignement empirique des anciennes écoles italiennes, à cette différence près qu'autrefois l'artiste n'abordait le théâtre que cet enseignement achevé, tandis qu'aujourd'hui le véritable enseignement ne commence qu'après la trop courte traversée de la salle d'études.

Arrivés par cette voie à une maîtrise

personnelle, avec plus ou moins de peine, en plus ou moins de temps, suivant la répartition plus ou moins heureuse de leurs dons naturels, ils ont beau ouvrir des écoles, ils ne pourront pas fonder d'enseignement efficace, du moins en ce qui touche les véritables difficultés de cet art. C'est en vain que le maître prouvera qu'il a lui-même vaincu ces difficultés, quel avantage ses élèves en retireront-ils, puisqu'il ne peut pas leur faire comprendre comment, et puisque ces difficultés, que nous savons être physiologiques, et variables suivant les conformations, se produisent chez eux dans des conditions absolument différentes? A cet égard l'enseignement n'a pu rien donner au maître, lui à son tour ne peut rien donner à l'enseignement; il a acquis sans

comprendre, il ne peut pas faire comprendre comment il faut acquérir, et c'est ainsi que cet art si noble tourne dans un cercle vicieux, au risque d'y périr!





CHAPITRE III

LE REMÈDE DANS LA SCIENCE

LE problème fondamental posé au début de ce livre ne saurait être résolu par les moyens d'action dont dispose l'enseignement actuel ; c'est ce qui ressort clairement de l'examen impartial des résultats fournis par cet enseignement.

Celui-ci est sorti, nous l'avons vu au début du précédent chapitre, de sa première voie, la voie de l'empirisme sérieux, mais cela n'a malheureusement pas été pour entrer dans la seconde, celle de la science. Aujourd'hui il se trouve entre les deux, le sérieux empirisme duquel il s'est détaché, et la science qu'il n'a pas encore abordée, mais entre les deux, il n'y a qu'incertitude, erreur et obscurité. C'est donc dans cette obscurité que se débat l'enseignement technique de l'art vocal, et c'est là le mal dont il souffre.



En présence de ce mal, peut-on songer à rétablir les traditions de l'ancienne école, à réintégrer l'enseignement dans

son ancienne voie? Est-ce là le remède attendu, la solution cherchée du problème qui nous préoccupe?

Non, il n'y faut pas songer. Cette voie n'est plus de notre temps. Elle est trop longue pour nos mœurs. On ne remonte pas un courant de civilisation. Mais il y a une autre raison, plus sérieuse encore, pour ne pas tenter de faire revivre l'empirisme : c'est qu'il constitue un mode d'enseignement absolument imparfait, qui laisse toujours une porte ouverte à l'incertitude.



Reste la seconde voie, inconnue à l'époque où florissait la grande école passée, inabordée encore aujourd'hui, mais bien appropriée à notre siècle, et

permettant seule, par une connaissance approfondie des causes, de prévoir les effets, de résoudre les difficultés, et d'aboutir ainsi à des résultats complets et rapides, en remplaçant la longue expérience par une science approfondie.

Puisque tous les chemins jusqu'à présent suivis se sont démontrés sans issue, nous ne saurions hésiter à entrer dans la voie nouvelle qui s'offre à nous afin d'y chercher la solution de ce problème. Remarquons d'ailleurs que si la science doit former la base des études vocales, elle trouvera un auxiliaire utile et un moyen d'action excellent dans l'expérimentation pratique, c'est-à-dire dans une sorte d'empirisme éclairé et réduit à son juste rôle.

II

Telle est notre manière de penser. En la formulant, nous savons à quelles attaques nous nous exposons, et nous serions particulièrement surpris de ne pas voir revivre en notre honneur les vieilles objections qui surgissent chaque fois qu'il est question de faire servir la science au développement d'un art, objections d'autant plus malaisées à vaincre qu'elles appartiennent non à la classe des arguments sérieux, mais à celle des préjugés courants, des rengaines que tout le monde a sur les lèvres, machinalement, par habitude, et

qui constituent des raisonnements rebelles à la raison.

En somme, tous ces préjugés se réduisent à deux affirmations : « L'art et la science suivent des voies opposées. — Il n'y a donc aucune compatibilité entre eux. »

Des deux affirmations, la première, hâtons-nous de le dire, est tout-à-fait exacte. Mais la seconde, prise dans cette forme absolue, manque de justesse et l'analyse même de la première nous en donnera immédiatement la preuve.



L'art et la science, affirme-t-on, suivent des voies opposées. Il faut spécifier : Quelles sont ces voies ? Quel est

leur point de départ ? Quel est leur point d'arrivée ?

Voici notre réponse :

L'art a pour point de départ une Idée, choisie en toute liberté par l'esprit, mais qui forcément doit être, pour que la production artistique mérite ce nom, une des facettes de la vérité, ou, plus simplement, une vérité : toute production qui n'a pas ce point de départ ne saurait être regardée que comme une tentative viciée dès son principe, incohérente ou vide.

La science au contraire a pour point de départ des faits positifs ⁷¹, sur les-

71. A la suite de notre conférence de Milan, où nous avons déjà développé ces mêmes idées, un éminent critique leur opposa cette remarque que l'arithmétique, la géométrie, l'algèbre, les sciences mathématiques en un mot, n'avaient pas pour point de départ des faits positifs, et n'opéraient que dans le domaine de l'Idée.

quels elle procède à l'observation des causes, qu'elle compare entre eux, dont elle rapproche d'autres faits, non pas arbitrairement choisis, mais de nature telle qu'un rapport puisse se dégager de leur ensemble.

D'autre part, l'art aboutit à des faits positifs, c'est-à-dire à des effets qu'il provoque et fait naître afin qu'ils réalisent l'Idée et la rendent perceptible à tous, mais qui ne sont choisis avec bonheur que s'ils satisfont à cette fin.

La science, au contraire, aboutit à une Idée, qui n'est pas librement choisie par l'esprit, mais qui s'impose à lui en tant que loi se dégageant du rapport

(71) Nous sommes d'accord. Mais ces sciences purement abstraites ne forment qu'une exception, dont l'existence n'infirmé en rien le principe général que nous énonçons.

des faits observés, et qui, par cela même, est une vérité, sans quoi le travail scientifique ne se réduit plus qu'à une simple tentative faussée dans ses conclusions.

De cette comparaison, il ressort donc avec une absolue clarté que les voies suivies par l'art et par la science sont effectivement opposées, l'un ayant pour point de départ une vérité et redescendant vers des faits positifs, l'autre ayant pour point de départ des faits positifs et remontant vers une vérité.



Mais, si l'on passe de cette comparaison générale à des hypothèses particulières, on constate que cette opposition des deux voies n'exclut pas absolu-

ment leur parallélisme ⁷², et que tout dépend alors de l'art et de la science que l'on met en comparaison.

Si les faits positifs auxquels l'art aboutit et ceux que la science observe n'ont rien de commun entre eux, il n'y a évidemment aucun rapport à établir. Ainsi, pour prendre une hypothèse extrême, on serait bien embarrassé de trouver un rapport entre la céramique

72. L'éminent critique que nous venons de citer s'est montré scandalisé de cette figure, déclarant ne pas comprendre comment deux voies pouvaient être opposées et parallèles en même temps. C'est cependant bien simple. Que notre honorable contradicteur veuille bien se rendre sur un talus de chemin de fer : il y verra deux voies ferrées, l'une affectée aux trains qui vont de A à B, l'autre réservée à ceux qui effectuent le trajet contraire, c'est-à-dire de B à A. Ces deux voies sont rigoureusement opposées et elles sont non moins rigoureusement parallèles.

qui façonne la faïence et l'astronomie qui observe les étoiles.

Mais quand, au contraire, les faits positifs auxquels l'art aboutit sont précisément ceux que la science observe, il apparaît d'une façon non moins évidente qu'il y a ici parallélisme entre cet art et cette science, que la voie ascendante et la voie descendante se côtoient et se touchent sur un même plan, et alors il peut devenir d'un grand secours, pour redescendre sûrement l'une, de remonter d'abord l'autre.

Ainsi, tous les arts où l'effet artistique se réalise uniquement dans une dépense de notre organisme lui-même sont en un rapport étroit avec la science physiologique, qui étudie le fonctionnement vital des organismes. Telles, la danse, la gymnastique de force et celle

d'agilité. Dans cette classe d'arts, rien ne se fait qui ne soit du ressort de la physiologie, et rien ne peut s'expliquer sans la connaissance de ses lois.

Est-ce dire que tout acte de production artistique soit subordonné ici, dans toute son étendue, à la connaissance des lois physiologiques? Ce serait certainement aller trop loin.

Il y a d'abord à faire abstraction de toute la partie intellectuelle des actes de production artistique, à savoir la *conception* de l'Idée par l'intelligence, ou en d'autres termes l'inspiration artistique. Celle-ci, en effet, tout en étant, elle aussi, un simple acte physiologique relevant de la physiologie du cerveau, est un acte si souverain en lui-même, si autoritaire, qu'il ne supporte aucune règle. L'intelligence trône sur l'organisme

et lui dicte, par l'intermédiaire de la volonté, ses ordres, mais n'en souffre pas elle-même. Appliquées à la conception intellectuelle, les opinions courantes que l'art est tout spontané, qu'il ne s'apprend pas, qu'il ne se laisse pas guider, sont donc parfaitement justes, et nous nous garderons bien de les méconnaître.

Reste l'autre partie de l'acte de production artistique : l'*exécution* par certains organes, la réalisation sous forme d'effets, de l'Idée conçue par l'intelligence et transmise par la volonté.

Ici, la nécessité de la connaissance des lois physiologiques est une question de plus ou de moins de dépense physique.

Si la dépense est normale, ne dépassant pas une faible moyenne, les

agents physiques y satisferont tout naturellement, sans qu'il soit besoin de s'occuper d'eux. Ainsi, nos bras, nos jambes, nous servent continuellement sans que notre pensée ait à s'arrêter sur le mécanisme de leurs mouvements.

Mais lorsque la dépense devient anormale, qu'elle dépasse fortement la moyenne ordinaire, — ce qui est précisément le fait de tous les arts qui rentrent dans cette catégorie, attendu qu'ils tendent tous à des effets de puissance ou d'agilité physique poussés au maximum, — la connaissance des lois physiologiques s'impose, car si elle n'intervient pas pour diriger cette forte dépense dans ses limites naturelles, celle-ci arrivera fatalement à les outrepasser, ou à en dévier, et il s'ensuivra une catastrophe organique. Ainsi, les mouve-

ments de la jambe quand ils s'essayent aux difficultés de la danse, les mouvements du bras quand ils concourent à des tours de force, ont besoin d'être observés, expliqués, physiologiquement réglés, sous peine de graves accidents.

C'est ce que comprennent parfaitement aujourd'hui tous ceux qui poursuivent avec intelligence des exercices physiques, et l'avenir n'est sans doute pas éloigné où toute la gymnastique ne sera plus qu'une application rationnelle de la physiologie du mouvement.



Or, l'*art vocal* appartient précisément, et par tous ses caractères, aux arts où

l'effet artistique se réalise dans notre organisme, dans la dépense physique à laquelle il se livre.

Sans doute, la conception intellectuelle joue ici un rôle considérable et qui élève l'art vocal bien au-dessus de tous les arts auprès desquels nous venons de le ranger.

Mais dans l'un comme dans les autres, la seconde partie de l'acte de production artistique, que nous avons appelée l'*exécution*, est en entier abandonnée à notre organisme, et plus spécialement ici à des portions de l'organisme que l'on désigne sous le nom d'organes vocaux.

Il est donc évident que sur ce point un rapport étroit existe entre l'art vocal et la physiologie, ou plutôt cette partie de la science physiologique qui s'attache

au fonctionnement des organes affectés à la phonation.

Tant que ces organes ne fonctionnent qu'avec une dépense médiocre, comme cela est le cas dans la conversation, dans le chantonnement, la science n'a vraiment pas lieu d'intervenir.

Mais lorsque la dépense des organes vocaux devient anormale, lorsqu'elle touche à des maximums, lorsqu'enfin la pratique vocale devient un art, soit celui de la parole, soit, et surtout, celui du chant, la logique, la prudence, l'intérêt de l'art lui-même, commandent de recourir à la science, à la physiologie.

III

En affirmant que la science, que la physiologie peut et doit servir de base à l'enseignement technique de la parole et du chant, et par cela même à l'édifice entier d'un enseignement rénové, nous ne soutenons pas une idée absolument neuve. Elle a déjà eu ses précurseurs.

Pour ne parler que de ce siècle, qui seul d'ailleurs mérite d'être pris en considération, vu l'état peu avancé de la physiologie vocale avant lui, plusieurs des hommes de science qui se sont distingués en cette matière ont compris qu'il fallait dissiper le vieux préjugé de l'incompatibilité de la science et de l'art,

et mettre résolument la première au service du second.

Parmi eux, nul ne l'a mieux senti et exposé qu'Edouard Fournié, dans un ouvrage à la valeur duquel on ne saurait, selon nous, rendre un trop grand hommage; car, aux différents points de vue de l'érudition, de la conscience mise à rechercher la vérité, de la somme de travail dépensée, il n'est pas d'œuvre jusqu'à ce jour qui dépasse celle-là. La meilleure preuve, ce sont les larges emprunts que beaucoup d'ouvrages lui ont faits, trop souvent sans le dire. Il est seulement à regretter que ce monument de science présente le défaut d'une diffusion qui en rend la lecture difficile, défaut auquel les progrès scientifiques survenus depuis en ont ajouté un autre : celui d'avoir vieilli.

D'autre part, quelques hommes de l'art se sont engagés sur cette voie. Issu d'une famille de grands chanteurs et chanteur émérite lui-même, Garcia fils s'est adonné à des recherches scientifiques et a doté la science de cet instrument si précieux grâce auquel elle a pu réaliser enfin de rapides progrès : le laryngoscope. Le maître eut un fougueux émule dans Charles Battaille, grand chanteur, grand comédien, en même temps que médecin.

Cependant, malgré ces initiatives, la masse n'a pas suivi. Rien n'a changé dans les conditions de l'art. L'art et la science ne se sont pas rapprochés.

C'est qu'en effet les hommes de l'art et les hommes de science ne parlent pas le même langage, et que personne encore ne s'est sérieusement entremis

pour les faire se comprendre. Les hommes de science, tout en formant des vœux platoniques pour que les deux sphères d'action arrivent à se joindre, ne sont pas sortis de la leur propre, tandis que les quelques hommes de l'art qui ont eu le courage d'aborder la sphère d'action scientifique, n'ont pas eu la persévérance, ou n'ont pas eu le temps, de travailler efficacement à en rapprocher celle de l'art. Ainsi l'appel que Fournié a fait pour l'union de l'art et de la science, en quelques belles pages enfouies au milieu d'un monde de démonstrations scientifiques, n'a pas dépassé le cercle restreint des hommes de science, qui, absorbés évidemment par d'autres préoccupations, n'ont pas soutenu ce mouvement d'idées, sur lequel le silence s'est fait. Ainsi, la double compétence

de Battaille, qui lui a assuré de son vivant un prestige si considérable auprès des hommes de science comme auprès des hommes de l'art, n'a pas porté les fruits que l'on était en droit d'en attendre. Quelque respect que l'on porte à sa mémoire, on doit reconnaître qu'il n'est arrivé en définitive ni à perfectionner notablement la science, où il a apporté trop d'imagination, ni à l'amener au service de l'art.

Aussi les hommes de science ont-ils continué à travailler dans leur rayon, à discuter entre eux, au point de vue de la physique, de l'anatomie et de la physiologie, les problèmes de la production phonique, et à échafauder sur ces points des théories scientifiques, mais sans pouvoir en tirer de règles immédiatement applicables à l'art vocal, faute de

posséder l'expérience de cet art, de ses difficultés, de ses besoins. Nous dirons plus : leur inexpérience artistique a empêché ces hommes, même sur le terrain de la science, de faire œuvre entière, et, par l'idée incomplète et souvent erronée qu'ils se sont formée de la pratique de la voix, les a fait tomber dans des méprises que sans cela ils auraient certainement évitées.

En présence de ce défaut de stimulation, il n'est pas étonnant que la généralité des hommes de l'art ne se soit pas engagée dans cette voie et soit restée dans cet empirisme, dans ce manque regrettable de connaissances touchant le mécanisme physiologique de la production phonique dont nous avons déjà pu apprécier les errements dans notre précédent chapitre, en parlant des méthodes.



Telle est aujourd'hui la situation et c'est cette même situation que nous avons trouvée, il y a une vingtaine d'années, à notre entrée dans la pratique militante. Et vraiment, quand nous remontons du regard ces vingt années, nous sommes pris de tristesse en voyant que sur ce point rien n'a changé dans l'intervalle. Nous nous souvenons de nos illusions d'alors, de la foi enthousiaste avec laquelle nous nous adressions à l'enseignement. Mais à ce désir de savoir qui ne demandait qu'à être satisfait, par quoi répondait-on ?

Si nous nous tournions vers les hommes de l'art, par des systèmes arbitraires, dépourvus de tout but élevé, et dont

les lacunes, les contradictions, nous faisaient bien vite dire : « Non, ce n'est pas là la vérité ! » Et si nous nous tournions vers les hommes de science, par de sentencieuses et arides dissertations, bien faites pour nous détourner à l'avance de toute recherche scientifique et pour nous faire voir dans la science un temple fermé aux artistes.

Alors, livré à notre seule initiative, nous nous sommes mis à chercher pour nous-mêmes, d'abord sur notre terrain, celui de l'art, en dehors des méthodes, dans la pratique militante de tous les jours⁷³, et plus tard sur le terrain scien-

73. Au cours de nos recherches, nous avons soumis notre organe à toutes sortes d'expériences et nous nous sommes quelquefois attiré des critiques que nous aurions pu éviter si, moins préoccupé du but que nous poursuivions, nous avions donné plus d'importance à l'effet immédiat.

tifique, quand nous eûmes reconnu que là se trouvait la certitude.

Nous sommes ainsi parvenu à la conception d'une idée d'ensemble de rénovation de l'enseignement technique de la parole et du chant par la science qui porte en elle, pensons-nous, la solution du problème auquel ce livre est consacré.

Nous pouvons maintenant en exposer l'idée générale.





CHAPITRE IV

L'ENSEIGNEMENT FONDÉ SUR DES BASES SCIENTIFIQUES



Nous affirmons que le problème dont nous poursuivons ici l'examen se trouvera résolu, c'est-à-dire que les organes vocaux pourront être mis en mesure de rendre tous les

effets dont l'art vocal est susceptible, le jour où l'enseignement technique se fondera sur des bases empruntées à la science.

Notre affirmation nécessite une preuve.

La preuve matérielle d'une solution que l'on propose ne peut se trouver que dans les résultats de sa mise en application. Nous l'attendons avec confiance.

Mais il est de notre devoir de fournir immédiatement la preuve logique de ce que nous avançons, c'est-à-dire de démontrer ici qu'il est possible de fonder sur des bases scientifiques un enseignement technique de l'art vocal qui soit capable de remplir toute sa tâche.

Reportons-nous par la pensée vers un avenir où cet enseignement se trouverait fondé.

Dans un premier paragraphe, nous allons étudier son organisation.

Dans un second paragraphe, nous allons étudier ses résultats.





§ I^{er}

ORGANISATION D'UN ENSEIGNEMENT ·
FONDÉ SUR DES BASES
SCIENTIFIQUES

DASSONS en revue les principes sur
lesquels reposera l'enseigne-
ment que nous projetons, les moyens
d'action dont il se servira, le corps
enseignant qui le dirigera.

I

Les principes d'enseignement

« L'art secondé par la science », telle est en somme la formule que nous proposons pour la solution du problème auquel est subordonné l'avenir de l'art vocal.



L'aide que la science peut offrir à l'art, les ressources théoriques qu'elle peut lui présenter, ressortent de la définition même de la science.

« La science, avons-nous dit, c'est la connaissance précise ou tout au moins la recherche méthodique des causes, celle aussi des conditions dans lesquelles elles se présentent en un cas donné, et déductivement la détermination des effets auxquels ces causes peuvent alors donner naissance. »

Cette définition nous permet de constater que la science est en mesure d'offrir trois ordres d'éléments distincts à l'enseignement technique de l'art vocal.

1° Elle lui offrira la *connaissance des causes*, c'est-à-dire qu'elle lui fera connaître le mécanisme physiologique de la phonation, les phases du travail de formation du son vocal et la part que prennent, dans ce travail de formation, la hauteur, l'intensité et le timbre.

2° Elle lui offrira la *connaissance des conditions dans lesquelles ces causes se présentent en un cas donné*, c'est-à-dire qu'elle lui fera connaître la conformation anatomique des organes vocaux et qu'elle lui fera étudier, dans la mesure où cela est possible, les différences individuelles qui y existent.

3° Elle lui offrira la *détermination des effets auxquels ces causes peuvent alors donner naissance*, c'est-à-dire qu'elle permettra de se rendre compte, en un cas donné, eu égard aux lois physiologiques de la phonation et à la conformation apparente des organes vocaux, de la mesure où peuvent varier dans ces organes le travail de formation du son vocal, les rapports de ses trois qualités et enfin les divers effets qui en résulteront.



C'est sur ces trois sortes d'éléments fournis par la science que pourront se fonder les assises de l'enseignement rénové, que pourront s'élever, si l'on nous permet cette figure, les deux maîtres-piliers destinés à supporter l'édifice nouveau : la *connaissance des principes généraux* et la *connaissance des moyens naturels*.



En premier lieu, l'enseignement, fort de la connaissance des causes, en tirera des *principes généraux* dont l'ensemble formera une sorte de Code théorique indiscutable, supérieur aux fluctuations des sentiments individuels, et d'une

souveraine unité : car la science, c'est la vérité, et la vérité est une.

Enfin, on arrivera donc à s'entendre, à sortir de cet assemblage confus et bariolé de méthodes contradictoires. Il y aura un fond commun de vérités scientifiques, et il ne se maintiendra plus de divergences que sur des points à l'égard desquels la vérité n'aura pas encore été dégagée et qui, par conséquent, n'appartiendront pas encore au domaine des études ouvertes aux élèves, mais à celui des controverses réservées aux maîtres.

Si l'on doit publier encore des écrits sur la pratique vocale, ce ne seront plus de ces traités pleins d'erreurs et de contradictions comme il en est tant aujourd'hui, mais des écrits ayant tous un fond commun, comme ceux qui parais-

sent sur la chimie, la physique, l'anatomie, la physiologie. Ce seront soit des écrits théoriques tendant à élucider davantage les questions encore controversées, soit des écrits pratiques, exposant les vérités incontestées et indiquant leurs applications.

L'unité de principes s'accompagnera d'une unité de langage, car une conséquence, et non des moindres, de cette unification de l'enseignement sera la fixation d'une terminologie uniforme qui, au point de vue de la précision, ne le cédera en rien à celle des savants, mais qui cependant devra être plus simple. Cette terminologie remplacera avec grand avantage l'inextricable fouillis de termes de métier, parfois fort imagés sans doute, mais vagues, ambigus et contradictoirement interprétés, qui aug-

mentent aujourd'hui la confusion des systèmes d'une confusion de langues. S'il ne s'agissait que de remplacer des mots par des mots, la réforme ne serait pas grande ; mais il s'agira de prendre une chose : la clarté, et de la mettre à la place d'une autre chose : la confusion ⁷⁴.



En second lieu, sachant qu'en prati-

74. « Pour recevoir une juste application dans les arts, écrit Fournié (*Physiologie de la voix et de la parole*, page 580), la science doit être claire, précise; il faut qu'elle s'impose par une éclatante lumière et que l'artiste, dans les applications qu'il en fait tous les jours, puisse en reconnaître la justesse et l'utilité. A ces conditions, nous sommes fermement convaincu qu'elle sera acceptée non seulement sans méfiance, mais avec empressement. »

Telle est aussi notre conviction.

que les principes généraux se présentent dans des conditions qui varient avec la conformation des organes vocaux, l'enseignement s'attachera à l'étude des différences de conformation. Et alors, mettant en regard les principes généraux et une conformation donnée, il pourra déterminer approximativement les effets qu'engendreront, dans de telles conditions, les causes. Il précisera en un mot le champ d'action assigné aux *moyens naturels* et il en circonscrira les limites, en dehors desquelles toute tentative est physiologiquement inutile.



Fondé sur ces deux maîtres-piliers, l'enseignement technique pourra pro-

céder en toute sûreté à cette éducation vocale de l'organe qui forme sa véritable tâche et en tête de laquelle s'inscrira cette maxime, qui pourrait lui servir de devise : « Les moyens naturels par les moyens naturels ! »

« *Natura per naturam!* »



Possédant comme base d'opérations, ainsi que nous l'avons dit, la connaissance précise des moyens naturels, l'enseignement pourra travailler à développer ceux-ci dans leur sens naturel pour les mettre à la hauteur des obligations auxquelles ils doivent satisfaire dans la pratique vocale. Il y travaillera en appliquant les principes gé-

néraux, mais en proportionnant leur application à la conformation bien comprise de chaque individu.

C'est précisément en cela que réside l'énorme différence entre ces principes généraux découlés de la science et les méthodes générales issues de l'empirisme. Le principe général, c'est une vérité puisée dans l'étude des causes mêmes et s'étendant à tous les faits qui peuvent en découler. La méthode générale, issue de l'empirisme, ce n'est qu'une manière de procéder calquée sur l'observation des faits, et qui peut ne plus rien valoir pour des faits autres que ceux observés.

Ainsi, pour prendre une comparaison facile, quand on dit couramment : « plus vous irez au sud, plus il fera chaud », ce langage équivaut à une espèce de

méthode générale, reconnue vraie par l'Européen, le Canadien, le Sibérien, mais qui n'est plus vraie du tout pour l'Australien, le Bojéman, le Patagon, lesquels, en se dirigeant toujours vers le sud, tomberaient dans les glaces du pôle Antarctique. Au contraire, quand la science dit : « plus vous vous rapprochez de l'Equateur, plus la température s'élèvera », elle pose un principe général déduit par elle de l'observation des causes, et qui vaut pour l'Européen comme pour l'Australien, pour le Canadien comme pour le Patagon, pour le Sibérien comme pour le Bojéman.

Il en est de même dans l'enseignement technique de l'art vocal. Tandis que les méthodes générales et leurs manières de procéder tout empiriques, bonnes pour certaines conformations,

ne le sont plus pour d'autres et deviennent alors un joug sous lequel plient et souvent se brisent les qualités natives, les principes généraux, au contraire, applicables à toutes les conformations et proportionnées par l'enseignement à chacune d'elles, permettront de dégager et de faire valoir ces qualités suivant leur destination naturelle ⁷⁵.

75. Tel devra être le programme d'un enseignement fondé sur des bases scientifiques et c'est indiquer assez clairement qu'il ne faut pas nous attribuer la vaine prétention d'apporter une espèce de panacée universelle qui substituerait à tout ce qui est imparfait aujourd'hui la perfection même, laquelle d'ailleurs n'est pas dans la nature. Dégager, faire valoir les moyens naturels, c'est bien là le maximum que l'on puisse demander à un enseignement technique, et il serait tout simplement insensé de lui attribuer le pouvoir de créer des moyens que la nature, toujours parcimonieuse, n'aurait pas accordés.

II

Les moyens d'action de l'enseignement.

Quels seront les moyens d'action par lesquels l'enseignement ainsi compris procédera à l'éducation vocale ?

A côté de la théorie, et la complétant, il devra y avoir des exercices pratiques, mais des exercices conformes aux principes généraux, aux lois physiologiques de la phonation, aux rapports des trois qualités du son vocal.

Par conséquent, devront être éliminées toutes les pratiques qui n'y seraient pas conformes. Telle, l'attaque du son

par le coup de glotte ⁷⁶. Telle aussi, la fâcheuse habitude de faire procéder aux exercices de la hauteur et de l'intensité sur une seule et même voyelle invariablement maintenue, habitude qui est, nous l'avons déjà vu, contraire à cette notion essentielle que toute variation de l'une des trois qualités du son vocal entraîne modification dans la relation respective de l'ensemble des trois qualités, et qui, de ce fait, crée à l'élève des dif-

76. Nous tenons à faire remarquer que si nous nous élevons contre le système du coup de glotte, ce n'est certainement pas pour tomber dans l'exagération de certaines écoles opposées, qui ont poussé le culte de l'expiration naturelle du souffle jusqu'aux plus absurdes excès. Dans nos publications ultérieures, nous nous étendrons, avec le développement que ce sujet comporte, sur les divers problèmes de la respiration et de la phonation appliquées à l'art vocal. Mais nous nous déclarons dès maintenant l'adversaire de toute doctrine exagérée, exclusive, extrême.

difficultés vocales dans la soumission desquelles il faut voir un maximum d'art ne pouvant être demandé qu'à des chanteurs absolument maîtres de leur organe. Ces difficultés, en effet, constituent pour la voix une sorte d'entrave, et le chanteur qui se trouve aux prises avec elles peut se comparer à un gymnaste auquel on lierait les jambes, à un nageur auquel on lierait les bras : pour triompher quand même, il faut qu'il soit un artiste parachevé.



De ce que toute variation dans l'une des trois qualités du son vocal entraîne modification dans la relation respective de l'ensemble des trois qualités, il résulte tout naturellement que l'on ne peut

exercer avec sûreté l'une des qualités que si l'on a en même temps l'attention fixée sur les deux autres.

De plus, comme les trois qualités sont également précieuses pour le chanteur et qu'elles l'aident également à satisfaire aux obligations de son art, il doit procéder à leur développement simultané, afin de savoir les mener de front.



« Mais, dira-t-on, pour arriver à exercer les trois qualités simultanément, il faut d'abord commencer par l'une d'elles. »

Cela est exact. Seulement, il faudra commencer par la plus variée et la plus souple, par celle dont la possession permettra, étant donné les innombrables

positions des organes auxquelles correspondent ses diverses nuances et sous-nuances, de concilier toujours, à l'aide du choix d'une de ces sous-nuances, les trois qualités du son vocal, à celle enfin qui mériterait si bien l'épithète de *grand régulateur* dans les rapports des trois qualités du son vocal : nous voulons dire le timbre.

A l'opposé de ce que l'on fait actuellement, il faudra que l'on recherche en tout premier lieu, dans les exercices, non pas toutes les hauteurs qui peuvent s'émettre sur un timbre donné, c'est-à-dire sur une prononciation de voyelle déterminée, mais tous les timbres, c'est-à-dire toutes les prononciations de voyelles, qui peuvent s'émettre sur une hauteur donnée. On prendra d'abord, pour plus de facilité, une hauteur moyenne, comme

celles dont on se sert dans la parole. Puis, on poursuivra la recherche sur toutes les hauteurs de la voix, ce qui permettra de voir les transformations graduelles des timbres et en fera connaître l'ensemble.

Toute cette première partie du travail de la voix sera effectuée avec des intensités plutôt faibles. On acquerra la souplesse vocale avant la force, ce qui est physiologiquement juste, tout exercice physique devant commencer par les mouvements d'assouplissement.

C'est seulement quand ces recherches sur le timbre et la hauteur auront donné des résultats suffisants, qu'il y aura lieu de faire intervenir l'intensité. On exercera alors cette dernière dans toutes ses variations sur tous les timbres de chaque hauteur.



Ces différents exercices pourront être poursuivis, faute de mieux, sur les modèles d'exercices actuellement en usage, en adaptant bien entendu ceux-ci à l'obligation des continuelles variations de timbre. Toutefois, ces modèles devront être considérablement modifiés.

Il ne faut pas que l'on se méprenne sur ce que nous voulons dire par là. En parlant de simplifier les exercices pratiques, nous n'entendons pas du tout souhaiter que l'on en réduise l'importance. Nous estimons, au contraire, d'accord en cela avec beaucoup de sincères amis de l'art lyrique, que la plus large extension doit leur être donnée et qu'il faut se familiariser avec toutes les difficultés du chant, même avec celles

que l'on ne trouve plus guère dans la pratique, parce qu'elles appartiennent à un genre démodé. L'expérience qui en sera retirée aura toujours sa valeur. Le chanteur doit en toute circonstance s'affirmer maître de son organe, et il doit donc avoir tout essayé.

Mais en disant que les exercices pratiques devront être simplifiés, nous voulons dire qu'il faudra les dépouiller de l'énorme complication que leur a prêtée l'enseignement actuel. En somme, les exercices préparatoires au chant, quelque compliqués qu'on veuille les faire paraître, se réduisent à trois types : *gammes*, *arpèges*, *grupetti*, comme le dessin se réduit à trois sortes de lignes : droites, courbes, brisées ⁷⁷.

77. Cette comparaison doit s'entendre au point de vue du dessin des variations de hauteur que



Quand on aura fait ces trois sortes d'exercices sur toutes les variations de hauteur, d'intensité et de timbre qu'il sera possible de réaliser ; quand on aura essayé toutes les variations de hauteur sur toutes les variations d'intensité et de timbre, toutes les variations d'intensité sur toutes les variations de timbre et de hauteur, toutes les variations de timbre sur toutes les variations de hauteur et d'intensité, on aura vraiment exercé

- (77) comportent ces trois types d'exercices. Il convient d'ajouter un quatrième type d'exercices qui ne comporte aucune variation de hauteur, car c'est l'intensité qui y varie sur une hauteur donnée : c'est le type appelé chez les Italiens « *messa di voce* », ce que l'on traduit en français par « filage des sons. »

l'ensemble des trois qualités du son vocal d'un bout à l'autre du champ d'action assigné aux moyens naturels, on connaîtra les ménagements que nécessitent ces qualités pour ne pas se gêner l'une l'autre, on saura les maintenir toutes trois en état de conciliation, enfin, on possédera la maîtrise du chant.

III

Le corps enseignant

Que seront les maîtres chargés de diriger cet enseignement nouveau si différent de celui d'aujourd'hui ?

Avant tout, nous pensons qu'il leur faudra avoir été de sérieux praticiens

vocaux, car sans cela disparaîtrait le principal avantage de cette rénovation, qui doit non faire abdiquer l'art devant la science, mais associer la science à l'art, afin de mettre les connaissances de la première au service de l'expérience du second. Que ceux qui voudront les premiers, en même temps que nous, franchir la porte du domaine nouveau, aient d'abord longtemps erré dans les ténèbres de la pratique actuelle ! Alors seulement ils comprendront et sauront faire comprendre à leurs élèves l'immense parti à tirer de la science !



Ces maîtres, en entrant dans l'enseignement scientifique, devront avoir pris la détermination d'imposer des sacrifi-

ces à leur amour-propre, d'abandonner bien des idées personnelles, de renoncer à l'édification de systèmes et de reléguer l'imitation à un plus modeste rôle. Au lieu de façonner, comme aujourd'hui, l'élève à leur propre image et à leur enseignement personnel, ils devront se résigner à façonner l'enseignement scientifique à la nature bien comprise de chacun de leurs élèves. L'enseignement se montrant alors, comme cela se produit dans les autres branches scientifiques, le même partout, quelle que soit l'école, quels que soient les maîtres, il n'y aura plus entre ceux-ci de différences individuelles autres que celles justifiées par leur plus ou moins grande habileté à tirer parti des vérités scientifiques, à en faire profiter leurs élèves. Bref, dans l'enseignement tech-

nique, la personnalité du maître aura à s'effacer devant l'unité et l'impersonnalité de la science.

Elle reparaitra par contre tout entière dans la partie esthétique de l'enseignement, c'est-à-dire dans celle qui vise non plus le mécanisme de la production phonique, mais la sélection des effets artistiques auxquels elle doit tendre.

Ici, plus de vérités positives, plus de lois absolues, mais seulement ces règles esthétiques qui, nous le savons, sont toutes relatives, car elles varient avec le goût de l'époque, cette conception moyenne du beau dans un état social donné, et qui, de ce fait, peuvent être envisagées de bien des manières différentes. Tel, partant de cette idée que l'art doit être la fidèle représenta-

tion de la nature, de ses qualités et de ses vices, ne souffrira pas de limites au naturalisme des interprétations et voudra qu'on le pousse jusque dans ses dernières conséquences. Tel autre, estimant au contraire que l'art porte en lui quelque chose de plus élevé que la matérielle nature et doit n'emprunter à celle-ci que ce qui peut réveiller en l'homme le sentiment du beau, du bon, le moraliser en un mot, demandera qu'on se tienne dans ces strictes limites.

Les deux opinions, et bien d'autres encore, sont également soutenables. Le seul arbitre entre ces diverses écoles est le public, et ses jugements ont une force toute temporaire, ils varient avec les années, puisque le goût d'une époque n'est plus celui de l'autre.

Dans cette lutte qui se poursuit sans

solution définitive possible, sur le domaine de tous les arts, les professeurs, en ce qui concerne l'art vocal, seront les champions, et chacun des élèves ira à celui dont les tendances répondront le mieux à son propre sentiment.



Dans quelle mesure faudra-t-il que les maîtres s'initient à la science pour pouvoir satisfaire à leur tâche? Ayant acquis une solide expérience pratique, devront-ils devenir en outre des savants? Ou bien de simples éléments scientifiques leur suffiront-ils?

Fournié semble avoir été d'avis que des connaissances élémentaires devaient suffire. Il y revient, dans son ouvrage, à plusieurs reprises :

« Loin de nous la prétention de vou-

loir que l'élève qui se destine au chant commence par étudier l'anatomie et la physiologie : cela peut être utile, très utile, mais non nécessaire. Ce que nous désirons, avec tous les artistes distingués qui savent par eux-mêmes les difficultés du chant, c'est que le professeur connaisse l'instrument qu'il a mission d'enseigner⁷⁸..... Nous ne pensons pas d'ailleurs qu'il soit indispensable pour le professeur de chant de connaître tous les détails relatifs à l'anatomie et au mécanisme de l'art vocal. Ce qu'il doit connaître, c'est la nature spéciale de l'instrument dont il se sert, c'est la constitution générale de cet instrument et le mécanisme précis de chacune de ses parties ; c'est enfin les ressources

⁷⁸. Fournié, *Physiologie de la voix et de la parole*, page 578.

particulières qu'il peut retirer de l'instrument vocal par la connaissance des dispositions variables que peuvent affecter les parties qui le composent ⁷⁹.... Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire que le chanteur connaisse le nom et la situation des muscles qu'il contracte ⁸⁰... Cependant, un professeur distingué, parodiant un mot célèbre : « cherchez la femme ! » dit à son tour, et très sérieusement, à propos des vices de la voix : « cherchez le muscle ! » Ce ne serait pas mal trouvé si à chaque ton était dévolu un muscle spécial ; mais la plupart des muscles concourent à la formation de tous les tons, et celui-là serait bien habile qui saurait découvrir dans cette synergie musculaire la fibre cou-

79. Même ouvrage, page 580.

80. Même ouvrage, page 583.

pable. Nous voulons dire par là qu'il ne faut rien exagérer, pas même l'intervention de la science ⁸¹... L'éducation du larynx se réduit à une gymnastique musculaire qui a ses principes, ses lois, mais que l'on juge plutôt par les effets, c'est-à-dire par les sons obtenus, que par la connaissance des muscles qui entrent en action ⁸². »

Il est une partie de ce que dit Fournié sur laquelle nous sommes absolument d'accord avec lui. Ainsi, nous pensons, comme lui, que la maxime : « cherchez le muscle ! » est une exagération, qu'il est impossible de spécialiser le rôle de chaque muscle dans la formation du son vocal et de ses trois qualités, et que la bonne observation des

81. Même page 583.

82. Même page.

lois physiologiques de la production phonique doit se juger par les effets. Aussi est-ce de cette manière que nous concevons l'enseignement scientifique, qui prendra pour point de mire non pas le jeu musculaire, impossible à saisir et à avoir dans l'œil, mais les qualités du son vocal, c'est-à-dire les effets de ce jeu musculaire, et appréciera par la justesse des effets celle des causes.

Nous admettons encore, avec Fournié, que l'on ne saurait vouloir de l'élève qu'il apprenne l'anatomie et la physiologie, bien que cela puisse lui être très utile; nous faisons toutefois cette réserve que son professeur doit lui en enseigner ce qui lui sera indispensable.

Par contre, nous estimons qu'il ne suffit pas, pour celui qui aspire à devenir professeur, d'étudier « la nature

spéciale de l'instrument qu'il a mission d'enseigner, la constitution générale de cet instrument, le mécanisme précis de chacune de ses parties, les ressources particulières qu'il peut retirer de l'instrument vocal par la connaissance des dispositions variables que peuvent affecter les parties qui le composent. »

On nous trouvera peut-être bien exigeant, car il est certain que si le professeur connaît bien tout cela, il en sait long, et qu'il ne serait pas aisé de découvrir aujourd'hui des maîtres d'un tel savoir. Nous en convenons et pensons même que Fournié, dans cette énumération, intentionnellement ou non, est allé plus loin que le reste de son argumentation ne le faisait prévoir. Mais ce à quoi nous tenons, c'est à dégager cette affirmation de celle qui la précède :

« qu'il n'est pas indispensable pour le professeur de chant de connaître tous les détails relatifs à l'anatomie et au mécanisme de l'organe vocal. » Cela peut n'être pas indispensable dans l'enseignement actuel, et une possession superficielle des connaissances énumérées peut y suffire pour qu'un borgne devienne roi dans ce royaume des aveugles. Dans l'enseignement futur, au contraire, où il n'y aura plus place ni pour des aveugles, ni pour des borgnes, il faudra que le professeur y voie de ses deux yeux et qu'il s'éclaire le plus possible. Ne fût-ce que pour bien comprendre et enseigner les connaissances jugées nécessaires par Fournié, il faudra qu'il ait sérieusement approfondi celles que cet auteur ne juge pas indispensables.

Nous comprenons, au surplus, que Fournié ait apporté une certaine timidité dans l'énoncé de ses *desiderata*. En sa qualité d'homme de science, il était mal placé pour juger quelle utilisation l'art pouvait donner aux connaissances scientifiques. Puis, il éprouvait peut-être la crainte, lui, à qui toutes ces notions étaient familières, de trop demander aux hommes de l'art. Nous, qui occupons une situation toute différente, nous n'aurons pas les mêmes scrupules. Nous voyons clairement que plus la science sera approfondie, plus elle pourra offrir d'utilité à l'art. D'autre part, nous connaissons trop les artistes pour nourrir la moindre défiance à l'égard de leur capacité intellectuelle. Nous savons que celle-ci ne leur fait pas défaut, et qu'elle pourra réaliser

les résultats les plus sérieux le jour où elle sera servie par un peu de bonne volonté.



Nous leur demandons donc beaucoup à ces artistes, — à ceux du moins qui voudront se vouer à l'enseignement. Nous leur demanderons d'étudier d'une manière approfondie toutes les sciences dont relève directement ou indirectement l'étude de la phonation, c'est-à-dire de commencer par la physique théorique et expérimentale, puis de passer à la physique appliquée à la musique, à l'anatomie théorique et pratique, à la physiologie théorique et expérimentale, pour aboutir enfin à la physiologie appliquée au chant.

Ce chemin peut sembler difficile : il

n'a rien d'impossible. Arrivé à l'aborder sur le tard de notre carrière sans y être préparé par une instruction préalable, placé par conséquent dans des conditions égales, ou plutôt inférieures, à celles où se trouveront les artistes qui voudront s'engager dans cet enseignement, nous nous astreignons nous-même à ce chemin et nous pouvons dès maintenant affirmer qu'il n'offre pas de difficultés insurmontables.



Ce n'est qu'à ce prix que pourra être fondé un grand enseignement, comparable à l'enseignement des autres branches intellectuelles, et renfermant, comme lui, ses trois degrés : 1° le degré inférieur où l'on apprend ; 2° le degré

moyen, où l'on a suffisamment appris pour pouvoir appliquer ; 3^o le degré supérieur, où, après avoir approfondi tous les détails de la théorie et s'être distingué dans toutes les difficultés de la pratique, on peut aspirer à enseigner.

Ce dernier degré d'instruction pourra devenir alors l'objet d'une sérieuse vérification, établie à l'entrée même du corps enseignant. Nous trouvons, sur ce sujet, de très saines idées dans un récent ouvrage de M. G. Bonheur sur l'enseignement du chant. Mais ce que l'auteur n'ajoute pas, c'est que ce contrôle des aptitudes du maître qu'il réclame avec insistance, ne pourra devenir efficace que le jour où, l'enseignement reposant sur des bases scientifiques, ce sera la science, dans son unité, qui servira de pierre de touche. Alors, en ef-

fet, il ne sera plus possible d'opposer la méthode personnelle de M. X..... à la méthode personnelle de M. Z....., qui se combattent, mais qui peut-être se valent, et pour la valeur respective desquelles il n'y a aucune base d'appréciations sérieuse. Mais on n'aura plus qu'à comparer, avec la science pour élément de contrôle, les titres de M. X..... et ceux de M. Z....., et si l'un de ces Messieurs en offre vraiment trop peu, on pourra le prier d'en acquérir.

Ajoutons que les autorités publiques qui, malgré la grande sollicitude qu'elles ont montrée à l'art vocal par la fondation de Conservatoires, Académies, etc., n'ont pu faire grand' chose jusqu'ici pour stimuler un bon recrutement du corps enseignant, se verront alors dans la possibilité et par cela même dans

l'obligation morale d'assurer, par leur sanction, un contrôle sévère. Nous sommes persuadé qu'elles n'y manqueront pas.



Sans aucun doute, le jour où les maîtres devront justifier de sérieuses connaissances scientifiques, il y en aura qui voudront faire mieux encore, s'élever par leurs travaux personnels au-dessus des professeurs qui redisent simplement ce que d'autres ont trouvé sans avoir rien trouvé eux-mêmes, gagner enfin des titres à la reconnaissance publique en apportant leur appoint au patrimoine de la science.

En faisant cela, les hommes de l'art feront réaliser à la science des progrès

infiniment plus rapides que ceux qu'elle peut effectuer entre les mains des seuls hommes de science.

Ces derniers, en effet, ne sont jamais bien placés pour observer, dans des conditions complètes, les phénomènes vocaux chez l'homme vivant, car ils n'ont à leur disposition, le plus souvent, que des organes peu exercés, le leur y compris, et inaptes, par conséquent, à produire toutes les variétés physiologiques que peut donner un organe exercé. Et quand, par exception, ils ont un tel organe à leur disposition, celui par exemple d'un chanteur parent ou ami, on conçoit qu'ils ne puissent pas lui demander tout ce que l'on peut demander à son propre organe. Alors, ils suppléent à cette lacune par des larynx artificiels, par des expériences sur les ani-

maux, sur les cadavres, enfin par des à-peu-près : d'où, bien des erreurs dans leurs théories.

Les hommes de l'art, au contraire, pourront mettre au service de la science cette auto-observation physiologique de tous les instants, ce vaste champ d'expériences qu'offre un organe bien exercé à son possesseur, et ils pourront faire ainsi, dans d'excellentes conditions, de la physiologie pratique, poursuivre de patientes recherches, noter jusque dans leurs moindres détails les phénomènes constatés, en déterminer la loi, en vérifier la valeur, en préciser les applications. Et, en ce faisant, ils rendront tout à la fois service à la science, dont ils enrichiront le domaine théorique, et à l'art, dont ils faciliteront le domaine pratique.



§ II

RÉSULTATS D'UN ENSEIGNEMENT FONDÉ SUR DES BASES SCIENTIFIQUES.

BASÉ sur 'de tels principes, servi par de tels moyens d'action, dirigé par de tels maîtres, l'enseignement technique n'aura pas de peine à s'acquitter pleinement de sa tâche, c'est-à-dire à mettre ses élèves en mesure, comme nous allons le voir maintenant, de satis-

faire aux obligations de la pratique vocale, lesquelles sont, rappelons-le : la correction, l'expression, la perceptibilité, les variations de hauteur nécessaires à la modulation et les variations d'intensité utiles à la modulation ⁸³.



1° *Obligation de la correction.*

La correction de la prononciation sera enseignée, avec une sollicitude égale, à ceux qui se destinent à la parole et à ceux qui se destinent au chant, car c'est elle qui doit servir de point d'appui à la recherche de l'expression et qui doit empêcher à cet égard toute exagération. La correcte prononciation usuelle des

83. Se reporter, pour les détails, au § 2 du chapitre I^{er}.

voyelles doit être comme la monnaie courante du timbre pour les situations moyennes. C'est d'elle qu'il faudra partir pour satisfaire à l'interprétation de situations plus mouvementées, mais en s'écartant d'elle le moins possible et en y revenant toujours.



2° *Obligation de l'expression.*

Aussitôt la correction assurée, l'enseignement apportera une grande vigilance à la recherche de la vérité d'expression, car son importance est de tout premier ordre dans la pratique du chant comme dans celle de la parole. L'enseignement stimulera l'élève à rechercher librement cette vérité d'expression suivant ce que lui inspirera son senti-

ment personnel. Mais il ne se contentera pas de lui donner ce bon conseil, il lui offrira de plus le moyen de l'exécuter, c'est-à-dire de triompher des difficultés vocales que peut rencontrer cette recherche. Ce moyen, les exercices pratiques l'auront assuré : il résidera simplement dans la juste compréhension du rôle du timbre en tant que régulateur des rapports des trois qualités du son vocal.

Dès lors, l'artiste n'aura plus besoin de recourir, afin de masquer l'insuffisance d'expression de ses sonorités, à des effets d'intensité déplacés, fatigants pour l'organe et finalement monotones pour l'oreille. Il pourra opposer aux mille variétés qu'exige la vérité d'expression les mille variétés qu'offre le timbre vocal. Il disposera ainsi d'une

palette aux mille couleurs : à son intelligence, à son bon goût, à son sentiment artistique, il appartiendra de choisir et de grouper ces couleurs pour la peinture la plus saisissante des sentiments ⁸⁴.



3° Obligation de la perceptibilité.

En même temps qu'à la correction et à l'expression, l'enseignement attachera un soin extrême à la percepti-

84. C'est assez dire qu'il n'aura à tenir aucun compte des préférences de mode qui se sont portées tantôt sur la voix sombrée, tantôt sur la voix claire, aussi inaptes l'une que l'autre à la vérité d'expression, si l'on en fait un usage exclusif. Il devra user au contraire de toutes les nuances que pourra lui offrir sa voix, depuis la plus claire jusqu'à la plus sombre, en les adaptant aux besoins de la vérité d'expression.

bilité, et cela aussi bien pour ceux qui se destinent à l'art de la parole que pour ceux qui se destinent à l'art du chant.

Nous avons vu ⁸⁵ que cette obligation peut se heurter à deux sortes de difficultés.

Les unes sont accidentelles et localisées : ce sont les impossibilités de pousser le son, c'est-à-dire de déployer l'intensité sur un son donné ; elles tiennent à une opposition momentanée entre les qualités du son vocal, et, à l'aide du timbre, grand régulateur en cette matière, seront aisément vaincues.

Les autres, plus graves, plus générales, empêchent la voix de porter au delà d'un espace assez restreint, quels que soient les efforts de la soufflerie pulmo-

85. Au § 2 du chapitre II, page 184, ligne 5 et suivantes.

naire⁸⁶. Elles tiennent à une cause physiologique paralysant l'intensité, à une position coutumière des organes qui n'est pas favorable au déploiement de cette qualité du son. Nous avons déjà fait allusion à cette cause physiologique et nous avons indiqué que les réflexions du son vocal y jouaient un grand rôle. Ce phénomène et ceux qui l'accompagnent sont modifiés par les positions des organes dans un sens favorable ou contraire à l'intensité. Heureusement que cet état de choses, comme nous l'avons reconnu et comme nous le démontrons, est parfaitement corrigible du moins dans l'immense majorité des cas⁸⁷. Cette difficulté aussi est donc

86. Rappelons encore une fois que la perceptibilité est indépendante de la soufflerie pulmonaire, comme nous l'avons exposé dans la note 41.

87. Nous avons déjà dit que nous publierions

destinée à s'effacer devant un enseignement fondé sur des bases scientifiques.

Tout organe normalement constitué se trouvera alors en mesure de se faire entendre aisément même dans une grande salle de spectacle, et malgré la concurrence de puissantes masses orchestrales et chorales, en exceptant bien entendu le cas où cette concurrence atteindrait un degré d'exagération hors de proportion avec la force de l'organe.

Comme le chanteur, connaissant le mécanisme de la perceptibilité et possédant celle-ci, ne courra plus le risque de se fourvoyer dans des excès de soufflerie pulmonaire à la seule fin de se faire entendre, il se trouvera amené à n'user en temps ordinaire que de cette

(87) bientôt sur cette importante question une étude détachée.

intensité simplement moyenne que les Italiens appellent la « mezza-gola » et qui sera comme la monnaie courante de l'intensité pour les situations intermédiaires. C'est sur cette mezza-gola qu'il pourra greffer, à sa volonté, toutes les dégradations de forte, fortissimo ou piano et pianissimo nécessaires à son interprétation lyrique.



En ce qui concerne ces trois obligations, les études seront communes pour ceux qui se destinent à la parole et ceux qui se destinent au chant. Mais les premiers s'arrêteront là, en approfondissant davantage l'étude de ces trois obligations dans la mesure où elle est nécessaire à leur art. Cette étude ache-

vée, ils tiendront un ensemble vocal qui leur permettra de se passer de l'indulgence du public à cet égard. Nous dirons même que cette étude, du moins dans ses éléments, devrait faire partie de l'instruction primaire donnée à tous, ce qui serait certainement très souhaitable à une époque où il n'est personne qui ne puisse être appelé à la vie publique.



Les chanteurs, au contraire, doivent joindre à l'étude des trois obligations dont nous venons de nous occuper, celle des deux obligations musicales du chant, à savoir : les variations de hauteur nécessaires à la modulation et les variations d'intensité utiles à la modulation.



4° *Obligation des variations de hauteur nécessaires à la modulation.*

L'enseignement préparera à cette obligation par des exercices pratiques, toujours conformes aux rapports des trois qualités du son vocal, et qui, loin de mettre la hauteur en opposition avec le timbre, viseront toujours à donner aux hauteurs les timbres qui y correspondront le mieux, c'est-à-dire qui leur assureront le caractère le plus musical.



5° *Obligation des variations d'intensité utiles à la modulation.*

C'est aussi par des exercices que l'enseignement préparera aux alternations

de forte et de piano, et il y tiendra également compte des rapports des trois qualités du son vocal, de manière à éviter toute opposition entre l'intensité et le timbre ⁸⁸.

Mais cette étude ne deviendra plus lettre morte dans la pratique, car le chanteur, n'ayant plus à exagérer son intensité pour se faire entendre ni pour masquer l'insuffisance de son expression, s'accoutumera à employer le piano et le pianissimo désirables dans les effets de douceur, tandis que les orchestres, qui ont aussi pris l'habitude des excès d'intensité, seront ramenés à une plus fidèle interprétation des œu-

88. Rappelons une fois de plus qu'il ne faut pas confondre les variations d'intensité dépendant de la soufflerie pulmonaire avec la perceptibilité, ainsi que nous l'avons exposé dans la note 41.

vres musicales, pour la plus grande satisfaction des compositeurs.



En réunissant les connaissances fournies par cette double étude à celles que fournira la triple étude commune, le chanteur sera absolument en mesure de satisfaire, au point de vue vocal, à toutes les obligations de son art et de triompher de toutes les difficultés matérielles qui peuvent y faire obstacle, car ces difficultés tiennent toutes aux rapports des trois qualités du son vocal et il saura maintenir constamment ces qualités dans un état suffisant d'équilibre en recourant à des variations de timbre aptes à se concilier avec la hau-

teur exigée et le déploiement nécessaire de l'intensité, mais en même temps capables de satisfaire à la vérité d'expression.

L'infinité de variétés que comporte le timbre dans chaque organe et qui défie tout cataloguement scientifique est précisément faite pour servir puissamment l'art. Parmi ces variétés, l'artiste en trouvera toujours, pourvu qu'il sache chercher, qui se prêtent à la conciliation qu'il s'agit d'atteindre. Dans cette recherche, dont le résultat variera suivant la conformation de l'organe, il n'y aura pas à s'attacher obstinément à la prononciation usuelle de la voyelle ; elle sera à garder si elle va ; si elle ne va pas, il faudra simplement passer en revue les autres prononciations de la même voyelle.

Cette vérité, il faut le reconnaître, a déjà été pressentie instinctivement, sans formule raisonnée, et appliquée aussi par de grands chanteurs dont les contemporains ont admiré la justesse d'expression et qui n'ont pas hésité, pour atteindre cette belle qualité, à sacrifier, quand il le fallait, la prononciation usuelle de la voyelle.

Seulement, dans cette manière de procéder, si excellente en elle-même, on a parfois dépassé la mesure, faute de la connaître, et certains artistes, ne se rendant pas suffisamment compte que chaque voyelle, avec son infinité de variétés, doit pouvoir à cet égard se suf-

fire à elle-même, se sont écartés plus que de raison des prononciations usuelles ou même ont passé à d'autres voyelles, exagération qui n'a pas manqué de susciter de très vives critiques. On a accusé les chanteurs de n'apporter aucun scrupule à dénaturer la langue, et c'est peut-être par contre-coup de ces récriminations que certaines méthodes, tombant dans un autre excès, ont réclamé de l'interprète toujours et quand même une prononciation impeccablement fidèle.



Au contraire, cette juste mesure, l'artiste qui connaît les rapports des trois qualités du son vocal et leur valeur respective dans l'acte de la phonation,

n'aura pas de peine à la trouver. Dans le choix de la prononciation de voyelle il procédera par ordre, d'élimination en élimination.

Il faudra premièrement que la prononciation à choisir permette à la hauteur voulue d'être donnée musicalement; sur ce point, il n'y aura, le plus souvent, pas de transaction possible.

Secondement, il faudra qu'elle permette à l'expression vraie de se manifester. Il faudra troisièmement qu'elle permette à l'intensité de se déployer. Si, dans un organe donné, une opposition se produisait entre ces deux obligations, c'est-à-dire si l'on demandait un grand déploiement d'intensité et en même temps une expression nécessitant un timbre qui, sur la hauteur indiquée, ne se prête pas à ce déploiement, il

faudra réduire l'intensité, mais en se tenant dans la mesure que permet le genre d'effets réclamé par la situation.

Quatrièmement enfin, il faudra que la prononciation à choisir s'écarte le moins possible de la prononciation usuelle. Il faudra donc donner à une prononciation remplissant d'une manière suffisante toutes ces conditions la préférence sur une autre qui les remplirait mieux encore, mais qui serait sensiblement plus éloignée de la prononciation usuelle.

Bien entendu, quel que soit l'accord que l'on cherche à obtenir entre ces diverses obligations, il ne faudra jamais perdre de vue celle qui, pour l'auditeur, les commande toutes : la perceptibilité.



Pour amener le chanteur à cette maîtrise vocale qui lui donnera ainsi le moyen de satisfaire à toutes les obligations du chant, nous estimons que l'enseignement n'exigera pas plus de trois années de sérieuses études. Les écoles de l'arte del bel canto mettaient le double ou le triple pour donner au chanteur la simple virtuosité vocale, abstraction faite de la vérité d'expression, qui n'était pas alors une nécessité impérieuse, comme elle l'est aujourd'hui.

Au bout de ces trois années, l'élève, devenu maître au point de vue vocal, et libre de toute préoccupation à cet égard, pourra se vouer à la partie intellectuelle

de son art, étudier la psychologie, la scénographie⁸⁹, réunir enfin toutes les connaissances nécessaires à une interprétation personnelle et élevée des rôles les plus complexes du drame lyrique, et devenir ainsi, pour le musicien et le librettiste, plus qu'un interprète : un véritable collaborateur.



Indépendamment du bien que ce nouvel état de choses fera à l'art, il produira, pour la profession d'artiste lyrique, des résultats moraux vraiment souhaitables.

Dans la situation présente, l'enseignement ne se trouvant pas en mesure

⁸⁹. Voir plus haut la note 70.

de former des artistes qui possèdent à fond le côté technique de l'art, il n'est qu'une seule supériorité vers laquelle se portent les suffrages du public : celle des dons naturels. A qui peut donner une grande puissance d'intensité ou un charme adorable de timbre, on ne demande ni de la culture intellectuelle, ni même un réel savoir technique. Du premier coup, l'heureux mortel se trouve porté aux succès les plus flatteurs et les plus lucratifs, de sorte qu'entraîné dans le tourbillon de cette fortune rapide il ne trouve plus le temps de travailler afin de s'en rendre plus digne, et qu'il en perd bientôt le goût, repoussant l'idée du travail comme un cauchemar.

Sans aucun doute, la venue d'un enseignement capable de remplir sa mission jusqu'au bout aurait pour résultat

de réduire à une plus juste valeur les dons naturels. Loin de nous de vouloir diminuer leur prix. L'homme doué d'un bel organe sera toujours, et à bon droit, admiré comme un privilégié de la nature. Mais si la nature donne la voix, c'est-à-dire la matière brute, il est du devoir de l'art de la façonner. C'est là ce que l'on ne manquerait pas de comprendre du jour où l'enseignement offrirait une aide assez efficace pour qu'un élève doué de qualités vocales simplement moyennes, servies toutefois par une intelligence sérieuse, pût arriver, avec de l'application, à devenir un artiste présentant un ensemble extrêmement satisfaisant. Les privilégiés de la nature seraient alors bien forcés de ne plus s'en tenir à leurs facilités natives et de travailler aussi, sous peine d'être

distancés, car le public, en présence de chanteurs réunissant de fortes qualités d'ensemble, ne se laisserait plus éblouir par des qualités éclatantes, mais inégales, et entourées de défaillances.

L'introduction des mœurs de travail parmi les chanteurs aurait certainement pour résultat l'élévation de leur profession dans l'estime publique. En effet, l'espèce d'ironie que montrent la plupart des classes de la société à l'égard des artistes lyriques, et qui cache souvent un peu d'envie, n'a pas d'autre prétexte que ce préjugé, si généralement répandu : « les chanteurs n'ont pas besoin de travailler ! » Lorsque les faits opposeront à cette croyance un continuel démenti et que personne ne pourra plus ignorer combien il faut de travail pour devenir un interprète lyri-

que vraiment digne de ce nom, le jugement du public ne saurait tarder à se modifier. Alors sonnera l'heure où se réaliseront les vœux que nous formions, en décembre 1890, à la fin d'une conférence tenue à Londres : au point de vue de la situation morale, les chanteurs n'auront plus rien à envier aux autres artistes ; enfin, on leur donnera mieux que cet or dont on les couvre aujourd'hui : on leur donnera la considération.



CONCLUSION



CONCLUSION

NOUS croyons avoir fait valoir toutes les raisons qui militent en faveur d'une rénovation de l'enseignement technique de la parole et du chant par la science. Plus tard, nous comptons jeter plus de lumière encore sur ces points, principalement

en ce qui concerne la physiologie de la respiration et de la phonation, et son application à la pratique vocale.

Une dernière question se pose. Pour que cette rénovation puisse donner les fruits qu'il est permis d'en attendre, pour que l'état de choses dont nous venons de tracer un tableau anticipé ne demeure pas dans le domaine des projets, pour qu'en un mot la solution que nous proposons de donner au problème qui remplit ce livre devienne une réalité, que faut-il faire ?

Evidemment, la réforme doit partir du corps enseignant. C'est aux maîtres qu'il incombe d'aborder hardiment la voie nouvelle, et surtout aux jeunes, à ceux qui n'appartiennent que depuis peu d'années à l'enseignement, ou à ceux qui se préparent à y entrer. Car nous

n'osons pas compter outre mesure sur l'initiative des maîtres depuis longtemps en place. La plupart, malheureusement, sont devenus prisonniers d'une longue routine ; ce serait vouloir les exposer à un trop grand préjudice que de leur demander le brusque abandon de leurs traditions d'enseignement ; il y a trop de sacrifice à faire.

Et cependant, le but à atteindre est si désirable, les résultats de la réforme pourraient être si beaux, que nous ne voulons pas désespérer complètement de leur concours.

C'est pourquoi nous terminons en nous tournant vers les maîtres de l'enseignement actuels et en leur disant :

« Vous avez entre les mains la solution du grave problème dont dépend l'avenir de notre art.

» Une grande expérience est à tenter. Elle peut laisser, à son début, des incrédules. Mais ceux qui ne lui opposeront que des doutes stériles serviront mal la cause de l'art.

» La physiologie semble devoir nous offrir le remède tant cherché : il faut aller résolument à elle. Quel sentiment de joie pour tous ceux qui tiennent à cet art si noble quand ils le verront non seulement préservé de toute déchéance, mais pénétré d'une vie nouvelle et porté vers des cimes qu'il n'aura pas encore atteintes !

» Cependant, si nous nous trompions ? Ce ne serait pas pour nous un échec personnel. Nous ne proposons ici aucun système que nous ayons inventé, aucune méthode dont nous réclamions la paternité. Nous demandons seulement, en

nous appuyant sur des arguments qui, nous croyons l'avoir prouvé, ne sont pas de simples raisons de sentiment, de s'adresser avec foi à cette science qui a déjà réalisé tant de merveilles ! »



TABLE DES MATIÈRES

A monsieur le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. v

UN PROBLÈME D'ART. — (*Entrée en matière générale*). 1

**PREMIÈRE PARTIE : LE PRINCIPE DES
RAPPORTS DES TROIS QUALITÉS DU SON
VOCAL.** 3

SECONDE PARTIE : EXAMEN DU PRO-
BLÈME. — (*Entrée en matière*). . . . 35

CHAPITRE I^{er} : Détermination de la tâ-
che de l'enseignement technique.
— (*Entrée en matière*). . . . 43

§ 1^{er} : Les formes de la production
phonique. 52

§ 2 : Les obligations de la pratique
vocale 76

§ 3 : Répartition des obligations de
la pratique vocale entre les trois
qualités du son 97

§ 4 : La tâche de l'enseignement
technique. 105

CHAPITRE II : Comment l'enseignement
technique s'est acquitté jusqu'ici
de sa tâche. — (*Entrée en ma-
tière*). 115

§ 1 ^{er} : Ressources et procédés de l'enseignement technique . . .	119
§ 2 : Dans quelle proportion l'enseignement technique met les organes vocaux en mesure de satisfaire aux obligations de la parole et du chant	161
§ 3 : Résultats généraux de l'enseignement technique	191
 CHAPITRE III : Le remède dans la science	 207
 CHAPITRE IV : L'enseignement fondé sur des bases scientifiques. — (<i>Entrée en matière</i>)	 233
§ 1 ^{er} : Organisation d'un enseignement fondé sur des bases scientifiques. — (<i>Entrée en matière</i>). 236	
I : Les principes d'enseignement	237
II : Les moyens d'action de l'enseignement	249

III : Le corps enseignant . . .	258
§ 2 : Résultats d'un enseignement fondé sur des bases scienti- fiques.	278
CONCLUSION.	303

