

Quelle “variante” de la langue française se traduit dans le Belcanto

Communication de Paolo ZEDDA

aux Journées sur *les intraduisibles : les vocabulaires de la voix*

(SORBONNE Paris IV, 4 février 1997)

Toute langue qui a connu une certaine expansion géographique et une évolution conséquente, s'exprime par des accents régionaux auxquels s'ajoutent les nombreux “sociolectes” (particularités d'un groupe social), et “idiolectes” (particularités d'un individu) qui tendent à individualiser de plus en plus tout phénomène linguistique de la langue en question, surtout au niveau de la prononciation. La linguistique a regroupé sous le nom de “variantes” toutes ces manifestations orales d'une langue dont la phonétique tente de décrire le niveau phonique à différents niveaux¹, avec plus ou moins de précision.

La langue standard et ses “variantes” articulatoires.

Etant donné que nos propos se dirigent vers une meilleure définition de la langue chantée et de ses techniques relatives, nous regroupons ici ces variantes phonétiques en deux grands groupes: 1) les “accents” (régionaux ou individuels) avec une prédominance de voyelles, ce qui veut dire que ces dernières occupent la plus grande partie de l'espace syllabique; et à l'opposé, 2) les “accents” avec une prédominance de consonnes. Le type de nasalisation, qui “soutient” à la fois la qualité articulatoire des consonnes et des voyelles, permet ensuite de constituer des sous-groupes, pour une meilleure généralisation des “modèles articulatoires” qui se développent à l'intérieur des langues.

En ce qui concerne la langue française, je pense à certaines pratiques articulatoires qui sont généralisées par exemple dans certaines variantes du sud-ouest pour les premières, tandis que pour les deuxièmes me viennent en mémoire certaines sonorités des variantes du nord-est de la France où souvent la consonne réduit considérablement l'espace de la voyelle. Ce deux types de fonctionnement articulatoire peuvent se retrouver dans toutes les langues qui connaissent un nombre de locuteurs non négligeable. Les différents “accents” qu'ils engendrent, façonnent nos appareils vocaux et contribuent de façon évidente à la production d'émissions vocales différentes, que l'on peut observer déjà dans la voix parlée, et qui souvent ne facilitent pas l'accès au style vocal que l'on désire reproduire.

¹ Cette définition de “variante linguistique” ne doit pas être confondue avec celle d'allophone ou variante phonétique.

“VARIANTE: au sens général, réalisation d'un phonème. Il y a des variantes combinatoires (conditionnées) et des variantes individuelles (libres, expressives). Le “r” de “libre” est sonore, celui de “litre” ne l'est pas, ce sont des variantes combinatoires liées à la sonorité de “b” et à la non-sonorité de “t”. Le “r” de “libre” peut être roulé ou grasseyé: ce sont des “variantes individuelles” (appartenant donc aux idiolectes).”

Extrait de CARTON, Fernand, *Introduction à la phonétique du Français*, Paris 1974 p. 241.

L'idée d'une langue "nationale" est bien sûr très ancienne, et dans le meilleur des cas elle évoque le besoin de nombreuses populations de se sentir groupées autour d'une civilisation que l'on définit avec des termes historiques et culturels plus ou moins précis.

La linguistique a cherché, avec un succès trop souvent limité, de libérer cette notion de "langue nationale" de ses dangereuses connotations "puristes" en créant par exemple le terme de "langue standard". **La langue standard est une langue idéale qui essaye de réunir et "tenir" ses variantes autour d'un seuil de "communicabilité" qui permette l'échange entre les différentes communautés linguistiques d'un pays.** D'où la nécessité d'en tenir compte dans l'enseignement linguistique.

Mais, parmi toutes les variantes de la langue parlée, certaines se rapprochent plus de cette idéalité, d'où la possibilité de circonscrire un territoire qui les contienne. Ce territoire se réduit malheureusement souvent, et de façon dérisoire, à la surface d'une ville ou d'une parcelle de région, avec toutes les conséquences "idéologiques" que cela peut entraîner. S'il est vrai que l'hégémonie politique, économique et culturelle de telle ou telle autre communauté nationale a été déterminante dans la constitution de la langue de référence d'une "Nation", il est vrai aussi que de vouloir identifier à tout prix le lieu (la Touraine pour le Français, Florence pour les Italiens, Münster pour les Allemands, ou d'autres "lieux" encore, comme c'est le cas pour une grande majorité de Britanniques qui cherchent ce "lieu mythique" dans un anglais dit "de la Reine", rebaptisé par les linguistes en "received pronunciation", etc...) constitue un danger constant, car il permet l'affirmation arbitraire d'une supériorité linguistique des communautés en question. Autrement dit, s'il est linguistiquement correcte de citer les "accents" des villes sus-nommées comme étant des variantes très proches de la langue standard, (mais des variantes quand même!), il faudrait par contre éviter d'identifier ces dernières avec la langue standard tout court. Les termes "langue pure", "belle langue", et autres exemples du genre, devraient être définitivement bannis de la linguistique et remplacés par des indications plus adaptées à une définition "standard".

On ignore par ailleurs que dans la "langue du chant" on peut repérer des pratiques articulatoires qui pourraient être prises en compte dans la définition du modèle phonétique de la langue standard. En fait, grâce à la pratique d'une "bonne diction" qui peut recouvrir la plupart des "genres" et styles vocaux, la langue chantée s'est dotée de variantes qui se rapprochent du modèle standard, tout en étant au-delà du modèle puriste. Il s'agit d'accents, qui, malgré leur éloignement du modèle puriste, et grâce à la "souplesse" de leur pratique articulatoire, engendrent une émission vocale où la liberté et la facilité du son émis permettent de "porter" sans difficulté le message jusqu'aux oreilles de nos auditeurs avec un moindre effort, joint à un maximum d'efficacité...

Récemment la chanteuse canadienne Céline Dion (considérée dans les milieux du chant de variété, une chanteuse “à voix”!) était interviewée à la télévision à l’occasion d’une de ses tournées en France. A la question sur le décalage “spectaculaire” entre sa diction française parlée très “canadienne” et sa diction chantée “parfaitement” standard, elle répondait à l’intervieweuse étonnée, qu’elle ne cherchait pas à modifier son accent dans l’émission chantée, mais que cette transformation se faisait tout naturellement et sans effort.

Cela n’était pas sans me rappeler des propos semblables que tenait la soprano Andréa Guyot ² (Micaëla dans le célèbre enregistrement de “Carmen” avec Callas dans le rôle titre) à propos de son accent chanté qui cachait, malgré elle, la forte coloration nîmoise de sa voix parlée. Et cela une fois de plus sans aucune volonté particulière de sa part.

Nous devrions être très attentifs à ce type de propos qui nous donnent des suggestions pour acquérir une technique vocale “simple”, saine, et adaptée à chaque individu et à chaque style. Et cela, en dépit de la “panoplie d’exercices” qui souvent compliquent de façon spectaculaire cet apprentissage.

Cela nous dit entre autre qu’un accent très connoté régionalement peut se traduire dans la langue chantée dans une variante très proche du modèle standard. Ce dernier pourrait alors s’inspirer de ces pratiques phonétiques de la langue chantée pour en extraire des généralités. On pourrait ainsi donner au concept de “bonne diction” un statut plus linguistique, qui l’éloignerait enfin du modèle puriste qui est basé surtout sur des critères “esthétiques” justifiés trop souvent par des raisons de phonétique historique “détournées”.

Il ne sera pas vain de remarquer de plus que les “accents” des chanteuses évoquées plus haut, malgré une pratique vocale très différente, peuvent être classés parmi les variantes “vocaliques”, soutenues par une “nasalisation ouverte”, terme que j’expliquerai plus loin!

Avant de mieux développer ces arguments, pour satisfaire aux propos résumés dans le titre de cet article, précisons maintenant un terme qui s’offre aussi à plusieurs interprétations.

Le Belcanto

Le terme belcanto a une dimension historique qui fait référence à une production vocale qui est strictement reliée à une pratique articulatoire que les chanteurs italiens ont imposé bien au-delà des frontières de leur pays natal. Que suffise l’exemple du compositeur allemand Händel, qui a su les écouter, et qui diffusa en Europe un style vocal dont ses oeuvres témoignent. Rodolfo Celletti, qui désire nous mettre en garde contre toute utilisation abusive de ce terme,

² J’ai rapporté ces propos dans l’article qui présentait ma communication au colloque sur la Mélodie française qui s’est déroulé au CNSMDP en Mai 95: “Esthétique de la diction française entre Tradition et Phonétique de la langue chantée” dans les *Actes du Colloque sur la Mélodie Française*, publiés en mars 1996 par l’AFPC (Association Française des Professeurs de Chant).

nous signale³ beaucoup plus précisément qu'il serait apparu en Italie et à l'étranger entre 1820 et 1830 au moment même où le style qu'il a créé disparaissait. Des traces de cette disparition seraient à remarquer déjà chez Rossini!

Dans le premier chapitre de son livre il nous donne sa définition historique en affirmant que le but principal du Belcanto était:

*“(…) de susciter l'émerveillement à travers la rareté des timbres, la variété des couleurs et des nuances, la complexité virtuose des fioritures vocales et l'abandon extatique au lyrisme. Pour atteindre cela, le “melodramma belcantistico” s'éloigne du réalisme et de la vérité dramatique, qu'il considère banales et vulgaires, et les remplace par une vision féerique des sentiments humains et de la nature.”*⁴

Voici les six éléments⁵ qu'il cite pour sa définition:

- 1) l'**édonisme** exprimé par la suavité et la tendresse pathétique du son vocal;
- 2) le **virtuosisme** qui nous permet d'accéder aux merveilles d'un monde “fantastique”;
- 3) le langage emblématique et fleuri qui souligne le statut mythique de ses personnages;
- 4) l'habileté dans le contrepoint et **l'art de l'improvisation**;
- 5) l'abstraction du rapport sexe/personnage, symbolisé par les castrats et les “travestis”;
- 6) le goût des voix rares et stylisées;

Les castrats étaient bien sûr les interprètes les plus renommés de ce style vocal souvent extravagant qui a introduit des données techniques essentielles à l'éclosion des possibilités de l'appareil vocal.

C'est à cette époque que l'on a atteint des “limites” saines pour l'épanouissement et la “manipulation” du son laryngé; c'est à dire un développement de ses performances associé à une très grande malléabilité et à une possibilité de “projeter” la voix dans des grands espaces, sans perdre de vue la sauvegarde en longévité de l'appareil vocal. La notion de legato, qui est souveraine dans ce style vocal, découle directement de la pratique d'une diction qui fait appel nécessairement aux variantes vocaliques plusieurs fois évoquées.

On peut alors affirmer que l'identification du terme *Belcanto* à celui de *bonne technique vocale* se justifie pleinement. En lui donnant ce statut méta-historique d'un “buon canto” qui se fait garant du bon fonctionnement de l'appareil vocal, on souligne tout simplement que le style vocal de cette époque a dicté des principes qui ont permis au chant classique d'atteindre très probablement les sommets d'un sain épanouissement de l'appareil vocal. Les siècles

³ CELLETTI, Rodolfo, *Histoire du Belcanto*, Fayard 1995. Voir à la p. 20 (édition italienne).

⁴ CELLETTI, Rodolfo, *Ibidem*, p. 16 (édition italienne).

⁵ CELLETTI, Rodolfo, *Ibidem*, p. 17 (édition italienne).

successifs ont par contre commencé à le mettre sérieusement en danger en cherchant un style vocal qui a voulu développer des “zones délicates” comme la puissance vocale, la couleur sombre (couverture excessive!), mais aussi en créant par exemple le très célèbre “ut de poitrine” qui, peut-être à cause même de la maladresse de sa définition, est souvent obtenu en “poussant” trop haut le registre de la “voix de poitrine” (dit aussi mécanisme 1/lourd), sans le mélanger “savamment” au registre de la “voix de tête” (dit aussi mécanisme 2/léger); ce qui contribue au vieillissement rapide de trop de voix ...⁶

Réduire donc la “beauté” de ce “Bel” canto avant tout à l’expression d’un chant qui s’exprime librement, sainement, et avec une efficacité certaine, ne me semble pas nier son histoire, ni tout ce qu’il représente, mais il nous permet d’élargir sa dimension historique à la valeur méta-historique, déjà consacrée par de nombreux chanteurs et pédagogues qui identifient le Belcanto à une technique vocale qui, dans sa meilleure définition, soumet tout artifice à une règle qui me paraît primordiale: la santé de l’appareil vocal.

La langue italienne, grâce à la particularité de son histoire phonétique qui a mis des siècles à imposer un modèle “standard”, avait fait le reste. Le hasard avait provoqué une heureuse rencontre: le goût pour un chant spontané, dont témoigne encore la richesse du chant populaire régional de ce pays, qui est toujours très vivant, avec une langue, dont plusieurs variantes “vocaliques” contribuaient indiscutablement à l’épanouissement vocal.

Les chanteurs qui ont compris ces principes essentiels du “Belcanto”, et qui relient donc la technique vocale à la technique de diction de la langue en question, ont gardé leur voix “presque” intacte jusqu’à la fin de leur jours.

C’est cela qu’il faudrait retenir avant tout du Belcanto storico que Verdi même a contribué à mettre en péril en incitant involontairement les chanteurs à une mauvaise “gestion” de l’appareil vocal; ouvrant “grand” la voie à des principes “sado/maso” (que l’expression me soit permise!) dont Richard Strauss aussi s’est fait un représentant lorsqu’il eut envie de crier à l’orchestre: -“Plus fort! ... jusqu’à couvrir la voix!”- Et je pense à Lisa della Casa (célèbre interprète de Salomé) qui est exemplaire dans la liste de ces chanteuses qui ont succombé à des principes non-belcantistes, “voilant”... leurs voix pour toujours!

⁶ Un autre malheureux témoignage de la décadence de bons principes techniques instaurés par le Belcanto, nous est fourni par la terminologie de plus en plus riche qui intervient au XIXème siècle pour la classification vocale. La vieille classification: soprano, contralto, tenore, basso, inconsciemment plus proche de la physiologie vocale, se dilue par exemple dans de termes comme celui de Baryton (qui remplace le ténor II), et de Mezzo-soprano (au lieu de soprano II), qui évoquent surtout une utilisation de plus en plus homogène de la couleur sombre d’une voix dans toute la tessiture, réduisant ainsi les extraordinaires possibilités des nuances “chiaro/scuro” que le Belcanto intégrait par contre à chaque catégorie vocale. Il suffit de penser à l’art déclamatoire du récitatif où ces nuances intervenaient pour mieux ciseler les “affects” exprimés par une multitude d’inflexions vocales. On était sûrement loin de penser qu’un jour elles auraient été utilisées pour constituer des catégories “vocales” à part.

Sans oublier les noms de chanteurs célèbres comme “Dugazon”, “Falcon”, ou “Baryton Martin” qui ont créé en France des fausses généralités à partir d’exemples qui ne sont que trop particuliers. Surtout dans le cas de la première des trois! N’est-il pas tout de même hardi de proposer une catégorie vocale à partir d’une malheureuse chanteuse qui à 24 ans perdit sa voix, au bout de 5 ans de carrière!?

La diction lyrique

Les langues, malgré les contraintes du modèle “standard”, par le biais des “variantes” qu’elles expriment, évoluent continuellement et interviennent donc de façon directe sur la technique vocale, en imposant souvent une esthétique du son qui ne convient pas toujours au bon fonctionnement de l’appareil vocal dans la reproduction de tel ou tel autre style. Cela est encore plus évident dans les performances vocales répétées, (souvent extravagantes dans le chant classique!), que sollicite une pratique professionnelle de la voix. De plus, en ce qui concerne le chant d’opéra, il ne faudra pas oublier d’y ajouter les nombreuses variantes qui sont le résultat d’un mélange hatif de la langue maternelle du chanteur et de la langue étrangère chantée, ce qui donne souvent comme résultat des hybrides du type “franco-italien”, “italo-allemand” et ainsi de suite; autrement dit des variantes françaises ou italiennes déguisées en langue italienne ou allemande avec toutes les conséquences que l’on peut imaginer... La diction lyrique, dans sa meilleure expression, tente à la fois de créer des relations plus étroites entre technique d’émission et “prononciation”, et de mettre l’accent sur la nécessité d’apprendre les nuances phonétiques de chacune de ces langues.

La phonétique articulatoire, dite aussi subjective⁷, peut intervenir alors pour affirmer que dans la variété articulatoire de toutes ces “langues à chanter”, il faudrait reconnaître les “accents” qui s’adaptent à telle ou telle autre technique, et pour nous rappeler de plus que ces variantes peuvent trahir certaines caractéristiques du modèle standard de diction que beaucoup d’esthètes du langage chérissent.

En parlant de Céline Dion et d’Andréa Guyot, nous évoquions ces “accents” de la voix parlée qui se transforment dans l’émission chantée. Celle-ci dépend bien sûr de la pratique articulatoire, mais aussi d’autres facteurs physiologiques que l’on peut résumer ici dans les deux principaux: une bonne ouverture glottique et une bonne coordination entre le souffle et une bonne fermeture (accolement) des cordes vocales, comme c’est le cas pour la respiration profonde dont parlent plusieurs chercheurs dont R. Miller⁸ et B. Malmberg⁹ dans leurs livres respectifs.

⁷ Par rapport au champ d’investigation de la phonétique auditive et/ou de l’acoustique qui se veut **objectif** grâce à une méthode de travail qui fait appel aux résultats des machines préposées à la plupart de ses analyses, la phonétique articulatoire nous aide à mieux cerner certaines données de la langue chantée, en replaçant la dimension “**subjective**” de ces recherches!

Il suffira de penser à la notion de voyelle qui est aussi d’ordre culturel: ce qui fait que certains “e” fermés de la langue allemande sont perçus par des italiens comme des “i”, que certains “u” de ces derniers sont perçus comme “o” fermé par beaucoup de francophones, et que par exemple certains portugais entendent encore un “a” lorsque les italiens émettent un “e” ouvert...

Que faire dans ces cas de la notion acoustique de formant vocalique; lorsqu’on évoque les formants de la voyelle “a”, “e”, “i” et ainsi de suite... On a bien entendu envie de poser la question: - “de quelle voyelle “a” “e” “i”- ?

⁸ Voici une description de ce mécanisme qui me paraît particulièrement transparente:

“Dans le chant, l’attaque coordonnée ne se produit que si la glotte a été entièrement ouverte lors de l’inspiration précédente. Ce total écartement des cordes vocales est suivi d’une fermeture nette et précise. L’ouverture partielle de la glotte, qui se produit par exemple lors de la **respiration normale**, par opposition à la **respiration profonde**, ne peut être suivie

Le mécanisme physiologique relié au terme de “respiration profonde”, fondamental pour assurer toute bonne émission, trouve ensuite un accueil plus ou moins favorable dans la gymnastique articulatoire qui va moduler le son émis dans ces conditions idéales. Le *buon canto* que l’on peut obtenir à la fin du parcours, grâce tout d’abord à la bonne qualité d’accolement des cordes vocales, est donc indissociable de certaines caractéristiques articulatoires qui vont dans le sens de la bonne diction. Cette dernière inclut aussi le respect des caractéristiques individuelles d’un appareil vocal qui ne demande qu’à s’exprimer librement à travers une variante linguistique sur mesure dont se sert tout “*buon canto*” et dont j’énoncerai plus loin quelques généralités.

Au nom de cette bonne diction, que l’on appelle “lyrique” dans les milieux professionnels, et qui devrait se réclamer du bon fonctionnement de l’appareil vocal et d’une reconnaissance de l’individualité de l’acte de parole, nous pouvons affirmer que deux ténors italiens comme Tito Schipa et Carlo Bergonzi, malgré des “accents régionaux” parlés et chantés très différents, parlent la même langue du Belcanto (dans le sens cette fois-ci de la bonne technique du chant classique!), qui “tolère” ces deux variantes¹⁰ du modèle standard, puisque elles permettent la compréhension tout en gardant une grande liberté vocale.

Le souci d’une bonne diction remplit bien sûr les pages de différents manuels de chant, mais elle a rencontré aussi des adversaires farouches.

Raoul Husson écrivit un jour dans son très court paragraphe intitulé “Action sur les modalités de l’articulation des consonnes”:

*“Certains pédagogues ont cru pouvoir établir une méthode d’éducation vocale en imposant à l’élève telle ou telle modalité articulatoire . Nous n’avons à en parler ici que pour en dire l’absurdité.”*¹¹

mais, inconsciemment il dément cette affirmation hâtive tout de suite après, en disant :

*“(….)la facilité ou la difficulté d’enchaîner telle voyelle avec telle consonne, ou inversement, varie avec le choix de l’une ou de l’autre.(….)”*¹²

d’un début du son aussi net que celui exigé dans le chant savant. (...) C’est en cette régulation du début du son que réside le germe de tout acte vocal correct. La préparation à un bon début de la phonation doit être composée d’une inspiration correcte, suivie du positionnement approprié des cordes vocales (sans éprouver aucune sensation au niveau du larynx) (...).”
Extrait de MILLER, Richard, *La structure du chant, pédagogie systématique de l’art du chant*, Paris 1990, éditions ipmc, p. 6.

⁹ Voir le chapitre: “phonétique physiologique” du livre de MALMBERG, Bertil, *La Phonétique*, PUF 637, 17ème édition 11/94, p. 27, apparaît le dessin schématique du mécanisme décrit par R. Miller. Malheureusement le traducteur a transformé l’heureux terme “respiration profonde” en “respiration forte”...

¹⁰ En effet C. Bergonzi (né à Vidalenzo/Parma) chante une langue italienne avec des sonorités plus “fermées” tandis que le “leccese” (né à Lecce, dans les Pouilles) T. Schipa donne une coloration plus “ouverte” à son bel canto, ce qui a fait dire à plusieurs critiques que son chant serait dangereux. Alors qu’on pourrait dire plutôt, qu’à notre époque il s’avère tout simplement démodé ...

¹¹ HUSSON, Raoul, *La voix chantée*, Paris 1960, p. 156.

¹² Ibidem.

Faisant appel ici, très probablement à son insu, à des principes phonétiques qui sont à l'origine même de la notion de variante combinatoire dont il a déjà été question dans mes propos, il introduit malgré lui ici cette notion de "choix" articulatoire qui est fondamentale pour le repérage des variantes que nous décrivons.

Il se trouve qu'un des postulats de la phonétique articulatoire dit que théoriquement "le nombre de voyelles est infini", ce qui expliquerait entre autre pourquoi il est si difficile d'entendre la "bonne voyelle" lorsqu'on corrige l'émission vocale d'un chanteur qui se voue à quelques performances extravagantes du répertoire "classique"...

Malgré l'étiquette d'absurdité que Husson donne à de telles entreprises, des tentatives pour considérer autrement le problème de la diction en vue du chant ont été pourtant faites par des pédagogues-chercheurs comme Nick Tzico qui a essayé par exemple de proposer une classification phonétique des articulations du langage, en ajoutant à la traditionnelle séparation voyelles/consonnes celle de "con/sonnes" et d' "a/sonnes". Voici un long extrait de son livre, toutefois très inégal, et écrit sous l'emprise d'un ton polémique qui est malheureusement toujours perdant si l'on veut espérer trouver ensuite de bons "disciples":

"Nous allons procéder à une classification différente - qui nous semble avoir une relation plus directe avec le chant - observant ce que fait le larynx pendant l'acte de l'articulation. Nous remarquons deux mécaniques différentes, qui divisent ces gestes en deux catégories distinctes.

1) Les articulations qui demandent la coopération du larynx et pour lesquelles nous avons conservé l'appellation: con-sonnes.*

*2) Les articulations qui n'emploient que la colonne d'air, sans que le son intervienne, que nous nommons: a-sonnes**. La majeure partie des con-sonnes ont leur jumelle a-sonne, produite avec la même mécanique articulatoire:*

* avec le son
 ** sans le son

<i>con-sonnes</i>	<i>a-sonnes</i>
<i>B.....</i>	<i>P</i>
<i>D.....</i>	<i>T</i>
<i>G(gue).....</i>	<i>K, Q, Ca</i>
<i>J, ge, gi.....</i>	<i>Che, Chi</i>
<i>Dj (ge, gi italien).....</i>	<i>Tz, ZZ</i>
<i>V.....</i>	<i>F</i>
<i>Z.....</i>	<i>S, ce, ci</i>
<i>Dj.....</i>	<i>Tch</i>
<i>G (gamma).....</i>	<i>H (expiré)</i>

Nous remarquons que

1) Les GN, L, M, N, n'ont pas de jumelle a-sonne;

2) que "R" peut employer les deux manières.

3) que l'on peut fredonner sur les consonnes, alors qu'il est impossible de le faire avec les a-sonnes...

4) Que dans le chant, les consonnes font le portamento et les a-sonnes, le saut entre les intervalles: *abond -apport, évasé-effacé, gavé-café, jade-chatte, bague,-pâque, etc...*

5) Dans la prononciation les consonnes continuent le ruban sonore, tandis que les a-sonnes l'interrompent.

6) Que les appellations alphabétiques ne correspondent pas à celles qu'exige la lecture des mots:

c,a,r, = car

o,i,s,e,a,u (oiseau) = oazô...

Ces particularités de la prononciation n'ont jamais été établies et expliquées de manière concise, propre à servir la pédagogie de l'art lyrique. Elles nous semblent pourtant indispensables à connaître. (...)" ¹³

Malgré des imprécisions, dûes surtout à la non-utilisation de la terminologie phonétique "consacrée", et quelques "propos bizarres" (voir le n° 4 par exemple), cette tentative de porter une attention toute particulière aux problèmes de l'articulation dans le chant est certainement fort louable.

Si Tzico proposait avec raison un partage entre con-sonnes et a-sonnes que la phonétique acoustique nomme respectivement voisé et non-voisé (pour évoquer le fonctionnement laryngé en nommant ces articulations), il est vrai aussi que cela ne résout pas les nombreuses ambiguïtés qui transparaissent de la plupart des représentations traditionnelles de nos systèmes phonétiques.

Il me semble que surtout le chant classique nous met devant l'urgence d'une description de son système articulatoire qui puisse aider les bons principes de la technique vocale. Cette dernière est confrontée tout d'abord à la recherche de ces "bonnes voyelles" issues d' "accents vocaliques à nasalisation ouverte", qui permettent un bon épanouissement, mais aussi une certaine homogénéité de l'émission vocale. Quand on parle de Belcanto en effet on évoque souvent le problème des voyelles, mais on ignore (néglige?) un autre argument articulatoire primordial.

¹³ TZICO, Nick, *Le lexique du chanteur*, Paris 1969, p. 159/160. Dans les pages qui suivent cet extrait, l'auteur s'attarde à expliquer, avec une terminologie extra-phonétique, sa perception de la langue française en vue d'une pédagogie de la diction lyrique française. Même si beaucoup d'affirmations sont criticables, on peut tirer de ses observations des remarques intéressantes...

Le “secret” belcantiste des nasalisations ouvertes...

Pour une meilleure compréhension de ces articulations très proches des voyelles, il faut rappeler que nos alphabets permettent la fâcheuse confusion lettre/son à la quelle l’API (Alphabet Phonétique International) tente d’apporter une réponse avec sa transcription qui utilise des lettres qui nous rapprochent à nouveau de la langue orale. Par exemple les lettres “n” et “m”, qui dans nos alphabets représentent des consonnes, dans une bonne majorité de cas, doivent être associées à certaines voyelles qui les précèdent, donnant comme résultat une articulation intégrée à la voyelle, qui n’a rien d’une consonne...

C’est ainsi que nous avons été amenés à ajouter un troisième terme dans le partage habituel des articulations d’une langue:

Voyelles > Nasalisations¹⁴ > Consonnes

et cela dans la direction progressive qui indique le passage de l’élément généralement le plus long (voyelle), jusqu’au plus court (consonne), à travers ce troisième terme qui serait une sorte d’ “entre deux” du langage oral.

En comparant l’italien et le français nous allons observer de près ce troisième terme “nasalisations” qu’il faudrait donc ajouter aux plus traditionnels voyelles et consonnes...

Le mot “sentiment” se dit en italien “sentimento”

“maintenir”	“mantenere”
“ennuyer”	“annoiare”
“innocent”	“innocente”
“important”	“importante”
“nymphé”	“ninfà”
“manquant”	“mancante”
“un peu”	“ un po’ ”

¹⁴ Voici la définition d’une nasalisation. **Toute voyelle qui dans une langue est suivie d’une “nasale” plus une autre consonne** produit ce phénomène de nasalisation qui peut être partiel, comme dans l’italien, ou total comme dans la variante “puriste” du français. Dans les deux cas, de toute façon, ce phénomène articulatoire intéresse la voyelle, et nous ne pouvons pas le rapprocher des vraies consonnes nasales; cela est vrai pour les variantes en question. Les “vraies” consonnes nasales se trouvant en début de mot, entre deux voyelles et précédées de consonne.

“nasalisations”:

en français (<u>voyelles nasales</u>)	en italien (<u>voyelles partiellement nasalisées</u>)
chante, encore, envie, etc...	canto, ancora, invidia, etc...
remplir, un peu, ombre, etc...	riempire, un po’, ombra, etc...

“vraies”

consonnes nasales:

	en français et en italien (consonnes nasales)
né, peine, année, etc...	nato, pena, penna, etc...
mal, amour, somme, etc...	male, amore, somma, etc...
amnésie, pneumatique, etc...	amnesia, pneumatico, etc...

Regardons de près ces “presques-homographes”. Observons tout d’abord les transcriptions phonétiques (API) des séquences articulatoires qui ont en français la voyelle nasale, avec la transformation italienne respective:

- | | |
|------------------------------|--------------------|
| 1) [sãti 'mã] | 2) [senti 'mento] |
| 3) [mêt 'niR] ou [mêtə 'niR] | 4) [mante 'nere] |
| 5) [ãɲi 'je] | 6) [anno 'jare] |
| 7) [ino 'sã] | 8) [inno 'tʃente] |
| 9) [ẽpo 'Rtã] | 10) [impor 'tante] |
| 11) ['nẽf] | 12) ['nimfa] |
| 13) [mã 'kã] | 14) [maɲ 'kante] |
| 15) [ẽ 'pø] | 16) [um 'po] |

Si on observe la colonne de droite, ce type de transcription avec des “n” et “m”, renforce, dans la comparaison, l’idée qu’il n’y aurait pas de nasalité dans les voyelles italiennes qui se trouvent dans un tel contexte phonétique. Ce type d’ “écriture” empêche surtout de voir que ces voyelles ne sont pas “pures”, comme certains l’affirment, mais plutôt **partiellement nasalisées**. Dans les transcriptions des mots italiens il faudrait ajouter un signe, différent du tilde qui indique en français la voyelle nasale, pour montrer la “nasalisation” partielle de la voyelle italienne; et il faudrait surtout supprimer les consonnes “n” ou “m”, car elles faussent complètement la réalité articulatoire. En effet ces dernières ont leur véritable statut de consonnes dans les lettres que j’ai expressément soulignées dans ces mêmes transcriptions, mais elles représentent une articulation proche d’une voyelle dans les exemples en caractère gras. Les symboles [ɲ] et [ɱ] A tout en étant utiles pour avertir le locuteur du lieu articulatoire respectivement vélaire ou labio-dental de la nasalisation (mais on les appelle dans la plupart des manuels de phonétique: allophones de la consonne nasale “n” ou “m”), déroutent quand même le lecteur, car ils ne l’invitent pas à intégrer l’élément nasal à la voyelle, comme c’est le cas dans la bonne diction de ces exemples, et incitent les “paresseux” à l’articulation d’une nasale “apico-dentale” qui provoque des prononciations comme:

[senəti 'menəto] au lieu de [senti 'mento]

['ninəfa] au lieu de ['nimfa]

[manə 'kanəte] au lieu de [maɲ 'kante]

mais aussi ... [unə 'po] au lieu de [um 'po]

Pour mieux visualiser ces articulations, qui jouent un rôle fondamental dans la bonne technique vocale, dans ma thèse j'avais suggéré de transformer la transcription habituelle de la colonne de droite en :

[seⁿti 'meⁿto], ['ni^mfa], [maⁿ'kaⁿte], [u^m'po]

où la syllabe qui contient la nasalisation "ouverte" est indiquée par un petit "n" ou "m" collés à la voyelle. Ce qui facilite la distinction avec les grands "n" ou "m" des vraies consonnes nasales qui dans ces exemples sont représentées par les consonnes soulignées..

Entendre la qualité articuloire des **nasalisations**¹⁵ me paraît fondamentale pour repérer les "variantes" du belcanto. Lorsque ces articulations sont bien prononcées, on garde une grande souplesse au niveau du voile du palais et de la racine de la langue, permettant ainsi à la voix de s'épanouir dans un "lieu articuloire" où voyelles et nasalisations se côtoient de très près, sans pour autant produire une émission "nasillarde". On facilite ainsi toute l'émission, du grave à l'aigu, et on permet surtout aux voyelles de garder leur couleur et de "glisser" dans toute l'étendue de la voix, laissant aux phénomènes acoustiques les légères transformations coutumières.

Généralement on définit l'articulation des consonnes nasales par l'abaissement du voile du palais, en ignorant donc que la plupart des "consonnes lettres" qui les représentent dans l'orthographe, correspondent à des articulations qui sont plutôt "orales" et qui ne produisent souvent qu'un léger abaissement du voile du palais d'où le terme de "nasalisation ouverte" que j'ai adopté. Cela nous est confirmé par Fernand Carton qui précise la distinction entre voyelle nasale (par exemple dans l'accent puriste!) et voyelle nasalisée, en nous rappelant que:

*"Au contraire, une voyelle nasalisée, par ex. le "e" de Germaine * prononcé avec l'accent belge par Jacques Brel, ne comporte qu'un léger abaissement du voile. C'est une variante combinatoire."*

En ajoutant, tout de suite après que:

" La prononciation méridionale "chante" est un archaïsme qui remonte à l'époque où un appendice consonantique homorganique suivait une voyelle qui n'était que légèrement nasalisée" ¹⁶

¹⁵ Si vous souhaitez avoir plus de renseignement sur ces arguments, je vous renvoie à la lecture du chapitre de ma thèse qui s'appuie sur les observations de plusieurs chercheurs dont l'Abbé Rousselot, C. Tagliavini, I. Loi-Corvetto, F. Carton, Zwitman, etc...

ZEDDA Paolo, "La variante linguistique du Belcanto: essai de phonétique articuloire", Doctorat d'Université, Sorbonne/Paris III, (1993) pp. 29 à 102.

¹⁶ CARTON, Fernand, *Introduction à la phonétique du Français*, Paris 1974 p. 40/41.

Pour mieux comprendre l'utilité de cette "nasalisation ouverte" dans la variante Belcanto, je prendrai l'exemple de la phrase - "di **cangiar** l'ingrato cor"- , qui intervient de façon redoutable dans la partie rapide du deuxième air de la Comtesse des "Nozze di Figaro" de Mozart "Dove sono i bei momenti".

Lorsque le mot en caractères gras doit être prononcé dans l'intervalle d'une quarte ascendante vers la note aiguë, en séparant les syllabes articulatoires** "ca" et "ngiar", de nombreuses chanteuses provoquent des serrages pharyngés à cause surtout de la mauvaise diction de l'articulation représentée par la lettre "n" (prononcée donc comme une "nasalisation fermée"), et risquent ainsi de rendre difficile ou même "rater" la note aiguë. En effet il suffit de conseiller à la chanteuse d'intégrer cette articulation à la voyelle ("nasalisation ouverte"), et en cas de difficulté même de l'exclure momentanément du mécanisme articulatoire, pour constater que l'intervalle se produit avec beaucoup plus de facilité et dans un legato irréprochable, si bien entendu la technique de souffle suit!

La référence articulatoire de ces nasalisation est de plus utilisée dans la bonne diction des voyelles nasales françaises lorsqu'on veut les chanter en vue d'une émission qui permette le "Belcanto" en question... Il ne s'agit plus de dire que les voyelles nasales françaises sont nocives à la voix, comme beaucoup de pédagogues l'affirment, mais de comprendre quelles voyelles nasales s'adaptent, ou mieux supportent, tel ou tel autre style vocal...

La réponse étant désormais: les articulations nasalisées, évoquées plus haut, qui mériteraient maintenant des exemples oraux, pour les sortir de l' "aridité" inévitable de l'écriture...; surtout lorsque l'on parle d'arguments phonétiques.

Il ne faudrait plus ignorer que pour chanter "du Piaf" on peut/doit utiliser des nasales différentes de celles qui seront nécessaire à n'importe quel passage d'un opéra du répertoire de Rameau à Debussy ... Les "nasales", très souvent "fermées", de Piaf, si indissociables de son émission, seront fatales à une voix qui veut se balader dans les tessitures tendues et les étendues vocales qui se trouvent dans la grande majorité du répertoire vocal de l'opéra. Je crois que l'on peut désormais donner une juste valeur "phonétique" à l'évocation des propos de C. Dion et d'A. Guyot. Ecoutez leurs nasalisation, déjà dans la voix parlée, et on comprendra mieux leur "portée" et leur incidence sur la voix chantée!

La différence entre les [ã] de [sãti 'mã] et les [en] de [senti 'mento], dans les "variante" belcanto deviendra alors infime. Si dans la "variante puriste" les "a" du français "sentiment" sera entièrement occupé par une nasalisation "fermée", dans la variante

* On voit par ailleurs que dans le cas du mot **Germaine**, l'auteur étend le phénomène de la nasalisation à un contexte phonétique qui dépasse les cas "nasales suivie de consonne" que je viens de définir dans la note 14.

** Syllabes toujours ouvertes en phonétique articulatoire!

Belcanto¹⁷ elle se rapprochera beaucoup de la variante “méridionale” citée par F. Carton plus haut, sans pour autant tomber dans les excès d’une prononciation méridionale caricaturale. Cette variante par ailleurs se rapproche à son tour au “e” de l’italien “sentimento” qui dans la langue parlée se remplit seulement partiellement de nasalité.

Dans la bonne diction chantée, tous ces mots se prononceront donc dans un lieu articuloire très proche et solidaire de celui des voyelles non nasalisées.

Eléments phonétiques et extra-phonétiques des “variantes” Belcanto.

Le phénomène articuloire à peine décrit me paraît le plus important pour comprendre le fonctionnement articuloire de ces variantes, mais il n’est évidemment pas le seul.

Pierre Delattre, par des propos extraits de ses *Principes de phonétique française à l’usage des étudiants américains* (1951/ p. 139), me permettra d’évoquer un autre phénomène majeur de la bonne diction lyrique. Dans ce texte il avait en effet affirmé que **la glotte** (espace entre les “cordes” vocales) **était fermée lors de l’articulation des consonnes sourdes du français**. Cette affirmation a été par la suite invalidée par d’autres phonéticiens, sans que le problème attendant à de tels propos ait été véritablement cerné.

Je crois plutôt que Delattre était en fait un fin observateur(écouteur!), et qu’il avait dû se rendre compte que, dans la pratique articuloire, beaucoup de francophones, surtout ceux soucieux de bonne diction, mettent en oeuvre cet autre mécanisme de “fermeture” articuloire. Malheureusement il a voulu en faire une règle générale ...

Par ailleurs certains manuels de phonétique corrective préconisent la **fermeture de la glotte lors de l’explosion d’une articulation occlusive** comme par exemple [k],[p],[t] etc.... Un même phénomène donc, la fermeture de la glotte, intervient dans la description de mécanismes articuloires qui concerneraient à la fois les articulations sourdes et les occlusives... En fait ce mécanisme, plutôt nocif pour l’épanouissement vocal, peut être généralisé et toucher toutes les articulations d’une variante linguistique, et cela d’ailleurs chez une grande majorité de locuteurs. La notion de bonne diction qui évoque avant tout le bon fonctionnement de l’appareil vocal, sans négliger toutefois la nécessité d’intelligibilité du message parlé ou chanté, intervient à nouveau ici pour nous rappeler que d’une part ce mécanisme est très répandu, et que d’autre part il faudrait savoir le reconnaître et éventuellement le corriger.

Ces articulations “glotte fermée” empêchent une bonne coordination entre l’ouverture glottique et le contact avec le souffle; elles sont présentes par exemple chez la plupart des sujets “anxieux” ou en situation de stress. Ces derniers, beaucoup plus nombreux qu’on ne le croit,

¹⁷ Par ailleurs beaucoup de travaux sur le “singing formant” (surtout en relation avec le chant classique!) confirment implicitement ces propos, et nous permettent de mieux comprendre pourquoi ce “formant” est si proche du “formant nasal”.

manquent d'un élément fondamental, essentiel dans toute bonne phonation, et qui peut se résumer dans la notion de "calme intérieur"¹⁸.

Cet élément "extralinguistique" est indispensable à la position dite de la respiration profonde et, dans un corps "d'aplomb" (autre "conditio sine que non"!), permet une bonne détente du larynx à la fin de chaque séquence phonique.

*"Le chanteur doit révéler par sa tenue qu'il possède un corps entraîné, toujours prêt au chant, et qu'il dispose d'une confiance en lui qui mène à la performance."*¹⁹

Cette attitude de confiance du sujet permet donc la mise en place de bons mécanismes phonatoires: en tout premier une coordination entre le souffle et la fermeture des cordes vocales déjà évoquée; ce qui déclenche entre autre un "juste" vibrato! On obtient ainsi les conditions "idéales" pour un bon début du son, d'où dépend la qualité de toute sorte d'émission vocale. Laissons de nouveau la parole à Franziska Martienssen-Lohman, qui l'a si bien dit, avec un langage très imagé:

*"(...) Le chant en ballon (le chant sur le souffle, le chant <<avec de l'air comprimé>>) suppose un processus qui concerne d'une manière égale, l'appareil respiratoire et les cordes vocales. Ces deux partenaires produisent le soutien. Si la performance de l'un fait défaut, l'action de l'autre s'annule. Du degré de fermeture des cordes vocales dépend le degré de <<ballon de souffle>> et inversement."*²⁰

Ces éléments extra-linguistiques (calme, confiance, etc...), indispensables au "beau chant", sont plutôt généralisés auprès de chanteurs qui se trouvent dans les institutions de chant de haut niveau, mais ils sont souvent mis en danger par:

- un professeur de chant particulièrement anxieux qui tend à culpabiliser l'élève par des phrases, dont voici la première de la liste: "combien de fois je te l'ai répété"...;

¹⁸ Cette attitude d'ailleurs permet à l'appareil vocal de profiter d'une sorte de technique naturelle de "défense" souvent inconsciente!

Lorsque le chant est exécuté par exemple par un chanteur qui accomplit un acte que l'on pourrait définir de "rituel": par exemple un chanteur populaire qui exécute des mélodies relativement simples (courte étendue, tessiture moyenne, puissance contenue, etc...) lors d'une cérémonie religieuse. Souvent, dans de telles situations, le sujet/chanteur est "en confiance", il est calme, l'intériorité prime, ce qui facilite de façon inconsciente l'accomplissement d'un bon acte vocal. Ce même chanteur, lors d'une tournée où il doit exécuter ces mêmes chants "sur commande", de façon répétitive et hors contexte, peut rencontrer des difficultés à les reproduire à cause d'un manque de technique vocale consciente; cela peut aller jusqu'à lui faire perdre les repères naturels et mettre en danger l'appareil vocal par une exécution "tendue" qui dans le meilleurs des cas se résout par une fatigue vocale passagère, imputée bien souvent à toute sorte de mal de gorge ou refroidissements plutôt imaginaires. J'ai vécu de près ce type d'expérience en suivant des chanteurs populaires de Sardaigne qui lors d'une tournée en France exécutaient leurs chants dans différents théâtres avec les conséquences dues au dépaysement mais aussi à la fatigue des nombreux déplacements et à l'impossibilité de s'adapter aux différentes acoustiques des lieux qui étaient bien loin des performances habituelles dans les villages.

¹⁹ MARTIENSSEN-LOHMAN, Franziska, *Der Wissende sänger*, Zurich, 1963, Atlantis-Verlag. Extrait traduit par Monique Berghmans et Evelyne Koch dans "Le Journal de l'AFPC" N° 4, Juin 1997, de la page 5 à la page 11.

²⁰ MARTIENSSEN-LOHMAN, Franziska, *Ibidem*, p. 9.

- un chef d'orchestre, de chœur, de chant, incapables de communiquer la détente dans les respirations musicales, et d'ajuster éventuellement certains tempos aux possibilités "physiques" et biorythmiques du chanteur²¹ ;

- l'anxiété consécutive à une demande de contrôle de la justesse qui ne fait pas appel au mécanisme respiratoire et à l'engagement physique du chanteur, mais qui le détourne de ces derniers facteurs au profit d'une "écoute" dangereuse de son émission. Ce type d'écoute peut entraîner des serrages pharyngés, accompagnés souvent de consonnes surarticulées, produites par des cordes vocales fermées avant le début du son. On obtient alors des sons momentanément justes en termes de "hauteur", mais faux si l'on tient compte d'une émission vocale correcte;

- la demande "directe" d'une diction qui déclenche les "serrages" consécutifs à une surarticulation produite avec une glotte préalablement fermée. Une telle esthétique est très répandue auprès de chefs de chant, d'orchestre, metteurs en scène, etc..., qui ont une écoute "approximative" de la voix. Elle peut se cacher derrière des phrases comme - "Chante comme un instrument!" -;

- une esthétique linguistique erronée, qui confond par exemple la sonorités de voyelles fermées avec des voyelles dangereusement serrées. Le résultat acoustique peut produire à la longue une "voix qui bouge", confondue souvent avec la présence d'un soit-disant vibrato... Ce type de sonorité "serrée" est très répandu, par exemple dans certains "e" fermés que beaucoup de pédagogues francophones chérissent.

Conclusions

La variante française qui se traduit dans ce style vocal, qui a eu son origine dans le Belcanto italien, est donc constituée à la fois d'éléments linguistiques et extra-linguistiques, qui l'éloignent du modèle vocal et de diction cher à trop de défenseurs de l'esthétique "puriste" de la langue française, qui est très répandue par exemple dans le chant de la "mélodie française"²². La gymnastique articulatoire produite par cette variante "spéciale", peut se rencontrer chez plusieurs individus (idiolectes) appartenant à différentes communautés linguistiques par le fruit

²¹ Le renommé des grands chefs d'orchestres du lyrique tient surtout à cette attitude de confiance et d'écoute vis à vis du chanteur, et non, comme le croient beaucoup de professionnels de la voix, à la connaissance du style de tel ou tel repertoire, etc...

Est célèbre l'anecdote que l'on raconte à propos du "redoutable" Toscanini qui demandait lors d'une répétition à un ténor (G. Di Stefano?), à propos d'un tempo... :

- "(...), pourriez-vous éviter cette respiration?" -
- "Oui, Maestro, si vous allez deux fois plus vite!" -
- "Ah, c'est vrai, à question idiote, réponse idiote!" -

²² Lors de ma communication j'ai pu illustrer ces propos par l'écoute d'extraits du "Bestiaire" de Francis Poulenc ("La chèvre du Tibet" et "La sauterelle"), interprétés successivement par Camille Maurane et Thomas Allen: le second utilisant de façon évidente une émission plus "belcantiste", dûe probablement aussi au fait que l'accompagnement est orchestral. Camille Maurane par contre, dans l'intimité d'un enregistrement qui est soutenu uniquement par le piano, adopte de toute évidence le modèle de diction "tendu et antérieur" qui ne convient pas à l'approche belcantiste de la voix dont il est question dans cet article.

du “hasard”, mais aussi d’une pratique articulatoire souple, héritée souvent, dès l’âge le plus tendre, d’une voix maternelle ou “nourricière” qui a installé des bons mécanismes physiologiques. Mais elle est aussi généralisée dans certaines variantes régionales; ce qui amène souvent à constater que par exemple il y a beaucoup de grands chanteurs d’opéra qui ont une même provenance régionale..., grâce aussi à des traditions locales qui ont bien enraciné ce type d’expression chantée.

Voici maintenant, et par ordre d’importance un résumé de tous ces éléments majeurs qui sont donc aussi bien d’ordre phonétique, qu’extra-phonétique:

- capacité de calme intérieur du sujet au moment de la phonation;
- une apnée cordes ouvertes avant le début de toute articulation, bien coordonnée avec la technique de souffle, et avec une détente conséquente des cordes vocales à la fin du son;
- une nasalisation qui s’intègre à l’articulation de la voyelle selon les modalités décrites plus haut;
- des voyelles qui peuvent déclencher un vibrato libre, et qui peuvent glisser²³ dans toute la tessiture avec des ajustement acoustiques qui ne sont pas produits mécaniquement par le chanteur²⁴, mais qui sont le résultat de modifications acoustiques, remarquables à l’audition de façon très légère;
- des consonnes qui ne brisent jamais le legato, même quand elles sont non-voisées ou “doubles”, qui ne produisent aucun serrage pharyngé, ni de crispations au niveau de la racine de la langue. Ces consonnes incluent toujours “l’espace” de la voyelle au moment de leur prononciation. Elles sont articulées à la hauteur de la note, anticipent le temps musical, et ne produisent pas de “port de voix”, ou comme l’on dit plus “vulgairement” dans le jargon des chanteurs: des voyelles/notes qui ne sont pas prises “par en dessous”.

L’obstacle majeur à la généralisation de cette variante est donc la conception “puriste” de la diction française, qui a ses racines dans le mode tendu et antérieur fixé dès le XVIIème siècle.²⁵ Ce n’est donc pas la langue française, comme beaucoup l’affirment superficiellement, qui empêcherait d’adopter la technique articulatoire du Belcanto que j’ai évoquée dans cet

²³ On pourrait en effet définir comme “bonnes voyelles” du Belcanto (p. ex. les a,e,i,o,u), celles qui “glissent” du grave à l’aigu en traversant les différents obstacles des mécanismes/registres (poitrine et tête) et des passages relatifs sans produire des changements “majeurs” dans la perception de leur couleur et donc de leur “définition” acoustique.

²⁴ En modifiant par exemple ces mêmes voyelles lors des “notes de passage”. Voici quelques unes de ces célèbres modifications, préconisées même de pédagogues de grande renommée. Les voici transcrites à l’aide de l’A.P.I. :

le [a] devrait se transformer en [Λ], le [ε] en [e], le [î] en [y], le [o] en [O] ...

et ainsi de suite!

²⁵ Pour plus de détails sur le “mode tendu et antérieur”, voir:

ZEDDA, Paolo, “Esthétique de la diction française entre *Tradition* et Phonétique de la langue chantée”, Ibidem.

mais aussi:

MATTE, Edouard Joseph, *Histoire des modes phonétiques du Français*, Genève/Droz 1982. Voir surtout les pages 57 à 64 et les pages 138 à 146.

article, mais une conception de la diction qui en France fait beaucoup d'adeptes depuis longtemps.

Le modèle de diction que la langue italienne a imposé à d'autres langues, principalement dans le répertoire vocal de l'opéra, a du mal à se tracer un chemin sûr dans le français chanté, où il reste minoritaire. Et cela, à cause des remises en question continuelles qu'une certaine tradition française forte impose cycliquement à l'expression vocale, du chant baroque à la mélodie française...

Le fait d'adopter cette "variante linguistique", qui s'est avérée plus propice à l'épanouissement de l'appareil vocal que d'autres, permettra de sortir d'impasse beaucoup de jeunes chanteurs qui essayent en vain de concilier une technique de diction qui est contraire aux bons principes d'une technique vocale belcantiste, qu'il recherchent parallèlement...

Il est indispensable de continuer à apporter des clarifications sur ces relations langue/voix qui restent très délicates, et qui suscitent toute sorte de réactions passionnelles, car, en touchant à la prétendue beauté de la langue, on provoque chez certains une véritable crise d'identité qui va bien au delà du domaine linguistique.

Paolo ZEDDA , juin 1997