

La renaissance de l'alto masculin au XX^e siècle.

par
Bernard SCHREUDER¹

Londres, Covent Garden, février 1953, Kathleen Ferrier, qui lutte courageusement contre la maladie, triomphe dans l'*Orfeo* de Gluck, sous la direction de Sir John Barbirolli.

L'émouvant chant du cygne de la grande contralto devait porter ombrage à la prestation du jeune Alfred Deller, dans la même oeuvre. Qui s'en souvient ? Sept ans plus tôt, le monde découvrait ces deux artistes exceptionnels, nés au printemps 1912 : Kathleen Ferrier débutait au Festival de Glyndenbourne, dans le *Rapt de Lucrèce* de Britten et Alfred Deller chantait l'ode *Come ye sons of Arts away*, de Purcell, lors du concert inaugural du troisième programme de la BBC. Pionnier de la musique ancienne, Deller exhume les lutesongs de Morley, qu'il interprète avec Desmond Dupré, et redécouvre le patrimoine national (Byrd, Tallis, Dowland, etc.)

Fasciné par sa voix, Benjamin Britten lui écrit le rôle d'Obéron dans le *Songe d'une nuit d'été*, créé en 1960. Collaborant, entre autres, avec Frans Brüggen ou Gustav Leonhardt, Deller fonde le Stour Music Festival, crée une académie en Provence, dans le Lubéron, et fait école.

James Bowman, Paul Esswood, Charles Brett ou Russel Oberlin, aux Etats-Unis, comptent parmi ses premiers émules. Bowman est engagé par Britten dans son English Opera Group et débute en 1967 avec une reprise du *Songe*. Il se voit confier la voix d'Apollon dans la *Mort à Venise*, créé en 1973 au festival d'Aldeburgh et Britten lui dédie encore, ainsi qu'à Peter Pears et John Shirley-Quirk, son quatrième cantique *The Journey of the Magi*.

Le continent se découvre aussi des épigones : Joseph Sage en France, Zeger Vandersteene ou René Jacobs, en Belgique, qui contribuent largement au renouveau de la musique ancienne.

D'autres compositeurs s'intéressent au timbre du falsettiste : Paul Esswood crée le *Paradis Perdu* de Penderecki et, en 1984, *Akhmaton* de Philip Glass, le troisième opéra du minimaliste américain ; Joseph Sage participe à la création des opéras de Girolamo Arrigo (*Orden*, au Festival d'Avignon en 1969, *Addio Garibaldi*, satire politique donnée à Paris en 1972) mais aussi à la production du *Diable dans la Bouteille* du suisse Heinrich Sutermeister.

Les années 80 ne démentent pas la vogue des falsettistes. Au sein de chaque nation une nouvelle génération se dessine : Ashley Stafford, Michael Chance ou David Cordier en

¹Nous adressons nos plus vifs remerciements à Monsieur Philippe Vendrix qui nous a gracieusement communiqué l'article de Jean-Loup Charvet, à Monsieur Philippe Gilson qui nous a guidé avec affabilité dans les collections du Conservatoire et à Monsieur Vincent Grégoire qui nous a éclairé tout au long de nos recherches.

Grande-Bretagne ; Jeffrey Gall, Derek Ragin, qui sont les héritiers de Russel Oberlin aux Etats-Unis ; Ralph Popken ou l'éblouissant Jochen Kowalski, falsettiste est-allemand, dont l'*Orfeo* fait aujourd'hui référence ; Henri Ledroit, Jean Nirouët, Dominique Visse, inénarrable contre-ténor bouffe, en France ; Giuseppe Zambon, qui promeut le répertoire vénitien de la Renaissance ; et, en Belgique, Peter Ickx, Michel Puissant et Vincent Grégoire, tous deux premiers prix du Conservatoire de Liège, élèves de Gréta de Reyghere. Ce dernier participe, en avril, à une nouvelle production de la *Passion selon saint Matthieu* et à l'enregistrement de cantates de Bach sous la direction de Gustav Leonhardt.

Trois oeuvres du répertoire contemporain retiendront encore notre attention : le *Grand Macabre* de Ligeti, dans lequel Kevin Smith est le prince Go-Go, il s'agit d'une oeuvre hybride, à mi-chemin entre la commedia dell'arte et le music-hall, composée sur un livret de Ghelderode, et inscrite dans la lignée des expérimentales *Aventures* pour chanteurs solistes ; Mikael Bellini est un amène et sournois Méphisto dans la *Faust kantate* d'Alfred Schnittke, qui a l'heureuse idée d'opposer les visages doucereux ou triomphant du diable, en les confiant à un falsettiste et à un contralto ; Christopher Robson, enfin, incarne le personnage d'Ometh, dans *Golem*, opéra fantastique du jeune compositeur anglais John Casken.

Vedette à part entière, le falsettiste ne craint plus l'extravagance : le contre-ténor noir américain Derek Ragin chante des Negro Spirituals ; Klaus Nomi débute sur les cabarets berlinois, devient l'une des stars de l'opéra-rock, et passe Purcell au synthétiseur.

Mais le grand public montre encore de sérieuses réticences dont souffre, d'ailleurs, de manière générale, la musique ancienne. L'extraordinaire essor qu'elle connaît aujourd'hui, les nombreuses redécouvertes de répertoires oubliés sensibilisent davantage les jeunes mélomanes, venus du jazz et même du rock, que leurs aînés, victimes des habitudes et du poids des préjugés. La musique baroque se réduit encore trop souvent aux *Quatre Saisons* de Vivaldi ou à la *Water Music* de Haendel. Le chant ? le *Messie*, peut-être, *Didon et Enée*, avec Jessye Norman, bien sûr...

L'opéra ? n'en parlons pas, on écouterà, à la rigueur, d'une oreille distraite, un récital de la Berganza dans quelques *arie antiche*. Pour l'amateur moyen de belcanto, l'opéra commence, au mieux avec Mozart, les romantiques et, bien sûr, l'apogée du genre, avec Rossini, Bellini, Verdi et les véristes. Les wagnériens constituent une caste à part, mais peut-être plus ouverte qu'on ne le croit.

La typologie vocale, le style et la technique de chant actuels nous viennent tout droit de cet opéra qui jouit d'une prééminence quasi absolue dans les suffrages du public. C'est à peine si on fait quelques concessions pour le *Requiem* de Brahms, ou des lieder de Schubert. En fait, le superbe mépris qui accable l'opéra seria touche les autres genres vocaux représentés à l'époque baroque, relégués aux oubliettes, les madrigaux, les cantates ou les motets, par exemple.

Aujourd'hui les voix d'homme se doivent d'être graves et viriles, les voix de femme aiguës et brillantes, même si les contre-ut, contre-ré ou contre-mi (!) de poitrine de certains ténors, véritables prouesses physiques, font les délices d'amateurs, à vrai dire, peu au fait de l'esthétique belcantiste. Ce dualisme implacable imposé à l'aube du XIX^e siècle, au nom de

la raison, de la vérité dramatique et des valeurs véhiculées par la Révolution française, qui sonnent le glas pour les castrats, s'inscrit dans une évolution des mentalités qui façonne la conscience et l'imaginaire bourgeois. Une lourde chape de péjoration s'abat sur le fausset, son usage limité à des effets comiques traduit bien le malaise que suscite ce timbre flûté, que l'on a vite qualifié d'efféminé.

Cette censure peut trouver son origine dans le psychisme profond de l'individu, elle conduit, quelquefois, à un rejet viscéral, agressif. Une telle attitude ne date pas d'hier, saint Bernard, le premier, critique ce timbre lascif, et son élève, Aelred de Rivaulx, l'historien et théologien anglais, compare, dans son *Speculum Caritatis*, la production du fausset au hennissement d'un cheval (sic) que pousserait un chanteur contorsionné de douleur! Giulio Caccini, dans ses *Nuove Musiche*, dresse un réquisitoire implacable, sans la moindre concession pour les *voce finte*, les falsettistes ; Rousseau n'est pas plus nuancé, qui affirme que le fausset est "le plus désagréable de tous les timbres de la voix humaine."

Les réserves dont les falsettistes font l'objet ne se réduisent pas au seul conformisme du public. Les reproches émanent également des musiciens. Les différentes chapelles baroques recréent leur propre style, à coups de traités, de manuels de chant, de témoignages d'époque. D'aucuns dénoncent l'imposture des falsettistes, baptisés impunément contre-ténors ou hautes-contre, leur incongruité dans le répertoire d'opéra, plus particulièrement dans les rôles écrits pour castrats contraltistes.

La question est simple : qui peut chanter quoi ? Et les puristes d'ajouter : qui *doit* chanter quoi ? en fonction de quels critères ?

L'histoire de la musique et singulièrement celle du chant est une vaste entreprise de reconstruction, qui sollicite un peu trop l'imagination. Ce qui fait l'essence de la musique, le son, nous est à jamais inaccessible. Les partitions, seules données véritablement objectives, ne donnent souvent aucune information sur le genre, le timbre, l'étendue, la technique ou l'ornementation de l'interprète pour qui, au demeurant, la pièce a pu être composée.

La lecture des traités d'art du chant ne nous donne guère d'indications sur l'étendue et la tessiture des chanteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, la classification des voix et des registres n'étaient pas la préoccupation de l'époque. Deux enseignements prédominent dans les traités : celui de l'articulation, de la prononciation, et celui de l'art des ornements et des agréments. Autant dire que de l'herméneutique à l'invention, il n'y a qu'un pas, franchi, parfois, sans que l'on s'en rende compte.

Or, si nous cherchons à appréhender la voix d'une Faustina Bordoni, ou d'un Pierre de Jélyotte, nous devons immanquablement nous référer aux mezzis et ténors actuels.

Dès lors, il est indispensable de bien connaître les timbres, les registres vocaux rencontrés au XX^e siècle, et, surtout, de s'entendre sur le sens *actuel* du vocabulaire.

En 1791, Framery écrivait déjà, dans la préface des tomes consacrés par l'*Encyclopédie méthodique* à la musique, que "la connaissance de la valeur exacte des mots est peut-être la clé la plus importante de toutes les sciences. Aucune d'entre elles n'a une nomenclature aussi vicieuse que celle de la musique. Les défauts de précision et de clarté qu'on y rencontre

à tout moment, en rendent souvent les principes difficiles à concevoir et surtout à retenir". Rien de neuf sous le soleil !

Prenons la définition courante du mot *falsettiste* : basse, baryton, le plus souvent, ténor, quelquefois, qui développe son registre de fausset à l'exclusion de son registre de poitrine, avec une tessiture voisine de celle du contralto féminin (si² - ré⁴). De plus en plus de falsettistes lient, dans leur bas-médium, leur fausset au registre de poitrine.

Vous convier à une discussion sur le sexe des anges, ou entreprendre la classification des registres de la voix masculine, c'est du pareil au même. Les pédagogues ne se sont jamais entendus sur le nombre exact de registres : Agricola en distingue trois, Mancini et Garcia les réduisent à deux.

Le premier théoricien de la voix à associer le changement de résonance aux registres, Hiéronymus de Moravia, distinguait les *vox pectoris*, *vox gutturis* et *capitis*. Cette terminologie impressionnante ne doit pas nous leurrer : les principaux résonateurs sont situés dans la tête, non dans la gorge ou dans la poitrine. D'autre part, ces distinctions ne traduisent pas la principale modification organique qui s'opère lorsque le chanteur change de registre.

Les cordes vocales sont formées par les muscles thyro-aryténoïdes, du nom des deux cartilages du larynx entre lesquels elles s'étendent. La tension et la densité de ces tissus, fort complexes, peut varier considérablement. Sur les notes les plus graves, les muscles vocaux sont relativement détendus et la vibration se fait sur l'ensemble des cordes. Il existe une limite à la tension qui peut être exercée sur les muscles, et, à certaines hauteurs, les muscles se relâchent brusquement, la voix marque une cassure, les cordes s'effleurent à peine et ne vibrent que sur la tranche : notre cobaye chante en fausset. (Il semble avéré, d'ailleurs, que la production du fausset nécessite un surcroît de souffle).

On a, ainsi, deux mécanismes laryngiens : un lourd et un léger. Le chanteur doit apprendre à passer en douceur de l'un à l'autre, transition délicate, véritable écueil pour la plupart. On utilise le mécanisme lourd dans la partie la plus grave de l'étendue vocale, et l'allège progressivement au fur et à mesure que l'on monte dans l'aigu.

Les registres de fausset et de tête participent du même mécanisme léger, seules la résonance et les circonstances d'emploi les différencient. L'usage de la voix de tête masculine est exceptionnel, les ténors légers, bouffes, l'utilisent, de manière occasionnelle, au-delà des limites de leur voix de poitrine dans l'aigu, sur quelques notes. D'autres ténors pratiquent une réelle fusion des registres ; les notes de tête sont produites avec une résonance thoracique, la voix est dite "mixée".

Le falsettiste étend son principal registre dans l'aigu, qui posséderait, selon Vincent Grégoire, quelques notes extrêmes, plus légères, d'une intonation particulière, effleurées, sans doute, dans les traits de virtuosité, et qui seraient, en quelque sorte, à la voix de fausset, ce qu'est la voix de tête à la voix de poitrine.

En revanche, l'extension du registre dans le grave est l'objet de vives polémiques : en deçà du ré, du do², le fausset perd vite de son éclat, et s'amointrit considérablement. C'est

là l'une des principales faiblesses de ces chanteurs. Rares sont ceux qui, comme James Bowman, jouissent d'un bas-médium sonore.

Or, la tessiture d'alto sollicite cette portion de l'étendue vocale jusqu'au sol, jusqu'au fa². La liaison des registres est indispensable, mais la vieille école anglaise, représentée par Paul Esswood ou Charles Brett, méprise le passage, et pousse le fausset à ses limites, non sans être parfois obligée de lâcher, dans une espèce de hoquet, une note de poitrine qui détonne et produit un effet désagréable à l'oreille.

Jeffrey Gall et Derek Ragin sont rompus au changement de registre dont ils tirent des effets saisissants, notamment à l'opéra.

René Jacobs représente une véritable *voce mezzana*, pour reprendre l'expression de Lodovico Zacconi (1592), une voix mixte, hermaphrodite. Ténor, son fausset est plus aigu que la moyenne, mais il est aussi nettement moins grave que celui des barytons. Il pratique couramment la liaison des registres, dont il exploite les ressources expressives ; il a pu aborder avec un égal bonheur, des parties de soprano ou d'alto. Cette *maniera di cantare*, tout à fait exceptionnelle, fait de lui un falsettiste atypique.

Première illustration : comparons René Jacobs, dans un extrait de la *Troisième Leçon de Ténèbres* de Couperin, au ténor anglais Philip Todd, dont la prestation est un parfait contre-exemple de ce qu'il faut faire.

Dans une partie d'alto, trop élevée pour lui, il resserre le gosier, produit des notes aigres, étouffées avant d'être obligé de passer en voix de tête. Il négocie assez maladroitement la liaison pour isoler, et nous offrir sur un plateau d'argent le registre de tête ; tandis que René Jacobs passe avec aisance de la voix de poitrine à la voix de fausset.

Deuxième illustration : Gérard Lesne, baryton falsettiste, nous offre cette fois un parfait exemple de passage, habile, sans effort. Écoutons-le dans l'arioso de la cantate *la Lucrezia* de Haendel.

Le fausset n'est pas, comme on le croit trop souvent, une voix blanche ; riche en harmoniques, il peut être doué d'un très beau "vibrato" naturel, et présente autant de variété que n'importe quel timbre de poitrine. Qui, en effet, en viendrait à confondre Alfred Deller et James Bowman ? Paul Esswood et Henri Ledroit ?

Chaque dictionnaire, chaque encyclopédie, et parfois même certains ouvrages de haute vulgarisation prétendent définir ce qui distingue un contre-ténor d'une haute-contre ; mais les opinions divergent, quand un auteur ne se contredit pas lui-même².

Nonante pour cent des chanteurs qui sévissent actuellement sous les étiquettes, interchangeables, de "haute-contre", "contre-ténor", "alto" sont en fait des falsettistes. Les dix pour cent restant, encore nous sommes généreux dans nos estimations, sont des ténors : les premiers interprètes modernes du répertoire baroque français, de Lully à Gluck, ont été baptisés "hautes-contre". Il s'agit, entre autres, d'Eric Tappy ou Hugues Cuénod. A côté

² Roland MANCINI dans le *Larousse de la musique* définit très bien les termes falsettiste et haute-contre, mais cite le même Alfred DELLER comme prototype des deux voix.

d'une figure isolée comme Jean Belliard, spécialiste du répertoire médiéval, nous trouvons encore dans les années 80 de jeunes ténors français attachés aux oeuvres nationales, Gilles Ragon ou Jean-Paul Fouchécourt, par exemple. Enfin les high ténors, Paul Elliot, Roger Covey-Crump, Charles Daniels, voix mixée par excellence, sont appelés, en français, hautes-contre.

Troisième illustration : écoutons Charles Daniels dans un court extrait du motet *Venite exultemus* de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville.

Framery (*op. cit.*) nous donne une ligne de conduite exemplaire pour aborder le passé : "L'art musical semble n'avoir trouvé d'écrivains que pour l'embrouiller de plus en plus. Il fallait, en rapportant les résultats de tout ce qu'on a dit, de tout ce qu'on a pu penser de cet art en dégager les éléments de la foule de préjugés et d'erreurs sous lesquels ils sont ensevelis (...)".

Les parties de haute-contre, counter-tenor, contralto, alt(us)

Ces parties de la polyphonie trouvent leur origine à la mi XV^{ème}, dans l'évolution du motet. Alors que les motets à quatre voix tendent à se substituer de plus en plus souvent aux motets à trois voix, les compositeurs décident d'officialiser la pratique en écrivant désormais deux parties de *contra-tenor* : un *contra-tenor altus* et un *contra-tenor bassus*. Pietro Aaron consigne, dans son *Thoscanello della musica* (1529), dix règles qui fixent la méthode de composition du "*controbasso*, du *controalto* après le tenor et le canto."

Les formes latines sont abrégées, puis traduites dans les idiomes romans et germaniques :

- contr(o)alto, en italien ;
- contre haute et haute-contre en français. La première forme est vraisemblablement la plus ancienne, bien qu'elle n'apparaisse pour la première fois qu'en 1556 (Philibert Jambe de Fer, *Epitome musical*), elle est supplantée par haute-contre, ne connaissant pas de nouvelle spécialisation, à l'instar de contrebasse, dans le domaine instrumental ; le mot n'est plus attesté au-delà de 1636 (*Invantaire des deux langues, française et latine*, du Père Philibert Monet, Lyon).

La forme "haute contre" apparaît en 1486 dans une didascalie du *Mystère de la Passion de Jean Michel* : "en troys voix : c'est asçavoir un haut dessus, une haultre contre et une basse contre bien accordées"³.

- l'anglais connaît les formes *contra*, *count*, *counter tenor*, concurrentes de "meane".
- on trouve les formes *altus* et *alt* en allemand.

La terminologie ne se base plus sur la fonction, mais sur la tessiture des voix : dessus, haute-contre, teneur (taille), basse-contre ; soprano, contralto, tenor, basso ; treble, count (meane), bass.

³Cette première occurrence est donnée par le *Trésor de la langue française*, qui traduit malheureusement le mot haute-contre par baryton, erreur tout-à-fait incompréhensible.

Au XV^e siècle le *contra tenor altus* partage la même tessiture que le *tenor*, à savoir mi² -sol³. Aux XVI^e et XVII^e siècles la partie d'alto s'élève jusqu'au la³ et au-delà jusqu'au do⁴, selon le type de chanteur employé, emploi qui change de période en période, de région en région et même de choeur en choeur! C'est ici que les données se complexifient.

Haute-contre et counter-tenor finissent naturellement par désigner toute tessiture analogue aux parties de la polyphonie, et le chanteur qui en est doté.

En France, la haute-contre⁴ n'excède pas le si³, sib, en tenant compte de l'évolution du diapason (394 hz pour 440 hz aujourd'hui) : c'est une tessiture de ténor élevé. Jélyotte, principal créateur et interprète des opéras de Rameau, ou Legros, sont des pointures exceptionnelles, ils donnent les do et les ré⁴ en voix "pleine" - les auteurs traduisent généralement par voix de poitrine. Mais ne fusionnaient-ils pas plutôt les registres, ne chantaient-ils pas avec une voix mixée ? On sait que le passage en voix de tête, négocié avec habileté, peut tromper un auditoire averti : il est parfois impossible de discerner une voix mixée d'une voix de falsettiste.

On utilise aussi à l'époque les termes "contre-taille", évolution logique de "contre-teneur", et "haute -taille", ce dernier revêt deux acceptions : soit il désigne la haute-contre, soit il s'oppose à la basse-taille - basse chantante, baryton, selon les traductions⁵ - et signifie alors simplement "ténor".

Certaines parties de haute-contre étaient chantées par des femmes, comme en attestent les *Leçons de Ténèbres* de Charpentier, écrites pour des religieuses de l'Abbaye-aux-Bois : Mère Ste Cécile, dessus, Mère Camille, bas-dessus, et Mère Desnos haute-contre, vraisemblablement un alto très grave. Jérôme-Joseph de Momigny, le théoricien et compositeur belge, nous rapporte une anecdote fort curieuse : "Il existe quelques hautes-contre en voix de femme qui n'ont pas la rondeur des bas-dessus, mais une force bien supérieure, avec un timbre qui est celui de la vraie haute-contre [*sic*]. J'ai connu une dame religieuse qui, avec une telle voix, en couvrait facilement trente autres, et se faisait entendre à une distance extraordinaire." (*Encyclopédie méthodique : Musique*, publiée MM. Framery et Ginguené, Panckoucke, Paris, 1791).

Une voix de femme douée d'un timbre de ténor, fût-ce élevé, voilà qui nous laisse perplexe, d'autant que l'information émane d'un musicien renommé. On conçoit mal qu'un timbre de contralto, sombre et velouté, puisse se confondre avec celui d'un ténor, clair et brillant ; quant à la puissance, elle relève du phénomène... ou de l'exagération d'un auteur que l'on sait, au demeurant, fort péremptoire. Néanmoins, l'énigme reste entière.

Nombreuses sont au XVIII^e siècle les critiques portées à l'endroit des hautes-contre (Rousseau, de Lalande, Framery) ; leur timbre se raréfie et les chanteurs ont tendance à resserrer le gosier, à monter trop haut en voix de poitrine, forçant les sol, les la³, plus criés

⁴Le mot haute-contre connaît les deux genres.

⁵Une étude de l'ensemble de la terminologie vocale serait la bienvenue, c'est au demeurant un fort beau sujet de mémoire, avis aux amateurs.

que chantés. Cette médiocrité s'inscrit, rappelons-le, dans le grave retard que connaît le chant français dans son ensemble, et qui frappe les voyageurs étrangers (Casanova, le baron Grimm, Mozart).

Cédons la parole à Marc Minkowski lequel, à la tête des Musiciens du Louvre, ressuscite tragédies lyriques, pastorales héroïques et opéras-ballets, avec un égal bonheur : "Chez Lully, il faut d'abord penser théâtre, si on le joue comme c'est écrit, sans ornements, sans énergie déclamatoire, il peut très vite procurer un ennui mortel. Il faut trouver des gens qui ont un sens parfait de l'élocution et du parler chanté, on recherchait à l'époque en France, l'expression dramatique et non les prouesses vocales. Les ténors, à l'aise dans les rôles de haute-contre, très sollicités dans l'aigu du ténor tant pour le chant que pour le texte et qui ont une bonne connaissance du XVII^e siècle sont assez rares. Jean-Paul Fouchécourt et Gilles Ragon répondent à ces exigences." Des exigences qui n'ont pas fondamentalement changé au XVIII^e siècle.

Quatrième illustration : écoutons Gilles Ragon dans un extrait du *Platée* de Rameau, le premier air de Mercure.

En Angleterre, le countertenor - "contre-ténor" dans sa traduction française contemporaine - recouvre deux catégories de chanteur :

1. Le "high-tenor", comparable à la haute-contre, qui exploite avec habileté le haut de sa tessiture. Cette partie, que l'on pourrait qualifier de contre-ténor grave, dépasse d'une tierce, en moyenne, l'étendue du ténor (> la³). Exemples : Richard Ecford (XVII^es.) ou Bowcher⁶, qui monte jusqu'au do⁴. Burney dit de William Turner (1651-1759), dont la voix naturelle atteint le diapason du countertenor "qu'il s'agit d'une circonstance si rare que s'il travaille sa voix, celui qui la possède est sûr de trouver un emploi." Et l'histoire de lui donner raison.

2. Un falsettiste qui exploite, pour l'essentiel, son registre de fausset et le mélange, dans le bas-médium, à son registre de baryton ou de basse. Ce "male alto" utilise sa voix de poitrine de manière légère, délicate du fa² au do, ré³, lieu du terrible *passagio*. Le fausset s'étend en moyenne du do³ au do, au ré⁴, mais peut atteindre le fa ou le sol⁴ (le rôle de David dans l'oratorio *Saül* de Haendel). Nous pourrions le qualifier de contre-ténor aigu. Exemples : John Abell (1650-1724), dont la voix paraissait si aiguë qu'un contemporain, John Evelyn, la prit d'abord pour celle d'une femme ; John Howell, pour qui Purcell écrivit le duo *Sound the Trumpet* ; Walter Powell qui remplace Senesino (*Athalie* ou *Deborah* de Haendel).

Les falsettistes anglais cultivent également leur registre naturel, de manière indépendante, et cumulent les emplois. Le meilleur exemple reste Purcell : il chante la basse

⁶BOUCHER et DAMASCENE sont des countertenors d'origine française.

lors du couronnement de James II en 1685, avant d'être nommé à la Chapelle royale, et crée sa propre oeuvre, *Tis Nature's voice*, de l'*Ode for st Cecilia's day*, en 1692⁷.

Mrs Turner-Robinson, créatrice du rôle de Daniel dans l'oratorio *Belshazzar* (Haendel), en 1745, est appelée "countertenor", ce qui prouve bien que le terme désigne avant tout, à l'instar du français "haute-contre", une tessiture, commune aux voix d'alto - enfant, ténor élevé, castrat - et de contralto.

Si les falsettistes ne peuvent donc se baptiser "haute-contre" sans s'inscrire en faux contre l'histoire, en revanche, ils peuvent légitimement s'appeler "countertenor" ou "contre-ténor". Néanmoins, les parties de countertenor sont à considérer au cas par cas : examinons l'*Ode for st Cecilia's day*, le duo *In vain the am'rous flute*, écrit pour deux countertenors, peut être interprété, indifféremment, par deux "hightenors" ou deux falsettistes ; la partie de countertenor d'un autre duo, *Hark each tree*, est trop élevée pour un ténor, et nécessite un falsettiste, tandis que l'air *Tis Nature's voice*, qui comporte de nombreux sol et fa², appartient à ce que nous appelions, à l'instant, une tessiture de contre-ténor grave, et doit être confié à un ténor élevé.

Le falsettiste face aux premiers castrats

Rousseau recommandait l'orthographe "faucet", originant le mot dans le latin *faux*, *faucem*, la gorge, et non dans l'adjectif *falsus*. Ce n'est pas lui qu'on soupçonnera de complaisance : si le terme signifie, non pas "voix fausse", mais bien plutôt "voix de gorge" (cf. la *vox gutturis* de Hiéronymus de Moravia), il n'en garde pas moins sa péjoration. Du Cange, dans son *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, nous donne une forme intermédiaire, le latin médiéval "fausetum", qui recouvre déjà une acception musicale.

Du déchant aux premiers motets, la destinée du falsettiste se confond avec le développement de la musique sacrée. L'Espagne forme d'excellents sopranistes, au moyen d'une technique particulière dont elle garde jalousement le secret, et les impose, dès le VI^e siècle, à la Chapelle Sixtine. Leur monopole absolu assure aux falsettistes un rayonnement millénaire, que seuls mettront en péril les castrats, au XVI^e siècle.

Alors que dans les chœurs, en France, en Allemagne et en Angleterre, les falsettistes se partagent les parties de dessus avec de jeunes garçons, l'Eglise italienne confie presque

⁷On a longtemps ergoté sur cette coupure du Gentleman's Journal or Monthly Miscellany de 1692, qui mentionne la création de l'*Ode à sainte Cécile* : "[...] the second stanza [*Tis Nature's Voice*] which was sung with incredible graces by Mister Purcell himself." Cela ne signifie pas, nous dit-on, que Purcell l'a chanté en personne, mais simplement qu'il en a écrit l'ornementation, laissée habituellement au libre-arbitre de l'interprète. Une copie séparée du semi-récitatif, datant de 1693, porte en titre : *Tis Nature's Voice*, a song set by Mister Henry Purcell and sung by himself at st. Cecilia's Feast in 1692 [...]. Ce témoignage contemporain rend définitivement caduques nos arguties philologiques. Purcell était bien falsettiste à ses heures. Dont acte.

systématiquement et les parties de soprano, et les parties d'alto aux *falsettisti*. Cette dénomination, usuelle en Italie, permet de les identifier sans problème, puisque, fait exceptionnel, elle désigne ces chanteurs, non par leur tessiture, mais par leur timbre, leur technique. Néanmoins, dès l'aube du XVII^e siècle, une distinction assez paradoxale les oppose, en tant que falsettistes "artificiels", aux castrats, considérés comme falsettistes "naturels".

Introduits par la civilisation mozarabe dès le XII^e siècle, certains eunuques vont conquérir, petit-à-petit, une place considérable dans la liturgie catholique, et se mêler aux falsettistes dans les églises de la péninsule ibérique.

Leur admission officielle à Rome remonte à 1599, date à laquelle le premier castrat sopraniste italien entre dans le chœur pontifical. Les prêtres espagnols mènent cabale pour empêcher Girolamo Rosini de Pérouse d'accéder au poste qu'il leur avait été jusque-là réservé. Subjugué par sa voix, et offusqué par l'attitude des Espagnols, Clément VIII rappelle le chanteur, qui, entre-temps, s'était fait capucin.

Son entrée à la chapelle Sixtine en 1601 sonne le glas pour les falsettistes. En quelques années, ils se voient retirer tous les postes de soprano, mais conservent les parties d'alto. Néanmoins, en 1620, c'est sans nostalgie que Pietro della Valle parle des derniers falsettistes : Lodovico, Giovanni Luca, Orazietto.

Nous n'allons pas ici retracer l'histoire des castrats, ce n'est pas notre propos, mais nous vous renvoyons à l'excellente étude de Patrick Barbier, parue aux Editions Grasset, en 1989. Ce dernier cerne remarquablement bien la voix du castrat. Suite à l'opération, le larynx se fixe dans une position, une forme et une plasticité juvéniles ; les cordes vocales et les résonateurs sont rapprochés, ce qui renforce la plénitude et la brillance de la voix. L'organe du castrat surpasse en éclat, limpidité et puissance les voix féminines, toutes catégories confondues ; il dépasse la voix masculine, par sa légèreté, sa souplesse et ses aigus⁸. Si leur timbre quintessencié s'apparente davantage au cristal des *boyish trebles*, ceux-ci n'acquerront jamais la technique, ni l'expressivité des *musici*.

Leur ambitus couvrait trois octaves, et ils passaient allègrement du grave au médium et à l'aigu avec un velouté égal. Les notes extrêmes, exploitées dès la fin du XVII^e siècle, à savoir les do, ré et fa⁵ (Annibali), sont données dans les passages et les cadences ; la tessiture d'un Farinelli est comprise entre le la² et le do⁴, le castrat privilégie son médium, plus apte à traduire les *affetti*.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Guadagni, Tenducci ou Crescentini, optent pour un chant nettement plus sobre, la finesse, l'intelligence et le pathétique l'emportent sur l'exploit vocal.

Nous n'entrerons pas dans des détails trop pointus et controversés sur l'ornementation virtuose, comme les trilles, l'agilité *martellata*, les *grupetti*, les *gorgheggi* ou les superbes *messe di voce*... Patrick Barbier refuse la polémique : "Personne ne peut affirmer détenir la

⁸Excepté quelques rares falsettistes sopranistes.

vérité surtout lorsque l'on se réfère à ces virtuoses, dont la voix nous est perdue. La vérité se situe davantage dans le coeur de chacun qui se laissera séduire et émouvoir par une voix ou une interprétation plutôt qu'une autre".

A qui confier aujourd'hui les rôles-titres d'opéra comme *Admeto* ou *Giulio Cesare* ? Les rôles de sopranistes ne permettent guère de choix ; mais le vaste répertoire de castrats contraltistes tels Senesino, Carestini, Guadagni ?

Les vrais timbres de contralto sont devenus fort rares, leur souplesse, leur agilité est limitée - le chant de la grande Kathleen Ferrier n'était pas exempt de lourdeur, et l'ornementation de ses *da capo* laissait quelquefois à désirer. Les mezzo ont pour elles la rondeur et la puissance, mais certaines poitrinent de manière tout à fait détestable.

Les falsettistes souffrent de n'avoir aucune légitimité historique comme chanteurs lyriques ; mais il est trop facile d'arguer de leur incompétence. Après tout Haendel n'hésitait pas à confier à Robert Powell des parties destinées à Senesino, et les témoignages élogieux à l'endroit des contre-ténors baroques ne manquent pas.

Aujourd'hui les contre-ténors se spécialisent de plus en plus : Derek Ragin, Jeffrey Gall, Yaskov Zamir, Jochen Kowalski dans l'opéra seria ; ou Gérard Lesne dans le répertoire italien des XVII et XVIII^{èmes} siècles. Mais cela n'empêche pas les contre-emplois : David Cordier ou Drew Minter, parfaits dans le répertoire élisabéthain, n'ont pas l'envergure requise pour des rôles héroïques, puissance et expression dramatique leur font cruellement défaut ; un timbre pauvre en couleurs dessert Michael Chance, et son chant maniéré n'améliore pas un *Ascanio in Alba* (Mozart) désincarné.

A l'époque baroque, les voix aiguës - haute-contre, contre-ténor, castrat - connaissent une extraordinaire valorisation spirituelle ; Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle*, institue une "véritable hiérarchie ontologique", pour reprendre les termes de Jean-Loup Charvet : "[...] Nous expérimentons que les dessus des concerts, tant aux voix qu'aux instruments, réveillent bien davantage l'attention, et sont beaucoup plus agréables, comme approchant de plus près du ciel et de la Vie, que les basses : or nous prenons plus de plaisir à nous approcher de ce qui est plus parfait et plus rempli de vie, que de ce qui est plus imparfait et plus près de la mort [...]. Les voix basses sont semblables aux ténèbres, qui ne sont recherchées que par les hiboux et les lutins ; mais les voix hautes sont semblables à la lumière et au jour, qui servent d'ornements à la Nature, comme les aigus à la Musique, qui perd tout son charme quand elle n'a pas de bons dessus ; les voix basses ne servant quasi d'autre chose que pour faire apercevoir les aiguës, et pour les faire entrer dans l'oreille et dans l'esprit avec plus de diversité et de plaisir. [...] La Musique doit commencer par les sons graves, puisqu'elle imite la parole, le discours et la Nature, qui commencent par les degrés inférieurs pour parvenir aux supérieurs : or le son grave qui est le plus près du silence, est le degré inférieur, à l'égard duquel les sons aigus sont des degrés supérieurs, et l'on peut comparer la basse au simple estre, la taille à l'ame végétative, la haute-contre à la sensitive et le dessus à la raisonnable. [...] La basse approche plus du silence et de la privation que le dessus ; donc les musiciens doivent faire plus état des sons aigus que des graves, puisque leur art consiste dans le bruit, et à rompre le silence, dont ils tirent les sons, comme Dieu l'Etre du Néant : et que les sons aigus s'éloignent davantage du silence et sont réduits à un acte plus parfait, que les graves."

L'Homme baroque aspire à la vie éternelle, certes, mais il veut réconcilier spiritualité et sensualité. La haute-contre incarne cette volupté de l'âme.

Le castrat ressortit au mythe de l'Ange musicien ; sa voix immatérielle, céleste, symbole de pureté et de virginité n'en procure pas moins d'extraordinaires jouissances physiques - un bouleversement qui est aussi bien comparé à l'orgasme qu'à... l'agonie, consommation suprême !

Le goût du travestissement, de l'artifice sont *typiquement* baroques : des hommes - ténors ou castrats⁹ - incarnent des vierges éplorées ou de fières héroïnes, des adolescents remplacent les nymphes au ballet et des religieuses, dans leurs couvents, campent des personnages masculins.

N'en déplaise à certains, nos préjugés, réalistes, naturalistes ou véristes, sont parfaitement anachroniques. Quand ils commencent d'apparaître, au XVIII^e siècle, ils consacrent la fin de l'esthétique baroque : "[...] à la belle formule hédoniste de Pascal, "qu'importe que le plaisir soit faux, pourvu que l'on soit persuadé qu'il est vrai", Lecerf de la Viéville substitue le triste constat : "Il est naturel et vraisemblable que tous les hommes aient la voix mâle", et Goudar d'ajouter : "Il faut qu'un homme soit représenté par un homme et une femme par une femme". Parce que l'homme baroque ne saurait accepter le monde tel qu'il est, il le rêve, il postule un ailleurs où serait reconnu son droit à être autre, ou plutôt il invente un univers où seraient enfin abolies les catégories de l'un et de l'autre, un univers transparent...

L'illusion folle d'un monde qui échapperait aux catégories de l'entendement, d'un univers où le temps serait à la fois immobile et mouvant, l'espace limité et illimité, une dilatation identifiant l'être aux dimensions inimaginables de l'univers.

L'homme baroque ne sait la forme définitive des choses. D'où la douleur de son être brûlé de plus de feux qu'il n'en allume, en un être en perpétuel devenir "je veux mais n'accomplis jamais".

C'est peut-être cela le baroque : une asymptote, c'est-à-dire ce qui n'accède pas à l'infini, mais le laisse pressentir, ce qui effleure sans déflorer, ce qui dévoile un mystère pour en découvrir un autre : "Non je ne suis plus rien, quand je veux m'éprouver, qu'un esprit ténébreux, qui voit tout comme un songe et cherche incessamment ce qu'il ne peut trouver", Gombault. Cette possibilité inépuisable de l'être d'atteindre sans atteindre..." Jean-Loup Charvet.

Dernière illustration : extrait de la cantate *Medea* d'Antonio Caldara, Gérard Lesne.

⁹Contrairement aux idées reçues, le castrat conserve l'essentiel de sa virilité ; accablé de stérilité, il ne souffre pas d'impuissance pour autant.

Bibliographie

I. Musicologie

A. XVI^e -XVIII^e siècles.

- Giovanni Camillo Maffei, *Lettera al signor Conte d'Alta Villa*, in Nanie Bridgman, G. C. Maffei et sa lettre sur le chant, Revue de Musicologie, n°38, 1956.
- M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris, 1636, réédition du C. N. R. S. , 1965.
- S. de Brossart, *Dictionnaire de musique*, Paris, C. Ballart, 1705.
- J. -J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Vve Duchêne, 1768.
- MM. Framery et Ginguené, *Encyclopédie méthodique : musique*, Paris, Panckoucke, 1791.

B. XIX - XX^e siècles.

1. Ouvrages généraux.

- Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bruxelles, 1828.
- C. Soullier, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, Paris 1855.
- M. Brenet, *Dictionnaire pratique et historique de musique*, Librairie Armand Colin, 1926.
- A. Lavignac, L. de La Laurencie, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1926.
- *Enciclopedia della Musica*, Ricordi, Milano, 1964.
- Percy. A. Scholes, *The Oxford Companion to music*, London, Oxford, University press, 1972.
- J. Chailley, *Cours d'histoire de la musique*, A. Leduc, Paris, 1973.
- M. Honegger, *Dictionnaire et Science de la musique*, Bordas, 1976.
- *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie Editor, 1980.
- *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Lafont, 1988.

2. Articles et ouvrages spécialisés.

- J. Hough, *The historical significance of countertenor*, *Proceedings of the Musical Association 1937-1938*, Whitehead and Miller, LTD Elmwood Lane, 1938.
- R. Jacobs, *La controverse sur le timbre du contre-ténor*, Actes Sud, 1985.
- P. Barbier, *Histoire des castrats*, Grasset, 1989.
- J. -L. Charvet, *Haute-contre et castrat : la voix des anges, la voix du coeur*, Littérature classique, n°13, 1990.

3. Interviews.

- A. Tubeuf, *René Jacobs : le chanteur intégral, entretien avec le contre-ténor belge*, Diapason-Harmonie, avril 1987.
- R. Louis, *Marc Minkowski dirige "Acts et Galatée", entretien*, in *Lully cet inconnu*, dossier spécial, Diapason-Harmonie, novembre 1991.

II. Philologie

- F. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Paris, 1880.
- Tobler-Lommatsch, *Alfranzösisches Wörterbuch*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1925.
- E. Hugnet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, H. Champion, 1928.
- J. Nicot, *Trésor de la langue française tant ancienne que moderne*, Paris, 1606.
- A. Furetière, *Dictionnaire universel*, A. et R. Leers, La Haye, 1690.
- *Dictionnaire de l'Académie française dédié au Roy*, Paris, 1694 ; 4^{ème} édition, 1762 ; 5^{ème} édition, 1798 ; 2^{ème} édition du supplément, 1827 ; 6^{ème} édition, 1835 ; complément à la 6^{ème} édition, 1842 ; 7^{ème} édition, 1878.
- *Dictionnaire universel français et latin vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*, Paris, 1743.
- Lacurne de Sainte Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancienne langue française*, Nyort, L. Favre, s.d. Nota : Lacurne (1697 - 1781) en publie le prospectus en 1756.
- P. Richelet, *Dictionnaire de la langue française ancienne*, Lyon, 1759.
- P. C-V. Boiste, *Dictionnaire universel*, H. Verdière, Paris, 1823.
- N. Landais, *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires français*, éditions de 1834 et 1836, Paris.
- F. Raymond, *Dictionnaire général de la langue française*, Paris, 1835.
- Bescherelle, *Dictionnaire universel*, Paris, 1850.
- M. Poitevin, *Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, 1860.
- P. Larousse, *Grand Dictionnaire universel de la langue française du XIX^e siècle*, Paris, 1867.
- Hartzveld-Darmesteter, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Delagrave, 1932.
- W. V. von Wartburg, *Französches Etymologisches Wörterbuch*, Basel-Helbirtz et Lichtenbahn, 1946.
- E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, J. -J. Pauvert, 1956.
- *Dictionnaire Quillet de la langue française*, Librairie A. Quillet, 1965.
- P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1971.
- *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789 - 1960)*, sous la direction de Paul Imbs, édition du C. N. R. S. , en cours de publication depuis 1960.

Discographie

- COUPERIN, *Leçons de Ténèbres*, Alfred Deller, Philip Todd, Harmonia mundi.
- COUPERIN, *Leçons de Ténèbres*, René Jacobs, Vincent Darras, Harmonia Mundi.
- HAENDEL, *Cantates pour alto solo*, Gérard Lesne, Virgin Classic.
- RAMEAU, *Platée*, comédie lyrique, Bruce Brewer, Gilles Ragon, Isabelle Poulenard, etc., La Grande Ecurie et les Musiciens de la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire, CBS.
- CALDARA, *Cantates pour alto solo*, Gérard Lesne, Virgin Classic.