

Das *AFPC* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

März 1999

Nr. 42

La diction italienne dans le chant

par Evelyne KOCH et Paolo ZEDDA

Compte-rendu d'Evelyne Koch sur la conférence de Paolo Zedda du Samedi 6 mai 1989, lors du Week-end de l'AFPC qui s'était tenu à Strasbourg.

Etant donné le caractère de compte-rendu de cet article, nous avons pensé y apporter quelques modifications qui précisent le sujet et réactualisent quelques données.

Après des études de linguistique et de français à Cagliari, Paolo Zedda quitte sa Sardaigne natale pour s'établir à Paris, où il réside depuis 1975. Non content d'enseigner les mystères de la diction lyrique italienne aux futurs chanteurs du C.N.S.M. de Paris, de l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris (de '80 à '95) et de l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Lyon, il a consacré ses rares loisirs à peaufiner amoureusement une thèse sur *La variante linguistique du Belcanto: essai de phonétique articulatoire*. Cela lui a valu ensuite d'être nommé Maître de Conférences à l'Université Lumière Lyon 2 où il enseigne entre autres L'histoire du chant italien dans ses racines phonétiques, qui comprend l'apprentissage et la pratique de différentes techniques de chant, et anime des ateliers «corps et voix» dans le cadre du DESS d'acquisition et didactique des langues étrangères. Diplômé d'Etat pour l'enseignement du chant, il cultive sa voix de baryton-basse et suit avec passion les «masterclasses» des pédagogues du chant qu'il côtoie à Paris et à Lyon. C'est dire si ce «mordu» de la voix et des langues est l'interlocuteur prédestiné pour aider les professeurs de l'AFPC à mieux «servir»

l'italien et à mieux «se servir» de l'italien auprès de leurs élèves.

Nous avons développé le contenu déjà dense de sa conférence de trois heures par de larges emprunts aux pages écrites extraites de son futur ouvrage. Ses propos tournent autour de cinq lignes de force, que l'on peut résumer ainsi:

1. l'italien, «langue du chant»?
2. un italien «à la française»?
3. «italianiser» notre italien chanté
4. démythifier le florentin
5. chanter et dire

1. L'italien «langue du chant»?

On a coutume de dire que l'italien est une langue «facile à chanter» parce que «vocale». Paolo Zedda nous explique mieux pourquoi; dans une bonne conception de sa diction en vue du chant «classique»:

– l'italien est une langue avec prédominance de «variantes vocaliques», c'est-à-dire que, déjà dans la chaîne parlée, on peut observer une nette prédominance des voyelles longues et des consonnes voisées (cf. tableau des articulations phonétiques de la langue italienne);

– il ne comporte que 5 voyelles différentes (sur l'ouverture et la fermeture des voyelles «o» et «e», voir plus loin) alors que le français en demande 15 à 17 (selon les phonéticiens!). Il est évidemment plus aisé de parvenir à une égalité de timbre et de

richesse sonore sur une palette restreinte de voyelles;

– l'italien standard ignore les voyelles nasales caractéristiques du français standard et dont la prononciation s'obtient par un abaissement ou une «crispation» du voile du palais. Il fait en revanche largement usage des «nasalisations»: quand les consonnes «n» ou «m» sont suivies dans le même mot ou dans le mot suivant par une autre consonne (par exemple «incanto» ou «non canta», «confonde» ou «in fondo», etc ...), la voyelle qui précède «n» ou «m» sera nasalisée dans un lieu articulaire idéal pour la souder à la consonne qui suit. Or cette résonance oronasale, obtenue par un léger abaissement du voile du palais, se surajoute à la voyelle orale pour contribuer à donner à l'italien la sonorité brillante que lui envient les autres langues du chant; ces mêmes nasalisations se retrouvent dans certaines prononciations des nasales françaises, surtout dans le Sud de la France. Il nous rappelait que le «n» suivi de (k) ou (g) dans «anche» ou sangue se prononce comme les «n» de l'allemand «sangen» ou de l'anglais «languish», c'est à dire (ŋ); et surtout que les «n» suivis de (f) ou (y) dans des mots comme «infido», «invito», mais aussi dans les enchaînements «un foco», «non vedo», se transforment en un «m labiodental», indiqué par le symbole phonétique (ɱ). Il appelle sympathiquement ce «n/lettre», le «m du lapin», pour en faciliter l'apprentissage: en effet les dents supérieures touchent la lèvre inférieure comme pour la prononciation de «f» et «y» dans une attitude à la «Bugs Bunny» (célèbre lapin de bande dessinée!)... Ce «m» du lapin est meilleur pour les exercices «bouche fermée» que le «m» bilabial, car il favorise une position décontractée de la mâchoire en «retropulsion»!

Pour clôturer ce sujet qui lui est très cher, il affirmait que la «bonne diction» de ces consonnes est fondamentale dans l'acquisition d'une bonne technique vocale;

– le système vocalique italien, qui enchaîne fréquemment 2, 3 ou même 4 voyelles (par ex. dans «aiuole»: parler de fleurs), demande à la langue du chanteur une grande célérité, indépendante des mouvements de la mâchoire, et évite donc qu'elle ne se crispe;

– parmi les consonnes italiennes, les trois consonnes apicales (c'est-à-dire formées par l'apex, la pointe de la langue) «l», «n» et «r» sont particulièrement fréquentes. Elles peuvent se prononcer sans mouvement de la mâchoire, surtout lorsqu'elles se trouvent entre deux voyelles à l'intérieur d'un mot («ala», «ara», «lana»), à la différence de la manière dont elles sont souvent produites par le système articulaire français. Elles favorisent donc par leur abondance une articulation détendue, sans intervention intempestive de la mâchoire inférieure;

– on rencontre en italien une proportion particulièrement importante de consonnes voisées (prononcées avec participation de la voix, les cordes vocales demeurant en vibration) et une moindre proportion de consonnes non voisées (produites sans que les cordes vocales vibrent). Cela favorise le legato, entendu comme un enchaînement sans rupture des voyelles «à travers les consonnes».

Comme on le voit, toutes ces caractéristiques du système articulaire italien vont dans le sens de l'idéal du bel canto.

2. Un italien à la française

Pour mieux nous faire comprendre comment «italianiser» la diction d'un élève francophone, Paolo Zedda a recensé les défauts dont sont affligés pour une oreille italienne les (mauvais) chanteurs français. Chacun de nous pourra retrouver des éléments de cette caricature chez certains de ses élèves et, qui sait, les jours de lucidité, sur lui-même.

Les Français ont tendance à prononcer l'italien:

– avec des consonnes trop prononcées, brisant ainsi le legato si important dans cette langue;

- avec une certaine difficulté à sentir la place de l'accent dans le mot ou dans la phrase;

- en appuyant presque systématiquement la fin des mots: *pace* devenant «*pacee*» au lieu de «*paace*»;

- en faisant souvent porter l'accent par la consonne et non par la voyelle: «*cruddele*» au lieu de «*crudele*»;

- en excluant en grande partie l'articulation nasale, très riche et différenciée en italien (cf. plus haut les nasalisation). C'est sa «place» particulière qui donne aux voyelles italiennes un soutien articulaire idéal pour chanter. Si on ne crispe pas son articulation «dans le nez», elle confère aux consonnes voisées leur brillance typique;

- en exagérant les «doubles consonnes» et en les faisant précéder d'un trop long silence: «*batti*» devient «*ba-tti*»; en oubliant que plus on s'éloigne de la syllabe qui porte l'accent tonique, plus la double consonne s'affaiblit; dans les trois mots *babbo*, *babbino*, *abbandonata*, seul le «bb» de *babbo* est une «véritable» double consonne, qui écourte la voyelle qui précède. Les deux autres mots sont accompagnés par un «b» plus «musclé», sans pour autant écourter la voyelle qui précède. Ne confondons pas langue orale et langue écrite;

- en «*rrroulant*» beaucoup le «r» même lorsqu'il ne le faut pas, en chantant par exemple «*carro corre*» au lieu de «*caro core*», parce que l'on ignore qu'en italien un «r» ne se prononce pas de la même manière selon sa place: seul entre deux voyelles il sera «monovibrant» (*amore*, *morire*), mais avant une autre consonne (*arpa*), en début de mot (*rendi*), et lorsqu'il est double bien sûr (*serra*), il sera «polyvibrant». Lorsqu'il est précédé d'une consonne (*prato*, *treno*) il pourra être «monovibrant» ou «polyvibrant», selon le choix interprétatif...

- avec des voyelles trop extrêmes, trop ouvertes ou trop fermées;

- en «écrasant» les voyelles avec les consonnes – prononciation de type «machine à

écrire» ou «mitraille» – lorsqu'on doit dire un texte rapidement;

- en réattaquant, au lieu de les lier, plusieurs voyelles qui se suivent et que l'oreille française trouve trop nombreuses pour être euphoniques: «*vai a Imola*» sera prononcé «*vai / a / Imola*»;

- en supprimant des voyelles dans certains enchaînements ou en réduisant le nombre de leurs couleurs: «*l'aria è ancor bruna*» devient «*l'aria... ncor bruna*», par suite d'une diction trop lente des voyelles, dont la différenciation est obtenue à tort par des mouvements de la mâchoire au lieu de l'être par les seuls mouvements de la langue ou des lèvres;

- en prononçant comme un véritable «i» le «i orthographique» intercalé entre certaines consonnes comme «c» ou «g» et les voyelles «a», «o» et «u»: par exemple dans «*giura*» ou «*giova*», (dʒ), «*ciocca*» ou «*ciuffo*» (tʃ), le «i» ne se prononce pas (sauf dans une prononciation qui souhaiterait donner une couleur «locale» à quelques personnages du répertoire de l'opéra napolitain). Il a un rôle comparable au «e» qui en français différencie *gai* de *gai*;

- en ajoutant parfois un «e» muet entre deux consonnes enchaînées: «*anche*» devient *an(e)che*, «*sento*» devient «*sen(e)to*», «*caldo*» «*cal(e)do*», défaut que l'on peut toutefois entendre aussi chez de grands chanteurs italiens dans une conception aujourd'hui désuète de la diction.

3. «*italianiser*» notre italien chanté

Pour tirer pleinement parti des qualités vocales de la langue italienne et nous démarquer de la diction italienne «alla francese» caricaturée ci-dessus, nous pourrions encourager nos élèves à:

- apprendre à rouler les «r» par la répétition rapide de mots où le «r» se place entre deux voyelles (comme «*ara*») puis où le «r» suit une autre consonne (comme «*prato*», «*treno*») car ce sont les situations où un Français roulera le plus facilement les «r».

En cas de difficulté, on pourra faire partir l'élève des autres consonnes apicales («l» de lalala et parfois le «d» de dadada) pour lui faire prendre conscience de la proximité du lieu d'articulation de «r» avec ceux de «l», et «d»; il ne faudra cependant pas confondre la prononciation douce de «r» avec celle de «l» : «cara» est différent de «cala». On prononcera, par simple déplacement de la pointe de la langue (de bas en haut) et sans mouvement de la mâchoire, des séquences comme «lalalalalala/rarararara/nanananana», ou même le mot répété «lana, lana, lana, etc...» que la célèbre cantatrice Elisabeth Grummer utilisait dans des vocalises (du type: do do, si si, la la, sol sol, fa fa, mi mi, re re, do do), pour entraîner à la fois la souplesse et la rapidité de la diction et l'agilité vocale;

- articuler les différents (k), (g), (t), (d) en évitant à la fois un excès de constriction, qui les ferait exploser «à l'anglaise», et en cherchant des lieux articulatoires qui sont à proscrire en italien. L'expression française «qu'est-ce-que-c'est» dite et répétée avec l'accent parigot fera réaliser à l'élève la possibilité de déplacer le lieu d'articulation du (k) vers l'avant jusqu'à le rendre alvéolaire, au lieu de se situer dans ce lieu «idéal» qui est plutôt palato-vélaire...;

- articuler très rapidement les consonnes pour permettre aux cordes vocales de continuer à vibrer même pendant l'articulation des consonnes dites non-voisées (p), (t), (k), etc..., et veiller à ce que «derrière» certaines consonnes voisées comme (y), (z) reste «l'espace d'une grande voyelle», ce qui améliorera le legato et évitera tout serrage musculaire dû à une articulation trop «énergique» de la consonne;

- développer des sensations de friction, de massage (et non de fermeture brutale) des éléments de l'appareil buccal (dos de la langue et palais dur) entrant en contact dans l'articulation des consonnes mi-occlusives (tʃ), (dʒ);

- donner le mode articulatoire mi occlusif, qui vient d'être décrit, à certaines consonnes

placées entre deux voyelles : adoucir par exemple le «g» de «fuga» (ɣ) ou le «d» de «adesso» (ð), généralement classées parmi les consonnes occlusives...

4. Démythifier le florentin

Une fois que le chanteur aura banni de sa diction italienne les emprunts les plus voyants aux (mauvaises) habitudes de sa langue maternelle, il se demandera inévitablement quel italien chanter: plus peut-être que toute autre langue moderne, l'italien est en effet, du Nord au Sud de la péninsule et du haut en bas de l'échelle sociale, une mosaïque de variantes et de «sociolectes» issus directement du mélange des dialectes avec la langue standard de tradition écrite. Ces variantes diffèrent entre autres par le degré d'ouverture et de fermeture des «e» et des «o».

On a longtemps fait de l'italien parlé à Florence l'italien-étalon du chant. Des guides entiers de diction ont été écrits sur ce thème à l'intention des apprentis-chanteurs. Paolo Zedda pense qu'il est temps d'en finir avec ce mythe. Comme l'écrit Nora Galli de Paratesi, qui explique la formation de l'italien standard dans son livre *Lingua toscana in bocca ambrosiana* (Bologne, 1985):

«l'italien est d'origine toscane et dérive du florentin, mais ce n'est pas le florentin d'aujourd'hui et, dans le passé non plus, il n'a jamais pleinement coïncidé avec le florentin.»

Ceux qui imposent cet «accent florentin» dans la diction italienne cachent derrière une prétendue authenticité le besoin de se rassurer face à une langue qui est une unité dans la variété. Cette «unité dans la variété» est aussi le propre du belcanto.

Paolo Zedda refuse par exemple tout dogmatisme dans l'ouverture et dans la fermeture des voyelles «e» et «o», puisque les nombreuses règles actuelles, fondées sur la logique étymologique de l'attitude puriste qui accepte de longues listes d'exceptions, sont inapplicables. Il déplace le problème sur

la difficulté pour les professeurs de chant de savoir reconnaître les 5 voyelles qui «sonnent italiennes» et qui facilitent un vrai Belcanto, et souhaite qu'un jour les italiens puissent se donner éventuellement un nombre réduit de règles (arbitraires!) qui seront avant tout facilement mémorisables.

Après l'écoute, à la fin de sa conférence, de la phrase «vieni ben mio, fra queste piante ascese» extraite de l'air de Suzanne dans le quatrième acte des «Noces de Figaro», enregistré par Seefried, Freni, Carteri, Sayao, Mathis, ou de la phrase «recondita armonia di bellezze diverse, (...) le diverse bellezze insiem confonde» empruntée à l'air de Mario Cavaradossi dans «Tosca» et chantée par Bergonzi, Björling, Corelli, Schipa, Domingo..., où nous avons eu à noter le caractère ouvert ou fermé des «e» et des «o» entendus, force nous est de convenir avec Paolo Zedda que chaque interprète a négocié sa prononciation personnelle en fonction de la tessiture, de sa voix et de l'idéal sonore recherché. De plus le phénomène de «l'harmonisation vocalique» entre en compte dans la diction lyrique. On repère alors, à une écoute très «fine», les voyelles qui modifient leur degré d'ouverture ou de fermeture selon le contexte phonétique du mot; cela étant vrai pour toutes les langues du monde entier.

5. Chanter et dire

Voilà un thème sur lequel Paolo Zedda a pu réfléchir amplement au fil de son expérience d'enseignant. Il nous met en garde contre deux dangers:

– privilégier l'oeil par rapport à l'oreille, la lecture par rapport à l'écoute: c'est ce qu'a trop tendance à encourager le déchiffrement visuel du langage musical ou écrit.

«L'écriture ne pourra jamais se passer de l'oralité. N'oublions pas que nous chantons une langue orale et non une langue écrite.»

Pour compenser les erreurs dues à la prééminence du visuel sur l'auditif, il nous incitait par exemple à la prononciation de certains «n» comme des «m» («Don Pas-

quale» prononcé «Dom Pasquale» au lieu d'un plus difficile et déformé «Done Pasquale»), et nous invitait à nous procurer le plus tôt possible des documents sonores de la langue étrangère étudiée, parlée et chantée, et à nous habituer à l'entendre, de manière à limiter dès le départ les interférences avec notre langue maternelle. Car comme l'écrit le linguiste André-Georges Haudricourt, dans son livre (écrit avec la collaboration de Pascal Dizie) Les pieds sur terre, Métalié, Paris, 1987, p. 90, :

«lorsque l'on entend une langue étrangère, on l'entend à travers les phonèmes de sa propre langue, donc ce que l'on entend c'est une illusion!»

– faire un usage trop dogmatique de l'Alphabet Phonétique International (A.P.I.) Cet alphabet inventé en 1888 par la Société Phonétique Internationale, redonne aux langues une écriture à caractère phonétique, c'est-à-dire basée sur un alphabet dans lequel chaque signe/lettre ne transcrit qu'un «seul» son de la langue. Ce signe/lettre s'adapte de plus à plusieurs langues à la fois. On évite ainsi les ambiguïtés véhiculées par une orthographe qui s'est éloignée à travers les siècles de la langue parlée. Le passage par l'A.P.I. est donc d'une grande utilité dans l'apprentissage de la diction d'une langue.

Mais chaque signe/lettre doit être personnalisé par rapport à la langue qu'il transcrit. Ainsi la prononciation du phonème (k) dans l'allemand «komm», le français «comment» et l'italien «come» sera plus ou moins explosive selon la langue. Chaque signe de l'A.P.I. représente en fait, plus qu'un son, une famille de sons qui varient selon la personnalité propre de chaque langue.

On aura compris qu'il faut à tout prix conserver à chaque langue sa personnalité, autrement dit «italianiser», «franciser», «angliciser»... l'A.P.I. pour restituer à chaque langue son identité articulatoire, rythmique et accentuelle. On devra donc définir

quelle prononciation va charger chaque symbole de l'APT. du maximum d'«italianité», de «francité» ou de «germanité».

Mais il est vital pour l'appareil vocal que ce choix soit fait dans le souci du respect de l'intégrité de la technique de nos élèves. Or nous voulons qu'ils l'emploient selon un principe de tonicité-détente, par l'utilisation de l'énergie musculaire dans l'optique de l'efficacité maximum alliée au minimum d'effort.

Bonne diction signifie surtout équilibre et souplesse dans la pratique articulatoire, pour le plus grand confort du chanteur, et donc de ses auditeurs. L'économie des gestes articulatoires et la sauvegarde de l'appareil vocal auront, dans toute langue, le pas sur la capacité de communiquer de manière totale exacte un message verbal. Cela revient à chanter voyelles et consonnes au prix du moindre effort musculaire, tout en restant compréhensible.

On sait par exemple que les voyelles se forment par les mouvements de la langue, avec ou sans arrondissement des lèvres, mais aussi avec une souple participation de la mâchoire, notamment pour «e» et «i» sans oublier que la détente du pharynx, l'équilibre de la musculature du visage et une bonne ouverture des cordes vocales (position de la «respiration profonde»!) sont indispensables à une bonne émission des voyelles du Belcanto. Dans la diction lyrique, on évitera alors de les former seulement avec la mâchoire ou la langue, parce que dans le premier cas elles seront souvent crispées et que dans le second elles modifieront trop le «singing formant» et peuvent être dangereuses pour le chant. La minimisation des mouvements, et donc des changements imposés à l'appareil vocal par la différenciation des voyelles, conduit en pratique à rapetisser le trapèze vocalique (voir schéma «le trapèze vocalique italien»), et cela quelle que soit la langue.

Il importe aussi d'être conscient de l'imbrication de la diction et de la technique

vocale. Quand on corrige une voyelle chez un chanteur, on modifie aussi sa «place de résonance» et on intervient donc dans sa technique vocale. Il faut être prudent, négocier avec le chanteur les changements souhaités pour le rendre «responsable» de sa voix.

La plus grave erreur serait de confondre «beau son» et «son juste». Ce qui est linguistiquement beau à nos oreilles n'est peut-être pas bon pour la voix. A l'inverse, des voyelles laides pour nos oreilles habituées à la langue parlée peuvent être justes dans l'optique de l'idéal vocal recherché. La beauté est aussi relative que l'oreille. Cela ne devrait pas être ignoré par tous les partenaires du chanteur (chef de chant, d'orchestre, etc...), car ils ont une très grande responsabilité sur son devenir «vocal».

Ces précautions une fois prises avec la technique vocale, toute langue deviendra «chantable», et chantable avec toutes les particularités qui lui confèrent sa beauté et son caractère unique : il est par exemple absurde de dire que le français ne le serait pas et passionnant, au contraire, de lui conserver ou de lui restituer sa clarté, sa liberté d'accentuation et de rythme.

Paolo Zedda nous donne donc, accompagné de précieux conseils pratiques, un bel encouragement à combiner fidélité de la diction dans chaque langue et permanence d'une technique vocale aux fondements acoustiques et physiologiques communs à toutes, les langues supports du chant lyrique.

Evelyn Koch