

Journées d'étude
La prononciation du français sur la scène lyrique romantique
11-12 juillet 2017, Palazzetto Bru Zane (Venise)

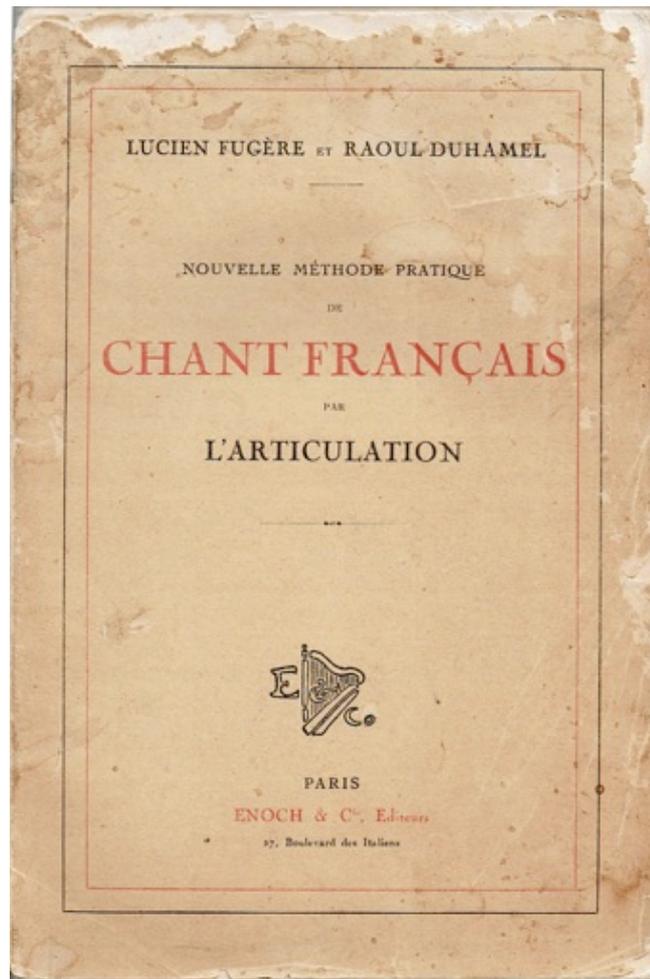
Aboutissement ou impasse ?
**La Nouvelle Méthode pratique de chant
français par l'articulation de Raoul Duhamel
et Lucien Fugère**

Luc BOURROUSSE

Introduction

Rares sont les chanteurs ayant eu une carrière aussi longue que celle de Lucien Fugère, en activité de 1870 à 1933 ; et tout aussi rares sont-ils à s'être illustré dans des genres aussi différents que ceux dans lesquels il excella successivement et parfois simultanément, du vaudeville au drame musical en passant par les chansons en tous genres et les œuvres lyriques de tous styles, de Mozart à Claude Terrasse. Aussi une méthode de chant rédigée à l'issue d'une carrière aussi diverse qu'éminente semble devoir éclairer d'un jour particulièrement vif et pertinent les pratiques en cours sur les scènes lyriques de la Troisième République, surtout si elle est mise en regard du legs sonore de son auteur, ce que d'emblée elle invite à faire.

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
Luc BOURROUSSE, « Aboutissement ou impasse ? *La Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* de Raoul Duhamel et Lucien Fugère. »



Raoul DUHAMEL, Lucien FUGÈRE, *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation*, Paris : Enoch, 1929 ; rééd. 1935, 1941, couverture.

La Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation

Les auteurs

1. Lucien Fugère

Né à Paris le 22 juillet 1848, Lucien Fugère fut d'abord apprenti auprès du sculpteur Michel-Pascal (1810-1882) tout en suivant les cours gratuits de musique vocale dispensés par le compositeur et organiste Édouard Batiste (1820-1876) au Conservatoire de Paris. Après avoir été brièvement représentant en bijouterie, il fit ses débuts sur scène à Ba-Ta-Clan au printemps 1870. Il s'y produisit pendant trois ans dans un répertoire classique de café-concert, constitué de chansons, romances, airs d'opéras, vaudevilles et opérettes, avant d'être engagé par les Bouffes-Parisiens en janvier 1874. Il y débuta dans *La Branche cassée* de Serpette et participa à de

nombreuses créations, notamment d'œuvres signées Offenbach (*Madame l'Archiduc*, 1874 ; *La Créole*, 1875 ; *La Boîte au lait*, 1876), Serpette (*Le Moulin du Vert-Galant*, 1876) et Vasseur (*La Sorrentine*, 1877), profitant des relâches d'été pour enrichir son répertoire en chantant l'opéra-comique au casino de Nérès-les-Bains sous la direction de Jules Danbé. Tous deux seront engagés à l'Opéra-Comique où ils feront leur début en septembre 1877, Danbé comme premier chef d'orchestre (succédant à Charles Lamoureux), Fugère comme baryton : il demeurera avec la compagnie jusqu'en 1910.



Ses créations s'y comptent par dizaines, de la *Pépita* de Léon Delahaye (1878) au *Mariage de Télémaque* de Claude Terrasse (1910) en passant par *Le Roi malgré lui* de Chabrier (1887), *La Basoche* (1890), *Le Chevalier d'Harmental* (1896) et *Fortunio* (1907) de Messager, *Phryné* de Saint-Saëns (1893), *Le Flibustier* de César Cui (1894), *Le Portrait de Manon* (1894), *Cendrillon* (1900) et *Grisélidis* (1901) de Massenet, *La Vivandière* de Benjamin Godard (1895), *Xavière* de Théodore Dubois (1895), *Louise* de Charpentier (1900), *La Fille de Tabarin* de Pierné (1901), *Le Bonhomme Jadis* de Jaques-Dalcroze (1906), ainsi que la version française du *Falstaff* de Verdi (1894) et la plupart des opéras-comiques de Ferdinand Poise ; il s'illustra également dans *La Flûte enchantée* (Papageno) et *Don Juan* (Leporello) et dans le répertoire d'opéra-comique classique d'Hérold et Auber. De 1910 à 1913, Fugère fut membre de la troupe du Théâtre lyrique de la Gaîté, où il incarna Sancho lors de la première parisienne du *Don Quichotte* de Massenet (1910) et créa *Carmosine* d'Henry Février (1913). Un gala exceptionnel au bénéfice des départements libérés en 1919 est l'occasion de son unique apparition à l'Opéra de Paris, dans le rôle principal de *M. Choufleuri restera chez lui le...* d'Offenbach. La saison 1919-1920 voit sa rentrée à l'Opéra-Comique dans *La Basoche*, après quoi il se produit essentiellement en représentations, principalement à l'Opéra-Comique et à la Gaîté-Lyrique, mais aussi dans les départements.

1928, l'année de ses quatre-vingts ans, fut une année laborieuse pour Fugère, promu au grade d'officier de la Légion d'honneur en janvier. Outre les

représentations et galas divers, il réalise une nouvelle série d'enregistrements chez Columbia, et participe à la rédaction de deux livres : le premier est une biographie que lui consacre Raoul Duhamel, basée sur leurs entretiens, *Lucien Fugère, chanteur scénique français*, qui paraîtra le 30 avril 1929 chez Grasset ; le second est une *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation*, rédigée en collaboration avec son biographe, publiée en 1929 également chez Enoch. Fugère donne sa dernière série de représentations en 1933 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans le rôle de Bartholo du *Barbier de Séville*. Il meurt à Paris le 15 janvier 1935 et laisse de nombreux enregistrements sous étiquette Zonophone (1902), Pantophone (1905) et Columbia (1928-1930)¹.

2. Raoul Duhamel

La carrière de Raoul Duhamel est plus malaisée à résumer que celle de son éminent collaborateur : baryton également, professeur de musique, « homme de lettres et critique musical », conférencier, il enseigne la musique à Paris dès 1904 et se produit occasionnellement en concert jusqu'en 1908. Nommé officier de l'instruction publique en 1911, c'est après la Première Guerre mondiale que ses activités de plume vont se développer : il collabore ainsi à *L'Éclaireur du dimanche* (Nice, 1921-1922), à la *Rivista musicale italiana* (1925-1940), au *Courrier musical et théâtral* (1926-1932), à la *Revue musicale* (1933-1935), et à la *Columbia-Revue* éditée par la maison de disques du même nom, celle de Lucien Fugère à ce stade de sa carrière.



¹ La fille de Lucien Fugère, Juliette Plasse-Fugère (1878-1951) s'établit comme professeur de chant et se produisit occasionnellement en concert ; son fils René-Lucien Fugère (1877-1921) eut une discrète carrière de comédien (il participa à la création française de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck au Théâtre Réjane en 1911) avant de se suicider fin novembre 1921. Le frère cadet de Lucien Fugère, Paul (1851-1920), fit une importante carrière d'acteur comique, notamment d'opérette, participant aux créations de *La Fée aux chèvres* de Varney, *Surcouf*, *Le Talisman* et *Panurge* de Planquette, *La Poupée* d'Audran, *Les Saltimbanques* de Ganne et *La Petite Bohème* d'Hirschmann.

En 1925, il publie chez Fischbacher une *Recherche d'une technique rationnelle du chant* et contribue à l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* éditée par Lionel de La Laurencie d'un chapitre consacré à la « Gymnastique prévocale : culture physiologique de l'appareil vocal ». Suivront en 1929 *Lucien Fugère, chanteur scénique français* et la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation*, puis *Le Rire et les larmes de Molière*² ainsi qu'*Eugène Delacroix, peintre et écrivain*, texte d'une causerie qui valut à son auteur le prix d'éloquence 1932 de la commission Budget de l'Académie française, publié dans la *Rivista musicale italiana* en 1939 puis sous forme de tiré à part par l'éditeur de la revue, Bocca à Milan. Signalons encore l'étude « Deux Maîtres de l'opéra-comique : Auber et Adolphe Adam », primée en 1931 par l'association des Amis de l'opéra-comique et publiée en mars 1932 dans leur revue *L'Opéra-comique*. Membre de l'Association des maîtres du chant français de 1923 à 1939, Raoul Duhamel fut un conférencier régulier sur les ondes de Radio-Paris et de Paris P.T.T. et collabora avec René Blum à différents scénarios, dont une vie de *Beethoven* (1926) et une adaptation de son propre *Molière* (1938), mais il ne semble pas que les films annoncés aient jamais été tournés³.

² Raoul DUHAMEL, *Le Rire et les larmes de Molière*, Paris : Hachette, 1933.

³ Son fils René Duhamel (1891-19??) fut en 1930 le fondateur et secrétaire général du Comité national de propagande pour la rénovation et le développement de la musique, et fut également directeur artistique de Paris P.T.T.

Présentation

TABLE DES MATIÈRES		Page
Note des éditeurs		v
Avant-propos des auteurs		ix
PARTIE THÉORIQUE		
L'appareil vocal	3	
Gymnastique et respiration du chanteur	4	
Que faut-il essentiellement pour bien chanter ?	7	
Le timbre émotionnel doit être à la base du mécanisme	9	
Premier élément du mécanisme : coloration	12	
Voyelles	15	
Consonnes (classement par région d'articulation)	18	
Lois d'adaptation interphonétique	19	
Dans le chant, l'articulation doit être liée et soutenue	23	
Liaison des mots entre eux	26	
Classification des voix	29	
Mise en train du travail vocal. Quinte de départ	30	
Classement de la voix	31	
Quelques conseils pour chanter correctement	32	
Conseils pour le travail des exercices	33	
Attitude du chanteur	34	
PARTIE PRATIQUE		
Résonance générale : M. Exercices.	37	
Résonance générale et articulations labiales B. P. Exercices.	39	
— — — — — V. F.	41	
— — — — — et articulations linguo-nasales N, GN.	43	
— — — — — denti-linguales D, T, Z, S.	45	
— — — — — palato-linguales J, GH.	49	
— — — — — gutturales G, K.	51	
H aspiré	53	
Consonne composée (X = Gz ou Ks). Exercices.	53	
Résonance générale et articulations linguales L et R. Exercices.	55	
Combinaisons des explosives labiales B et P avec les denti-linguales D, T et les labiales continues V, F. Exercices.	57	

— VIII —		Page
Consonnes confondues : D, B ; D, T ; J, CH ; S, F ; F, V ; P, B ; T, P ; T, K ; P, K, T, Gu. Exercices.		59
Arpèges sur les voyelles nasales AN, IN, ON, UN Exercices.		60
Vocalisation. — Conseils		63
— Etude des intervalles		64
— Affrontement de deux voyelles		65
— Juxtaposition de 3 et 4 voyelles		67
— Préparation au trille		68
— Arpèges		70
— Tense et liaison des sons avec ou sans port de voix		72
— Sons liés		74
— Gamme chromatique		76
Interprétation. — Respiration et ponctuation		77
— Accents verbaux		81
— Mot de valeur		83
— Accents musicaux		86
— Prosodie musicale		87
— Etude pour l'interprétation d'un morceau		88
— Une leçon d'interprétation, d'après Lucien Fugère, par Raoul Duhamel : <i>Les Vieilles de chez nous</i> , poésie de Jules Lafforgue, musique de Charles Levadé.		90

La *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* a été rédigée en 1928 et publiée en 1929 chez Enoch et Cie. Elle connaîtra au moins deux rééditions, l'une en 1935, à l'occasion de la disparition de Lucien Fugère, l'autre en 1941. Elle se divise en deux parties, précédées d'une « Note des éditeurs » suivie d'un avant-propos signé des auteurs et daté du 15 octobre 1928.

La méthode proprement dite s'ouvre sur une « Partie théorique » de 34 pages, à laquelle répond une « Partie pratique » de 56 pages, complétée par une « Leçon d'interprétation », basée sur l'enregistrement par Lucien Fugère de la mélodie *Les Vieilles de chez nous* de Charles Levadé sur un poème de Jules Lafforgue (Columbia D 13 043, WL 1019-1, 13 avril 1928). Le volume s'achève sur trois pages de publicité, la première pour la Manufacture générale d'instruments de musique Couesnon & Cie (associé français de la Columbia Company), les deux suivantes pour les disques Columbia, l'une d'elles présentant le catalogue des disques, parus et à paraître, enregistrés par Lucien Fugère pour la firme (excluant donc, naturellement, ses enregistrements plus anciens pour les compagnies Zonophone et Pantophone).

Avant-propos

L'avant-propos expose les raisons ayant conduit à la rédaction de l'ouvrage : renvoyant aux écrits antérieurs de Duhamel sur le sujet (sa *Recherche d'une technique rationnelle du chant* chez Fischbacher et un article intitulé « La Question de la vocalise dans le chant français », publié dans la *Rivista musicale italiana*⁴), ainsi qu'aux travaux du phonéticien Hector-Victor Marichelle⁵, spécifiquement à sa *Chronophotographie de la parole* (1902), il dénonce la suprématie accordée par les nombreuses méthodes de chant existantes aux aspects purement musicaux, instrumentaux du chant, au détriment de son aspect philologique. Or, « on chante pour exprimer », c'est « le point de départ aussi bien que le point d'arrivée de la technique » ; les auteurs en induisent que « c'est l'articulation qui est la base du chant ». Mais pour atteindre son but, elle « doit nécessairement s'incorporer les éléments vocaux représentatifs de l'émotion et du sentiment, c'est-à-dire les caractères vocaux de l'émotion vraie et qu'il s'agit de simuler dans le chant. » L'essentiel parmi ces éléments est le « timbre émotionnel » : c'est « le grand régulateur de toutes les qualités de la voix et de la parole chantée : hauteur, intensité, timbre, homogénéité, lié et soutenu, prononciation et articulation. Il les facilite en les subordonnant. » Il est donc le principe fondateur de cette méthode qui vise un double but : « le naturel et la simplicité, qui font la grandeur et la beauté du chant. »

Partie théorique.

La partie théorique se divise en quatre chapitres : « L'appareil vocal », « Bases rationnelles du mécanisme », « Voyelles et consonnes » et « Classification des voix ». Après une brève description classique de l'appareil vocal (soufflerie, larynx, résonateurs), le premier chapitre présente deux pages d'exercices destinés à assurer la bonne forme physique du chanteur, renvoyant à la « Gymnastique prévocale » publiée par Raoul Duhamel dans l'*Encyclopédie de la musique*, et qui comportait 19 pages d'exercices (y compris une gymnastique du nez et une gymnastique de l'oreille).

Le second chapitre, « Bases rationnelles du mécanisme », développe les arguments présentés dans l'avant-propos. Les « trois conditions essentielles » pour bien chanter sont d'abord énoncées : « Articuler nettement ; Lier les articulations entre

⁴ Raoul DUHAMEL, « La Question de la vocalise dans le chant français », *Rivista musicale italiana*, t. XXXIII, n. 3, 1926.

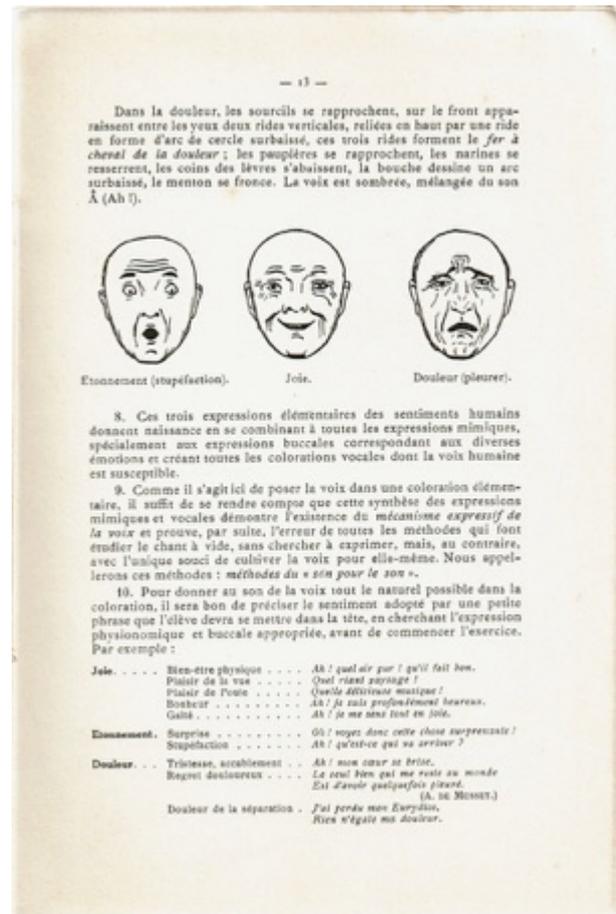
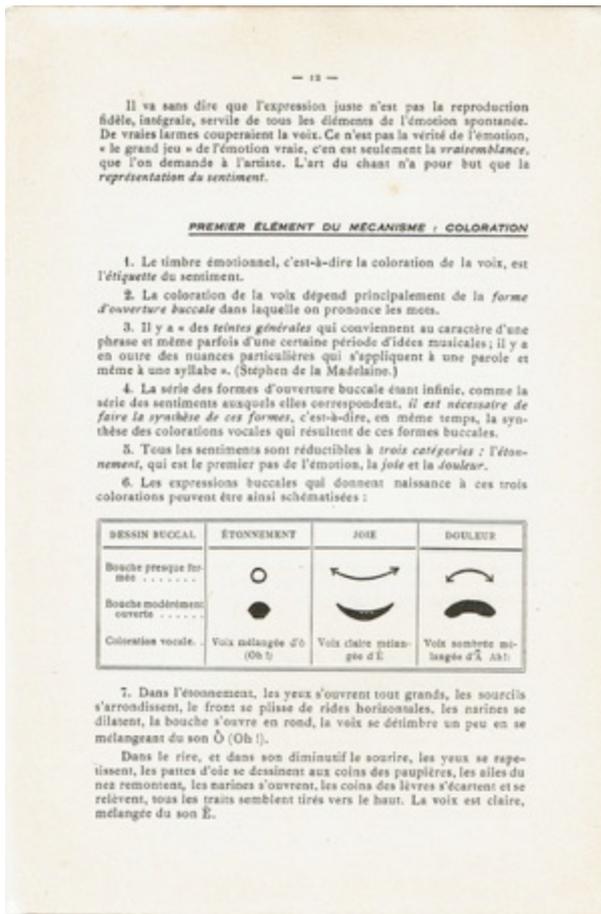
⁵ Hector-Victor Marichelle (1862-1929), disciple de Jules-Étienne Marey, professeur à l'Institution nationale des sourds-muets de Paris, directeur du laboratoire de la parole de l'École pratique des hautes études, auteur notamment de *La Parole d'après le tracé du phonographe* (1897) ; voir également : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k128106f/f1.media>.

elles en soutenant la voix ; Colorer le son ». Elles sont un peu plus loin réorganisées en fonction de leur primauté technique : « 1° Choix d'une couleur émotionnelle [...] ; 2° Articulation nette et distincte ; 3° Lié et soutenu du chant. » La « couleur émotionnelle », ou « timbre émotionnel », « doit être à la base du mécanisme vocal » : le chant étant avant tout expression, celle-ci repose d'abord sur une couleur de la voix qui en indique le caractère général : elle est « l'étiquette du sentiment⁶. » Vient ensuite l'articulation, définie à travers une citation de Coquelin aîné⁷ comme étant « la politesse des comédiens » : « quand on s'adresse au public, il convient de s'en faire comprendre » ; enfin, il convient de réaliser l'équilibre entre le texte et la musique en liant les articulations entre elles tout en soutenant la voix. La coloration de celle-ci, « premier élément du mécanisme », « dépend principalement de la forme d'ouverture buccale dans laquelle on prononce les mots. » Il existe trois formes d'ouvertures buccales liées aux « trois expressions élémentaires des sentiments humains » (étonnement, joie, douleur), induisant trois couleurs de base renvoyant aux « teintes générales » évoquées par le chanteur Stéphane de La Madelaine⁸ (1801-1868). L'élève est invité, avant de commencer un exercice, à « se mettre dans la tête, en cherchant l'expression physiologique et buccale appropriée », une petite phrase exprimant le sentiment voulu (voir ci-dessous).

⁶ Les italiques utilisées dans les citations sont toujours celles des auteurs.

⁷ Benoît-Constant COQUELIN (1841-1909), aîné des frères Coquelin et illustre créateur du *Cyrano de Bergerac* de Rostand, est l'auteur d'un certain nombre d'ouvrages, dont *L'Art du comédien* (1894), d'où provient la citation.

⁸ La basse Stéphane de LA MADELAINE (Étienne-Jean-Baptiste-Nicolas Madelaine, dit), soliste de la Chapelle royale, pédagogue et littérateur, est l'auteur d'une *Physiologie du chant* (1840) et d'importantes *Théories du chant* (1852), complétées par un volume d'*Études pratiques de style : leçons sur un air du Freyschutz* (1861) dont est tirée la citation (légèrement inexacte) faite par Duhamel et Fugère : « Il y a “des teintes générales qui conviennent au caractère d'une phrase et même parfois d'une certaine période d'idées musicales ; il y a en outre des nuances particulières qui s'appliquent à une parole et même à une syllabe.” » ; citation exacte : « Lorsqu'il s'agit de colorer la voix, on comprend qu'il doit exister des teintes générales qui conviennent au caractère d'une phrase et même d'une certaine période d'idées musicales ; puis des nuances particulières qui s'appliquent à une parole et même à une syllabe. ».



« Voyelles et consonnes », le troisième chapitre, renvoie aux travaux du baryton Jules Lefort⁹ et au *Précis d'anacousie vocale et de la biologie* (1917) de Gérard de Parrel¹⁰. Il consiste en une classification des lettres, accompagnée de tableaux répertoriant toutes les combinaisons de voyelles possibles. Après une présentation par ordre grammatical des dites voyelles (simples, composées et nasales), celles-ci sont réparties en trois groupes selon l'ordre phonétique : le premier réunit les voyelles formées dans l'avant-bouche, entre la langue et le palais, sans intervention des lèvres (i, é, in, è, à), le second celles formées dans l'avant-bouche, entre la langue et le palais, avec intervention des lèvres (u, eû, un, e muet, a), le

⁹ Jules Lefort (1822-1898) fut un éminent chanteur de salon et de concert (une de ses rares apparitions au théâtre eut lieu en 1861 à l'occasion de la création du *Neveu de Gulliver* de Théodore de Lajarte au Théâtre-Lyrique). Il est l'auteur de *De l'émission de la voix* (1868), d'une *Méthode de chant* (que, selon son auteur, « on pourrait appeler aussi *Méthode de prononciation* », 1874), d'une *Grammaire de la parole* (1878), et de *L'Émission de la voix chantée* (1892).

¹⁰ Outre ce précis, Gérard Fabre de Parrel (1883-1956), chef de clinique à l'Institution nationale des sourds-muets de Paris, président de la société de Médecine de Paris, est l'auteur de nombreux autres ouvrages, certains en collaboration avec son épouse, la soprano Louise Matha (Suzanne-Georgette-Louise Deplanck, 1884-1974); citons notamment *Éducation et rééducation de la voix chantée* (1932).

dernier étant celui des voyelles formées dans l'arrière-bouche, entre la langue et le palais, avec intervention des lèvres (ou, ó, on, ò bref, an).

Les consonnes sont réparties en labiales (m, labio-nasale ; p, b, labiales pures ; f, v, labio-dentales), linguales (t, d, denti-linguales ; s, z, palato-linguales, spirantes ; ch, j [g doux], palato-linguales, chuintantes ; l, r, palato-linguales, vibrantes), et bucco-nasales (m, labio-nasale ; n, gn, linguo-nasales) ; une seconde classification selon le mode de production est proposée en note : consonnes à détente (b, c dur, d, g dur, k, l, m, n, p, q, r, t) et consonnes continues (f, ch, g doux, h, j, s, v, z)¹¹.

Viennent ensuite une série de « Lois d'adaptation interphonétique » réglant les rapports des consonnes et voyelles entre elles sous l'angle de la formation du son. Ce sont « des lois de prévoyance et d'économie qui président à l'adaptation entre elles des voyelles et des consonnes. Les éléments de la parole obéissent à la loi du groupe qui est la syllabe, les syllabes obéissent à la loi du mot ; les mots, à leur tour, obéissent à la loi de la phrase », le sens général de cette phrase dictant l'utilisation de l'une des trois formes buccales essentielles (ronde pour l'étonnement, longitudinale pour la joie, en arc surbaissé pour la douleur), qui subordonne et discipline les relations entre les divers éléments de la parole. Ce faisant, elle favorise le chant lié et soutenu dont Faure¹², dûment cité par Duhamel et Fugère, fut le plus illustre représentant. Celui-ci s'appuie notamment sur la liaison des syllabes, et c'est

par erreur que l'on fait toujours commencer la syllabe avec la consonne qui précède la voyelle. [...] La syllabe vulgaire, c'est-à-dire la syllabe telle qu'on la comprend d'ordinaire, est purement artificielle et ne correspond pas à la réalité phonétique : elle est faite pour l'œil, non pour la prononciation. [...] La syllabe métrique commence toujours exactement avec le début de la voyelle.

Ainsi, « l'attaque de la voyelle d'une syllabe doit se faire exactement sur le temps (ou la fraction de temps) sur lequel est écrite la syllabe ». Il en résulte que « toute consonne ou partie consonantique précédant une voyelle est prise sur la durée de la voyelle précédente, donc sur le temps ou la fraction de temps de cette voyelle », et

¹¹ On notera dans les deux classements l'omission du c doux de « ceci ».

¹² Le baryton Jean-Baptiste FAURE (1830-1914), créateur notamment du *Pardon de Ploërmel* (1859) et de *L'Africaine* (1865) de Meyerbeer, de *Don Carlos* (1867) de Verdi et d'*Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas, compositeur de mélodies dont *Crucifix* et *Les Rameaux*, est également l'auteur du traité *La Voix et le chant* (1886), dans lequel il définit le chant lié et soutenu : « Pour chanter *lié*, il faut que les sons soient en quelque sorte *soudés* les uns aux autres, et que, malgré les paroles qui tendent à les désunir, il n'y ait entre eux aucune solution de continuité. Pour que le chant soit en même temps *soutenu*, il faut en outre que par un certain effort de volonté, on puisse opérer insensiblement la transition du forte au mezzo-forte, au piano et au pianissimo, afin d'assurer à la voix son homogénéité parfaite, homogénéité d'où dépend l'unité de la phrase musicale. De tous les instruments, c'est le violon et le violoncelle qui peuvent donner l'idée la plus exacte de ce qu'on entend par chant lié et soutenu. »

que « cette anticipation de la consonne se fait sur le même son que la voyelle qui la suit » : « la consonne doit former la note avant la voyelle », ce qui « donne au chant plus de liberté et de naturel ». Le chapitre se clôt sur une série de recommandations concernant la liaison des mots entre eux, qui doit se faire « aussi harmonieusement que possible » ; outre les règles de diction usuelles (pas de liaison après un b final, un t final placé après un r, etc.), le chant proscriit certaines liaisons en fonction de critères purement musicaux : ainsi, « à la suite d'une syllabe placée sur une longue tenue, [...] la liaison serait inattendue et malencontreuse¹³ ».

L'ultime chapitre de cette partie théorique propose une « Classification des voix » suivie de considérations générales et de conseils pour le travail des exercices. La classification des voix proprement dite est détaillée, indiquant non seulement les limites de chaque type de voix, mais également leur tessiture moyenne, divisant les voix d'hommes en basse profonde, basse chantante, baryton grave, baryton d'opéra-comique, baryton élevé, fort ténor, ténor d'opéra, ténor d'opéra-comique et ténor léger, et les voix de femmes en contralto, mezzo-contralto, mezzo, mezzo soprano, soprano dramatique, soprano d'opéra-comique et soprano aigu, une nomenclature assez singulière qui appellerait beaucoup de remarques dépassant le cadre de cette présentation. Les auteurs soulignent un peu plus loin qu'on « ne peut prétendre d'emblée classer définitivement une voix de débutant et qu'il faudra se résoudre à procéder à deux ou trois classements successifs, à des intervalles plus ou moins espacés, suivant les aptitudes et les résultats du travail de l'élève.

¹³ L'exemple fourni est tiré de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns : pas de liaison après l's de « réponds ».



CLASSIFICATION DES VOIX

CLASSEMENT DE LA VOIX
ET DIRECTIVES POUR LE TRAVAIL VOCAL

CLASSIFICATION DES VOIX

Echelle générale des sons. Chaque octave porte un numéro d'ordre.
Chaque note prend le numéro de l'octave qui la contient.

La du diapason normal $(\frac{12}{3})$

I. — Voix d'hommes

NOTA. — Les voix d'hommes chantent naturellement à l'octave au-dessous de la note, si la partie est écrite en clé de sol (1^{re} ligne).



Basses Basses Barytons Barytons Barytons Ténors Ténors Ténors
profondes chantantes graves d'op.com. élevés ténors d'opéra d'op-com. légers

REMARQUE. — Les rondes indiquent les limites de l'étendue totale de chaque voix cultivée.
Les noires indiquent les légères variantes de ces limites chez certains sujets.
Les barres verticales indiquent les limites de la tessiture moyenne de chaque voix.
On appelle *tessiture moyenne* la partie de l'étendue de la voix dont les notes peuvent être émises avec facilité et dans toute la sonorité.

Le premier classement n'est jamais qu'un *classement provisoire*. Il faut environ un an d'un travail régulier et bien conduit pour faire *sortir la voix* », et donc procéder à un classement plus assuré. « Au bout d'environ deux ans ou deux ans et demi, suivant les aptitudes et le travail de l'élève, la voix est pleinement affirmée en étendue, en ampleur et en timbre, et peut passer à la mise en œuvre complète de ses moyens. » Le travail vocal s'effectue à partir d'une « quinte de départ » représentant « les meilleures notes de la voix » ayant « pour base à peu près le ton moyen du parler adopté par chaque sujet » : une quinte-type est proposée pour chaque tessiture. Le premier conseil pour « chanter correctement » est naturellement, conformément à la théorie développée par Duhamel et Fugère, de « prendre une ouverture de bouche conforme au sentiment proposé : joie, étonnement ou douleur » – dans les faits, il convient de « travailler d'abord tous les exercices de la méthode uniquement dans une coloration souriante », et « dans une intensité moyenne homogène » ; il est également recommandé de « prendre la

respiration par le nez », d'ouvrir la bouché modérément, et d'adopter une attitude consistant

à se tenir droit sans affectation comme sans raideur, épaules effacées, bras tombant naturellement le long du corps et placés plutôt un peu en arrière, pour ne pas gêner les mouvements d'expansion de la poitrine, et permettre de bomber un peu le torse. L'une des jambes, la droite de préférence, sera légèrement avancée et suffisamment écartée de la jambe gauche, et l'on fera porter le corps sur cette dernière, les pieds légèrement en dehors de façon à former un arc-boutant et à bien équilibrer le corps. On tiendra la tête droite, le regard bien devant soi.

« La durée d'une séance d'étude ne devra jamais, au début, dépasser un quart d'heure pour le travail d'émission », sous contrôle du professeur ; « il sera bon de consacrer journallement à ce travail deux séances d'étude ».

- 30 -

II. — Voix de femmes

Echelle des sons :

MISE EN TRAIN DU TRAVAIL VOCAL
QUINTE DE DÉPART

Pour la mise en train du travail vocal, il est indispensable de rechercher pour chaque voix les notes que l'élève émet le plus facilement. On peut poser en principe qu'il y a pour chaque sujet une quinte qui représente les meilleures notes de la voix, et qu'il s'agit de découvrir dès le début pour en faire le point de départ du travail vocal. C'est en partant de cette quinte que l'on pourra peu à peu, et en procédant très prudemment, développer la voix au-dessus et au-dessous en s'efforçant de conserver aux notes ainsi acquises le même timbre que celui de la quinte de départ. Car il ne faut pas oublier que l'unité et l'homogénéité sont des qualités essentielles de la voix. Cette quinte de départ doit avoir pour base à peu près le ton moyen du parler (1) adopté par chaque sujet. Il y a intérêt à travailler cette quinte en descendant.

Savoir :

Pour les mezzo-soprano, les soprano dramatiques et les barytons.		C'est la quinte adoptée pour les exercices de cette méthode.
Pour les sopranos et ténors.		Pour les sopranos et les ténors, on transposera dans les exercices de la méthode une tierce plus haut.
Pour les contraltos et mezzo-contraltos.		Pour les contraltos, on transposera les exercices une tierce plus bas. Mais, pour que l'élève ne donne jamais les sons en voix de poitrine, on lui fera dilater énergiquement les narines pendant l'émission du son.
Pour les basses profondes.		Pour les basses profondes, on transposera les exercices une quinte au-dessous.

REMARQUE. — Bien que les tessitures des voix d'hommes ne correspondent pas rigoureusement à celles des voix de femmes, il n'y a pratiquement aucun inconvénient à attribuer les mêmes quintes de départ aux mezzo-sopranos et aux barytons, aux sopranos et aux ténors, aux contraltos et aux basses chasteuses.

(1) Le travail de la voix en commençant par les notes du haut de la quinte de départ offre l'avantage d'être aux voix de femmes de position les sons et de préparer, aussi bien dans les voix d'hommes que dans les voix de femmes, l'unité et l'homogénéité.
2. Pour simplifier nous avons noté toutes les voix en clé de sol ; mais on sait que les voix d'hommes chantent naturellement à l'octave au-dessous de la note écrite.

Partie pratique.

La partie pratique de la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* réunit un peu plus d'une trentaine de pages d'exercices, complétées par quatorze pages d'indications générales concernant « expression et interprétation », et se conclut sur une « leçon d'interprétation d'après Lucien Fugère » (voir Appendice). Les premiers exercices portent sur la « résonance générale et [l']articulation » :

la résonance générale de la voix, celle qui donne au son vocal son maximum d'ampleur et coûte le moins d'effort, est la résonance bucco-nasale, qui fait collaborer à la formation du son toutes les cavités supra-laryngiennes : pharynx, bouche et fosses nasales. Cette résonance générale se produit naturellement dans la prononciation de la lettre m qui, pour cette raison, est, des trois consonnes nasales m, n et gn, celle qui permet le mieux d'établir la place naturelle de l'émission de la voix. [...] En l'associant aux divers éléments phonétiques, voyelles et consonnes, on habitue l'élève à utiliser les résonateurs normaux de la voix (bouche, pharynx, fosses nasales) ; on allège ainsi le travail du larynx. C'est là le meilleur moyen de corriger les voix à résonance défectueuse : voix pharyngiennes, palatales ou trop exclusivement buccales (voix blanches), même les voix nasillardes, et c'est ainsi que l'on obtient cet équilibre vocal qui permet de chanter de toute la voix.

Suivent des exercices pour chaque type de consonnes, appariant celles-ci à toutes les voyelles ; les premiers exercices font suivre ces voyelles de la consonne m afin de préserver la résonance bucco-nasale. Viennent ensuite des exercices combinant les consonnes, puis des exercices destinés à bien marquer la différence celles qui peuvent être confondues entre elles, comme d et t, f et v, p et b, etc. ; enfin, des arpèges sur les voyelles nasales concluent cette première série d'exercices.

La seconde série est consacrée à la « vocalisation », et s'ouvre sur la recommandation attendue d'étudier « chaque exercice dans chacune des trois colorations émotionnelles ; et d'abord uniquement dans la coloration joyeuse, bouche souriante ». Les exercices se divisent en « Étude des intervalles », « Préparation à la vocalisation » (« Affrontement de deux voyelles »), « Vocalisation » (« Juxtaposition de 3 et 4 voyelles »), « Préparation au trille », « Arpèges », tous exercices se faisant principalement à partir de la consonne l ; ils sont suivis d'exercices de « Tenue et liaison des sons avec ou sans port de voix » :

Dans le port de voix, il faut toujours, en principe, éviter de traîner les sons, à moins d'indication contraire du compositeur, ou encore à moins que l'expression ne le réclame. Le port de voix accentué est tout indiqué dans les expressions de la prière, de l'accablement, du désespoir, etc. ; mais il faut en user, en général, très prudemment et la plupart du temps l'anticipation de la

parler, une difficulté vocale : c'est une difficulté d'intonation et de rythme ») conclut cette première section de la partie pratique.

- 69 -

Reprendre l'exercice successivement sur chacun des affrontements de voyelles des tableaux 5 et 6 (voir pages 17 et 18).

Allegretto (♩ = 92)

2

1. Li é
2. Li in Li in

Li é
Li in Li in

Li é
Li in Li in

Li é
Li in Li in

Reprendre cet exercice successivement sur chacun des affrontements de voyelles des tableaux 5 et 6 (voir pages 17 et 18).

Allegretto (♩ = 92)

3

1. Li é
2. Li in Li in

Li é
Li in Li in

Li é
Li in Li in

et pour redescendre
Li é
Li in Li in

4 Reprendre les exercices 1, 2, 3 sur les diphtongues, sans adjonction de L. Ex. :
i - é, puis i - in, puis i - é, etc. (voir tableaux 5 et 6 précités, p. 17 et 18).

Sous l'intitulé « Expression et interprétation », Duhamel et Fugère étudient d'abord les rapports entre « Respiration et ponctuation », citant de nouveau Faure (« une autre erreur assez répandue, dit Faure, est que le chant lié et soutenu dépend de la longueur de la respiration. On peut pourtant respirer fréquemment et chanter lié et soutenu¹⁴ »). Après avoir posé « *en principe qu'il faut respirer fréquemment, mais de façon à respecter le sens grammatical et le sens musical de la phrase* », Duhamel et Fugère distinguent entre les respirations coïncidant avec les signes de ponctuation et celles se faisant en dehors de la ponctuation, et concluent en rappelant qu'« il n'est jamais permis, dans le chant français, de couper un mot en deux par une respiration (c'est ce qu'on appelle le *point de savetier*) ».

Ils se penchent ensuite sur les « Accents verbaux » :

¹⁴ Jean-Baptiste FAURE, *La Voix et le chant*, p. 51.

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
Luc BOURROUSSE, « Aboutissement ou impasse ? *La Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* de Raoul Duhamel et Lucien Fugère. »

Les syllabes d'un mot ne se prononcent pas uniformément. Dans chaque mot, pris isolément, sur la dernière syllabe, si elle est sonore, sur l'avant-dernière syllabe, si la dernière est muette, la voix s'élève un peu et appuie plus ou moins. Ex. : Paris, Vendôme. [...] On appelle encore cet accent syllabique, *accent tonique* du mot. [...] En chant, la mélodie étant fixée d'avance, ces accents verbaux ne sont plus que des *accents d'intensité* et doivent, en principe, toujours tomber sur des valeurs longues et sur des temps forts. Malheureusement, il n'en est pas toujours ainsi.

Ils évoquent en outre les « accents purement *emphatiques*, qui servent à élargir la diction, et frappent la première et la dernière syllabe sonore d'une phrase ou d'un membre de phrase » en se référant au traité d'Eugène Landry¹⁵, *La Théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (1911).

Le « Mot de valeur » fait à son tour l'objet de leur attention :

Tout mot pris isolément n'a, en réalité, pour le chanteur comme pour le diseur, aucun sens précis par lui-même. C'est *l'idée*, c'est le sens de la phrase dans laquelle le mot est placé qui lui donne sa véritable signification. [...] Par contre, dans toute phrase, dans toute pensée, il y a toujours soit un mot, soit une proposition qui concentre le sens, résume l'intention et que, pour ce motif, on appelle *mot de valeur* ou *proposition de valeur*. [...] Il faut savoir *déblayer*, c'est-à-dire ne retenir que l'essentiel. [...] Le mieux est de s'en tenir à cette règle formulée par M. L. Brémont : « *un mot qui n'est pas contenu dans l'idée maîtresse de la phrase ne peut pas être un mot de valeur*¹⁶. »

Ces mots essentiels doivent être mis en valeur. Pour ce faire, le chanteur dispose de trois moyens : l'accent de hauteur, l'accent de timbre (« nuance de coloration vocale ») et l'accent d'intensité, « avec redoublement de la consonne et allongement de la syllabe » – différents exemples de réalisation de cet accent d'intensité sont donnés.

Dans le chant, ces accents verbaux sont en outre juxtaposés à des « accents musicaux » – sur les temps forts de la mesure, sur les syncopes, sur les grands intervalles ascendants, etc. : l'ensemble constitue la « prosodie musicale », « l'art

¹⁵ Frère de Marguerite Pichon-Landry (1877-1972), présidente du Conseil national des femmes françaises de 1932 à 1952, le poète Eugène LANDRY (1872-1913) fut maître de conférences à l'université de Grenoble et professeur à l'Institut français de Florence. Sa *Théorie du rythme* porte en sous-titre : *avec une étude expérimentale de la déclamation de plusieurs poètes et comédiens célèbres, du rythme des vers italiens, et des nuances de la durée dans la musique*, et repose notamment sur l'analyse d'enregistrements réalisés par Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, Julia Bartet, Paul Mounet, Eugène Silvain, Jules Truffier, Marguerite Moreno et Georges Berr ainsi que par les poètes Abel Bonnard et Maurice Bouchor.

¹⁶ Léon-Marie-Joseph Bachimont (1852-1939), dit Léon Brémont, comédien et chanteur, fut notamment le créateur en France du rôle-titre de *Rip*, de *Planquette* (1884) et l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *L'Art de dire et le théâtre* (1908), d'où est extraite la citation.

d'appliquer les paroles à la musique ou la musique aux paroles en faisant coïncider les notes fortes avec les syllabes fortes, les notes faibles avec les syllabes faibles », succinctement résumé dans un petit précis de prosodie musicale à l'usage du chanteur.

Avant de passer à la « leçon d'interprétation d'après Lucien Fugère » retranscrite par Raoul Duhamel, cette partie pratique de la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* se termine par une série de conseils méthodologiques en vue de l'« étude pour l'interprétation d'un morceau », et rappelle quelques points essentiels :

Le premier devoir du chanteur qui prétend interpréter une œuvre si modeste soit-elle, est de pénétrer profondément tout le texte, poésie et musique, de n'en rien laisser perdre, d'en saisir toutes les finesses et toutes les nuances afin de pouvoir ensuite se plier à toutes ses exigences. [...] Il faut surtout se garder de faire un sort à chaque mot et de multiplier les nuances. Exagérer l'expression, c'est la fausser. L'expression sera d'autant plus belle que l'on sera plus sobre de détails. Le grand art est surtout l'art des sacrifices.

Réception

L'accueil fait à la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* fut relativement effacé : rien d'étonnant s'agissant d'un ouvrage essentiellement technique, d'autant que la presse avait déjà fêté Fugère et son biographe Duhamel quelques mois auparavant, à l'occasion de la publication de *Lucien Fugère, chanteur scénique français*. Outre quelques annonces publicitaires, la *Méthode* fut dûment recensée dans les principaux quotidiens et la presse musicale (*Le Figaro*, *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien*, *Le Temps*, *Comoedia*, *Le Ménestrel*), sans que les chroniqueurs se hasardent beaucoup au-delà de l'hommage rendu à l'artiste et à sa longue carrière, et de l'intérêt de principe présenté par ses vues sur le chant.

Ainsi Louis Schneider¹⁷, lui-même époux de la récitaliste et pédagogue Charlotte Lormont, s'en tient-il à un bref et prudent résumé agrémenté de deux épithètes louangeuses (« ingénieux et rationnel¹⁸ ») ; Pierre Maudru¹⁹, dans son « Feuilleton

¹⁷Louis Schneider (1861-1935), musicographe, auteur notamment d'un *Claudio Monteverdi* (1921) et d'un *Massenet* (1908, rév. 1926) ; son épouse Charlotte Lormont (Charlotte-Jeanne Lassailly, 1872-1931) fit une importante carrière au concert. La mélodie de Massenet *Noël de fleurs* (sur un poème de Schneider, 1912) lui est dédiée.

¹⁸ Louis SCHNEIDER, *Le Petit Parisien*, 4 novembre 1929.

¹⁹ Fils du metteur en scène Charles Maudru (1859-1935), Pierre Maudru (1892-1992) fut tour à tour auteur dramatique, scénariste, parolier, poète, romancier, essayiste et prit part à la composition de la musique des films *Le Refuge* (Léon Mathot, 1931) et *Le Juif polonais* (Jean Kemm, 1931). Il avait débuté sa carrière comme comédien, ayant été l'élève de Raphaël Duflos au Conservatoire de Paris.

phonographique²⁰ » de *Comoedia*, quotidien pourtant plus spécialisé que le *Petit Parisien* et à ce titre plus prédisposé à entrer dans le détail, laisse entendre que cette *Nouvelle Méthode* pourrait bien susciter des objections, mais ne se risque pas à indiquer lesquelles, et se réfugie aussitôt derrière l'hommage à l'interprète hors pair :

La méthode de Lucien Fugère heurtera des opinions acquises, troublera maints chanteurs, se trouvera en contradiction avec maints enseignements. Elle puisera une autorité bien grande dans l'exemple du grand artiste qui, l'ayant appliquée toute sa vie, réalise le miracle de pouvoir encore, à 82 ans, tenir un rôle « de pièce » et faire valoir toute la pensée d'une page musicale.

Quant au compositeur Louis Aubert²¹, il confond dans un même enthousiasme l'artiste et les thèses qu'il développe.

Il faut attendre la « Chronique musicale » d'Henry Malherbe²² dans *Le Temps* du 27 novembre pour lire une étude plus détaillée et plus critique de l'ouvrage. À l'occasion d'une reprise de *La Basoche* de Messager à l'Opéra-Comique avec Fugère dans le rôle du duc de Longueville, qu'il avait créé trente-neuf ans auparavant, Malherbe rend compte à la fois de la prestation de l'interprète et des deux livres auxquels son nom se trouve associé. Si la première n'appelle que des éloges²³ et si *Lucien Fugère, chanteur scénique français* n'inspire que la sympathie²⁴, il en va différemment de la *Nouvelle Méthode pratique de chant*

²⁰ Pierre MAUDRU, « Feuilleton phonographique », *Comoedia*, 07 novembre 1929.

²¹ Louis Aubert (1877-1968), compositeur et pianiste (il créa les *Valses nobles et sentimentales* de Ravel), auteur du conte lyrique *La Forêt bleue*, créé à Genève en le 7 janvier 1913, repris au Boston Opera le 8 mars de la même année, puis à l'Opéra-Comique en 1924. Cf. son article dans *Paris-Soir*, 19 novembre 1929.

²² Écrivain et journaliste, prix Goncourt en 1917 pour *La Flamme au poing*, Henry Malherbe (1887-1958) tint la chronique musicale du *Temps* de 1923 à 1935. Secrétaire général (1914-1923) puis directeur de l'Opéra-Comique de 1946 à 1948, il avait épousé la cantatrice Hélène Demellier (1877-1961), créatrice de *La Habanera* de Raoul Laparra (1908).

²³ « Les représentations de *la Basoche* à l'Opéra-Comique offrent actuellement, en plus de la grâce riante du spectacle, une singularité frappante : un chanteur âgé de près de quatre-vingt-deux ans, M. Lucien Fugère, tient l'un des principaux rôles de l'ouvrage. [...] M. Lucien Fugère met une verve, une séduction, j'allais dire une jeunesse, irrésistibles à son interprétation du duc de Longueville. Au dernier acte, le public, enivré par ses façons, l'oblige à recommencer quatre et cinq fois les couplets "Elle m'aime". [...] M. Lucien Fugère, que l'âge a respecté dans l'intégrité à peu près absolue de ses dons, va jusqu'au bout de sa lourde tâche sans fatigue apparente. [...] Son jeu est paré de tant de fringance et d'ébouriffure qu'on dirait M. Lucien Fugère encore à l'aube de sa carrière. » Henry MALHERBE, *Le Temps*, 27 novembre 1929.

²⁴ « Cette biographie de M. Lucien Fugère a cette particularité que son auteur, M. Raoul Duhamel, semble l'avoir faite de conversations prolongées avec celui qu'il célèbre. M. Lucien Fugère s'y confesse, s'y décrit lui-même avec complaisance et vérité. [...] Dans le livre de M. Raoul Duhamel qui est, en quelque sorte, une partie des mémoires de M. Lucien Fugère, il est touchant de voir avec quelle humilité laborieuse l'illustre comédien lyrique a étudié, fouillé ses rôles. » Henry MALHERBE, *Le Temps*, 27 novembre 1929.

français par l'articulation. Après avoir noté que « M. Lucien Fugère a recueilli, avec les années, une longue expérience de son métier », il reprend les « trois conditions essentielles » pour bien chanter telles qu'énoncées au tout début de la partie théorique du livre, puis cite la théorie fondamentale des auteurs, « c'est l'articulation qui est la base du chant », avant de poursuivre : « Pour peu qu'on presse cette méthode, on en éprouve la fragilité et le parti-pris. M. Fugère ne s'intéresse pas à ce qu'on pourrait appeler le chant pur. La pose de la voix, l'émission, le côté musical du chant lui échappent. [...] L'articulation [...] n'est qu'un chapitre de la grammaire vocale. » Et après avoir conclu qu'il faut rendre à Fugère « le plein hommage qui lui est dû comme chanteur scénique, sinon comme professeur », il s'y emploie avec éloquence dans la dernière colonne de sa chronique.

Passée la recension de René Brancour²⁵ dans *Le Ménestrel* du 24.01.1930, compte-rendu succinct dans la lignée de celui de Louis Schneider, c'est à deux autres compositeurs qu'il appartient de revenir, quelques mois plus tard, sur le sujet : Stan Golestan²⁶ dans *Le Figaro* et Paul Le Flem²⁷ dans *Comoedia*. Pour le premier,

l'extraordinaire carrière de Lucien Fugère, autant que les travaux antérieurs de M. Raoul Duhamel [...] sont de sûrs garants que leurs idées sont fondées sur des données rationnelles et que les résultats obtenus doivent être des plus tangibles. Une seule question dans cette méthode nouvelle reste pour nous une énigme, c'est la suppression des vocalises ; cela équivaut à la suppression d'un moyen permettant aux virtuoses d'acquiescer de la vitesse²⁸.

L'article du second, plus développé, présente une synthèse détaillée de la méthode Duhamel-Fugère (« Pour eux, la réalité vocale est non pas la voyelle, mais la syllabe. Qu'elle soit chantée ou dite, la voyelle est sous la dépendance de la consonne. »), notant qu'elle entend cultiver « la sensibilité de l'élève en variété avant de la cultiver en intensité ».

Significativement, ces commentateurs se répartissent entre compositeurs (Aubert, Brancour, Golestan, Le Flem) et écrivains (Malherbe, Schneider) ; seul Pierre Maudru, comédien formé au Conservatoire de Paris, qui participa notamment à la

²⁵ Compositeur et musicologue, René Brancour (1862-1948) est l'auteur de biographies (Méhul, F. David, Massenet, Offenbach...), ainsi que de pièces instrumentales et de mélodies.

²⁶ Stan Golestan (Stan Goleşteanu, 1875-1956), compositeur roumain, élève de Dukas, d'Indy et Roussel à la Schola Cantorum. Professeur de composition à l'École normale de musique, critique au *Figaro* de 1924 à 1940, il laisse de nombreuses pièces symphoniques, instrumentales et vocales. Il avait épousé la cantatrice Madeleine Lagarde.

²⁷ Paul Le Flem (1881-1984) fut aussi l'élève de d'Indy et Roussel à la Schola Cantorum. Il est l'auteur d'une demi-douzaine d'œuvres lyriques, dont *La Magicienne de la mer*, créé en 1954 à l'Opéra-Comique.

²⁸ Stan GOLESTAN, « À travers la musique », *Le Figaro*, 06 mars 1931.

création de la *Revue de Paris* (1918) et du *Pasteur* (1919) de Guitry ainsi qu'à celle de l'opérette *Paris-New York* de Robert Alger (1919) fut, quoique brièvement, un authentique praticien de la voix. C'est dans une revue de chanteurs que la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* sera le plus longuement et passionnément discutée. Fondée en 1922 par le ténor Eustase Thomas-Salignac²⁹, également fondateur l'année précédente de l'Union professionnelle des maîtres du chant français dont Raoul Duhamel fut membre à partir de 1926, *Lyrice*, « revue mensuelle illustrée de l'art lyrique et de tous les arts », parut jusqu'en juin 1939 (un ultime numéro fut publié en mai 1940). Les articles sont pour l'essentiel signés par des chanteurs, en particulier Salignac lui-même et le baryton Jean Bourbon³⁰. À partir de février 1928, la revue accueille les comptes-rendus de séances du Groupe d'études techniques et scientifiques de la voix, devenu en avril 1929 Académie du chant : groupement pour l'étude technique et scientifique de la voix et du chant. Fondée et présidée par Salignac, l'Académie réunit des professeurs de chant soucieux de combattre « la décadence du chant » (intitulé de la causerie fondatrice de Salignac) en étudiant systématiquement et scientifiquement (de nombreux médecins sont invités à participer aux débats mensuels, en particulier le célèbre Dr Wicart³¹) les différents aspects de l'enseignement du chant. Sobrement annoncée dans la livraison de décembre 1929, la *Nouvelle Méthode* de Fugère et Duhamel tombait à point nommé : après avoir débattu de la respiration, les membres de l'Académie et leurs invités se penchaient, en cette fin d'année, sur la question de l'attaque du son ; lors de la séance du 30 novembre 1929, Salignac avait posé la question : « Par quoi commencez-vous le travail vocal des élèves, par la voyelle seule ou par celle-ci précédée d'une consonne ? ».

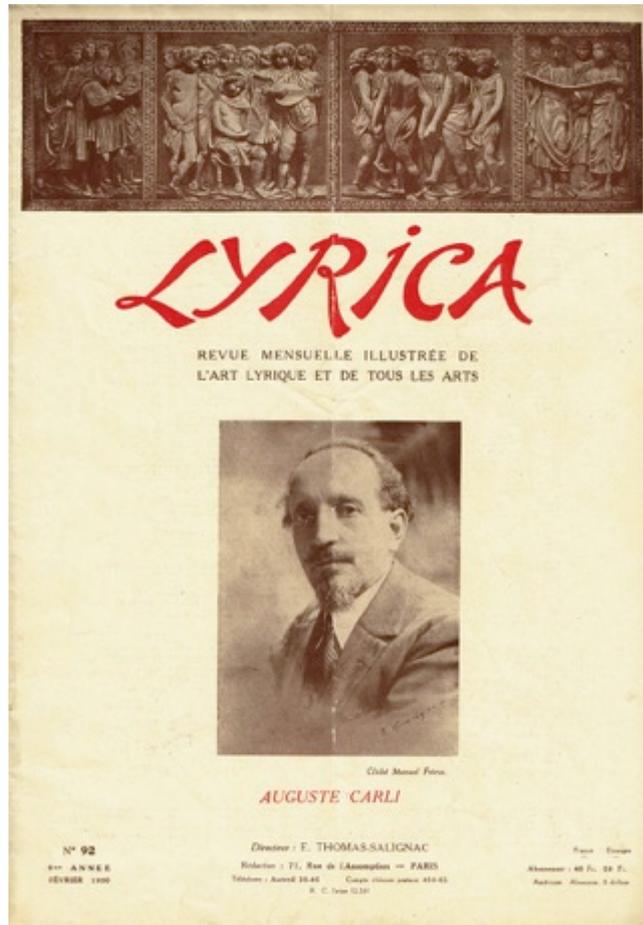
Dès la réunion du 11 janvier 1930, la *Nouvelle Méthode pratique de chant français* est mentionnée, avant d'être examinée pendant pas moins de trois séances de travail, du 31 janvier au 31 mars.

²⁹ Eustase Thomas, dit Thomas Salignac (1867-1943) fit une importante carrière internationale (Metropolitan Opera de New York, Covent Garden), créa *La Habanera* de Laparra (1908) et *Le Pays* de Ropartz (1913) à l'Opéra-Comique, ainsi que le *Retablo de Maese Pedro* de Falla (1923) chez la princesse de Polignac.

³⁰ Louis, dit Jean, Bourbon (1875-1949) fit une importante carrière de l'Opéra-Comique à l'Opéra en passant par la Monnaie de Bruxelles, Covent Garden, la Scala de Milan, le São Carlos de Lisbonne, les opéras de Cologne et de Monte-Carlo.

³¹ Alexis-Éloi-Joseph Wicart (1875-1948), oto-rhino-laryngologiste, auteur des « Puissances vocales » : *Le Chanteur* (2 vol., 1931) et *L'Orateur* (2 vol., 1935).

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
Luc BOURROUSSE, « Aboutissement ou impasse ? La *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* de Raoul Duhamel et Lucien Fugère. »



Les conclusions sont mitigées :

Le plus grand défaut du livre est de ne pas tenir compte de la première partie du chant, qui consiste à fabriquer d'abord l'instrument vocal, en quelque sorte, par les vocalises³².

Si le principe de base de cette méthode ne semble pas rationnel à la plupart d'entre nous, il faut reconnaître que la seconde partie, qui traite de la prononciation et de l'articulation, est un travail remarquable duquel on peut tirer des données très intéressantes à mettre en application³³.

Salignac reviendra sur le sujet en avril 1932, sous le titre « L'Âge du paradoxe » :

C'est du pur paradoxe, c'est prendre la partie pour le tout et l'accessoire pour le principal. Je comprends parfaitement que tout souci technique soit sorti des préoccupations d'artistes tels que [...] Fugère et même pour des artistes de moindre envergure. Dès qu'on a obtenu la voix libre, aussitôt qu'on peut sonorifier et articuler sur toutes les hauteurs, toutes les intensités

³² *Lyrice*, février 1930.

³³ Même référence.

et dans tous les mouvements, on a l'impression que l'on chante comme l'on parle et que cette technique si longtemps étudiée n'était rien du tout, pour ne pas dire inutile, voire dangereuse. [...] L'expression est la qualité maîtresse de l'artiste lyrique, l'articulation en est le bon ouvrier, mais toutes deux s'exercent à vide si elles n'ont pour se faire entendre une voix sonore et assouplie³⁴.

De fait, les principes fondateurs de la *Nouvelle Méthode* ne sont peut-être pas aussi rationnels que Stan Golestan se plaisait à l'imaginer, et leur exposé lui-même ne l'est guère : le devoir primordial du chanteur est tantôt d'« articuler nettement ³⁵», tantôt de choisir « une couleur émotionnelle³⁶ », quand il n'est pas de « soutenir la voix³⁷ »... Cette confusion de la démonstration ne réussit pas à occulter entièrement le caractère très hypothétique des postulats sur lesquels elle est construite : d'une part, qu'un travail de pose initiale de la voix sur les seules voyelles serait incompatible avec l'articulation et la coloration – ce qui est assez loin d'être avéré dans les faits ; d'autre part, que les exercices de « résonance générale » à partir de la lettre m suffisent à poser la voix de façon telle qu'elle puisse se projeter efficacement dans une salle de concert ou de théâtre, première condition d'intelligibilité – ce qui, là encore, ne semble pas exactement vérifié. L'articulation, à défaut d'en être le fondement, a toujours été considérée comme un élément essentiel du chant, ainsi qu'en témoignent les *Études et exercices* d'Alexis de Garaudé³⁸ ou la *Méthode de chant* de Laure Cinti-Damoreau³⁹, et certaines méthodes, notamment celle de Jules Lefort, proposaient déjà des exercices de pose de la voix basés sur des voyelles précédées par une consonne⁴⁰. En ce qui concerne l'utilisation de la « couleur émotionnelle » pour préparer l'émission, et en particulier la recommandation de travailler d'abord uniquement « dans la coloration joyeuse, bouche souriante », on se bornera à remarquer qu'elle rappelle singulièrement l'école « du sourire⁴¹ » pratiquée par le premier professeur

³⁴ SALIGNAC, « L'Âge du paradoxe », avril 1932.

³⁵ Même référence, p. 7.

³⁶ Même référence, p. 8.

³⁷ Même référence, p. 23.

³⁸ Le compositeur Alexis de Garaudé (1779-1852), est l'auteur de nombreux ouvrages pédagogiques, dont une *Méthode complète de chant* (1826) et 52 *Études et exercices de prononciation et d'articulation dans le chant français* (1846).

³⁹ La soprano Laure Cinti-Damoreau (Laure-Cinthie Montalant, épouse Damoreau, 1801-1863), créatrice du *Viaggio a Reims* (1825) et *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, de *La Muette de Portici* (1828), *L'Ambassadrice* (1836), *Le Domino noir* (1837) d'Auber et de *Robert-le-Diable* (1831) de Meyerbeer, professeur au conservatoire de Paris de 1833 à 1856. Dans la préface de sa *Méthode de chant* (1849), elle remarque : « Ai-je besoin d'ajouter que l'articulation, la prononciation, doivent être irréprochables ? [...] Nous ne devons pas sacrifier les paroles aux notes, mais, bien au contraire sacrifier les notes aux paroles. »

⁴⁰ La consonne v en l'occurrence (voir Jules LEFORT, *Méthode de chant*, p. 20 et 38-39).

⁴¹ Max PINCHARD, « Hommage à Ninon Vallin », *Musica*, n° 95, février 1962.

de Ninon Vallin⁴² au conservatoire de Lyon, Marguerite Mauvernay⁴³ ; les activités pédagogiques de cette dernière ayant débuté près d'un demi-siècle avant la parution de l'ouvrage de Duhamel et Fugère, la « nouveauté » de la méthode paraît devoir résider dans l'apologie et le prosélytisme plus que dans le procédé lui-même.

En fin de compte, il apparaît que la co-paternité de Fugère ne confère guère au volume qu'une autorité en trompe-l'œil : certes les témoignages discographiques de Fugère mettent en évidence non seulement son admirable articulation et l'éloquence de ses inflexions (mais ils révèlent aussi ses limites en matière d'agilité dans l'air de Barnabé du *Maître de chapelle* de Paër⁴⁴), ainsi que la parfaite santé d'une voix sonnante à peu près inchangée entre 1902 et 1930, mais il est douteux que cet art et cette longévité soit directement les fruits d'une méthode qu'il n'a pu, au mieux, qu'élaborer progressivement⁴⁵ : il semble bien que l'intuition de Salignac soit juste, et que les minutieuses complexités théoriques de la *Nouvelle Méthode pratique de chant français par l'articulation* ne soient que des raffinements de professionnels pour qui l'essentiel est déjà acquis, au point qu'il en paraît naturel – ce qui revient en propre à chacun des deux auteurs devant rester indéfinissable. On peut donc considérer que son verdict demeure valide : cette méthode qui chamboule les usages et les priorités n'ouvre pas de nouvelle voie décisive (de fait, il ne semble pas qu'aucun élève de Duhamel, de Fugère ou de la fille de ce dernier ait fait de carrière significative), mais nombre de recommandations et d'exercices qu'elle propose sont du plus grand intérêt, pour ne rien dire des précieux aperçus stylistiques qu'elle offre en ce qui concerne l'interprétation du répertoire lyrique composé entre 1870 et 1920.

⁴² [Joséphine]-Eugénie Vallin (1886-1961), connue sous le nom de Ninon Vallin après la Première Guerre mondiale, fut une des plus éminentes cantatrices françaises. Très admirée de Debussy (elle participa à la création du *Martyre de Saint-Sébastien* et créa ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*) comme de Reynaldo Hahn, elle se produisit à l'Opéra-Comique, à l'Opéra, à la Scala de Milan, au Costanzi de Rome et au Colón de Buenos Aires, tout en poursuivant une importante carrière de récitaliste.

⁴³ Née Marguerite-Louise Mazeran, Mme Mauvernay (1852-1928) fit une longue carrière au concert. Elle est la dédicataire de la *Chanson triste* de Saint-Saëns (1884).

⁴⁴ Comme le soulignait judicieusement Olivier Bara lors des journées d'études du Palazzetto Bru-Zane en juillet 2017. L'enregistrement en question a été réalisé en 1930 (Columbia LFX 32 / WLX 1297 & WLX 1298).

⁴⁵ De son propre aveu, Fugère connut du reste des problèmes vocaux liés au surmenage au début de sa carrière, et dut prendre conseil auprès de Jean Raguénot (Germain-Jean Ragonot, 1809-1874) qui, sous la monarchie de Juillet, tint l'emploi de premier ténor à la Monnaie de Bruxelles et à l'Opéra de Paris.

Appendice

Une leçon d'interprétation d'après Lucien Fugère, doyen de l'Opéra-Comique, par Raoul Duhamel : *Les Vieilles de chez nous*, paroles de Jules Lafforgue, musique de Charles Levadé.

2

Une leçon d'interprétation
 d'après **LUCIEN FUGÈRE**, doyen de l'Opéra-Comique
 par **RAOUL DUHAMEL**

LES VIEILLES DE CHEZ NOUS

Poésie de **Jules LAFFORGUE** N° 2 Musique de **Charles LEVADÉ**
 Ton original VOIX MOYENNES

Allegretto poco vivo *mf* simplement

CHANT

Les vieil - les de no - tre pa - ys

Commentaire Fugère, semblant suivre une vision charmante et vouloir nous la faire partager, annonce son sujet :
 -Les vieilles de notre pays- en appuyant sur les premières syllabes de vieilles et de notre,
 comme s'il disait: -Voyez donc ce joli tableau!- Et nous voilà tout de suite intéressés.

PIANO

Ne sont pas des vieil - les mo - ro - ses:

Avec délicatesse il fait de ces vieilles une érotation souriante, en disant: -Ne sont pas des vieilles moroses-, il appuie
 sur pas et souligne d'une nuance physionomique et vocale l'épithète -moroses- que ces bonnes vieilles ne méritent pas.

p et léger *poco cresc.*

El - les por - tent des bonnets ro - ses, Des fi - chus couleur de ma - is,

D'une touche vocale alerte et souriante, il silhouette et peint les personnages. -Regardez-les venir! semble-t-il nous dire,
 Voyez donc ces jolies couleurs claires: le rose de leurs bonnets et le jaune de leurs fichus.- Et il chante:

p et léger *poco cresc.*

Les - vieil - les de no - tre pa - ys. El - les s'en

du ton dont il dirait: -Sont-elles charmantes, ces petites vieilles!-

mf *p*

vont tout dou - ce - ment, Les jours où le so - leil fait fé - te,

Ici, toujours en souriant, mais avec un attendrissement, la voix de Fugère nous les montre cheminant doucement;
 il exalte dans le crescendo la fête du soleil qui met une joie au cœur des bonnes femmes. Il les suit des yeux;

p *cresc.*

E. & C. 8795

3

p rall. peu à peu
 En re - mu - ant un peu la tête, S'ar - rê - tant à cha - que mo - ment;
 comme elles, il dodeline un peu la tête, et, ralentissant peu à peu, semble s'arrêter comme elles, «à chaque moment»

p et léger *rit.*
 Et les s'en vont tout dou - ce - ment,
 Et piano, toujours ralentissant peu à peu, il sympathise avec elles comme s'il était de leur petit groupe.

a Tempo
 En ri - ant, der - riè - re la main, — Et les se di - sent, à l'o - reil - le,
 Le visage de Fugère se fait rieur et malicieux; il imite les bonnes vieilles se chuchotant leurs secrets à l'oreille.

poco cresc.
 Des riens, qu'elles ont dits la - veil - le Et re - di - roit le len - de - main,
 Il rit des riens, Qu'elles ont dits la veille, et poco crescendo, sur le caquetage du piano, il semble tourner avec elles un petit moulin à paroles en ajoutant «Et rediront le lendemain.»

mf *p*
 En ri - ant der - riè - re la main. — Et les mé - di - sent bien un peu,
 Ici Fugère semble dire malicieusement: «Oh! Oh!» et piano, comme une confidence qu'il nous fait presque à regret: «Elles médisent bien un peu.»

Mais si peu, — que c'est ne rien di - re
 Tout de suite, comme s'il disait: «Excusez-les; ne leur en veuillez pas!» il ajoute en baissant le ton: «Mais si peu, que c'est ne rien dire.»

E. & C. 8795

4

En pressant

Puis il faut bien parler et ri - re, Les soirs d'hi - ver au coin du feu;

Et, pris à ce caquet qui va bon train, Fugère s'en donne à cœur joie d'agiter la mâchoire, tout en plaidant pour ses protégées: «Puis il faut bien parler et rire, Les soirs d'hiver au coin du feu;»

p et léger

Andantino

El - les mé - di - sent bien un peu.

« Pardonnez-leur, semble-t-il dire en répétant: «Elles médisent bien un peu, et sa physionomie prend tout doucement un air de sérénité pendant que se font entendre des accords religieux. Nous voici près de l'église. Fugère se recueille avec les bonnes vieilles et doucement, évoquant le tableau de ces saintes femmes montant vers Dieu, il chante dans un sourire de béatitude,

bien égal, simplement

El - les i - ront en Pa - ra - dis, Car el - les ne manquent pas mes - se

comme s'il disait d'un ton de bonhomie en écartant l'index: «Oh! cela, c'est le plus sacré des devoirs!-il chante: «Car elles ne manquent pas messe - en appuyant sur les syllabes et les mots car, man, pas et surtout sur messe qui est le mot de valeur.

Du même ton, il ajoute :

Et sont fi - dé - les à con - fes - se,

en accentuant la syllabe fi et le mot confesse. Puis, semblant évoquer en souriant un souvenir lointain mais doux encore au cœur des bonnes vieilles, il chante:

riten.

De puis les ga - lants de ja - dis; El - les i - ront en Pa - ra - dis.

en allongeant un peu et en adoucissant le g de galants et les deux syllabes du mot jadis; ritenuto et doucement «Elles iront en Paradis.»

riten.

sempre riten

Andante avec émotion

La bon - ne Vierge et le bon Dieu, Qu'elles ont tant pri - és, sur ter - re,

Et lentement, avec une voix pleine de souriante tendresse, il chante: «la bonne Vierge et le bon Dieu», en allongeant un peu et en adoucissant le h de bonne et en éclairant le son sur le mot Vierge comme pour évoquer la radieuse apparition; même adoucissement, mais avec plus de rondeur et en élargissant le son sur les mots bon Dieu. Puis, arquant les lèvres, comme les bonnes vieilles dans leurs implorations ferventes, il dit: en liant bien les sons, «qu'elles ont tant priés sur terre», en appuyant sur les mots tant priés. Et, plein de compassion, comme s'il voulait adoucir les derniers moments des pauvres vieilles, il chante, la bouche et la voix attendries,

E. & C. 8795

La prononciation du français sur la scène lyrique romantique. Juillet 2017.
 Luc BOURROUSSE, « Aboutissement ou impasse ? La Nouvelle Méthode pratique de chant
 français par l'articulation de Raoul Duhamel et Lucien Fugère. »

5

Leur fe - ront la mort bien lé - gé - re, Et bien court le dernier a - dieu.

très doucement, en effleurant à peine le mot mort (que Fugère remplace délicatement par le mot fin,) puis en pressant un peu sur les mots: -Et bien court. et en adoucissant la voix sur dernier adieu.

Puis, comme dans une reconnaissance infinie, il dit très doucement:

La bon.ne Vier - ge et le bon Dieu. Les

Alors, se ressaisissant et semblant vouloir chasser tout à coup ces tristes pensées, Fugère reprend son bon sourire et dit légèrement et avec bon-homie en revenant au mouvement Allegretto poco vivo

1: Tempo légèrement

viell - les de no - tre pa - ys Ne sont pas des viell - les mo - ro - ses

El les por - tent des bon - nets ro - ses, Des fi - chus cou - leur de ma - is,

Il reprend cette charmante évocation en appuyant sur les mots bonnets roses et, tout en augmentant peu à peu la voix, sur les mots fichus et mais.

poco cresc.

Enfin, comme s'il disait pour achever ce petit tableau: «Regardez-les, admirez-les! Sont-elles charmantes!» c'est d'un petit air de fierté d'être du même pays que ces bonnes vieilles qu'il dit:

Les viell - les de no - tre pa - ys,

Et plus doucement, la voix un peu voilée d'émotion:

Les viell - les de no - tre pa - ys.

Et nous sommes pris à cette délicieuse évocation faite de tout le meilleur de Fugère, c'est-à-dire, selon M. Adolphe Boschut, -de délicate et gentille tendresse, d'ironie sans méchanceté qui est plutôt une coquetterie de l'indulgence- en un mot d'un art direct où tout porte, image ou transposition de la réalité, -un art presque sans artifice, clair, rapide, aisé et qui semble le triomphe du naturel.-(1)

(1) L'interprétation vivante des Vieilles de chez nous par LUCIEN FUGÈRE, doyen de l'Opéra-Comique, existe dans le Répertoire de disques enregistré par le grand artiste pour Columbia

Printed in France E. & C. 8795 Boudou - Martin Gracours

Imp. LAROCHE (S.A.) - XXIX