

Art vocal et Science*

Il s'écrit de par le monde, pour la multitude des publications qui s'impriment régulièrement, des tonnes et des tonnes de feuillets inutiles, en ce sens qu'ils n'apportent rien, parce que superficiels, hâtifs, non basés sur une étude approfondie, conçus dans un but pratique, en bref, étant la pensée d'une nature quelconque et non d'un caractère. On pourrait dire, malgré le paradoxe, que la science, chez un savant, compte moins que sa conscience et que la manière dont il conçoit son travail est la condition essentielle de son utilité. Il faut aimer son métier au point de ne pas compter, *a priori*, sur son rapport matériel et préférer n'en point disserter plutôt que d'en parler à la légère dans quelques pages bâclées, si l'on veut vraiment apporter quelque chose d'utile à ses contemporains. Le D^r Wicart, auteur d'un ouvrage sur les questions vocales (1), appartient à cette race d'hommes assez rares (et pas si rares quand on cherche bien) dont les écrits sont des actes. Ils ne font point parler d'eux mais on en parle malgré eux. La présente étude, tout en visant à exposer les principes consignés dans l'ouvrage du savant, trouve surtout sa raison d'être dans l'amour du métier qui marque la moindre page du D^r Wicart, dans la foi que l'on sent animer ses patientes recherches.

En sympathie immédiate avec cette *attitude*, je m'excuse de devoir

(*) A propos des travaux du D^r Wicart.

(1) *Le chanteur*, 2 vol. Édition Philippe Ortiz.

paraître immodeste, après ce trop long préambule, quand j'aurai dit que les questions vocales m'ont toujours passionné et que je les étudie avec le plus vif intérêt depuis près de quinze ans.

D'autre part, j'avais projeté pour cette revue, une série d'articles sur la question et dont les titres devaient être : *Sur l'art du chant, La technique vocale et la composition, Traité de la voix à l'usage des compositeurs, l'Hyper-trophie vocale depuis Wagner, le Chanteur et le goût du public*. Ces études étaient basées sur des observations personnelles et journalières, ma qualité d'accompagnateur chez plusieurs maîtres de chant, ayant été l'occasion d'une longue expérimentation vocale (1).

Des centaines de voix, riches ou pauvres, des émissions bonnes ou mauvaises permettent de continuelles comparaisons. Le progrès ou le recul de certains chanteurs, les effets d'une même méthode ou de méthodes différentes, les airs identiques chantés par divers sujets, voilà autant d'indications dont la concordance ou la discordance peuvent donner naissance à des généralités. Il se peut que je reprenne leur rédaction plus tard, sur de nouvelles bases ; car les théories publiées par le D^r Wicart, les conversations que j'ai eues avec lui, les expériences concluantes auxquelles j'ai assisté dans son cabinet, l'application victorieuse de sa méthode à tel chanteur défaillant, voilà autant de motifs qui, sans infirmer la majorité de mes observations, m'obligent à déplacer la question, la voix chantée étant trop souvent altérée pour des causes physiologiques.



Le Chanteur du D^r Wicart débute par le fac-similé d'une lettre de félicitations de M. Roustan, ministre de l'Instruction publique. Suit une préface, où M. Albert Carré nous dit que le D^r Wicart a sauvé, neuf fois sur dix, des représentations de l'Opéra-Comique, compromises par la défaillance d'un rôle important. L'ancien directeur de la salle Favart

(1) Comme « scientifique » je m'étais déjà familiarisé avec les théories de Helmholtz, avec l'analyse du son au moyen de ses résonateurs, ou encore grâce au « miroir tournant » ou à la pellicule mobile du physicien Marage. Plus récemment l'étude des courbes du son enregistré par le phonographe ou le film m'avait beaucoup intéressé et j'entrevois aussi la possibilité de vérifier pratiquement une bonne émission en appliquant sur la face et la poitrine du chanteur un enregistreur des résonances maxima. Enfin, ayant été durant un an à l'écoute d'un poste de radio où j'aidais à l'organisation de concerts modernes, j'ai pu analyser, tout à l'aise, les caractéristiques vocales — qualités ou défauts — au sortir même de l'amplification, grâce à cette loupe sonore que constitue le microphone.

nous conte aussi comment le « Docteur Miracle » rendit, en quinze minutes, la voix au « Tigre » au moment où ses mugissements devaient triompher au « Conseil des trois » de Wilson et de Lloyd George (1).

Puis une « présentation » fort intelligente par Reynaldo Hahn, où l'auteur de *Ciboulette* insiste sur l'instinct vocal du D^r Wicart, instinct indispensable à qui veut traiter les questions vocales, même physiologiquement. Encore les présentations respectives de Thomas Salignac, président de l'Union des Maîtres du Chant, de Muratore et de Titta Ruffo. Enfin celle, collective, d'un groupe d'artistes, dont beaucoup notoires, tous ayant été traités par le D^r Wicart. Au surplus, en dehors du texte de l'auteur, des articles par des spécialistes (culture physique, l'art de se grimer, etc.) entendent élargir le cadre de cet ouvrage.

Il s'est trouvé plus d'un commentateur pour en critiquer la forme. Certains, en effet, se sont demandé ce qui justifie cette présentation officielle et officieuse, ces articles hors cadre (souvent fort intéressants) par des individualités n'atteignant pas le savoir de celui qu'ils prétendent seconder. La réponse est facile. Le D^r Wicart a voulu faire œuvre de vulgarisation. « Je dédie ce livre, écrit-il, à tout ce qui chante dans la nature », cherchant à provoquer la renaissance, en France, de l'art vocal. Pour une fois qu'un ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts protège la musique et se préoccupe précisément de cette renaissance, pourquoi négliger une collaboration d'autant plus efficace qu'elle agira directement sur l'enseignement, départ de toute réforme? De plus, la seule publicité digne d'un médecin n'était-elle pas la reconnaissance de ceux qu'il a guéris? Enfin, en sollicitant la collaboration de quelques spécialistes dont M. Salignac, qui préside un groupe important de professionnels du chant, le D^r Wicart ne restait-il fidèle à son but? A quoi bon écrire un livre sur l'art du chant, s'il ne touche pas les intéressés! Ceci dit, analysons succinctement les quelque sept cents pages de l'ouvrage, nous arrêtant aux points susceptibles d'intéresser particulièrement le lecteur de cette revue.

Dans les *Explications nécessaires*, l'auteur nous montre que l'empirisme du *bel canto* reposait sur une sélection sévère de sujets bien doués ayant été formés longuement dans les maîtrises, puis, confiés à des maîtres de chant. Avec les exigences actuelles d'un répertoire chargé, [il faudrait

(1) Voici l'aventure : Coup de sonnette au petit jour. Un homme emmitoufflé bouscule le valet de chambre, exigeant le docteur. Jean réveille son patron : « Monsieur, il y a un fou qui veut vous voir ; il tape avec sa canne sur les meubles. — J'y vais. » L'impatient se découvre. C'était Clemenceau, presque aphone : l'après-midi il claironna si bien qu'il eut gain de cause.

vingt ans pour préparer un artiste lyrique. Par la santé des organes, le Dr Wicart prétend abrégér considérablement ce long entraînement au « sport vocal » et en augmenter sensiblement le nombre de ses « athlètes » élus. Car le chant constitue « un exercice physique idéal pour tous. Il est le plus commode et le plus complet des sports... » « Cet ambassadeur est aussi un agent de coopération intellectuelle internationale et un pacificateur sans le savoir. »

Passant à l'anatomie externe, puis interne, signalons le rôle des pommettes dont le plein développement favorise la beauté du timbre dans l'aigu, grâce à l'amplification due aux résonances des os de la face. Le cou *assez court* est porteur d'un larynx placé haut, d'où une émission facile et claire. Sans pouvoir s'attarder à la description détaillée des organes de la phonation, il faut souligner l'importance de la langue, dont beaucoup ignorent le rôle. Articulant autour de l'os hyoïde, son volume étant *constant*, le fait de l'étaler, la pointe contre les incisives inférieures, dégage le larynx qui monte légèrement en s'évasant. L'épiglotte, sorte de feuille d'acanthé, au-dessus et devant les cordes vocales (ou lèvres glottiques) se relève plus facilement au moment de la phonation et dirige le son contre les parois du pharynx ou arrière-gorge ; le son se réfléchit contre le palais dur et le palais mou (voile du palais) *relevé*, et prolongeant horizontalement le premier. La surface percutée est ainsi maximum et les vibrations ébranlent aussitôt l'air environnant et les cavités ou sinus de la face. Ces derniers constituent somme toute, des résonateurs, des amplificateurs qui donneront à la voix son timbre particulier, sa *richesse*. Cette émission ou celle, langue tirée hors de la bouche (pour l'étude) s'appelle émission physiologique. La langue étant souple, puisque dépliée, pourra sans modifier la position du larynx, donc l'émission, intervenir dans la prononciation des consonnes. Au contraire, si elle relève la pointe et se raccourcit, elle gagne du volume à la base, rabaisse l'épiglotte en fermant l'entonnoir du larynx. Le conduit du son se restreint, laisse moins de place aux ondes réfléchies suivant un angle différent. La surface palatale percutée est sensiblement diminuée, partant les résonateurs ne fonctionnent que partiellement : la voix n'est pas *dans le masque, en avant, en dehors*, comme on dit (peu clairement d'ailleurs) en termes de chant. Pour suppléer à cette carence, le chanteur augmente l'effort de la glotte qui se contracte, d'où fatigue supplémentaire. C'est l'émission *sombree*, bientôt *poitrinée* à laquelle les organes les plus athlétiques ne peuvent finalement plus résister. J'ai pu constater visuellement et auditivement l'exactitude de ce processus, grâce au laryngoscope :

l'épiglotte se levant mal (larynx trop bas, non évasé) le son était « sombre ». Le Dr Wicart ayant tôt fait de neutraliser chez le sujet un point sensible (en dehors des cordes) par un seringage, le son était devenu subitement clair. Au même moment, le petit miroir accusait, au-dessus des cordes bien jointes, une épiglotte relevée, dirigeant le son sous l'angle le plus favorable à l'amplification faciale. Ce qui prouve, en passant, que des cordes saines ne suffisent pas à la bonne émission. Le processus de l'amplification faciale se trouve contesté par certains phonéticiens et pourtant un cas clinique le confirme nettement. La main posée sur les os de la face (arcade dentaire supérieure, pommettes) perçoit nettement les vibrations chez le bon chanteur. Celui-ci est-il atteint de sinusite, ces vibrations disparaissent, les cavités étant obstruées et le timbre s'en trouve nettement altéré, la voix réduite. Ajoutons que le grand art du mécanisme vocal consiste précisément à maintenir élevée la position du larynx, *surtout* quand on descend dans les notes graves. En effet, les cordes devant se relâcher, offrent obligatoirement moins de résistance au souffle. Pour pallier à cette diminution d'intensité, la nature a prévu un résonateur de vastes dimensions, la cage thoracique, qui entre en vibrations automatiquement, par sympathie, à l'unisson des notes graves. En maintenant la bonne position du larynx, les résonances faciales persistent et viennent se superposer à celle de la poitrine. D'où l'assurance d'un grave sonore et *portant* loin. Au contraire, le poitrinage prive la voix des résonances faciales et l'effort compensateur de la glotte donne ce timbre vulgaire que d'aucuns appellent « chaud », qui paraît plus important mais ne *porte* guère et dont l'emploi constant provoque les pires accidents : le nodule (nœud du chanteur), faucheur de belles voix et preuve tangible d'une mauvaise émission. Celle-ci n'est pas toujours imputable à l'incompétence du sujet. Bien souvent, il lui est impossible de faire autrement pour des raisons physiologiques. Ainsi, l'état *catarrhal* de l'articulation postérieure des cordes, presque invisible, atteint les neuf dixièmes des chanteurs. Le Dr Wicart a fait à ce sujet une communication en 1907 et il m'a montré dans son cabinet, un cas typique de cet état : une cantatrice, soprano lyrique, taxée depuis longtemps de mezzo-soprano, à cause d'un aigu pénible. Or elle viciait son émission pour pallier à la défaillance des cordes. Langue tirée, le son pris sur la voyelle *é*, tout truquage disparaît au bénéfice du timbre réel. Un autre sujet chantait « sur le souffle » probablement à la suite d'une grave angine, les lèvres glottiques ne pouvaient plus se fermer en souplesse. Ces deux patientes devaient leur défaillance à un mal datant de l'enfance.

On le voit, le mécanisme vocal est des plus simples (et la position de la langue, réglant celle du larynx y est essentielle); mais le plus souvent, la santé du sujet est en cause. Il faut, à ce propos, se dresser contre la manie de racler les nez, de supprimer les amygdales, qu'une légende prétend nuisibles à la carrière. Ce sont au contraire autant de moyen de protection dont on priverait sinon la glotte, de ce chef beaucoup plus en contact avec l'air extérieur.

L'étude de la respiration (normale ou viciée par maladie) est l'un des chapitres les plus détaillés. Le professeur, l'élève y trouveront des renseignements fort utiles, mieux des indications pour le diagnostic. L'emploi du spiromètre (capacité pulmonaire) et du miroir de Glatzel (étude de l'expiration) favorise les mesures, les comparaisons précises. La phonétique (articulation et prononciation), l'examen visuel de la phonation sont du plus haut intérêt. Toutefois c'est l'examen auditif qui est pratiquement le plus important. Il faut s'arrêter quelque peu aux fameux « passages », sorte de détimbrage de quelques notes. Paul Vidal qui, en sa qualité de chef de chœur, puis de chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, à l'Opéra, avait eu un contact permanent avec les chanteurs, professait à sa classe de composition du Conservatoire qu'il fallait éviter certaines notes, dites de passage, que la pratique lui avait fait découvrir. Il les assimilait aux cordes à *vide* du violon et de l'alto. En descendant par *quinte* il déconseillait donc pour le soprano l'ambiance du *mi*, du *la*; pour le mezzo, du *la*, du *ré*; pour le ténor, du *ré*, du *sol*; pour le baryton, du *sol*, du *do*. Et je me souviens qu'en lisant les parties vocales des travaux que nous lui soumettions il ne manquait jamais de chanter faux les notes en question : « Voilà, disait-il, ce que vous aurez. » Et il montrait, en exemple, des airs italiens glissant habilement sur les notes incriminées. Ayant entendu maints chanteurs *naturellement* exempts de passage, j'avais nié leur existence malgré la routine, malgré leur consignation dans plusieurs traités et encyclopédies (dont Larousse).

L'observation de Paul Vidal prouvait tout simplement le grand nombre d'émissions défaillantes artificiellement neutralisées par les passages. Quand je prévoyais dans mon *Traité de la voix à l'usage des compositeurs* l'audition d'une série d'intervalles « faciles » tous partant d'une note de la tessiture (intervalle moyen d'une voix) pour gagner soit le grave, soit l'aigu *par saut*, je ne faisais rien d'autre qu'éviter les passages éventuels.

La notion, fort courante, est donc basée sur la multiplicité des cas forcés d'« homogénéisation » comme l'indique fort clairement le Dr Wicart.

Il s'agit, en effet, d'atténuer le détimbrage dû à une cause pathologique, par un grossissement de l'émission, pour le médium seulement. En passant à l'aigu il devient obligatoire de rétablir progressivement l'émission normale donnant le brillant : d'où les médiums ternes. Quand on veut les « renforcer » par le poitrinage, il ne restera bientôt plus qu'une *quinte* aiguë... Que de chanteurs sont dans ce cas ! Les fameux « registres » en découlent et certains professeurs même les enseignent sans coup férir. C'est l'erreur la plus grave et la plus courante en matière vocale. La cause initiale reste toujours le gonflement de la muqueuse de l'articulation postérieure (interaryténoïdienne) des cordes. Il empêche leur rapprochement souple ; le chanteur contracte par réaction, le timbre grossit, la voix (la tessiture) baisse. Cet « état catarrhal » n'est consigné nulle part et constitue l'une des plus grandes découvertes du D^r Wicart. Il en étudie tous les signes distinctifs — troubles du matin, paresse de la voix qu'il faut « chauffer », etc. — signes que les chanteurs connaissent bien mais qui n'avaient jamais trouvé d'explication scientifique.

L'émission physiologique, voix de laboratoire indispensable comme point de départ, peut subir de légères modifications, soit pour varier le timbre, soit pour obtenir des effets adéquats à la situation scénique. On trouvera dans *Le Chanteur* leur description détaillée et disons, en passant, que l'auteur garde le terme courant quand les considérations scientifiques ne s'y opposent pas. Par contre il imagine une terminologie nouvelle fort simple, dont la justesse devrait en assurer la diffusion. Une conclusion s'impose : la pédagogie vocale manque de bases scientifiques. Dans nos conservatoires, un seul professeur est chargé de l'éducation complète de l'élève en trois ou quatre ans. Chanteur lui-même, facilité par un instrument *riche*, est-il toujours apte à surveiller le mécanisme vocal ? Il y a beaucoup à réformer sur ce point, et surtout à rationaliser. Le D^r Wicart propose ce processus : 1^o principes mécaniques généraux (pour tous) ; 2^o principes mécaniques particuliers (à chaque élève) ; 3^o utilisation artistique particulière (spécialisation d'après le physique, le timbre) ; 4^o formation intellectuelle du chanteur. Ainsi, on gagnerait beaucoup de temps. En cas de difficulté, la collaboration du professeur et du laryngologue serait souhaitable. L'examen visuel du débutant rendrait d'incalculables services, éviterait souvent les voix abîmées dès l'abord par une mauvaise classification. Que de barytons s'aperçoivent qu'ils sont ténors et combien de sopranos défaillants se déclarent mezzos ! Il y a plus ; je pourrais citer une cantatrice à la voix exceptionnelle qui trouve tout naturel, ayant débuté

comme soprano léger, d'être *devenue* lyrique ; elle annonce que dans quelques années elle sera soprano dramatique... Et ainsi de suite jusqu'à zéro. Hélas ! de telles erreurs courent le monde (1). Classer une voix est essentiel et souvent d'autant plus délicat que le défaillant pathologique camoufle son timbre, consciemment ou inconsciemment. L'aspect physique est une indication. L'examen des cordes au laryngoscope est infaillible. Le D^r Wicart reproduit l'image de la glotte en phonation correspondant à douze types (six par sexe) de la voix humaine. Le soprano léger a les cordes les plus courtes. L'épaisseur détermine l'intensité ; la largeur, l'ampleur ; à l'extrême mobilité, correspond la grande vélocité. Il faudrait donc que le public et la critique sachent qu'atteindre des notes très aiguës, vocaliser rapidement, chanter doux, chanter fort, sont phénomènes *naturels* correspondant, en gros (il ne faut pas oublier les résonances), à l'anatomie glottique du sujet et qu'ils disent des bêtises quand ils affirment : « Quelle technique, comme elle chante *haut* ! » Ou encore : « Ce ténor chante bien, il *domine* l'orchestre déchaîné. » Je me souviens qu'à l'exécution d'*Idoménée* (par les soins de M^{me} Homberg présidant la Société des Études mozartiennes) il y avait un ténor allemand d'une rare perfection : timbre rond, diction parfaite, art sensible. Sa voix portait admirablement, on ne perdait pas un mot, le timbre doux n'était nullement écrasé par l'orchestre d'ailleurs fort bien équilibré. Le ténor italien lui, avait une émission métallique, grâce au « pincé italien » qui corse le timbre en altérant sa beauté. Dans les ensembles, il s'imposait forcément plus à l'oreille de l'auditeur que l'autre chanteur, comme un hautbois perce facilement dans un ensemble doux de flûtes et clarinettes. J'en faisais la remarque à mon voisin, excellent musicien, au surplus chanteur intelligent et déplorais le disparate de ce timbre trop agressif et non homogénéisé avec le timbre doux. J'eus cette réplique : « Oui, mais le ténor allemand a une toute petite voix. » Le « gueulard » avait donc raison de l'artiste *parfait et tout à fait* adéquat à son emploi. Triste constatation, d'autant plus qu'il s'agissait de l'opinion d'un musicien averti... Il faut vraiment avoir l'amour du beau chant fortement chevillé au cœur pour persister dans sa défense devant le goût vicié de notre époque. Il y a même des professeurs qui nient l'utilité du chant vocalisé « en souplesse », étant donné que la musique actuelle (Wagner est à la base de cette opinion)

(1) Les plus célèbres n'y ont pas échappé. A moins de 40 ans, Duprez avait son aigu abîmé, ayant voulu grossir sa voix. Un Nourrit se suicide à 38 ans ; Caruso a dû subir plusieurs opérations. Ces deux derniers chantaient les forts-ténors sans l'être. Le goût de la « puissance » est la plaie contemporaine.

visé surtout au « chant soutenu » et à la « puissance ». Ceux-là, comme dit l'auteur « remettent en triste honneur le *hurlo francese* dénoncé jadis, par Mozart et J.-J. Rousseau. »

Dans une plaquette sur l'art du chant, M. Crabbé pontifie que seul le grand chanteur lyrique (entendez à voix puissante) peut enseigner utilement, et je crois bien qu'il note encore, dans sa biographie de Caruso, comme suprême apanage de son génie vocal, que son héros fit vibrer le lustre du théâtre... Opposons encore ces lignes du D^r Wicart : « Cette simplicité et cette absence d'effort semblent parfois être interprétées comme un désavantage par le public vulgaire ou snob. Ceux-ci réservent trop souvent leur admiration incompétente, moutonnaire et béate à des équilibristes vocaux.

Un des chapitres les plus originaux est sans conteste celui relatif aux langues étrangères et aux variantes qui en résultent dans la méthode. Je crois bien que le D^r Wicart innove dans ce sens. Le climat, le type physique, le langage sont des composantes du système vocal et en opposant Allemagne à Italie par exemple, il constate respectivement en gros : pays humide et pays de soleil ; couleur sombre de la voix et timbre clair ; tessiture grave et voix aiguë ; chant *canalisé* par un larynx assez volumineux (propre à Wagner), propice à l'idée *musicale* et voix légère, tempérament lyrique, tendance sportive du chant ; heurt des syllabes et chant lié (grâce aux nombreuses voyelles). L'Autrichien se rapproche du type de l'Ile-de-France, tandis que notre Midi, dont le soleil incite au chant, est riche en ténors. Le français, langage subtil (plus de consonnes qu'en italien et les nazales en sus) conduit à un chant plus expressif où le texte jouera un rôle plus important qu'en italien. Le parler guttural des Allemands, des Hollandais, l'accent pur anglais sont moins favorables au chant. Aussi prend-on à réagir contre leurs duretés acquises depuis l'enfance, un soin minutieux. L'analyse géniale d'une Lili Lehmann dans *Mon art du Chant* (1), la durée des études vocales et la préconisation du *bel canto* italien en Allemagne en sont des preuves tangibles.

Le second volume du *Chanteur* complète fort opportunément le premier. L'auteur, résolument tourné vers l'avenir, y étudie des moyens aussi nouveaux que le phonographe, la radiophonie et le film sonore, dans leurs rapports avec le chant. L'utilité du phonographe (exemple de beaux chanteurs, contrôle de l'émission) a été souvent mise en lumière et je suis heureux de voir le D^r Wicart confirmer mon opinion sur les voix *plus ou moins*

(1) La maison Lerolle en a publié une excellente traduction française.

phonogéniques : il y a des artistes qui chantent *plus* ou *moins* bien. Voilà tout. La puissance du son brut n'a rien à y voir, l'amplificateur s'en chargeant. Il s'agit de chanter en *émission parfaite*, sans crier devant le microphone, sorte de loupe grossissant défauts et qualités. C'est une première victoire du beau chant contre le « gueulard » faisant illusion auprès des oreilles barbares. L'auteur exploite aussi la T. S. F. à des fins pédagogiques, signale encore la leçon qui se dégage parfois du ciné chantant par le son perçu auditivement et l'aspect physique, sensible sur l'écran : la bonne émission correspondait à un larynx haut placé (contrôlable par l'élévation de la « pomme d'Adam »).

Des études sur le « trac » du chanteur, son hygiène, les maladies des organes de la voix et les précautions à prendre, sont les derniers apports du Dr Wicart. Parmi ses collaborateurs, M. Guy Soudieux rédige le chapitre relatif à la culture physique du chanteur, M. Salignac, « la journée d'un chanteur » (*je chante ce soir Werther*), l'art de se grimer, la mimique; M. Muratore, la préparation d'un personnage et l'interprétation d'un rôle lyrique; le Dr B. Maurel, un exposé des méthodes de son père, le fameux chanteur Victor Maurel.

Il faut donner une place de choix à la contribution tout ensemble originale, brillante, si intelligente et profondément sensible de Reynaldo Hahn : La pratique intelligente et artistique de la voix chantée (où je cueille cette observation fort juste que la majorité des interprètes chantent *sans rythme*). Enfin, à défaut de bibliographie, quelques citations d'anciens et de modernes complètent cet ouvrage essentiel, embrassant toute l'activité du chanteur, au surplus abondamment illustré (dessins anatomiques, phonétique filmée, photos d'artistes, etc...)

Il est intéressant de rappeler succinctement la genèse du *Chanteur* (auquel succéderont *l'Orateur*, *le Déclamateur*, pour former cette trilogie : *les Puissances vocales*) ainsi que l'origine de la spécialisation du Dr Wicart. Après six mois d'internat oto-rhino-laryngologique à Lariboisière, son activité se trouvait déjà orientée vers les questions vocales. Il avait été frappé par l'inquiétude des chanteurs pour des causes « visiblement » minimes et dont l'effet était hors de proportion. Certains points qui ne s'enseignent pas et dont on ne s'inquiète guère dans la corporation lui ont paru d'une importance considérable en matière de chant... Il remettait, en fin de consultation, les chanteurs dont l'examen nécessitait une plus grande minutie. Leur nombre grossissant de jour en jour, ses camarades étaient depuis longtemps au réfectoire qu'il opérait encore. On l'autorisa

à maintenir ses consultations laryngologiques à l'hôpital Tenon, quand il y devint interne de grande chirurgie. La multiplicité des cas, l'acuité croissante du coup d'œil, la découverte de l'état catarrhal, ont déterminé sa méthode. Les chanteurs de l'hôpital sont devenus ses premiers clients, ils ont fait boule de neige. A raison de douze et quatorze heures d'observation journalière, grâce au contact permanent avec le phénomène vocal (examen des sujets traités et leur audition au théâtre, au concert ; le disque, la T. S. F. ; conversations avec professeurs, vedettes du chant, etc.), le Dr Wicart a pu acquérir une rare compétence. C'est à la suite de la longue insistance de ses amis chanteurs qu'il a fixé, dans l'intérêt de leur corporation, le résultat de trente années d'expérience.

Malgré sa forme très simple, son langage familier, donc à la portée de tout le monde, *le Chanteur* est tout à la fois un ouvrage de vulgarisation et un monument d'une haute portée scientifique. Le chanteur, le professeur y apprendront le mécanisme de leur voix, à discerner les émissions viciées, avant-coureurs des accidents graves, d'où gain de temps dans la sécurité. Le classement des voix par les possibilités de l'extrême aigu (1), le rôle pathologique de la muqueuse interaryténoïdienne, la proposition d'une série de termes normaux, justes et clairs (dont il faut espérer qu'ils remplaceront rapidement les mots impropres), voilà autant de points importants où le Dr Wicart innove. Au surplus, il met fin à bien des légendes — et l'on connaît celle de la « portion de voix » dont chaque usage diminue le potentiel. Enfin, sa croisade contre le chant « poussé ou hypertrophié au bénéfice du *bel canto* ou chant en souplesse, témoigne de la sûreté de son goût et rendra les plus grands services en sauvant bien des voix. Car beaucoup confondent *art du chant* avec *voix* (autant dire *pianiste* avec *piano*), *voix* avec *force*, pour ne pas dire hurlement. A l'orchestre, pourtant, le trombone vainqueur et la douce flûte jouent également un rôle. Il faut garder aux voix leur classe ; la renaissance vocale est à ce prix. Nul doute que le Dr Wicart y contribuera puissamment grâce au désintéressement de sa haute conscience de grand et simple savant qui met trente ans à penser un livre pour le bien d'autrui, par passion pour son métier. Arthur HOÉRÉE.

(1) De l'étude des classiques du « *bel canto* » il résulte que les Italiens étendirent la tessiture (notes moyennes, courantes d'une voix) à l'intervalle de *sixte*. Pratiquement j'ai toujours préconisé la *septième*. D'après le Dr. Wicart, on peut encore allonger la tessiture. Il en résulte donc que la parfaite santé vocale des anciens était également rare. L'écriture contemporaine n'est pas, en principe, anti-vocale, mais bien souvent basée sur les possibilités « viciées » de nos chanteurs qui perdent souvent leur aigu par habitude de grossir leur médium. En général, donc, les compositeurs écrivent trop grave. La voix de contralto est rarissime.