



Dictionnaire des théâtres du monde

Voix

On peut approcher la définition de la voix humaine par deux biais différents : comme objet, c'est l'ensemble des sons produits par le gosier humain, tels qu'ils peuvent être perçus par une oreille extérieure (ou tels que les restituent un enregistrement) ; comme agent, c'est l'organe producteur de ces sons, élément du corps humain qui les produit.

Instrument de communication ou matière sonore

La voix est aussi le support physique du langage et de la communication verbale. Là est la raison principale de son usage dans les sociétés, là aussi est la source principale des confusions quant à son usage. Car, porteuse du langage, elle tend à être négligée en tant que telle, sa matière propre (sonore, donc physique) étant absorbée par les signes qu'elle véhicule : sa signification extralinguistique, fondamentale dans les échanges humains, est alors reléguée dans les perceptions inconscientes de la communication quotidienne.

Il en va autrement dans le dispositif théâtral. Car dans le face-à-face de l'[acteur](#) et du [spectateur](#), tout devient porteur de sens. C'est alors, au contraire des échanges quotidiens, la voix dans sa particularité qui, rapportée au corps qui la produit, joue par sa présence bien en deçà des paroles qu'elle porte, et donne sens au [personnage](#) qui parle. L'acteur doit donc en mesurer consciemment les effets. En même temps, utilisant la communication verbale, il mêle les éléments de texte et les éléments de voix dans la construction d'une forme esthétique, dont la matière sonore contribue au plaisir du spectateur dès lors qu'il la perçoit. Ainsi, au théâtre, les qualités musicales (sonores) de la voix sont constamment associées/dissociées du contenu du message. Le phénomène est très net pour le chanteur, il est fondamentalement le même (à travers un équilibre différent) pour l'acteur du théâtre parlé.

Les organes producteurs de voix

Pour ce qui est de l'organe producteur, on admet couramment que la voix est produite par le larynx (extrémité supérieure de la trachée, où se situent les cordes vocales). Cela n'est que partiellement exact. Car nous n'avons pas, pour émettre les sons, un organe spécifique de « la voix », comme nous avons une main pour prendre. Et si le larynx est essentiel, comme le lieu où le son reçoit sa fréquence de base, la production des sons nécessite la mobilisation de l'ensemble du système respiratoire : d'un côté le diaphragme, les côtes et les muscles thoraciques qui commandent le souffle, en dessous des cordes vocales ; de l'autre le système très complexe du larynx (cordes vocales vraies et fausses, épiglotte, corps cartilagineux, cavités de résonance) où se constitue le timbre de la voix ; le pharynx (carrefour des voies respiratoires et digestives) où les sons s'amplifient ; le nez et la bouche, où ils s'articulent, grâce à la souplesse des parois et à la plasticité des volumes. Mais le système respiratoire lui-même a besoin de soutiens corrects : appuis au sol, verticalité, étirement de la colonne, qui libère les « soufflets », étirement de la nuque nécessaire à la souplesse du larynx. De telle sorte qu'on peut dire que la voix est tout le corps mis en disposition de produire des sons. La voix, de ce point de vue, est assimilable à un geste, et l'on parle à juste titre d'un « geste vocal ».

En outre, l'organisation du corps afin de produire les sons est liée à l'espace dans lequel le sujet a l'intention de projeter sa voix (distance de projection, volume de l'espace, destinataires, sens des contenus) : cet espace joue donc le rôle de caisse de résonance supplémentaire dans la détermination des qualités du son perçu. C'est ce que connaissent bien chanteurs et acteurs découvrant l'acoustique d'une salle : ils ont besoin de s'adapter, pour trouver la juste disposition corporelle de la voix. Ainsi c'est par son rapport à l'espace et au monde que le corps producteur achève sa mise en disposition.

La voix n'est pas purement « intérieure ».

Les composantes individuelles de la voix

Derrière ces divers éléments, c'est cependant la voix dans ce qu'elle a d'irréductible et de personnel qui demeure le plus important : le timbre d'abord, qui résiste à toutes les analyses, qui fait de la voix la substance inimitable (voir l'usage qui en est fait dans les dispositifs de sécurité), mais aussi les inflexions du parler, traces de l'aventure individuelle de chacun, et marques profondes de son rapport au monde, éléments que les règles de la langue ne déterminent pas, qu'elle recouvrent seulement dans les usages quotidiens de la communication.

Théâtralement ces composantes sont fondamentales, car c'est d'elles que le spectateur tire, en rapport avec l'ensemble du **corps** de l'acteur, mais d'une manière plus profonde, plus secrète, les éléments les plus immédiats de l'image du personnage qu'il construit et de la relation affective d'identification qu'il projette sur lui. C'est sur cette dernière, sans doute la plus déterminante, que se définit l'image des rôles possibles de l'acteur, et tous les problèmes de distribution que le metteur en scène a à résoudre y trouvent un de leurs fondements. La voix est ce donc dont l'acteur doit impérativement maîtriser la production. Comme le corps dans son ensemble, qui se « travaille », mais plus encore que lui, la voix doit être la préoccupation de l'acteur du théâtre parlé, comme elle est celle du chanteur dans le théâtre lyrique.

Comme ensemble de sons produits, la voix humaine est composée de sons proprement dits (sons périodiques, susceptibles d'être tenus, les voyelles), et de bruits (qui entrent dans la production des consonnes). Ces sons s'identifient par leur hauteur, leur amplitude (ou volume), et leur timbre : ce timbre est lui-même composé de deux éléments, le point d'articulation (à la fois repéré selon un code, un « a » est différent d'un « o », et totalement personnel, personne n'articule exactement le même « a », et la couleur (qu'on ne peut décrire que métaphoriquement : une voix « chaude », ou « métallique », qui est la résultante du passage du son dans les cavités de résonance et qui est propre à chaque individu ; entre deux sons produits par deux personnes, de même hauteur, de même volume et de même point d'articulation, le timbre est ce qui fait la différence entre deux voix.

Cri, chant et parole

Dans l'extrême variété de ce que peut produire la voix humaine, on isole habituellement trois formes : le cri, le chant, la parole. C'est le même corps qui les produit, mais selon des modalités différentes. Le cri est considéré comme un acte réflexe en face d'une situation violemment émotive : détente brutale d'une tension corporelle extrême, il n'est pas articulé, il ébranle puissamment le corps, il est difficile à reproduire. (On appelle « cri », également, la façon de lancer des appels au loin, mais cette sorte de cri est déjà, en fait, un usage délibéré de la voix chantée/parlée, qui se caractérise par la distance de la projection, il n'a rien à voir avec le cri réflexe.)

Le chant utilise la voix selon des règles propres (dites « musicales ») qui n'obéissent pas aux lois de la langue parlée, même quand il l'utilise. Le chant bloque chaque son (essentiellement autour d'une voyelle) sur une hauteur constante, et procède de son en son par paliers successifs et discontinus (sauf dans les glissements, programmés, des ports de voix), dont il détermine librement la longueur. Il organise ainsi les suites de sons selon un rythme, une mélodie, des accents, un phrasé qui n'ont pas d'autres lois que les règles internes de la composition musicale. Et ainsi, quand elle utilise des textes (les paroles d'une chanson, le livret d'un opéra), la musique recherche sans doute une équivalence globale de sens, une correspondance, parfois même une équivalence rythmique de la parole, mais avec une autonomie par rapport aux habitudes de la langue, qui facilite beaucoup la perception dissociée de la voix et du texte.

La parole repose sur la même voix que le chant (on peut passer de l'une à l'autre sans rupture), mais son usage est différent, elle est liée aux lois de la langue, c'est-à-dire à un usage social codifié, même si ces « lois » laissent une grande place aux usages idiosyncrasiques. Ainsi en français, la langue orale s'organise en séquences commandées par une attaque et qui reçoivent un accent tonique sur la dernière syllabe, ces séquences se combinant en ensembles plus ou moins longs selon les règles de la syntaxe pour construire le sens d'une proposition. Mais à l'intérieur de ces séquences, la hauteur des sons n'est jamais constante, car, dans le continuum de la chaîne parlée, chaque moment est lié à celui qui le précède et à celui qui le suit ; tout est toujours dans la mobilité et l'adaptation ; on ne peut pas isoler un son pur. De même les intervalles de hauteur d'une syllabe à l'autre ne sont jamais repérables avec précision, même s'ils sont audibles. De même les différences de longueur entre les syllabes, dites longues ou brèves, sont à la fois réelles par position et non mesurables en proportions simples. Il se dégage bien de la langue parlée une mélodie et un rythme d'ensemble, mais avec beaucoup plus de flottement que dans le chant. Cela, qui explique que les ressources de la voix sont souvent négligées, excuse par là même le fait d'être attentif à la construction musicale de la parole,

qui donne plus de liberté et sollicite plus d'invention.

La forme de la voix

Or l'acteur croit souvent que la voix parlée obéit à des habitudes de production, sur lesquelles il n'a pas beaucoup de prise, qu'il lui suffit de transporter telles quelles sur la scène. Qu'il se mette en état de jouer affectivement (par la recherche de l'émotion), et la parole coulera de source. C'est la tentation du théâtre **réaliste**, et des formations d'acteurs qu'il inspire. Mais c'est se priver des ressources de la voix maîtrisée, et oublier que si le théâtre est art, il est artifice et construction délibérée de « formes », parmi lesquelles les formes vocales sont pour le théâtre parlé (comme les formes musicales dans l'opéra) une source de jouissance. On assiste depuis les années quatre-vingt à un retour à cette préoccupation : et les formations d'acteurs redécouvrent, avec l'appui des sciences modernes du langage (voir entre autres *Dire le vers* de Regnault et Milner), la valeur de ce qu'on appela jadis la **déclamation** [Voir aussi **Diction**]. Travail d'écoute de sa propre voix, prise de conscience de l'importance des appuis du corps, des postures nécessaires, du tonus musculaire ; maîtrise du soufflet, enrichissement du timbre, pose de la voix, à l'instar du travail des chanteurs lyriques, dont les acteurs, s'ils veulent bien travailler leur outil d'expression, ont beaucoup à apprendre ; maîtrise enfin des éléments de l'articulation – clarté des mouvements, contrôle du débit, règles de la langue, jeux de la rhétorique, choix stylistiques. Cette redécouverte s'est faite beaucoup autour de la diction correcte des vers (en réaction à sa négation dans la mode prosaisante des années cinquante à soixante-dix. On peut citer entre autres le travail du Studio classique de **Rist**). Mais le même travail s'applique aux textes en prose, dont il est indispensable que l'interprète entende le rythme qu'il leur donne comme une véritable mesure.

[Voir **Techniques vocales**]

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La voix et ses sortilèges , Marie-France Castarède, Paris : les Belles lettres, 1987
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34972268k>

Rédacteur(s)

P. VOLTZ

Éditions Bordas, 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité **Lexique théorique et théoriciens**

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : **acteur corps langue déclamation**

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-voix>