



Dire et Chanter Les Passions
DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



05 *Vocalité et identité*

septembre 2026

Directeurs de la revue :

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO

Revue à comité de lecture

Directeurs de la revue

Marc JEANNIN	Université d'Angers
David POULIQUEN	Université de Rennes 2

Directeur de publication

Jean-François BIANCO	Université d'Angers
----------------------	---------------------

Direction scientifique

Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum, Università di Bologna
Adrian GRAFE	Université d'Artois
Danièle PISTONE	Sorbonne Université

Comité scientifique

Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Patrick BARBAN	Université du Havre
Marina BONDI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Comunale Modena Pavarotti-Freni
Carole CHRISTEN	Université du Havre
Golda COHEN	Université d'Angers
Norbert COL	Université de Bretagne Sud
Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quélven
Nicola PASQUALICCHIO	Università di Verona
Paul PHILLIPS	Stanford University
Geoffrey RATOUIS	Université d'Angers
Sophie ROCH-VEIRAS	Université Catholique de l'Ouest
Clair ROWDEN	Cardiff University School of Music

Équipe éditoriale

Marine VASLIN
Lisa FISCHER
Marjorie GRANDIS

**Revue internationale Dire et Chanter Les Passions,
Numéro 5, Vocalité et identité**

Direction d'ouvrage

Pierre FARGETON

Direction du numéro

Marc JEANNIN

Webmaster

Dominique RIBALET

Revue en libre accès disponible sur : www.dclp.eu/revue-dclp

Langues de publication : français, italien, anglais

Contact : contact-revue-dclp@dclp.eu

© Dire et Chanter Les Passions, 2026. Tous droits réservés.

Cette publication est mise à disposition sous licence

Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International.



ISSN : 2804-0074

La *Revue internationale Dire et Chanter Les Passions* (revue DCLP) est une revue à comité de lecture qui publie des articles rattachés à la thématique principale de l'expression des passions, des émotions, des voix, des talents, des savoir-faire, et des formes artistiques. Ancrée dans le champ des sciences humaines et sociales, elle accueille des travaux interdisciplinaires fondés sur une pluralité d'approches théoriques et méthodologiques. La revue DCLP publie dans le domaine des sciences humaines et sociales, en format numérique et/ou papier, des articles émanant de chercheurs, d'experts, de spécialistes, d'artistes et de personnalités rayonnant dans une sphère nationale et/ou internationale. À travers des numéros thématiques, des hors-séries et une rubrique varia, la revue DCLP affirme sa volonté de favoriser le dialogue entre les disciplines, le décroisement des savoirs et la diffusion des connaissances.

À L'ÉCOUTE DE PATRICIA YATES, *FEMALE TENOR* : CINQ PROPOSITIONS D'INTERPRÉTATION POUR PENSER LE RAPPORT ENTRE VOIX ET IDENTITÉ

Sarah Nancy

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, Fablitt

Patricia Yates, artiste lyrique actuellement basée à Montréal, et ayant commencé sa formation musicale en Angleterre, est *Female Tenor* – *Tenor* parce qu'elle chante en voix de poitrine sur une tessiture allant approximativement du *do*₂ au *si*₃, ce qui lui a permis d'interpréter, par exemple, les rôles de Tamino (Mozart, *La Flûte enchantée*), du Comte Almaviva (Rossini, *Le Barbier de Séville*), ou de Peter Quint (Britten, *The Turn of the Screw*) ; *Female* parce qu'elle est une femme, une femme trans ayant eu recours à une intervention médicale, comme elle le mentionne sur son site internet¹.

Il n'est pas hasardeux de supposer qu'une telle identité vocale est perçue, par un grand nombre de personnes, comme hors-norme, inouïe, inclassable, voire oxymorique, au motif qu'elle rapprocherait deux réalités opposées – car la voix de « ténor » est généralement considérée comme une voix masculine (« ténor » désigne, dans son acception généraliste contemporaine, la « voix d'homme la plus aiguë » ou le « chanteur qui possède cette voix », lit-on dans le *Trésor de la langue française*²). Patricia Yates, quant à elle, souligne que son cas est « rare », en effet, et qu'elle en est « fière³ ». Car cette « rare[té] » ne recouvre pas seulement la faible

¹ Voir la rubrique « msyateswriter » :

<https://msyatestenor.com/about.html>, consulté le 25 juillet 2025.

² *Trésor de la Langue Française*, Paris, CNRS, 1971-1994, article « Ténor ».

³ « I am proud to be an advocate for trans and gender-expansive artists everywhere, and I revel in being a rare female tenor », « Short bio » :

représentation numérique de ce type de voix, mais son caractère minoritaire – au sens des rapports sociaux de pouvoir –, ainsi que le caractère minoritaire de l'identité trans que cette voix prend en charge : « En tant que jeune chanteuse d'opéra transgenre, au début de ma carrière, je veux afficher ouvertement le fait d'être trans (*to wear my transness on my sleeve*) et le revendiquer comme un élément clé de mon identité artistique⁴. » À ce titre, la « fierté » qu'a Patricia Yates à se définir comme *Female Tenor* est une réplique à l'invisibilisation des identités minorées, une réaction au potentiel stigmatique qui affecte les personnes trans – c'est la « fierté » des luttes identitaires.

Cette voix de *Female Tenor* de Patricia Yates met donc face à un cas où la voix est déclarée partie prenante de l'identité : de manière remarquable et explicite, elle est supposée aider à reconnaître une personne et à établir son individualité, et soutenir la persistance du « moi ». En la prenant comme objet d'étude, j'espère donc mieux comprendre les rapports entre voix et identité, c'est-à-dire mieux comprendre les possibilités d'interprétations qui s'offrent sur cette question. À cette intention, je formule dans cet article cinq propositions, chacune définie par une déclaration virtuellement attribuée à Patricia Yates, qui visent, donc, non pas à fixer une théorie des rapports entre voix et identité, mais à déployer la complexité et la richesse des débats autour d'eux, y compris dans l'histoire.

PREMIÈRE PROPOSITION D'INTERPRÉTATION : « JE SUIS TÉNOR, QU'IMPORTE MON GENRE. »

Dans la formule *Female Tenor*, on peut d'abord entendre l'importance accordée par Patricia Yates à la voix de ténor pour la définition de son identité : « Je suis ténor, qu'importe mon genre ». *Tenor* est la voix à partir de laquelle elle mène sa carrière, la voix du répertoire auquel elle prétend, et, de plus, la voix qui a toujours été la sienne, comme il apparaît dans une interview publiée sur le site

<https://msyatestenor.com/about.html>, consulté le 25 juillet 2025.

⁴ <https://musiciansunion.org.uk/news/normalising-trans-bodies-in-opera>, consulté le 25 juillet 2025. « *As a young transgender opera singer, at the start of her career, I want to wear my transness on my sleeve and claim it a key part of my artistic identity* ».

de la Faculté des Arts de Leeds, dont elle a obtenu un diplôme en 2021⁵. Or ce scénario d'une affinité immédiate avec sa voix comme expression authentique et adéquate de l'identité prend une force particulière car, à ce moment-là, elle était encore assignée homme. Si Patricia Yates n'a pas transformé cette voix de ténor, c'est donc que celle-ci, à la différence du nom et de l'apparence corporelle, n'a pas été sentie comme une menace susceptible d'être en « dissonance » avec son identité, pour reprendre une métaphore musicale fréquemment employée pour témoigner de l'expérience de la dysphorie de genre⁶.

Il faut certes préciser que, dans le cas d'une transition de genre accompagnée par l'hormonothérapie, le choix d'adapter la voix à l'identité perçue ne se présente pas de la même manière selon qu'il s'agit d'une transition vers l'identité « homme » ou d'une transition vers l'identité « femme ». En effet, les œstrogènes, à la différence de la testostérone, n'ont pas d'incidence sur la voix⁷. Ils n'aminçissent pas les cordes vocales. La possibilité d'adaptation de la voix qui existe, pour les femmes trans qui le souhaitent, réside donc dans l'« éducation vocale⁸ » qui peut être menée dans le cadre d'un travail d'orthophonie. Elle peut concerner différents paramètres de la voix, dont l'implication dans la perception du genre a été largement démontrée : la prosodie, le débit, l'intensité,

⁵ Il ressort de cet entretien qu'elle a commencé le chant très jeune, et n'a ensuite jamais cessé de chanter jusqu'à ses premiers rôles en tant que ténor avec le Leeds Youth Opera. Même si on peut supposer que sa voix a connu des changements avec sa mue, l'impression de continuité est très grande. Voir :

<https://ahc.leeds.ac.uk/directories1/dir-record/student-alumni-profiles/1460/patricia-yates>, consulté le 25 juillet 2025.

⁶ Voir Catherine Suzanne et Adèle Thierry, *Pertinence d'une adaptation du « Transsexual Voice Questionnaire Male-To-Female » aux personnes transmasculines*, Mémoire pour le certificat de capacité d'orthophoniste, 2020, dumas-02964178, p. 23.

⁷ Voir Adrienne Hancock, Lindsey Colton, et Fiacre Douglas, *Intonation and Gender Perception: Applications for Transgender Speakers*, *Journal of Voice*, n°28 (2), 2014, p. 203-209.

⁸ Margaux Chartrand, *Création et degré de satisfaction d'une version actualisée du Trans Woman Voice Questionnaire auprès des orthophonistes et des personnes transgenres et/ou non-binaires souhaitant agir sur leur voix*, Mémoire pour le certificat de capacité d'orthophoniste, 2023, p. 10.

l'articulation, et bien sûr, le timbre⁹. Ce dernier peut être modifié par une action sur le tractus vocal, c'est-à-dire sur le conduit vocal, où s'opère un filtrage de l'onde sonore produite par le larynx : en modifiant sa longueur par un contrôle musculaire, on intervient sur la hauteur et la résonance de la voix. Il en résulte une « voix travaillée » qui a pour but de correspondre à l'identité vocale perçue. Tout autant que la voix parlée, la voix chantée peut être « éduquée » de cette manière, et c'est ce que montre la chanteuse lyrique étatsunienne Breanna Sinclairé : femme trans, elle a travaillé sa voix dans le registre de soprano, où elle se produit maintenant. Dans un tel cas, l'alignement avec les attendus culturels est très net, la voix de soprano étant, dans l'opéra européen, au moins depuis le XIX^e siècle, un archétype de la féminité, qu'exalte souvent la figure de la diva.

C'est donc à un véritable choix que correspond le fait que Patricia Yates n'ait pas entrepris de modifier sa voix – choix d'autant plus sensible, peut-être, que, pour son apparence physique, elle n'hésite pas à mobiliser des références aux codes de la féminité occidentale, qui passent par la coiffure, le maquillage et les vêtements. En se désignant comme *Female Tenor*, l'artiste semble ainsi considérer ensemble la permanence de son identité de ténor et celle de son identité de femme : déjà ténor, et toujours femme. Ce faisant, elle tient un propos polémique au sujet de l'identité trans : elle s'inscrit en faux contre l'idée selon laquelle l'identité trans serait une identité divisée entre un avant et un après, une identité ayant besoin ou ayant eu besoin d'être complétée. Cette « obsession » est explicitement condamnée :

Cet essentialisme et cette obsession pour l'achèvement (*completion*) de la transition sont une question à laquelle se heurtent souvent les médias modernes, échouant ainsi à prendre en compte la personne au-delà de sa transidentité. De toute façon, « après » quoi ? Une personne trans est son genre, quelle que soit son apparence visuelle ou

⁹ *Ibid.*, p. 8-10.

sonore, et qu'elle ait ou non transitionné médicalement¹⁰.

L'identité trans, a-t-elle donc à cœur de défendre, est bien une identité pleine et cohérente, qui ne dépend pas des éventuels changements effectués, médicaux ou non. Sur ce point, la voix de ténor, toujours déjà sienne, de même que son identité de femme, est son alliée.

On peut alors remarquer que cette position polémique rejoint une conception traditionnelle de la voix dans son rapport à l'identité : celle qui fait de la voix la pierre de touche de l'identité, conception particulièrement illustrée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en France, et dont la pensée de Jean-Jacques Rousseau semble avoir été sinon l'instigatrice, du moins l'un des vecteurs principaux de diffusion. Chez Rousseau, en effet, dans ses réflexions tant anthropologiques que linguistiques et musicales, la voix jouit d'une place de choix du fait de son affinité supposée avec l'origine de l'individu ainsi qu'avec l'origine de l'humanité¹¹. Elle se trouve en quelque sorte dépositaire d'une vérité ultime, et, autour d'elle, se déploie ce que Jacques Derrida a analysé comme système « phonocentriste¹² » : système où le langage vaut pour « ce qui [...] le lie *en général* à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, à l'ouïe, au son et au souffle, à la parole¹³ ». Du point de vue de l'identité, la voix se trouve par là dotée du privilège de signifier, mieux que d'autres éléments, ce que

¹⁰ Patricia Yates, « Normalising Trans Bodies in Opera », dans *Musicians' Union*, 17 May 2021 :

<https://musiciansunion.org.uk/news/normalising-trans-bodies-in-opera>, consulté le 25 juillet 2025. « *This essentialism of and obsession with the completion of one's transition is an issue the modern media often collides with, failing to convey the person beyond their transness. In any case, "after" what? A trans person is their gender, no matter how they look or sound, or whether they've transitioned medically* ».

¹¹ Je me permets de renvoyer à mon ouvrage *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute aux XVII^e et XVIII^e siècles en France*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 293-301.

¹² Cette thèse fait l'objet de son ouvrage *De la Grammatologie*, Paris, éd. de Minuit, 1967. La position limite qu'il confère à Rousseau dans ce système (Rousseau confirmerait ce système en l'entamant, avec la logique du « supplément », qui est celle de l'écriture) peut toutefois être discutée selon les découpages chronologiques qu'on opère.

¹³ J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 16.

l'individu a de plus singulier et de plus authentique. C'est l'idée que la voix « parle plus vrai », repérable dans de nombreuses fictions de cette seconde moitié du XVIII^e siècle. Si Figaro reconnaît finalement Suzanne sous les vêtements de la Comtesse au dernier acte du *Mariage de Figaro* (1784), par exemple, c'est parce que celle-ci, sous le coup de l'émotion, a, un instant, oublié de déguiser sa voix¹⁴. À la même époque, un autre aspect de cette conception peut être repéré dans les attentes relatives aux chanteuses et chanteurs : davantage que des œuvres musicales, ce sont des interprètes, avec leur personnalité propre, que l'on veut désormais entendre, et on leur attribue même les « progrès » qui se font en composition musicale. Évoquant les célèbres Mlle Fel et Jélyotte, le dramaturge Louis de Cahusac écrit ainsi, à l'article « Chanteur » de *L'Encyclopédie* :

L'art leur est redevable de ses plus grands progrès ; car c'est sans doute aux possibilités que M. Rameau a pressenties dans leurs voix flexibles et brillantes, que l'opéra doit ses morceaux saillants, dont cet illustre compositeur a enrichi le chant français¹⁵.

Entre ce moment emblématique des conceptions du rapport entre voix et identité, dont on trouverait aisément des exemples jusqu'à nos jours, et l'affirmation polémique, par Patricia Yates, de son identité de ténor, il y a donc bien un repère commun : l'idée que la voix est un marqueur privilégié de l'identité, et la garantie d'une authenticité. La voix de ténor qui est la sienne fait ainsi barrage, en tant que « voix du moi », à une vision de l'identité trans comme discontinue, incohérente, et tendanciellement illégitime.

¹⁴ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, V, 8, p. 209.

¹⁵ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, D. Briasson, 1751-1757 ; Neuchâtel, S. Faulche, 1765 ; [Paris ; Genève, C. J. Panckoucke, G. Cramer, S. de Tournes, 1771-1776] ; [Amsterdam, M. Rey, 1776] ; [Paris, C. J. Panckoucke, Stoupe, Brunet, 1777-1780], t. III, p. 145, article « Chanteur ».

DEUXIÈME PROPOSITION :
« JE SUIS UNE FEMME, QU'IMPORTE MA VOIX. »

Un déplacement s'opère néanmoins si, dans la formule *Female Tenor* interrogée comme équation des rapports entre voix et identité, on fait porter l'accent sur *Female*, davantage que sur *Tenor*. Ce qui s'entend alors, c'est que la voix de ténor n'est pas un obstacle au fait d'être une femme.

Le point essentiel de cette interprétation, de fait, est l'affirmation selon laquelle les paramètres d'une voix – notamment sa hauteur et son registre (de poitrine ou de tête, pour citer les principaux) – ne sont pas, par essence, porteurs d'une identité de genre. Cette affirmation vaut comme contestation. En effet, dans la culture occidentale, depuis l'Antiquité, la polarisation entre grave et aigu a régulièrement été considérée comme ajustée à la distinction entre genre masculin et genre féminin. C'est la vérité qu'asserte le traité d'Aristote sur *la génération des animaux*, après avoir écarté le cas des « bœufs » comme seule exception :

Dans tous les autres genres [à part celui des bœufs], la femelle a une voix plus aiguë que le mâle (c'est surtout sensible chez les humains : car c'est à eux surtout que la nature a donné cette faculté, parce que ce sont les seuls animaux qui utilisent le langage, et que le substrat matériel du langage c'est la voix) [...] ¹⁶

La « nature » en aurait ainsi décidé : l'aigu caractériserait les « femelles », et le grave, les « mâles » – raison pour laquelle, dans la typologie des voix d'opéra, la voix de ténor, qui évolue, en gros, dans une tessiture plus grave d'une octave que celle de soprano ou de mezzo-soprano, devrait être une voix masculine. Et si, certes, la voix de ténor est aussi plus haute, par comparaison, que les voix de baryton et de basse, elle partage cependant avec ces dernières une autre caractéristique censée dissiper la confusion : l'émission dans le registre de poitrine. L'usage de ce registre est en effet précisément ce qui caractérise la voix de ténor et lui donne le statut

¹⁶ Aristote, *De la génération des animaux*, texte établi et traduit par Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961, V, 7, p. 200-201.

de nouveauté au tournant du XVIII^e siècle¹⁷. Car ce registre, ainsi employé dans le haut de la tessiture, produit des sons brillants, parfois tranchants¹⁸, dont tout indique qu'ils sont alors perçus comme une incarnation du masculin, voire de la virilité triomphante. Pamela Karantonis parle à ce sujet de « domestication » (*taming*) des régions hautes de la voix, qui, en déjouant l'association avec le féminin, permet à la voix de ténor de « performer la masculinité¹⁹ ».

C'est bien cela que remet en cause l'identité de *Female Tenor*, et, comme ce qui en est la conséquence, l'exclusion des interprètes féminines du répertoire de ténor. La distinction entre femme trans et cis n'a alors pas lieu d'être, comme en témoigne le fait que Stéphanie Blythe, chanteuse cisgenre, s'aventure, elle aussi, aujourd'hui, dans le répertoire de ténor depuis que sa voix s'est aggravée (elle a, par exemple, incarné Don José, dans *Carmen*, au Chicago Opera Theater en 2021, et le rôle-titre de *Gianni Schicchi* au San Diego Opera en 2022²⁰). *Female Tenor*, dans ce sens, n'est lié à l'identité trans que dans la mesure où celle-ci représente, par principe, une contestation des déterminismes de genre. C'est ce sur quoi Stéphanie Blythe attire l'attention :

¹⁷ En France, c'est une nouveauté : « *Legend has it that one singer found the answer: the French tenor Gilbert-Louis Duprez returned to Paris from a successful career in Italy and in 1837 astounded everybody [...] by pushing his chest voice into a range where tenors till then had sung in a gentler head voice* » (John Rosselli, « Grand Opera: Nineteenth-Century Revolution and Twentieth-Century Tradition », *The Cambridge Companion to Singing*, éd. John Potter, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 98). En Italie, ces voix existent déjà, mais ce n'est qu'à la toute fin du XVIII^e siècle qu'elles commencent à concurrencer celles des castrats (*ibid.*, p. 91-92).

¹⁸ Il y aurait des nuances à apporter à cette présentation, à commencer par des nuances de lexique : dans certains cas, par exemple dans le traité de chant de Manuel Garcia, le terme « voix de tête » est à distinguer de celui de *falsetto* comme l'indice d'une version maîtrisée de l'aigu de la voix. Voir, à ce sujet, William Vennard, *Singing – The Mechanism and the Technic*. Revised and Enlarged, New York, Carl Fischer, 1967, p. 77.

¹⁹ Pamela Karantonis, « The Tenor in Decline? Narratives of Nostalgia and the Performativity of the Operatic Tenor », dans *The Legacy of Opera : Reading music theatre as experience and performance*, Dominic Symonds et Pamela Karantonis, Amsterdam, New York, Rodopi, 2012, p. 119-129.

²⁰ Elle a interprété ces rôles sous le pseudonyme de Blythely Oratonio, son alter ego drag avec lequel elle se produit aussi dans des performances et revues drag.

Pour moi [chanter Don José] est l'expression d'un rêve qui s'est nourri et abreuvé d'artistes « *genderfluid* » et trans qui m'ont appris à ne pas être effrayée. [...] Je suis une chanteuse « *straight* », cisgenre avec une voix « *genderfluid* »²¹.

La formule *Female Tenor*, dans cette interprétation, n'a donc plus rien d'oxymorique. Elle ne fait pas entendre le choc produit par le rapprochement de deux réalités perçues comme opposées, mais l'évidence du fait que « ténor » existe aussi au féminin – ce qui, dans l'optique d'une traduction en langue française, appellerait l'invention d'un nouveau mot : « ténore » ou « ténorelle », voire « teneuse », si l'on convoque plus directement l'étymologie latine, qui renvoie à la partie qui « tenait » la ligne mélodique dans le plain-chant. La catégorie de *Female Tenor*, apparaissant comme une option légitime pour la voix de ténor – aussi légitime que celle de « ténor au masculin » –, ouvre alors le champ à une typologie d'identités vocales fluide et proliférante.

Or une telle possibilité n'est pas sans histoire. Au début du XVII^e siècle, par exemple, le Père Marin Mersenne, auteur de *L'Harmonie universelle* (1636-1637) et correspondant de Descartes, s'intéresse à la hauteur des sons selon une perspective morale et ontologique où le genre n'a pas sa place : si, selon lui, « les dessus des concerts [sont] beaucoup plus agréables [...] que les basses », c'est parce que « nous prenons plus de plaisir à nous approcher de ce qui est plus parfait et plus rempli de vie, que de ce qui est plus imparfait et plus près de la mort ». « Semblables à la lumière et au jour », les voix hautes « servent d'ornement à la nature, comme les sons aigus à la musique », tandis que « les voix basses ne serv[e]nt quasi d'autre chose que pour faire apercevoir les aiguës²² ». Dans cette conception, redevable au principe de saint Augustin sur le

²¹ Propos donnés en interview par Stéphanie Blythe au *Chicago Tribune*, traduits et cités sur le site de France Musique :

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/une-carmen-genderfluid-a-chicago-8849443>, consulté le 25 juillet 2025.

²² Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636 ; Paris, CNRS, 1986, vol. 2, p. 24. L'orthographe est modernisée ici, de même que dans les autres citations.

mouvement comme moteur du plaisir musical²³, la différence entre aigu et grave, comprise en termes d'éloignement et de proximité par rapport à la perfection voulue, ne fait pas intervenir les notions de féminin ni de masculin. Toujours dans le courant du XVII^e siècle, les fictions narratives et théâtrales offrent d'autres exemples de cette suspension de l'association entre hauteur de voix et genre, notamment avec les travestissements. Les récits, la plupart du temps, ne signalent dans un tel cas qu'un changement d'apparence, et non de voix, comme si le risque d'une trahison par le timbre vocal n'avait pas lieu d'être. Et quand, du côté du personnage trompé, une ressemblance de voix est perçue entre le personnage travesti et le personnage anciennement connu, ce n'est pas pour faire état d'une inadéquation – en d'autres termes, personne ne s'étonne qu'un homme supposé ait une « voix de femme », ou l'inverse –, mais pour développer les sentiments que cette ressemblance fait naître. Par exemple, alors que Céladon se fait passer pour la fille d'Adamas afin de côtoyer Astrée – qui l'a banni et, du reste, le croit désormais mort –, celle-ci s'abandonne au « ravi[ssement]²⁴ » ; dans *Le Roman comique* de Scarron (1651-1657), Dom Carlos, confronté, quant à lui, à son amante déguisée qui doit lever une série d'obstacles avant de révéler son identité, est gagné par la nostalgie, et redouble d'affection pour ce faux Dom Fernand²⁵. Mais ce sont les fictions théâtrales qui donnent, dans ce cas, la démonstration la plus nette car elles mettent en jeu les voix réelles des actrices et des acteurs. Si rien n'indique que l'interprète d'un rôle comportant un travestissement de genre doive changer sa

²³ Philippe Vendrix, « La place du plaisir dans la théorie musicale en France de la Renaissance à l'aube de l'âge baroque », dans Manuel Couvreur et Thierry Favier (dir.), *Le Plaisir musical en France au XVII^e siècle*, Liège, Mardaga, 2006, p. 44.

²⁴ « [L]a voix, le langage, la façon, les actions, les sourires, bref les moindres petites choses qu'elle fait sont si semblables à celles que je voulais remarquer en Céladon que, n'y pouvant trouver aucune différence, plus je la considère et plus j'en demeure ravie », Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, Paris, T. du Bray, 1615-1627, 3e partie, Livre V, p. 239.

²⁵ Paul Scarron, *Le Roman comique*, dans *Romanciers du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 745-746. J'ai analysé ces deux exemples dans mon article : « Voix de l'imposture, voix de la fiction dans les récits français aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans N. Kremer et Y.-M. Tran-Gervat (dir.), *Fictions de l'imposture, impostures de la fiction. Imposture et fiction dans les récits d'Ancien Régime*, Paris, Hermann, 2016, p. 211-234.

voix dans le temps que dure le travestissement – et tel est le cas, en grande majorité, même lorsque la pièce comporte des passages chantés –, c'est bien que le timbre n'est pas déterminant pour satisfaire la vraisemblance, et que d'autres paramètres (vêtement, discours...) suffisent au public pour croire que le personnage trompé croit, lui-même, à la nouvelle identité de genre qui résulte du travestissement. Deux exemples sont, à cet égard, édifiants : *L'Amante ennemie* (Sallebray, 1642) et *Agésilan de Colchos* (Jean de Rotrou, 1637), deux comédies à insertions musicales, de ton sérieux, excluant donc toute hypothèse d'effets burlesques²⁶. Dans la première, une jeune fille se déguise en étranger égaré pour se venger de son ennemi. Dans la seconde, un roi déguisé en jeune fille approche et séduit, en chantant, une jeune fille tenue captive – si bien que, pour peu que le comédien ait eu une voix de ténor (du moins de haute-contre, qui était celle qui s'en approchait le plus), c'est à une validation de l'identité de *Female Tenor* que permettait d'assister la pièce, la fausse Daraide, dont on célèbre la « belle voix²⁷ », n'ayant aucun mal à gagner l'amitié de la jeune fille.

Ainsi resituée dans l'histoire des possibles genres de la voix, la catégorie de *Female Tenor* apparaît donc comme une identité attestée. Elle n'est pas une innovation, mais une zone de la réalité qu'elle offre à la reconnaissance, et même, à la compréhension. On ne peut manquer de signaler, de fait, que de récents travaux en biologie vont dans ce sens, en contestant le fait que la voix soit un « caractère sexuel secondaire²⁸ », autrement dit le fait qu'elle s'alignerait sur la supposée bipartition sexuelle des humains,

²⁶ Sur ces deux pièces, je me permets de renvoyer à mon article : « Ruse ou charme ? Des usages de la voix dans le déguisement d'identité sur la scène française au milieu du XVII^e siècle », dans A. Duprat et C. Thourret, *Comparatismes en Sorbonne. La ruse en scène. Poétiques et politiques de la tromperie au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles)*, 2012, n°3, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue3/12.Nancy.Charme.pdf

²⁷ Jean de Rotrou, *Agésilan de Colchos*, Paris, A. de Sommaville, 1637, II, 3, p. 26.

²⁸ Anne Fausto-Sterling et Priscille Touraille, « Autour des critiques du concept de sexe. Entretien avec Anne Fausto-Sterling », *Genre, sexualité & société*, n°12, automne 2014 :

<http://journals.openedition.org/gss/3290>, consulté le 15 décembre 2023.

comme cela a longtemps été affirmé²⁹. Bien loin du choix partisan, la catégorie de *Female Tenor* est, de ce point de vue, une incitation à dégager la nature et la biologie d'une conception déterministe, et donc à dissiper une erreur.

TROISIÈME PROPOSITION : « JE SUIS CE QUE L'OPÉRA ME PERMET D'ÊTRE. »

Dans quelle mesure cette incitation est-elle prise en charge par l'opéra ? Autrement dit, dans quelle mesure le théâtre chanté, de manière plus marquée encore que le théâtre parlé, témoigne-t-il du caractère protéiforme de la voix au service de la multiplicité des identités, et œuvre-t-il à sa compréhension ? Cette interprétation suppose d'insister sur le terme « ténor » en tant qu'il dépend d'un univers culturel et de mettre au jour les ressources dont dispose cet univers pour soutenir une revendication identitaire telle que celle de Patricia Yates.

On sait que l'opéra, à sa naissance en Italie au début du XVII^e siècle, et encore dans un large XVIII^e siècle, repose sur des combinaisons très variées entre le genre de l'interprète, le genre du personnage et la hauteur de la voix. La clef de voûte, au moins fantasmatique, de ce système, est le castrat, dont le timbre, du fait de sa production artificielle, semble se trouver symboliquement dégagé de toute assignation genrée. Or dans l'opéra italien des XVII^e et XVIII^e siècles, tout se passe comme si cette voix – ou sa seule virtualité car son usage n'est pas systématique – avait servi de caution à un jeu d'une extrême souplesse entre les différents niveaux impliqués dans l'incarnation genrée des personnages. Les voix de *soprani* et *contralti*, voix de castrat ou de femme, peuvent ainsi occuper tout type de rôles. Dans *La Calisto* de Cavalli (1651), par exemple, qui met en scène la séduction de la nymphe par Jupiter déguisé en Diane, le double rôle de Jupiter/Diane est prévu dans la partition originale pour être chanté par la même interprète féminine dans une tessiture de mezzo. Une même voix est donc attribuée au dieu des dieux et à la fausse déesse véritablement

²⁹ Aron Arnold, *La voix genrée, entre idéologies et pratiques. Une étude sociophonétique*, Thèse dirigée par L. Greco et J. Vaissière, soutenue le 3 décembre 2015 à l'université Sorbonne Nouvelle.

aimée par Calisto. Dès sa naissance, l'opéra français emploie, quant à lui, des voix de ténor ou de baryton pour caractériser des rôles féminins. L'effet de cette caractérisation est alors loin de se réduire au burlesque. La série de personnages merveilleux ou allégoriques concernés (Gorgones, Euménides, déesse de la guerre, Rage, Vengeance...) permet de l'observer, indiquant plutôt l'intention de figurer, par là, une « noirceur » et une « profondeur » inquiétante, au niveau tant géographique que moral³⁰. On ne peut nier cependant que l'opéra français de cette époque, qui n'admet pas les castrats, soit moins souple que l'opéra italien en ce qui concerne la représentation vocale des genres. Pour autant, il n'apparaît pas contraint par une polarisation excessive des tessitures. La voix de haute-contre le montre bien. Avec sa tessiture haute (*mi*² - *do*⁴/*ré*⁴) émise en voix mixte dans l'aigu, elle se trouve affectée principalement aux rôles de héros dans les tragédies en musique : Atys, Persée, Phaéton... Que le rôle d'Atys, justement, ait pu être interprété, un soir de 1726, lors de sa cinquième reprise à l'Académie Royale de Musique, par une femme, Mlle Lambert, qui avait tenu le rôle de Cybèle un mois auparavant³¹, peut alors apparaître comme l'indice d'une disposition de l'opéra français à subordonner la détermination vocale aux conventions de l'intrigue – disposition observable, du reste, dans le théâtre parlé du milieu du XVII^e siècle, comme on l'a vu. Car quel qu'ait été le motif de cette prise de rôle³², rien n'indique qu'elle ait suscité un scandale, ni qu'elle ait empêché l'adhésion du public. La parodie de Carolet,

³⁰ Voir S. Nancy, *La Voix féminine et le plaisir de l'écoute aux XVII^e et XVIII^e siècles en France*, op. cit., p. 112-113.

³¹ L'événement est consigné par le *Dictionnaire des théâtres de Paris* des Frères Parfaict et évoqué douze ans plus tard dans une parodie (Claude et François Parfaict, *Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les Pièces qui ont été représentées jusqu'à présent sur les différens Théâtres François, et sur celui de l'Académie Royale de Musique*, Paris, Rozet, 1767, t. 1, p. 329) ; Carolet, *Les Ombres modernes*, opéra comique en un acte en prose et en vaudevilles avec un divertissement et un vaudeville, 22 février 1738, ms fr 9315, f° 502.

³² Décision destinée à sauver une représentation ? fantaisie de l'interprète ? ou encore – et tous ces motifs peuvent s'être combinés – moyen trouvé par elle pour faire valoir sa voix – le rôle d'Atys, transposé à l'octave, devenant globalement plus tendu, donc plus brillant que les autres rôles féminins ?

écrite douze ans plus tard, fait, au contraire, allusion à une relance du succès de l'ouvrage à la suite de l'événement³³.

Doit-on alors qualifier de « baro/queer » l'opéra européen des XVII^e et XVIII^e siècles ? Raphaëlle Legrand l'affirme, à partir d'une analyse de l'emblématique *Orfeo/Orphée* de Gluck, dont le rôle-titre, créé en 1762 par un castrat alto, a vu se succéder jusqu'à aujourd'hui des hommes autant que des femmes, dans toutes les tessitures. Orphée, comme personnage d'opéra, prêterait ainsi sa voix « aux voix subversives, voix féminines, voix lesbiennes, voix gaies, voix trans³⁴ », et, avec lui, c'est le genre lyrique qui signalerait la disposition accueillante qui est la sienne pour toutes ces identités. C'est dans ce sens que va notre troisième interprétation : *Female Tenor* renvoie à l'opéra comme à un dispositif originel d'ouverture maximale en ce qui concerne les rapports entre voix et identité.

Mais pour soutenir complètement cette interprétation, il faut lever une objection : celle que constitue un état ultérieur de l'opéra, le « grand opéra », qui s'épanouit partout en Europe au XIX^e siècle, dans lequel la représentation vocale des genres est, au contraire, extrêmement polarisée et figée. La typologie des voix sur laquelle il se fonde dépend en effet d'un partage entre masculin et féminin traduit par une polarisation radicale entre grave et aigu : pour les rôles masculins, écrits pour des interprètes masculins, trois nuances de graves : basse, baryton, ténor ; pour les rôles féminins, prévus pour des interprètes féminines, deux nuances d'aigu : mezzo-soprano et soprano. Une exception vient certes se loger au centre du système, avec les rôles « en pantalon », où la jeunesse d'un personnage masculin est signifiée par une voix féminine de mezzo-soprano, mais elle témoigne alors plus sûrement d'une conception structurellement négative de la jeunesse et du féminin (l'une et l'autre souffrant d'un défaut de virilité), que d'une suspension de la bicatégorisation à l'œuvre dans l'opéra. Car c'est bien de bicatégorisation qu'il s'agit, avec ce que cela implique de

³³ « Atys. – Il y a douze ans de bon compte que sans le secours d'une femme j'aurais fait la retraite du monde la plus prompte et la moins honorable », Carolet, *Les Ombres modernes*, *op. cit.*, f° 502.

³⁴ Raphaëlle Legrand, « Orphée baro/queer », *Transposition* [En ligne], n°3, 2013 : <http://transposition.revues.org/135>, site consulté le 01 octobre 2020.

hiérarchisation et de supposée complémentarité entre féminin et masculin. Sans surprise, d'ailleurs, cette représentation des genres masculin et féminin par des types de voix très polarisés s'articule à un imaginaire strictement hétéronormé des relations d'amour et de désir. Le bon mot attribué à G. B. Shaw l'exprime parfaitement : « L'opéra, c'est une histoire où un baryton fait tout pour empêcher un ténor de coucher avec une soprano³⁵ ».

Or en dépit de l'abandon du modèle du « grand opéra », et de l'évolution des formes opératiques au XX^e siècle, cette typologie des voix a laissé une empreinte très forte dans le monde lyrique en l'espèce de ce qu'on appelle le système de *Fach* (de l'allemand, *Fach* = compartiment, classement). Élaboré en Europe centrale au début du XIX^e siècle, ce système de classement des voix est aussi binaire que ses subdivisions sont abondantes : c'est au sein d'un grand partage entre aigu-féminin et grave-masculin que celles-ci se déploient, à la croisée des compétences techniques, du caractère des rôles et de l'histoire de l'esthétique (on parle, par exemple, de « soprano lyrique léger », de « ténor wagnérien », de « baryton martin », de « basse profonde »). Patricia Yates, par conséquent, appelle à s'en débarrasser dans un article éloquent intitulé « *Fach it!*³⁶ ». Un tel système, dénonce-t-elle, « mène à une déperdition dans la gamme créative et expressive des artistes. [...] Les chanteurs qui [y] souscrivent [...] n'osent pas expérimenter un répertoire qui s'écarte de la place qui leur est assignée, et ont peur de s'aventurer hors de ces frontières imaginaires³⁷ ». On voit bien alors comment la voix de *Female Tenor* conteste ce système, et participe à lutter contre cet appauvrissement des identités vocales. Avec elle, en effet, on peut se trouver dans la situation de souscrire

³⁵ La référence précise de cette formule partout répétée semble s'être perdue. Quoi qu'il en soit, son succès est un bon indice de sa pertinence.

³⁶ Patricia Yates, « *Fach it!* », *Opera Canada magazine*, Spring 2023 : <https://operacanada.ca/spring-2023-print-issue-fach-it>, consulté le 25 juillet 2025.

³⁷ « *The treatment of the fach system as gospel truth to which singers must adhere with great stringency has led to a deficit in the creative and expressive range of artists. This particularly affects students and those singers at the beginning of their performing careers who may incorrectly believe that they have to choose a fach and remain confined within it. Singers who subscribe to the fach system are hesitant to experiment with repertoire outside of "their" fach, afraid of stepping outside of this imaginary boundary* », *ibid.*

à l'identité masculine d'un personnage chanté par une voix de ténor même lorsque l'interprète est une femme, tout autant que de reconnaître les potentialités féminines d'un personnage incarné par la voix de ténor – comme c'est le cas avec le rôle de Tamina, adapté de celui de Tamino pour Patricia Yates (pour *La Flûte enchantée*, donnée au Leeds Youth Opera en 2021). Avec elle, on peut donc expérimenter les vastes capacités représentatives de la voix de ténor, et la diversification des modèles d'intrigues, comme avec le couple lesbien Tamina-Pamina ainsi formé.

La voix de *Female Tenor* permet ainsi à l'opéra de renouer avec ses potentialités baro/queer, par-delà le système de *Fach*. Le terme de « *tenor* », conservé dans la formule, peut faire entendre cette dynamique en dépit du fait qu'il ne soit ni « baroque » ni « queer », ou plutôt, précisément, parce qu'il n'est ni « baroque » ni « queer » : car il fait signe, alors, vers une appropriation libre et active de l'héritage de l'opéra en termes de subjectivation (raison pour laquelle, dans l'hypothèse d'une traduction en français, on pourrait cette fois préférer « Femme ténor » aux néologismes évoqués plus haut). Telle est notre troisième interprétation, qui doit beaucoup, incontestablement, aux brèches ouvertes par les théoricien·nes de la *New Musicology* des années 1980-1990 : Wayne Koestenbaum plaçant sous le patronage des divas le récit de son appartenance à la « communauté gaye³⁸ » ; Terry Castle explorant l'opéra comme lieu privilégié d'expression du désir lesbien³⁹ ; Judith A. Peraino trouvant dans l'analyse de *Didon et Enée* les ressources d'une introspection identitaire⁴⁰. Entendre *Female Tenor*

³⁸ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat : Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*, New York, Poseidon Press, 1993 ; *Anatomie de la folle lyrique*, traduit en français par Laurent Bury, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2019. Il est d'ailleurs important de noter que Wayne Koestenbaum ne présuppose pas cette identité : « Je parle de l'identité gaye comme si je savais ce qu'elle signifie. Je n'en sais rien, c'est un mirage. L'identité gaye n'est pas ma nature profonde. Je tends l'oreille en direction de l'identité gaye, je la cherche » (*ibid.*, p. 248).

³⁹ Terry Castle, « In Praise of Brigitte Fassbaender (A Musical Emanation) », *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 200-238.

⁴⁰ Judith A. Peraino, « I am an opera: Identifying with Henry Purcell's Dido and Aeneas », dans Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith, *En Travesti*:

comme une identité d'opéra est donc bien davantage que prendre acte des ambitions professionnelles de Patricia Yates. C'est reconnaître que l'identité de femme trans qu'elle revendique la relie à un monde de conventions culturelles lui-même mobile et susceptible d'être rejoué.

**QUATRIÈME PROPOSITION :
« JE SUIS CE QUE MA VOIX VEUT (BIEN) QUE JE
SOIS. »**

En insistant sur la teneur opératique de l'identité de *Female Tenor*, on peut cependant rencontrer un autre aspect de la voix conduisant à un nouveau déplacement : à considérer que l'opéra a pour principe la fluidité des identités vocales, on en vient aisément, en effet, à caractériser la voix elle-même par son instabilité – c'est cela qu'admettrait et entretiendrait l'opéra. De ce fait, en confiant à cette voix de *Female Tenor* la charge de soutenir son identité trans, Patricia Yates concéderait aussi : « Je suis ce que ma voix veut (bien) que je sois ». Dans ce constat de relative passivité peut résider cependant une force vive d'affirmation de soi. C'est le paradoxe sur lequel repose notre quatrième proposition d'interprétation.

Les réflexions de Wayne Koestenbaum sur la diva peuvent aider à l'éclairer. Il explique en effet que ce n'est pas seulement pour sa gloire et son éclat que la figure de la diva a pu servir de repère à son « identité gaye », mais aussi pour ses faiblesses, et notamment pour l'éventualité toujours présente de la « crise vocale⁴¹ » : « Par sa tendance à se briser, la voix d'une diva met à l'aise les *queer*⁴² ». Il explique :

« Crise vocale » signifie *crise dans la voix*, mais aussi *crise exprimée, crise à laquelle on a donné voix*. Sans vraiment interrompre l'art de la diva, la crise vocale réside dans l'annonce douloureuse que

Women, Gender Subversion, Opera, New York, Columbia University, 1995, p. 99-131.

⁴¹ Wayne Koestenbaum, *Anatomie de la folle lyrique*, Paris, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, 2019, p. 202-207.

⁴² *Ibid.*, p. 202.

l'interruption est depuis toujours le sujet et la méthode de la diva. Et, dans son interruption, j'entends la nature imaginaire de l'homosexualité comme déchirure du sens, rupture dans la cohérence, dans les systèmes culturels, dans la cohérence vocale. L'homosexualité n'est pas intrinsèquement une interruption, mais la société la présente comme une rupture, comme un schisme⁴³.

De ce fait, « crise vocale » et apothéose lyrique, faiblesses et gloire ne sont pas séparées. La « crise vocale » est ce qui donne à la performance opératique la grandeur du risque affronté (et de la « crise exprimée »), et, à la voix, son autonomie et sa paradoxale capacité de réinvention – car si la voix n'est pas un donné immuable, c'est aussi qu'elle peut évoluer, s'adapter, renaître de ses cendres.

Ce motif du caractère changeant de la voix a une histoire nourrie qui commence avec les premiers textes prenant pour objet le travail vocal, à savoir les traités sur l'action oratoire dans l'Antiquité. Tous les théoriciens en conviennent : la voix est un outil merveilleux au service de l'efficacité du discours – elle se laisse corriger, perfectionner –, mais elle est aussi un outil imprévisible. Ses défauts peuvent se révéler des qualités, et ses qualités des défauts ; un soin excessif la compromet, et elle a ses caprices, qui ruinent les efforts de l'orateur. Dans d'autres types de textes, non préoccupés par la discipline vocale, ce caractère protéiforme est admiré sans retenue. Ainsi l'*Essay des Merveilles de Nature*⁴⁴ du jésuite Étienne Binet (1621) célèbre-t-il avec enthousiasme les qualités d'imitation de la voix : « comment est-il possible qu'un morceau de chair dans un trou avec des osselets rangés, qui est le tuyau et hautbois de la nature, fasse sortir si grande variété de voix⁴⁵ ? ». Mais au sein des réflexions sur la dynamique des passions, si importantes ensuite au cours du XVII^e siècle, cette aptitude au changement n'est pas sans susciter la perplexité, voire l'inquiétude. Cureau de la Chambre, dans ses

⁴³ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴ Étienne Binet, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles artifices, pièce très-necessaire à tous ceux qui font profession d'eloquence*, Rouen, J. Osmon, 1621.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 501-502.

considérations médico-morales (*L'art de connaître les hommes*, 1659), note que la voix est précisément, de même que la carnation, ce qui compromet tout classement rationnel des « inclinations de l'âme » : au regard de tous les autres « signes », l'une et l'autre « tiennent le dernier rang, à cause qu'elles peuvent être plus facilement altérées, et particulièrement la voix qui se change en un moment par les passions, par la moindre fluxion, et par cent autres choses semblables⁴⁶ ». Quant à Géraud de Cordemoy (1668), s'il considère la voix, au même titre que toute expression spontanée du corps, comme « la première des langues, et la plus universelle », c'est pour constater aussitôt que « la malice des hommes l'a rendue la plus trompeuse de toutes⁴⁷ » – compliquant donc ce caractère immaîtrisable de la voix par l'hypothèse d'une intentionnalité vicieuse. Avec l'évolution des catégories pour penser les interactions entre la voix et son environnement, ainsi que l'élaboration de nouveaux outils pour mesurer et analyser les phénomènes vocaux, notamment à partir du XX^e siècle, l'intérêt pour la capacité de la voix à « se change[r]⁴⁸ » est sans cesse relancé. Sous l'effet des problématiques de genre, par exemple, naissent de nouveaux objets d'étude : le *vocal fry*, ou la voix craquée, comme effet de mode repérable chez les jeunes femmes aux États-Unis depuis une quinzaine d'années, et sa relance fictionnelle dans le type misogynne du personnage de la « Valley Girl »⁴⁹ ; l'usage du « falsetto » comme variable « stylistique » de la voix par les hommes gay dans certains contextes⁵⁰ ; l'aggravation parfois pathologique de la tessiture chez certaines femmes en situation de pouvoir.

⁴⁶ Marin Cureau de la Chambre, *L'Art de connoistre les hommes*, Paris, P. Rocolet, 1659, première partie, p. 301-302.

⁴⁷ Géraud de Cordemoy, *Discours physique de la parole*, Paris, Florentin Lambert, 1668 ; Genève, Slatkine Reprints, 1973, Préface non paginée.

⁴⁸ M. Cureau de la Chambre, *L'Art de connoistre les hommes*, *op. cit.*, p. 301-302.

⁴⁹ Pierre Habasque, *Oh my God, like, totally, you know ? Le stéréotype Valley Girl, catalyseur de misogynie linguistique ?*, Thèse de doctorat en linguistique anglaise soutenue à l'université Bordeaux-Montaigne, 2020.

⁵⁰ Voir Robert J. Podesva, « Phonation type as a stylistic variable: The use of falsetto in constructing a persona », *Journal of Sociolinguistics*, n°11/4, 2007, p. 496-497.

Cette histoire de la manière de penser la variabilité de la voix inclut pleinement, on s'en doute, la voix chantée. La dialectique entre construction et destruction de la voix est constamment repérable dans les considérations sur l'opéra. D'un côté, il y a le perfectionnisme d'Élisabeth Schwarzkopf, polissant chaque nuance de sa voix ; l'implacable formation technique de Maria Callas, transmise ensuite dans ses *master classes* ; le défi, relevé par Francisco Araiza, d'infléchir les mouvements de son cartilage thyroïde (ou « pomme d'Adam »), de manière à gommer les différences de registre dans sa voix⁵¹. De l'autre, les effets du rhume, du trac, les modifications de timbre et de tessiture entraînant un changement de répertoire au cours de la carrière, et surtout, la fameuse et imprévisible « crise vocale », ou fêlure, ou « couac ». L'un ne va pas sans l'autre, comme l'emblématise le destin de Callas. Considérant les chanteuses pop, Sandrine Galand suggère même que le « *glitch* » (anomalie, bug), qui les « projette momentanément – en bas de leur piédestal », serait au principe de leur rayonnement⁵². La possibilité de la défaillance peut donc être vue comme le cœur secret de l'identité vocale, et, par là, c'est l'autonomie réelle ou fantasmée de la voix qui se joue – comme si la voix menait sa vie propre, et signifiait d'autant mieux l'identité qu'elle est en mesure de la trahir ou de la modifier. De l'impossibilité d'en saisir les nuances, d'en prévoir les aléas, elle tient son statut de « figure privilégiée du propre singulier⁵³ », comme l'écrit Christine Planté à propos de la manière dont a été perçue et représentée la voix de la poétesse Marceline Desbordes-Valmore. C'est là indéniablement un scénario bien connu dans l'appréhension des rapports entre voix et identité.

On comprend donc quelle peut être la vulnérabilité d'une identité qui se revendique au travers d'une voix, mais aussi comment cette vulnérabilité peut se retourner en force, que ce soit en vertu du scénario de l'audace qu'il y a à affronter l'impermanence, ou de celui

⁵¹ Helena Matheopoulos, *Bravo – Today's Great Tenors, Baritones and Basses Discuss their Roles*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986, p. 23.

⁵² Sandrine Galand, *Le Féminisme pop. La Défaillance de nos étoiles*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2021, p. 112.

⁵³ Christine Planté, « Ce qu'on entend dans la voix : notes à partir de Marceline Desbordes-Valmore », *La Licorne*, n°41, 1997, p. 94.

des promesses de rebond et de réinvention que contient un objet aussi volatile. Voilà ce qu'on peut aussi entendre dans la voix de *Female Tenor* de Patricia Yates.

CINQUIÈME PROPOSITION : « JE SUIS CE QUE LES AUTRES ENTENDENT DE MOI. »

Cette insistance sur la dimension changeante de la voix en tant que support paradoxal de l'identité peut conduire à opérer un nouveau déplacement, qui éloigne encore un peu plus de la « voix du moi », du moins de la « voix du moi » comme repère fixe et consistant : un déplacement vers l'instance de réception. Se dire *Female Tenor*, et confier à cette catégorie vocale la revendication d'une identité trans, c'est en effet admettre que cette identité engage aussi les autres, celles et ceux qui entendent la voix. De l'auditoire, concerné par la voix malgré qu'il en ait, dépend en effet la validation de cette voix, et donc de l'identité, à plusieurs titres – esthétique, morale, politique. Une remarque de Patricia Yates met sur la piste de cette interprétation : « En tant que chanteuse d'opéra transgenre, je sens souvent que mon rôle, en studio et sur la scène, est de remettre en question les idées et de subvertir les codes. J'entre dans une pièce et je subvertis les conventions liées au genre, simplement par ma présence (*simply by existing*)⁵⁴ » – « simplement par ma présence », ou « simplement du fait d'exister », mais dans la mesure où cette existence fait effet sur les autres qui sont dans « la pièce ». *Female Tenor* est moins, à ce titre, une identité établie qu'une identité en relation, inséparable de l'effet produit.

Cette implication des autres dans l'identité vocale se rapporte, plus largement, à la relativité de toute perception : ce que nous sommes pour les autres, sous l'aspect des sens, dépend nécessairement de la multiplicité des manières de sentir. Mais, justement, la perception

⁵⁴ P. Yates, « *Fach it !* », *Opera Canada magazine*, Spring 2023 : <https://operacanada.ca/spring-2023-print-issue-fach-it>, site consulté le 25 juillet 2025. « *As a transgender opera singer, I often feel that my role in the studio, and on stage, is to challenge ideas and subvert the form. I walk into a room and subvert conventions of gender, simply by existing* ».

par l'oreille a très souvent été distinguée comme plus relative, plus subjective que les autres perceptions. Les discours sur la hiérarchie des sens depuis l'Antiquité insistent sur ce point, qui fonde un rapprochement presque systématique avec la perception visuelle. On considère que l'ouïe, comme la vue, voire davantage, se caractérise par un fonctionnement d'une finesse extrême : le son aurait une très grande capacité d'insinuation et de sollicitation de l'intériorité, voire de l'esprit du sujet auditeur, de sorte qu'elle tendrait à brouiller la distinction entre celui-ci et l'objet sonore. Ces caractéristiques supposées sont affectées de valeurs changeantes – elles peuvent conduire à vanter la haute qualité intellectuelle de l'ouïe aussi bien qu'à condamner le danger d'une « contagion » par l'oreille –, mais, dans tous les cas, elles aboutissent à l'idée d'une dépendance très forte des objets sonores à l'égard de l'oreille qui les reçoit. L'idée est présente, par exemple, dans la pensée scientifique et philosophique de Pierre Gassendi au début du XVII^e siècle⁵⁵ :

Le son n'est point aussi une simple qualité, mais [...] ce ne doit être autre chose que des corpuscules qui, étant figurés d'une certaine manière et transportés d'une grande vitesse depuis le corps sonnant jusqu'à l'oreille, meuvent l'organe, et causent cette sensation qu'on appelle audition [...] Il faut concevoir comme une espèce de voix totale, ou générale, qui, étant poussée hors de la bouche, jaillisse et se disperse en une infinité de petites voix semblables entre elles, telles que sont de petites gouttes d'eau, lesquelles voix soient reçues en diverses oreilles, les unes en celles-ci, les autres en celles-là, d'où il arrive conséquemment que de plusieurs auditeurs il n'y en ait jamais deux qui entendent la même voix simple et absolue [...] ⁵⁶.

⁵⁵ Odile Le Guern, « Voix, parole, langage », *La Voix au XVII^e siècle. Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, p. 77-91.

⁵⁶ François Bernier, *Abrégé de la philosophie de Gassendi*, Lyon, Anisson et Posuel, 1678, t. III, livre 1, ch. 12 ; cité par Odile Le Guern, « Voix, parole, langage », *La Voix au XVII^e siècle. Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, p. 81.

La dépendance de la voix à l'égard de sa réception équivaut, avec cette théorie atomiste du son, à une fragmentation de l'identité vocale : sous l'impression de surface d'une « voix simple et absolue », il y aurait autant de voix que d'« auditeurs ». Mais cette dépendance peut aussi être comprise comme l'occasion d'un engagement. Montaigne affirme, par exemple : « La voix est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute⁵⁷ ». Une telle conception intègre à la voix la personne à qui elle est destinée, adressée. Juste avant, considérant très concrètement le volume de la voix, Montaigne a même précisé : « Parlez selon ce que vous avez affaire à votre auditeur », avant de comparer l'échange de parole au « jeu de paume⁵⁸ », pour la façon dont les joueurs, alternativement, se préparent à recevoir le « coup qu'on [leur] jette », et anticipent la réception qui va être faite de leur propre « coup ».

Que l'expérience d'avoir à soutenir une identité minoritaire fasse éprouver de manière encore plus sensible cette interaction entre la voix et ses instances de réception ne fait pas de doute. De manière frappante, d'ailleurs, on trouve une réflexion qui fait écho à celle de Costadau dans le cadre d'une enquête visant à améliorer le questionnaire soumis aux femmes trans qui souhaitent entamer une éducation vocale : un·e participant·e regrette que le questionnaire ne fasse pas de place au désir d'avoir « différents types de voix pour différents contextes⁵⁹ ». Le droit à décider, comme caractéristique de l'identité trans, est ici très marqué – droit à décider de la voix qu'on veut, quand on veut. Mais il apparaît comme inséparable d'une prise en compte de celles et ceux qui entendent et reçoivent. Choisir, c'est aussi choisir à l'intention des autres. *Female Tenor* est ainsi une voix qui affirme une identité autant qu'elle appelle à la reconnaissance de cette identité. Entendre cet appel dans la voix de Patricia Yates est donc la cinquième interprétation que je propose ici. Sa particularité est qu'elle contrevient aux attentes programmées par la définition

⁵⁷ Michel de Montaigne, *Essais*, III, 13, GF-Flammarion, 1969, p. 298-299.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ M. Chartrand, *Création et degré de satisfaction d'une version actualisée du Trans Woman Voice Questionnaire auprès des orthophonistes et des personnes transgenres et/ou non-binaires souhaitant agir sur leur voix*, op. cit., p. 49.

aristotélicienne de la voix. Dans celle-ci, de fait, la distinction entre voix (*phonè*) et *logos* à partir des domaines d'expression supposés être les leurs – la voix est limitée aux émotions, tandis que le *logos* est capable, quant à lui, de décider du juste et de l'injuste et de construire le vivre-ensemble⁶⁰ – exclut la possibilité que la voix soutienne une cause, une exigence (sinon négativement⁶¹), tout en la dirigeant, ce faisant, vers le champ du beau et du plaisir. Mais une voix comme celle de *Female Tenor* articule l'un et l'autre, ou plutôt rassemble et confond l'esthétique et le politique, et cela en raison de l'appel qu'elle fait entendre. Parce qu'elle n'est pas là où l'attend une certaine culture – opératique et au-delà –, sa dépendance à la réception est du plus haut degré, et cette dépendance transforme la voix en revendication. C'est ce que le mot anglais *claim* sert à exprimer : « Le *claim* est une demande faite à autrui. Il [...] affirme un droit, il fait valoir une prétention, et il prend à témoin chacun de la valeur supposée de sa revendication⁶² ». On ne s'étonne donc pas qu'il apparaisse (sous sa forme verbale) dans les propos initialement cités de Patricia Yates : « je veux afficher ouvertement le fait d'être trans et le revendiquer (*claim*) comme un élément clé de mon identité artistique. » Être et se dire *Female Tenor*, c'est décider de l'être et risquer de ne pas l'être, c'est prétendre l'être et demander à ce que les autres admette qu'on le soit – c'est, en mobilisant la disposition relationnelle particulière de la voix comme objet sonore, refuser le clivage entre belle voix et capacité à se faire entendre.

CONCLUSION

Face au cas « rare » que représente la voix de Patricia Yates, je me suis donc employée à faire varier les interprétations. Il y en a cinq, il pourrait y en avoir davantage (la notion de performance,

⁶⁰ Aristote, *Les Politiques*, traduction, introduction, bibliographie, notes et index par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, « GF », 2015, I, II, p. 109.

⁶¹ Cette action structurellement négative de la voix, dans sa force antipolitique, fait l'objet de l'ouvrage de Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

⁶² Martine de Gaudemar, *La Voix des personnages*, Paris, Les éditions du Cerf, 2011, p. 208. Elle se réfère à la philosophie de Stanley Cavell, qui donne un rôle central au concept de *claim*, repensé à partir de l'opéra.

par exemple, pourrait faire le support d'une interprétation supplémentaire). Ce n'est pas la complémentarité des interprétations les unes avec les autres que j'ai voulu faire apparaître. La progression n'a rien de dialectique. De proche en proche, elle a visé surtout à exposer des effets de tuilage – de recoupements partiels –, et des contradictions, dont certaines sont impossibles à résoudre ; et ce n'est pas non plus la marche de l'histoire car les conceptions que j'ai mobilisées au service de nos propositions sont certes situées mais, pour autant, non exclusivement dépendantes du moment où elles ont pris naissance. Résumons notre parcours :

En me concentrant sur l'alliage de termes, j'ai d'abord vu le potentiel polémique du terme de « ténor » associé à une vision déterministe de la voix : Patricia Yates est ténor et femme depuis toujours. C'est la revendication d'une identité ferme, tenue, déterminée, où la voix seconde l'identité trans comme identité pleine et entière.

Puis en mettant l'accent, dans l'alliage de termes, sur « *Female* », une autre dimension polémique est apparue, en l'espèce du refus de l'enrôlement de la polarisation grave-aigu au service de la bicatégorisation masculin-féminin. Et c'est alors un manifeste pour la compréhension non contrainte des caractéristiques de l'identité de femme qui s'est fait entendre. La multiplicité des voix vaut alors comme immense champ des possibles pour toutes les identités, dont l'identité trans.

Revenant au terme « ténor », cette fois pour interroger l'univers culturel d'où il provient, et, par là, le domaine professionnel et culturel où s'inscrit Patricia Yates, j'ai mis en valeur la confiance que ce terme exprime à l'égard de cette tradition opératique d'exploration des identités vocales à partir des combinaisons entre interprète, rôle, tessiture. En chantant comme ténor, Patricia Yates fait apparaître l'histoire et la culture de la voix l'opéra comme librement appropriables, et inclusives *a priori*.

Suivant alors la piste de cette multiplicité d'identités mise en œuvre à l'opéra, j'ai interrogé la labilité de la voix elle-même, sa capacité à être changée et à « se changer », pour montrer comment, en tant que telle, elle pouvait paradoxalement accompagner le geste d'affirmation de l'identité – de n'importe quelle identité, peut-être,

et de toute identité minoritaire, sans aucun doute : pour dire la grandeur de l'affrontement du risque, pour dire ce qui ne transige pas dans cette identité trans, la voix comme certitude sans arguments, ne se soutenant que d'elle-même, lancée en avant.

De là, c'est-à-dire bien loin de l'évidence d'un « moi » entier et plein dont la voix serait l'expression, j'ai finalement considéré, face à la voix, l'oreille qui entend ou écoute cette voix, et ainsi proposé d'entendre la revendication d'identité portée par Patricia Yates comme un appel : appel à la reconnaissance par l'autre, qui est aussi reconnaissance de l'autre.

Sous l'éclairage de ces interprétations, la spécificité de la voix de *Female Tenor* comme voix trans tantôt se dégage nettement, tantôt s'estompe, au profit de son articulation à des questions d'identité susceptibles de se poser avec toute voix. Est-ce alors faire subir à cette voix trans une invisibilisation de plus, ou plutôt un assourdissement, une assignation au mutisme de plus ? Ce n'est ni ce que je crois, ni ce que je veux. Au contraire, en mettant en évidence sa place dans une histoire longue et compliquée ; en la reconnaissant comme une occasion non seulement privilégiée, mais aujourd'hui incontournable, pour penser les rapports entre voix et identité ; en l'intégrant, de ce fait, à ce jeu très sérieux – éthique et politique – des interprétations, j'ai eu à cœur d'activer ce que je crois être le type d'engagement propre à la recherche académique.