

Traité sur la technique vocale

AVANT-PROPOS

Aujourd'hui nous subissons une crise du chant d'autant plus grave que nous ne semblons pas en prendre conscience.

Je ne parlerai pas du grand public à qui l'industrie du disque fait croire ce qui favorise son commerce. Florent Pagny enregistrait il n'y a pas si longtemps, un album titré *Baryton* alors qu'il y chante des airs de ténor parce qu'ils sont plus populaires, mais comme il ne pourrait pas les chanter dans leur tonalité originale, discrètement, ou plutôt, secrètement, baissés. Ni vu ni connu ! Le public innocent croit entendre de l'opéra, dont il croit l'artiste de variété capable, mais c'est une contrefaçon qu'on lui refile. Plus récemment on pourrait ajouter Amaury Vassili, le jeune « ténor » (en privé s'avouant baryton-Martin) de 19 ans qui chante l'opéra (!) dans un tripatouillage de Pomp and Circumstance, baptisé « Lucente Stella » comme une resucée de « Con te partiro ». Le vénérable Sir Edward Elgar (1857-1934) ignorait qu'on le ferait passer après sa mort pour un représentant caractéristique du Vérisme italien ! La plaisanterie est excellente quand on connaît ses tiroirs.

Je ne parlerai pas de ces vedettes à mi-chemin entre le classique et la variété qui font croire à la ménagère de moins de cinquante ans qu'elles sont de "grandes

voix", alors que leur volume sonore est modeste et ne leur permet pas de s'illustrer sur scène. Cecilia Bartoli clame dans les médias qu'elle se consacre au récital et ne fait presque pas d'opéra pour la bonne raison qu'il lui faut trouver un rôle digne de son exigence. Elle prétend qu'avant de signer un contrat, elle souhaite discuter avec le metteur en scène pour vérifier ses affinités avec la conception qu'elle se fait du personnage. Elle ne trompe que les concierges, ce qui est l'essentiel, car les professionnels savent qu'au moment d'accepter un rôle, donc le plus souvent un an au moins avant la production, le metteur en scène travaille sur un autre projet et n'a pas eu le temps de réfléchir à ce qu'il conçoit pour les caractères et les motivations. Les raisons de son absence des scènes données par Bartoli sont fallacieuses. La vérité serait moins avouable ; sa technique vocale ne génère pas assez de son. Cet aveu aurait le mérite de l'honnêteté...

Toute chanteuse n'est pas capable de chanter ce qu'on nomme le "grand répertoire", mais le problème vient de chercher à faire croire qu'on le pourrait. Par exemple la même Bartoli quand elle enregistre *La Sonnambula*. Certaines vedettes, il est vrai, montrent plus de courage ; ainsi, dans une autre catégorie certes, Renée Fleming, à qui Alain Duault croit maladroitement pouvoir suggérer de préparer *Tosca* ou *Salomé*, répond sans hésiter que ces rôles sont trop "lourds" pour elle.

Je n'évoquerai pas le cas de ces pianistes ou violonistes qui vendent leur joli minois, leur histoire personnelle d'intimité avec les animaux sauvages, leurs loisirs ou leur engagement pour des causes nobles, des fondations caritatives, pour faire passer un talent limité d'honnête élève de conservatoire et devenir ainsi des stars de la "grande musique".

Ce n'est pas être un "puriste" étriqué, jaloux de ses prérogatives, que de révéler la tromperie dans cette volonté de séduire ceux qui ne s'intéressent guère à l'Art et qui ne souhaitent lui accorder d'autre place dans leur vie qu'accessoire.

Chacun peut faire ce qu'il veut, mais il y a du ridicule à se parer des plumes de la culture sans avoir fait l'effort de les rassembler...

On peut comprendre que tout un public puisse craindre un génie trop exigeant, trop écrasant, et qu'il préfère se reconnaître dans ce qu'il s'imaginerait avoir produit lui-même s'il avait poursuivi son rêve d'enfant, ou dans ce que pourrait être le don de sa petite cousine ou de son voisin s'il étudiait la musique. Rien qui dérange ou qui offense, rien qui puisse inquiéter ou bouleverser, mais une sorte de décoration superflue, rassurante et désuète qui agrmente un confort et lui donne une touche de bon goût. Il ne s'agit pas de réserver l'Art au profit de quelques personnes "cultivées" jouissant de rester entre gens de bonne compagnie, mais de se demander qui méprise le plus le public ? Ne serait-ce pas ceux qui font prendre "des vessies pour des lanternes" au naïf consommateur ?

Avant de parler du chant, de la technique vocale, il faut prendre la peine de jeter un regard sur l'image même du chanteur d'opéra. Combien notre époque se méfie de lui ! Combien elle exige qu'il se complaise à n'être qu'un instrument docile dans la main de fer du coach, du chef d'orchestre et du metteur en scène, avant même de servir le compositeur ! Alors que par ailleurs l'idéologie la plus répandue professe de surtout "rester soi-même" !

Sans doute croit-on compenser les excès d'hier dont la rumeur colporte les anecdotes le plus souvent fausses. Il s'agit de s'acheter à bon compte une nouvelle vertu. Le chanteur est accepté s'il est formé, contrôlé, cautionné par des institutions. Sauf pour de rares "divas" autoproclamées, on ne veut pas lui reconnaître le statut d'artiste (pourquoi cette exception qui confirme la règle ?), tout juste d'artisan qui doit faire allégeance à l'autorité supérieure. Les autres savent, lui non. Il lui faut toujours se justifier d'avoir appris ce que d'autres, à qui l'on ne demande pas leurs références, lui auraient transmis. C'est parce qu'il sort de telle école, a reçu tel prix, a travaillé avec tel "grand chef", tel célèbre metteur en scène qu'il devient crédible. Et surtout, il doit proclamer préférer le jeu dramatique à la vacuité de la virtuosité vocale, car la vérité se trouverait dans la psychologie des personnages, alors que Haendel ou de Rossini... n'en avaient cure !

L'inquiétude d'une époque pour la validité de son Art se traduit dans sa manière de tourner en dérision celui qui l'a précédé.

Chercher des liens entre les personnages et soi-même, les faire vivre comme au théâtre ou au cinéma, être comédien en un mot, voilà qui change de l'époque pas si éloignée, où le chanteur et la chanteuse se figeaient à l'avant-scène et « poussaient leur air », sans que la vraisemblance dramatique eût une importance quelconque. Il fallut la « révolution » de Maria Callas pour que l'opéra cessât d'être « seulement » chanté. « Quand elle entrait sur scène, raconte le chef d'orchestre Georges Prêtre, qui la dirigea souvent, il y avait des ondes et le public le lui rendait. Elle disait, poursuit-il, que si le public n'avait pas la chair de poule, ce n'était pas bien et qu'il valait mieux une note pas exacte et qu'il se passe quelque chose. » [Interview publique à la FNAC pour le vingtième anniversaire de la mort de Maria Callas] Avec elle, l'opéra trouve une intimité fusionnelle entre le chant et le drame. Celle qui donnait sa voix aux Norma, Tosca ou Violetta de manière si bouleversante avait-elle jamais cessé d'être habitée par sa souffrance de petite fille mal aimée de sa mère ?

(Agnès Gerhards, *Divas*)

On comprend qu'à l'époque où furent créés *Norma*, *Tosca*, *La Traviata*, si les compositeurs avaient du génie, les interprètes n'en avaient pas, tandis que maintenant il en va tout autrement puisque nous aurions enfin des stylistes

accomplis, doués d'une intelligence qui manquait autrefois... Hélas, ils n'ont pas hérité de la splendeur vocale de leurs aînés, mais qu'importe ! C'est peut-être mieux comme ça, comme on dit à la fin de ces émissions télévisées qui promettent de nous montrer le Yéti ou les ruines de l'Atlantide mais qui doivent décevoir dans les dernières minutes du reportage.

On tolère que Maria Callas retrouve la vérité fondamentale de l'opéra parce qu'elle a payé de son existence malheureuse une audace qui n'est pas celle que l'on attend des petits prodiges d'aujourd'hui, aucunement marqués par le saut de la fatalité. Il faut ajouter que nos jours, Callas est révérée, mais de très loin, et que personne n'envisage de prendre désormais la relève. Encore met-on fréquemment en valeur tout ce qu'elle doit à Visconti, à Serafin... De son vivant elle eut des détracteurs acharnés, mais ce qu'ils ont pu dire ou écrire s'explique à n'en pas douter parce qu'ils résistaient de toute leur paresse à la modernité. Aujourd'hui chacun se persuade aisément que nul média ne serait plus aveugle (ou sourd) aux gloires montantes et ne pourrait se tromper pareillement, d'autant que les petits jeunes qui font notre fierté n'aspirent à aucune révolution.

Pour en revenir à l'extrait du livre d'Agnès Gerhards, on l'a compris, il ne présente qu'un ramassis d'idées toutes faites. A prendre la peine de lire les anciens comptes-rendus d'opéras l'on constatera qu'une révolution du jeu scénique est revendiquée à chaque génération. Chaque époque fustige les

incohérences qui l'ont précédée pour mieux prétendre apporter une solution définitive à la vérité des personnages. Pour se l'expliquer, il faudrait aussi prendre en compte que chaque nouvelle esthétique musicale inaugure et implique une manière d'expression différente de celle qui l'a précédée, c'est-à-dire qui était "vraie" pour un style musical antérieur. Bien entendu chaque présent se croit installé pour l'éternité... Par quel aveuglement se croit-il épargné de prendre place dans un mouvement qui l'a fait naître et qui va se prolonger loin de lui ? Le passé est constitué de modes successives, de révolutions esthétiques radicales, pourquoi notre époque y échapperait-elle ?

Après que Maria Callas eut fini sa carrière, on décréta que le mélomane désormais ne pourrait plus aimer les soprano légers, oiseaux mécaniques aux acrobaties pyrotechniques vides de toute expression. Le public les fête aujourd'hui. On se moquait des hommes qui chantent en fausset, on en vint à les idolâtrer, mais qui peut dire si le public ne s'en lassera pas bientôt ? Aucune voix ne pouvait être assez grande ni assez sombre après la guerre. Bientôt vint l'ère où les petites voix claires constituèrent le modèle idéal, où l'absence de vibrato devint une valeur très prisée. Il est assez prévisible qu'on s'en retournera tôt ou tard vers les athlètes olympiques du chant.

Et Maria Callas dans tout cela ? Demain elle sera entendue avec la même curiosité ironique suscitée de nos jours par Adelina Patti ou Nellie Melba. Mais

si le public, soumis à la mode, renverse bientôt ce qu'il adorait, il appartient à l'artiste d'avoir assez de connaissance et de réflexion pour appréhender plusieurs esthétiques dans la légitimité de leur cohérence afin de les pratiquer correctement. Cela lui permettra de ne pas se laisser abuser par l'intolérance des toutes dernières tendances et lui évitera de s'engager aveuglément dans ce qui sera bientôt tourné en ridicule par les suiveurs de la dernière mode. Il ne doit pas se laisser duper par les discours officiels, conformes à l'idéologie dominante, académique, et doit chercher à déterminer, par delà le dernier cri, ce qui constitue la vraie qualité d'un art.

Etre un artiste digne de ce titre ne passe pas forcément par les affres de l'artiste maudit, mais implique certainement la recherche d'une intégrité. Un artiste est le dépositaire de valeurs qu'il doit s'efforcer de transmettre au public. Il y trouvera la sincérité avec l'authenticité. Après tout, il lui appartient de défendre son métier au travers de l'expérience qu'il en a, expérience qui manque le plus souvent à ceux qui prétendent le guider. Obéir au chef n'est pas l'alpha et l'oméga de son métier, même s'il doit établir une entente avec celui qui dirige l'orchestre. L'artiste véritable doit espérer avoir mieux à offrir que la nouveauté ; une qualité intrinsèque à ce qu'il produit. Un chanteur doit s'efforcer de chanter de telle façon que, lorsqu'il n'aura plus de voix, la honte ou le regret ne l'envahissent pas lorsqu'il entendra les quelques témoignages enregistrés de son art.

Actuellement toute une pléiade de jeunes chanteurs arrivistes a compris l'idéologie à laquelle il fallait souscrire pour avoir l'air intelligent. Chacun se précipite pour soutenir que la voix n'est rien, que le jeu dramatique est tout, que « je suis avant tout une actrice ». Cela sera le propos lancinant de Nathalie Dessay jusqu'à ce qu'elle se découvre des nodules récurrents. Maintenant elle reconnaît :

... je ne suis plus du tout dans les mêmes dispositions d'esprit qu'il y a deux ou trois ans. Je commence à m'accepter comme je suis et c'est finalement quelque chose de positif. Je commence aussi à accepter que le public vienne m'écouter parce que ma voix est jolie. Récemment, un ami qui me connaît depuis très longtemps, m'a écrit une très jolie lettre à la suite d'un concert que j'ai donné à Orange. Il m'a expliqué que ce qui lui avait plu, c'était la beauté de la voix, et que même s'il n'y avait que cela, il n'y avait pas à en avoir honte : c'est la plus belle chose au monde, un don ! cela m'a fait réfléchir...

(L'express, 14 février 2005)

On remarquera l'habileté qui consiste à faire louer par une autre personne la beauté de sa voix qu'il ne serait pas modeste à la cantatrice de vanter elle-même. Elle ne fait que recevoir cette révélation pour ensuite justifier son revirement. Pourtant, elle aurait pu aller plus loin et regretter publiquement avoir si

longtemps incité, par le crédit de sa notoriété, les jeunes à la suivre dans ce qu'elle reconnaît désormais avoir été une dangereuse impasse.

Pour qui connaît de nos jours le goût de ceux qui président aux décisions des distributions dans les disques, les spectacles, il ne fait pas de doute que si Callas venait à commencer une carrière de nos jours, elle ne trouverait pas d'engagements. Je ne parle même pas de son physique, à ses débuts, qui serait déjà rédhibitoire, mais de sa voix, de son style d'interprète, même à son meilleur. Bien sûr elle n'est pas seule dans ce cas. Ses collègues ou contemporains les plus renommés iraient au placard pareillement. En effet, pour tous ceux-là, le jugement contemporain serait sans appel : « Trop de voix, trop de personnalité ».

Un spectateur, au lancement parisien de Rolando Villazon, orchestré par sa maison de disque, ne cachait pas : « Au temps de Corelli et Di Stefano, il ne serait qu'un second plan ». Et pourtant le public lui fit un triomphe. Nous avons compris que l'échelle moins intimidante de son talent réconforta une partie des auditeurs, et pourtant cela n'empêche pas les grands noms du passé, surtout du passé proche, de peupler la légende, cela n'empêche pas leurs enregistrements de susciter rêve et vocation, et même l'extase chez ceux-là même qui leur interdiraient de développer une carrière nécessaire pour atteindre progressivement la maturité de leur art. Il est vrai que la plupart pensent qu'un

artiste n'est au mieux de ses moyens que dans sa prime jeunesse et que la dégradation inexorable, comme les rides sur un beau visage, survient aussitôt. Ils trahissent ainsi mal connaître l'histoire du chant où de grands artistes s'améliorèrent avec le temps. Mais pour Villazon, il ne fallut guère attendre pour qu'il se fasse porter pâle. Ses inconditionnels soutenaient que c'était pour des raisons personnelles. Puis il dut se faire enlever un kyste sur les cordes vocales... Il faut être bien naïf pour imaginer qu'il n'était pas la conséquence de sa façon de chanter. Mais ceux qui l'avaient poussé dans cette direction en l'acclamant plus que de raison, ne se sentirent pas responsables.

Il est possible de comprendre que la mode change, encore envisageable d'accepter que l'on puisse admirer ce que l'on ne voudrait plus aujourd'hui, mais cette idée n'est pas imparable, surtout quand on prétend vouloir être fidèle aux intentions du compositeur, qui implique une part de style, c'est-à-dire de manière appartenant au passé. Comment démêler ce que l'on doit respecter de ce que l'on veut modifier ? On ne veut plus de ports de voix ni de rubato, quand les traités anciens les valorisent comme faisant partie intégrante du style que l'on veut pourtant respecter.

D'autres éléments devraient semer le doute dans une arrogance trop confiante d'être enfin à l'abri de tout reproche. Sans nous en rendre compte nous vivons une désinformation massive, alors que nous nous croyons bien renseignés. Il

suffit de lire à droite, à gauche, les sommités de la musicologie pour être matraqués de contrevérités. Ainsi le célèbre musicologue italien Rodolfo Celletti, dans une émission sur Beniamino Gigli affirme péremptoirement que le grand ténor n'avait pas de contre-ut. Lorsque la série sur les Grands Ténors de l'Histoire, déjà parue en VHS, fait l'objet d'une sortie en DVD en début d'année 2005, le journal *Le Monde* lui accorde un article et la plume de Pierre Gervasoni se fait immédiatement l'écho de cette information croustillante, sans chercher à vérifier par lui-même :

...Gigli était incapable de sortir un contre-ut...

Malheureusement pour ces deux ignorants, Gigli possédait le plus beau des *contre-uts*. Ses enregistrements facilement disponibles en témoignent (*Il Trovatore, La Bohème, Faust...*) et même ses enregistrements "live".

Autre exemple consternant : Pierre-Jean Rémy écrit dans son *Dictionnaire amoureux de l'opéra* :

...on aimera se souvenir aussi qu'après la guerre, Kirsten Flagstad, a enregistré à Londres une version fameuse du Didon et Enée de Purcell. Fameuse parce que jouant Didon, elle avait à ses côtés une jeune Belinda de rêve, Elisabeth Schwarzkopf. Et la

légende veut que ce fût sa Belinda qui chantât à sa place quelques notes hautes de Didon que Flagstad, à l'époque, ne pouvait plus atteindre.

On s'étonnera du propos vague enveloppé dans "la légende". Le rôle de Didon est souvent tenu par une *mezzo*, il n'y est demandé aucun aigu qu'un *soprano* comme Flagstad, même en fin de carrière ne puisse atteindre et n'ait donné en concert comme ses "live" peuvent l'attester... Avec un soupçon, reportons nous aux mémoires d'Elisabeth Schwarzkopf :

Mais si Flagstad avait gardé ses aigus, elle avait perdu confiance en eux, et certes elle respectait trop l'ensemble des musiciens avec lesquels elle allait entreprendre cet enregistrement pour leur imposer prise après prise, à cause de ses angoisses personnelles ou d'imperfections qui pourraient survenir. Elle voulait jouer *safe* et elle me demanda de me tenir derrière elle pour donner, en rentrant dans son son à elle, et si possible dans sa couleur, les deux ut du duo avec Tristan, ces notes que si longtemps elle avait lancés [sic] comme en se jouant et qu'elle ne voulait pas laborieux [sic].

Assurément son but n'était pas qu'on dise : « Oh regardez les beaux ut que Flagstad a encore à son âge ! » Elle voulait seulement que les phrases d'Isolde soient données à l'auditeur pareilles à ce qu'elle avait toujours su lui offrir, avec toute la liberté et la chaleur, la facilité, la jeunesse qui avaient toujours distingué son interprétation.

(Elisabeth Schwarzkopf, *Les autres soirs*, mémoires)

Evidemment c'est une toute autre histoire, et une autre œuvre ! Bien sûr, pour Didon et Enée, Schwarzkopf ne raconte rien qui aille dans le sens de Pierre-Jean Rémy. Un *contre-ut* pour le soprano dramatique qu'était Kirsten Flagstad représentait une note extrême, et l'on peut comprendre qu'elle ait eu peur, dans un duo d'être responsable de faire recommencer son partenaire. A noter, après la précaution qui n'est pas anodine « si Flagstad avait gardé ses aigus... » que Schwarzkopf ne dit pas clairement si elle dût effectivement substituer ses *contre-ut* à ceux de Flagstad, mais seulement qu'elle était là au cas où, par ailleurs elle ne mentionne pas que son mari étant le directeur de l'enregistrement, elle était toute désignée pour cet artifice. Il semblerait que Pierre-Jean Rémy ait cédé au téléphone arabe, et qu'il ait négligé de vérifier ses sources. Ce n'est pas sérieux et cela induit en erreur son lecteur qui colportera bientôt que dans Carmen, où un autre opéra du même genre, les cantatrices d'autrefois... faisaient donner leurs aigus par leurs habilleuses.

Le rôle d'un véritable musicologue, d'un critique d'art est de débusquer les facilités, de redresser les rumeurs complaisantes. Le racolage de conforter le public dans ses préjugés n'est pas digne de qui se prétend intellectuel chargé d'éclairer le pauvre public et l'on sait combien d'idées toutes faites, tendent à ridiculiser l'opéra. Dans ces images d'Epinal, les chanteurs sont inévitablement présentés comme vaniteux, bêtes et capricieux. S'ils sont tels, alors que dire des prétendus savants en la matière ! A nouveau, l'on voit que le débutant doit se

défier de croire ce que diffusent ceux-là mêmes qui prétendent le guider dans son domaine. Pourquoi font-ils de telles bourdes ; est-ce par ignorance ?

Probablement, mais aussi pour asseoir leur notoriété, par la crédibilité que leur apportent les préjugés, la rumeur. Car le public leur saura gré de leur faire croire qu'il savait déjà sans avoir rien appris. On peut s'interroger si dans une autre époque, tant d'erreurs ont été reproduites, ressassées, car ce n'est pas fini. Nous trouverons ailleurs des quantités d'erreurs. André Tubeuf écrit dans la plaquette du *Faust* de Gounod dirigé par Michel Plasson, que Valentin à la fin de son Invocation ajoutait traditionnellement un *sol* aigu ! Il n'en est rien évidemment, il ne s'agit que d'un *mi* bémol. On dira que ce n'est pas très grave, une simple erreur de note, mais l'intention y est d'augmenter l'écart et par là de dégommer les chanteurs d'antan qui par vanité lançaient des aigus superflus, le pied sur la boîte du souffleur, alors que ce modeste *mi* bémol permet de filer le son dans le caractère de l'air.

Il y a quelque temps, pour justifier une production de *Pelléas et Mélisande* sans moyens, l'on fit avaler que la version pour piano, au lieu de l'orchestre, était « la version originale », qu'elle était donc nécessairement plus intéressante. Il s'agit ni plus ni moins que d'une escroquerie que nul musicologue ou critique dans aucun média ne dénonça. Et pourtant l'on se croit plus savant que jamais !
Qu'en penseront les générations suivantes ?

La désinformation qui s'apparente au mensonge dont notre époque est frappée prend des détours divers et variés ; ainsi l'on prétendait il y a bientôt quarante ans que si la musique de notre temps n'étaient pas aimée, c'est que les mélomanes manquaient d'occasions de l'entendre et qu'il fallait du temps pour que le public reconnaisse un génie à sa juste valeur ; au moins une génération. Cela parut logique et les subventions accompagnèrent cette entreprise des « Classiques du XXème siècle ». Mais le temps a passé et rien n'a changé. Un bilan devrait être dressé car il ne faut plus espérer que les amateurs de musique s'enthousiasmeront pour ce qui faisait scandale il y a bientôt un siècle. Le temps est définitivement passé, révolu. Cette avant-garde est définitivement démodée. Peut-être faudrait-il s'interroger sur les raisons de cette désaffection. Certains compositeurs tentent de renouer le fil, mais sans trop expliquer leur démarche qui leur impose de renier un courant qui finit dans l'impasse... Il n'est pas contestable que les mélomanes seraient bien contents d'ajouter à Mozart, Verdi, etc... d'autres noms pour ne pas écouter toujours les mêmes œuvres... Quel est donc le problème ? Faut-il vraiment croire qu'il n'est plus possible d'écrire de la musique qui soit aimée ? Et pourquoi donc ? Le modernisme l'interdirait-il ?

Venons-en au domaine vocal tel qu'il est enseigné de nos jours. Il serait temps de le dépoussiérer des poncifs qui sous couvert de modernité, n'ont produit aucun résultat probant depuis trop longtemps. Il n'y a plus de récente découverte

audacieuse et quasi-secrète dans la technique vocale, mais de vieilles méprises.

Nous aurons le temps d'y revenir...

Beaucoup de jeunes chanteurs pensent que le chant ne s'apprend pas dans les livres et fort de cette conviction, ils évitent d'ouvrir le moindre ouvrage sur la technique vocale. Il leur semble évident que les exercices qu'ont pris le soin minutieux de noter, telle ancienne gloire du chant, tel pédagogue renommé, leur feraient perdre un temps précieux. Au mieux, ces jeunes prodiges en viennent-ils à penser que ces recettes miracles, ces gammes fastidieuses dont la simplicité apparente rebute leur intelligence évoluée, ne valent que par leur exécution ; qu'il en est de bonne comme de mauvaise.

Mais qu'est-ce qu'une bonne exécution ? La réponse est moins simple qu'il n'y paraît. Ce n'est pas toujours la virtuosité c'est-à-dire la rapidité dans l'exécution d'un motif qui montre une grande maîtrise de la voix ; la simplicité des motifs trahit parfois plus nettement les imperfections que la vélocité cache. Par ailleurs, trop de jeunes sont persuadés trop vite que leur voix est une donnée, que leur timbre, comme leurs empreintes digitales, leur est propre, qu'au sortir de leurs études au conservatoire, ils ont appris l'essentiel et qu'il leur est désormais inutile de l'entretenir, de l'améliorer. Ils croient savoir comment émettre une note grave ou aiguë. Ils pensent qu'ils "l'ont" parce qu'elle ne rate jamais ; ils ne savent pas encore qu'ils peuvent encore la perdre et que l'important n'est pas

d'émettre la note, mais comment elle est : ronde, puissante, aisée... L'artiste véritable ne craint, ni ne juge indigne de lui, de revenir aux bases, et le danseur le plus accompli refait chaque matin des barres comme un débutant.

Dans la manière de présenter la voix, de décrire ses mécanismes et ses objectifs, le traité conduit son lecteur dans une réflexion, une auto-analyse, une recherche de repères auxquels il n'avait pas toujours fait attention. Beaucoup de ce travail s'effectue dans la façon de s'interroger, de mettre en doute une façon de chanter qui semble aller de soi mais qui contient les germes de ses défauts. La globalité et la concision de l'écrit dépassent le cadre d'un cours inévitablement soumis aux aléas de ce que réussit ou non un élève à un moment donné. Le traité sert d'aide-mémoire ; il prolonge l'analyse et, s'il ne remplace évidemment pas un professeur, il contribue par un autre cheminement, parallèle, à enrichir l'expérience, à réactualiser des priorités.

Il est vrai cependant que les livres qui ne se composent que d'un recueil d'exercices ne peuvent se suffire à eux-mêmes ; et pourtant, même s'ils attendent l'oreille experte d'un professeur pour corriger leur exécution, ils ne sont pas improductifs. Mais un véritable traité comporte surtout une méthode. Le vocabulaire utilisé, inhabituel, technique, puis la façon de présenter, d'expliquer l'action de chanter, de souligner la part de certains mécanismes, parfois d'en négliger d'autres, considérés comme évidents, déroutent le chanteur qui n'y

reconnaît pas son expérience. Mais, ce qui apparaît inextricable à un individu peut sembler simple à un autre, par ailleurs il ne faut pas se leurrer, même avec une terminologie courante, une réalité complexe ne peut subir de simplification sans risquer d'être dénaturée. Le vrai problème reste qu'une chose dont on ne voit pas l'utilité, à laquelle on n'avait jamais songé, n'est jamais facile à assimiler, qu'elle impose un surcroît de réflexion débouchant sur des terres inconnues, étranges, apparemment inexploitable parce que jusque-là inexploitées... L'intérêt du livre sera de préparer le terrain, de "sensibiliser" le chanteur à des aspects, des notions, des sensations négligées, qu'il aura besoin de développer dans son apprentissage. Par les liens qu'il clarifie entre les divers objectifs du chant, le livre permet aussi de revenir sur des principes fréquemment évoqués, peut-être même de mettre en doute l'intérêt de certaines notions rebattues.

Tous les traités ne se valent pas. Certains disent le contraire d'autres. A l'intérieur d'un même texte, des contradictions peuvent même apparaître. Mais les confrontations peuvent être fructueuse, aussi vaut-il mieux lire plusieurs traités qu'un seul. Cette curiosité n'ajoutera pas forcément de la confusion, mais plutôt de la réflexion. Le chanteur n'est pas un mouton qui suit exactement ce qu'on lui dit ; il doit trier et adopter en connaissance de cause ce qui réussit. Autrement dit, il faut mériter ce que l'on apprend. Il est relativement aisé d'expliquer et de comprendre des faits, ou ce qui est présenté comme tel : les

codes vocales se situent à un endroit précis, elles fonctionnent de cette façon, telle voix se caractérise par telle étendue, doit interpréter tel répertoire, la seule activité du lecteur étant d'admettre ces prétendues vérités. La plupart des traités que l'on trouve dans le commerce aujourd'hui se cantonnent à ces observations. Ils remplissent le lecteur de fausses certitudes, confortables, complaisantes, mais entre savoir et pouvoir il existe une marge qu'il faut évaluer. Il y a ce qu'il suffit de savoir pour regarder un match de foot à la télé, et puis ce qu'il faut pouvoir afin de se risquer soi-même sur un terrain...

L'erreur la plus courante est de croire que, si l'on observe "cliniquement" tel mécanisme, cela signifie que le chanteur commande son organe dans ce sens. Grave erreur ! Nous verrons plus loin ce qu'il en est. Ce dont a besoin le chanteur, c'est de savoir ce qu'il doit faire, chercher, compenser, empêcher s'il y a lieu du moins, éviter. Aussi le jugement que peut énoncer celui qui ne pratique pas le chant, sur un livre traitant ce domaine, diffèrera de l'opinion qu'émettra celui qui en attend une aide pour progresser dans ses performances. Le premier attend du vraisemblable et l'autre du vrai. Le livre de l'un n'est pas celui de l'autre ; l'un présente une description, l'autre une méthode pour obtenir un certain résultat. Le premier est plus facilement convaincant que le second, car ce dernier doit offrir un itinéraire dans un domaine plus complexe qu'on ne pourrait croire quand on ne l'a pas traversé. Notre époque respecte tant le savoir et dédaigne tellement l'expérience ! C'est un peu comme si le résultat final ne lui

importait guère, peut-être parce qu'il faut développer des critères pour l'apprécier et que les établir demande un travail non négligeable...

Pour finir, et contrairement à l'idée couramment répandue, il est finalement moins utile d'apprendre de quoi se compose l'organe vocal et comment il fonctionne, que de savoir ce que fait un chanteur, plus exactement ce qu'il lui faut faire et ne pas faire, pour bien chanter. La connaissance approfondie de l'organe vocal ne permet pas de chanter, sinon tous les médecins seraient les plus grands chanteurs. Pendant des siècles l'approche "objective" n'a pas dominé, et l'art vocal s'en est bien porté ; d'ailleurs on répète à l'envie que nombre des plus grands chanteurs ignoraient tout de la constitution de leur instrument... mais ils chantaient ! Au lieu de les mépriser, il vaudrait mieux s'interroger sur ce qui permet de mettre au point une pratique et même une pratique exigeant des performances... Cette maîtrise peut bien revendiquer le titre de connaissance puisqu'elle se révélait efficace, produisant en fin de compte ce que l'on attendait. Il faudrait savoir si l'on espère d'un chanteur un exposé irréprochable de connaissances limitées et discutables, plutôt qu'une exécution transcendante de *Che gelida manina* ou *Sempre libera*.

Ce que nous ont laissé les grands chanteurs du passé, dans leurs enregistrements comme dans leurs écrits devrait nous intéresser, de même que l'observation de leur geste, soit en concert ou sur scène, ou au travers des films, des archives dont

on peut disposer (à condition qu'il ne s'agisse pas d'un play back) : Joan Sutherland, Birgit Nilsson, Beniamino Gigli, Jussi Bjoerling, Giuseppe De Luca etc... Certes, tous les chanteurs ne font ni ne disent exactement la même chose, ne s'attachent à souligner les mêmes points, par ailleurs dans leurs propos il faut distinguer ce qui résulte d'une expérience personnelle de ce qui provient d'un savoir livresque, avec l'onction de la science à un moment donné. Le chanteur, la chanteuse sont probablement plus justes dans la description de leurs propres sensations, de leur expérience, que dans leur volonté d'une objectivité, bien qu'ils croient souvent le contraire. D'autre part, si tous les chanteurs n'utilisent pas la même technique, selon leur école et leur esthétique, nous pouvons méditer sur ce qu'ils obtiennent. Tous ne parviennent pas non plus à l'optimum de leurs ressources, certains sont d'une constitution robuste, d'autres, non ; leur marge d'erreur n'est pas la même... Aussi devrait-on s'interroger sur ce que l'on attend du chant, sur les qualités que l'on doit privilégier, celles qui restent secondaires. Toutes les esthétiques ne sont pas équivalentes et derrière l'apparence, un projet se cache et peut-être même une philosophie... En d'autres termes, le chant révèle toute une pensée, pourvu que l'on veuille traverser le miroir...

La lecture des traités doit participer, entre autre, à l'apprentissage du chant. La plupart des élèves qui les feuillentent se débattent avec des difficultés et ne lisent qu'à la recherche d'un remède immédiat, d'un truc facile. Ils sont tentés de sauter tout développement sur l'emploi de l'organe vocal, de sorte qu'ils ne

sauront jamais combien certaines présentations auraient pu modifier en profondeur leur façon de produire leur voix, en guidant leur réflexion, en favorisant la constitution d'un modèle qui sous-tend toute une esthétique. Les idées préconçues, les préjugés qui forment la base sur laquelle se construit l'apprentissage de la voix, influent considérablement sur l'assimilation de l'élève et déforment son expérience... et même ses goûts. Le chant traduit ce que l'on pense qu'il doit être, et comment l'on pense qu'il se forme. Il y a ceux qui cherchent dans le chant l'expression d'eux-mêmes ; ils pensent qu'essayer d'approfondir leur sincérité leur permettra inévitablement d'atteindre leur but. Ils croient la technique dépendre de la justesse de leur émotion, et sont persuadés naïvement que la voix suivra ! D'autres y voient une épreuve de force et pensent qu'il faut muscler leur voix afin de pouvoir accroître les tensions de l'aigu. Puisqu'il faut tendre une corde pour faire monter sa fréquence, leur a-t-on dit, il est inévitable que l'extrémité haute de la voix génère douleur et crispation, c'est cela même qu'il conviendrait d'applaudir ; ce dépassement. Leur esprit ne peut imaginer le concept d'utilisation fonctionnelle de l'organe. Ils ne croient pas que ce mode leur offrira un développement de potentiel. Certains sont en quête d'une maturité, d'une autorité ; ils croient qu'un grand son étant nécessairement sombre, il convient de lui ôter toute brillance, alors que d'autres imaginent la puissance comme une forme de stridence, ils rejoignent parfois ceux pour qui la richesse du timbre constitue l'atout principal. La volonté de dramatiser s'accommode volontiers de la douleur de chanter, mais il est

impossible de ne pas attribuer à cette peine d'émettre un son, la destruction prématurée de certaines voix. A l'opposé se trouve ceux qui sont persuadés qu'un timbre pâle apparaît incontestablement comme joli et intelligent, et que la profondeur intellectuelle n'a que faire de la séduction vocale dont ils craignent la vulgarité... De nombreux autres cas pourraient être énumérés, le propos étant d'avertir que l'image du mécanisme vocal modèle son aspect. Notre propos sera d'éclairer les écueils qui guettent le chant, les notions qu'il faudra cultiver pour affiner le maniement de l'organe vocal, en cheminant de l'intérieur des sensations, Nous emprunterons la forme d'un dialogue entre Lui et Moi qui permet un abord plus léger, moins doctoral et convient, dans un développement, à soulever des points litigieux.

Jacques Chuilon

Paris, 2011