

Traité sur la technique vocale

A LA RECHERCHE D'UN PROFESSEUR

L_ Donc, un chanteur possède une voix, mais c'est un autre qui la travaille...

M_ Le chanteur, la chanteuse dans l'exercice de leur art sont confrontés à une réalité troublante, celle de ne pouvoir se fier à la perception qu'ils ont de leur propre voix. La révélation la plus cinglante leur sera faite la première fois qu'ils s'entendront sur un enregistrement. La voix reproduite leur apparaîtra différente de celle qu'ils croyaient connaître, de celle qu'ils entendent "dans leur tête". Logiquement ils devraient en déduire que les auditeurs entendent autre chose qu'eux, pendant qu'ils chantent, mais ils en seront difficilement convaincus.

L_ Autrement dit, en réfléchissant, votre chanteur ou votre chanteuse devraient en conclure que s'ils pouvaient s'entendre comme les autres les perçoivent, peut-être se donneraient-ils des instructions différentes de celles qu'ils s'appliquent pour obtenir un résultat qu'ils croient souhaiter, sans pouvoir le vérifier.

M_ De cette révélation, deux attitudes peuvent résulter, opposées, inconciliables. Certains décideront d'ignorer ce problème et se contenteront de ce qu'ils entendent quand ils chantent, déclarant fermement qu'ils ne supportent pas de s'écouter enregistrés, qu'ils trouvent leur voix horrible, sans que l'on sache s'ils pêchent un compliment, ou s'ils veulent maladroitement suggérer que la sincérité de leur émotion heurte leur propre pudeur.

L_ Peut-être encore expriment-ils inconsciemment leur dédain pour tout auditeur ?

M_ Etrange ! Offrir aux autres ce que soi-même on déteste, devrait interloquer. Il vaudrait mieux essayer de partager ce que l'on aime. Heureusement il existe une autre attitude ; certains veulent exercer un art qui soit digne de leur propre estime, de telle façon que "l'autre", une sorte de double en la personne de l'amateur, du mélomane, entende ce qu'eux-mêmes aimeraient entendre. Ils concevront ainsi de pratiquer le chant comme créateur, mais aussi comme spectateur. Ils souhaiteront donc se corriger selon cet idéal. On reconnaît ici la générosité caractéristique de l'artiste vrai, le don de soi, le goût du perfectionnement, du Beau. Mais pour cela il faut nécessairement se laisser conduire par un mentor, et travailler à trouver, pour ensuite mémoriser, les sensations qui seront repérées comme produisant le meilleur résultat, puisque l'oreille est prise en défaut.

L_ ...Cette oreille qui est pourtant ce par quoi se définit le musicien, l'organe précieux, exigeant.

M_ Oui, il lui faut la rééduquer.

L_ Le professeur sera comme un miroir.

M_ Mais un miroir qui non seulement refléterait fidèlement l'action, mais connaîtrait en plus les solutions aux problèmes et pourrait donc guider jusqu'au but.

L_ Trouver un professeur pose un grave cas de conscience à un jeune. Sur quels critères le choisir ?

M_ Le débutant aime à croire que son angoisse devant ce choix, doit s'expliquer par l'importance de l'enjeu. Tel professeur saura-t-il lui ouvrir l'avenir espéré, entrevu, pourra-t-il lui permettre d'atteindre tout ce qui lui est dû, tout ce que la gloire lui doit ?

L_ Je vois que vous ne négligez pas une pointe d'orgueil ou de vanité.

M_ Il faut de l'une, mais pas de l'autre. Il faut vouloir réaliser de grandes choses et ne pas être dupe de la reconnaissance publique. Un chanteur connu, invité sur les plateaux de télévision, célébré par la critique, n'est pas forcément un grand chanteur. Il en est qui ne connaissent qu'un temps la faveur des médias, puis qui se voient reprocher des défauts déjà sensibles à leurs débuts, du moins pour des oreilles en alerte... Ils ne valaient pas autant qu'on a cru mais pas si peu qu'on le juge ensuite... Il faut donc se forger sa propre exigence et ne pas s'en remettre à... n'importe qui.

L'origine de l'embarras quant au choix du professeur adéquat, réside plutôt dans la difficulté de porter un regard clair sur soi-même, pour évaluer ses points faibles, ses lacunes, comment y remédier. Comment appréhender ce que l'on ne sait pas : vaste question ! De plus il faut trouver la personne devant qui l'on va accepter de montrer ses défauts, à qui l'on va laisser voir ses failles... Cela suppose tout d'abord de croire fermement dans l'intérêt d'approfondir une approche, ce qui n'est pas évident pour tout le monde... Cette attitude aura bien sûr des retentissements dans d'autres domaines, ou plutôt : la capacité de concevoir cette approche de perfectionnement dans d'autres domaines rend possible l'apprentissage. Cette discipline n'est pas courante.

L_ Puis-je avoir un surcroît d'informations ?

M_ Combien n'attendent d'une oeuvre qu'une impression fugitive, subjective, qui nécessairement ne saurait ni se corriger, ni s'approfondir ! Croire qu'il est possible de voir se modifier ce que l'on ressent, en revenant s'y confronter, en interrogeant inlassablement l'oeuvre, n'est pas aussi répandu que l'on pourrait l'espérer. Combien ne veulent pas être influencés, craignent qu'on leur fasse changer d'avis, s'inquiètent surtout de rester eux-mêmes !

L_ Pour travailler et chercher à se perfectionner, je vous l'accorde , il faut penser qu'il puisse y avoir des raisons de progresser ; si l'on croit que tout dépend de son humeur à un moment donné; inutile de se fatiguer. Si l'on croit que "tout est affaire de goût, chacun le sent différemment", on n'apprendra rien, de même que si l'on pense "tout le monde est d'accord que...", cela suffisant à la curiosité. Bien sûr il faut être passionné par ce qui est Beau pour en chercher les raisons...

M_ Mais la capacité d'analyse et d'exigence, ne va pas de soi ; elle se développe. Avec le travail, avec le temps et l'exercice, on percevra plus aisément un timbre alourdi, un aigu trop tendu, une fluctuation de tempo, une entrée prise en retard, et mille autres choses..., et cela pour soi comme pour les autres.

L_ Existe-t-il des tendances qui peuvent infléchir cette capacité de jugement ?

M_ Le goût du dramatisme apprécie généralement à l'excès une bonne dose de forçage vocal. On appelle "squillo" l'effort disproportionné auquel une voix s'oblige pour sortir. Elle en porte la trace dans une tension extrême proche de la rupture, une distorsion de timbre aux lueurs d'éclair. Il y a là de la prouesse, mais aussi du suicide, de la bravoure trempée dans l'odeur du

sang. Pour ceux qui frissonnent au "squillo", la voix n'est pas comme le corps d'un sportif, un moyen qui se développe harmonieusement dans l'emploi qu'on en fait, et dont la fonctionnalité génère aussi la beauté (beauté qui existe autant que l'expression), la voix devient alors comme... une falaise battue par la tempête qui s'érode, un crayon qui s'use... enfin toute chose qui ne peut que se détériorer à partir de son état d'origine.

L_ Toute pensée incompatible avec la notion d'apprentissage...

M_ A noter que c'est l'idée la plus répandue dans le public, et malheureusement chez ceux qui se croient des professionnels ; une voix ne serait jamais mieux qu'à ses débuts, que dans la jeunesse... Il n'est pourtant pas difficile de vérifier que certains grands artistes ont mieux chanté après une dizaine, voire une vingtaine d'année de carrière. Ce sont les médiocres qui ont donné leur meilleur en commençant.

L_ Je reconnais qu'il y a une contradiction entre l'idolâtrie de la jeunesse, et le respect pour ceux qui vont épauler ses premières années dans les productions ; répétiteurs, chefs et metteurs en scène.

M_ Pour en revenir à notre sujet sur les inhibiteurs d'analyse ; se garder d'une seule extrémité n'est pas suffisant ; à l'autre bout du déchaînement, se cache une tendance non moins dangereuse qui prise plus que tout les voix réduites, ne dégageant aucune vibration ; sorte de "bonsaïs vocaux"... Cette autre erreur d'appréciation ne permet pas d'envisager le développement vocal, puisqu'il s'agit de le contrarier. Le chanteur devrait moduler, nuancer sa voix pour la plier aux œuvres, du moins à une idée de leur réalisation. Il n'est pas prévu

que le travail puisse modifier la voix, l'enrichir, l'amplifier. L'interprétation ne saurait participer au développement vocal.

Cela me rappelle un chef d'orchestre qui insistait pour obtenir d'une jeune chanteuse un pianissimo sur un aigu, petit et droit comme d'un générateur de son. La voix se voilait et le chef confessait avec vanité : « Oui, je préfère du souffle que du vibrato ». Il ignorait (ou plutôt il n'était égoïstement pas concerné par le fait) que c'est un poison autrement pernicieux.

L_ Dans votre exemple, c'est le chef qui ne juge pas avec discernement...

M_ Mais le chanteur qui se laisse conduire dans cette impasse partage son erreur. Pourquoi le chef devrait-il connaître la voix mieux que lui ?

L_ Parce qu'il est chef...

M_ Ah, vous croyez que ce mot signifie plus de compétence dans les divers domaines musicaux ! Vous êtes le jouet d'une chimère. Dans la réalité, s'il arrive qu'un chef d'orchestre connaisse la voix et ses possibilités, le cas est si rare qu'il vaudrait mieux partir de l'idée contraire pour être sûr de ne pas se tromper, ce qui veut dire savoir fermement refuser des suggestions douteuses...

Je ne voudrais pas que vous croyiez que pour moi les chefs sont fréquemment dans l'erreur ; les jeunes chanteurs aussi ! Vous voyez le tableau ! Particulièrement chez les chanteurs français, on trouve des étudiants qui pensent, au sortir du Conservatoire, être désormais en possession d'une voix et d'une technique qu'il suffira de rentabiliser, et qu'il ne leur reste plus qu'à apprendre des rôles. Ils refusent l'idée que travailler de nouveaux opéras, les jouer sur scène, leur imposera de réajuster leur technique en permanence, et que leur voix changera.

L_ Nous aurons l'occasion de revenir sur un sujet si délicat, mais, pour vous résumer, les progrès d'un chanteur ne tiendront pas seulement au développement de son organe, grâce à un emploi approprié, cumulé à une plus grande connaissance des rôles, des styles etc... mais aussi à l'approfondissement de sa capacité de percevoir, aussi bien les qualités et les défauts des autres, que celles à gagner, ceux qu'il lui faut corriger. Donc (arrêtez-moi si je me trompe), aussi longtemps qu'il ne parviendra pas à entendre, analyser avec suffisamment d'acuité, ce qu'il faudrait modifier dans ce qu'il perçoit, il ne pourra perfectionner ce qu'il produit, même si son organe le permettrait. Il me semble que ce système est susceptible de beaucoup d'inertie ; on ne peut espérer améliorer un défaut qu'après l'avoir isolé, repéré clairement, et l'on n'entend un défaut qu'après avoir évolué, de sorte qu'on puisse espérer l'améliorer.

M_ Non. Le cercle vicieux que vous croyez tracer n'est pas correct. La réciproque est forcée. Avec cette conception tout apprentissage serait impossible. Bien évidemment l'élève doit se trouver dans une certaine attitude mentale. Il lui faut accepter l'idée de se transformer. Effectivement l'on ne peut modifier que ce que l'on entend comme défectueux, et surtout l'on ne peut mémoriser une correction que dans ce cas, mais avec la confiance qui s'établit avec un professeur, il est possible de faire des essais et de découvrir les avantages qu'une solution que l'on n'avait pas entrevue peut apporter. En écoutant et réécoutant les grands chanteurs du passé, l'on peut découvrir des aspects que l'on n'avait pas imaginé. Tout ce processus de recherche ouvre l'esprit et les oreilles...

CHACUN SON GOÛT

L_ Oui, mais qui peut pointer le doigt sur un défaut ? Beaucoup vous diront que ce qui plaît aux uns déplaît aux autres.

M_ Toujours la même rengaine de la subjectivité ! Quelle vieillerie superficielle sous la prétention du regard distancié ! Entendons-nous bien, il ne s'agit pas de préciser ses propres goûts ; certains se choisiraient d'aimer les voix très puissantes ou timbrées, d'autres les voix légères, avec toutes les autres combinaisons que la nature offre. Il n'est pas question de préciser les contours de sa personnalité au travers de préférences arbitraires, mais de sentir le fonctionnement de l'organe, et, pour y revenir, d'extraire de la connaissance des plus grands chanteurs, ce que l'on est en mesure d'attendre d'une voix.

L_ Je comprends votre critère de la fonctionnalité organique, mais je crains que beaucoup d'amateur de lyrique n'écoutent pas une voix sous cet angle. Ils écoutent ce qu'on leur propose et s'aperçoivent s'ils sont émus ou pas.

M_ Et certains sont plus émus par le suicide vocal ! Est-ce parce qu'ils s'en rendent compte, et qu'ils aiment le morbide, ou parce qu'ils ne s'en aperçoivent pas et nagent dans l'ignorance, ignorance qu'il faudrait louer comme un don de Dieu ? Oublieriez-vous que l'émotion aussi peut s'éduquer ? Il faut se méfier de cette attitude qui prétend, sans se l'avouer, que les émotions toucheraient directement au cœur, sans passer par aucun jugement, et que leur "spontanéité" serait la preuve de leur incontestable vérité. En fait, l'auditeur subit ses propres critères, même s'il n'en prend pas conscience, et s'il en venait à découvrir (ou si l'on lui faisait découvrir) dans ce qu'il croit aimer, des défauts, qu'il n'avait pas remarqué, il se détacherait de ce qu'il idolâtrait, pour se porter vers des horizons nouveaux.

L_ Encore des défauts ?

M_ Prendre la peine de réfléchir sur soi, sur ses goûts, ou plutôt ses préférences, permet de découvrir la raison de ce que nous aimons et quelles sont les qualités que nous valorisons plus que d'autres. Mais, faire un choix n'implique pas que tout ce qui s'offre s'étage au même niveau. Il peut y avoir des possibilités équivalentes et d'autres bien inférieures...

Il nous est possible de nous détacher finalement de ce que nous avons aimé parce que nous en avons par exemple détecté le clinquant. Nous modifions donc notre réaction "spontanée" à telle oeuvre d'Art par notre réflexion. Il arrivera que l'on se mette à aimer ce que l'on refusait jusque là. Mais cela suppose une toute autre attitude que celle "défensive" de celui qui s'arme de la légitimité de ses goûts, de la subjectivité obligatoire du jugement artistique, négation même de la notion d'Art. Celui qui prétend que l'Art n'est finalement qu'un prétexte à la divagation du spectateur n'accorde assurément guère d'intérêt aux chefs d'oeuvres des plus grands artistes et sa réflexion ne lui apparaît universelle que parce qu'elle est superficielle. L'existence même de l'Art la contredit. Un amateur peut avoir une attitude aussi bornée, même s'il l'on doit le regretter, mais un professionnel ne doit pas succomber à cette facilité, à cette complaisance.

L_ Pour vous résumer, vous dites que tout n'est pas beau, et que l'on n'est pas obligé d'aimer tout ce qui l'est...

M_ ...mais que c'est dommage. Si l'on est sûr de soi, l'on peut assumer de préférer l'opéra à la musique de chambre, sans pour autant penser que cette dernière est moins bonne ; simplement qu'elle vous apparaît moins essentielle, de par votre vie. Ce qui ne vous empêche pas de penser que d'autres musiques sont déplorables.

Excusez-moi de sortir un peu plus du sujet, mais je lisais récemment dans un entretien cette phrase :

Selon moi, toute chose qui existe est belle, même si tout n'est pas intéressant.

(Beaux-Arts, numéro spécial, juin 2009, Boris Groys, propos recueillis par Anne Picq)

A mon avis, on pourrait tout aussi bien (et même mieux), soutenir le contraire : « tout est intéressant selon la façon de l'aborder, mais tout n'est pas beau ». On voit chez Boris Groys clairement la volonté moderniste, mais qui n'est pas progressiste (contrairement à ce qu'elle se plaît à croire), de dévaloriser le Beau au profit des valeurs conceptuelles de l'intellect, du cerveau gauche. "Intéressant" est pourtant le pire compliment que l'on puisse faire à un artiste, il n'est valorisé que par ceux qui ne sont pas artistes... Le Beau contient un principe de permanence, et c'est pour cela qu'il effraie certains, tandis l'intérêt que l'on reconnaît porter à un objet ne vous engage guère et renferme beaucoup de volatilité...

L_ La subjectivité anéantit en effet toute nécessité d'apprentissage, mais pour avancer sur les circonstances qui poussent un néophyte à travailler ; au moment de rencontrer un professeur, chaque futur élève n'offre-t-il pas un degré d'évolution différent ?

M_ Malheureusement il est rare pour un professeur de rencontrer un organe à ses balbutiements, dépourvu de mauvaises habitudes, guidé par un esprit dont le développement ne souffrirait que de simples carences. Le plus souvent, l'organe est tour à tour docile et réfractaire et l'esprit "doué" puis emberlificoté dans les contradictions et les contrevérités. Il se présente aussi parfois quelqu'un, chez qui les deux constituants d'une pratique artistique ne se sont pas développés symétriquement ; il possède l'acuité d'un artiste, due par exemple à une

longue fréquentation de la Musique, Peinture, Littérature, mais, au moment de s'exprimer, il ne dispose pas de moyens qui obéissent aux exigences de son imagination, parce qu'ils n'en sont encore qu'aux rudiments. Cela se produit quand un mélomane doué, souvent critique acerbe des performances à l'Opéra, parfois même fin musicien avec, pourquoi pas, la pratique d'un instrument, décide de sauter le pas et de prendre des cours de chant, afin de réaliser par lui-même ce qu'il ne trouve pas chez les autres, et qui lui semble pourtant évident.

L_ Orgueil, vanité ou frustration ?

M_ Cela dépend. Malgré son bagage, celui-là se découvrira des fautes qui le rempliront de honte et qui devraient l'inciter à plus d'indulgence pour les autres. Le fossé sera douloureux à combler surtout si en plus il adhère à la croyance dont nous venons de parler, que l'artiste est avant tout un instinct et que son organe doit lui obéir automatiquement pour traduire la sincérité ?

L_ Je ne veux pas croire que ce cas soit très fréquent...

M_ Non mais il donne à réfléchir. Le chemin du débutant qui ne souffrirait pas particulièrement de ce déséquilibre entre la pensée et l'organe, n'est pas pour autant dépourvu d'embûches. Comme ce qu'il attend d'un maître, dépend de ce qui lui semble nécessaire d'acquérir, s'il se berce d'illusions, se croit grande voix dramatique alors qu'il ne produit qu'un son diaphane, s'il se croit subtil interprète alors qu'il n'expose qu'une caricature (les cas sont nombreux, plus qu'on imagine), sa quête et son ambition ne seront pas les mêmes ; il ira trouver ceux qui seront susceptibles de lui tenir le discours qu'il désire entendre, qui va dans

le sens qu'il a décidé de suivre, encore sélectionnera-t-il ce qui l'intéresse dans l'avis qui lui sera donné...

L_ Je veux bien croire qu'un élève retient ce qu'il veut de ce qu'on lui dit et qu'il l'interprète dans le sens de ce qu'il croit, et donc de ce qui l'arrange, mais je doute qu'un tel travers puisse générer de grands artistes. Ceux-là ne sauraient aller bien loin.

M_ On pourrait ne pas s'en préoccuper, mais il nous appartient, dans un traité, d'avertir des dangers, car il existe aussi des réveils brutaux, des déceptions cuisantes qui bouleversent les plans de toute une vie. Pouvoir dresser de soi une image compatible, (même si elle n'est pas exactement superposable), avec celle que les autres ont de vous, sera une qualité majeure pour un chanteur, dont certains choix de répertoire notamment seront déterminés par l'idée qu'il se fait de lui, et que les autres doivent partager.

L_ Il est difficile de vous suivre sur cette pente. Vous ne voulez pas dire qu'un chanteur doit obéir aveuglément aux conseils qui lui sont donnés de tous côtés.

M_ Non bien sûr. Un artiste ne procédera jamais en consultant les spectateurs sur ce qu'ils attendent. Il ne recueillerait que mille opinions contradictoires et même la synthèse de tous ces morceaux ne le conduiraient, par définition, qu'à la médiocrité, il doit avoir un "projet esthétique" mais il doit également essayer de se voir "de l'extérieur" et y parvenir. A la lumière de son art et à partir de son potentiel, il déterminera ce qu'il lui faut travailler, modifier pour atteindre son but.

L_ On peut donc se tromper, n'avoir ni le physique ni la voix pour entreprendre ce qu'on désire.

M_ En effet. Tous les Arts ne sont pas logés à la même enseigne. Un peintre, un écrivain, un musicien n'existent que par ce qu'ils montrent, mais un chanteur, lui, doit avoir le corps et les moyens de son imaginaire. Ce corps et cette voix, il ne les a pas créés, il doit s'en contenter, même s'il peut les exploiter, les modifier dans une certaine mesure. Il faut évaluer ce qui joue en sa faveur et en sa défaveur, ce qu'on peut aisément améliorer, ce qui restera toujours hors d'atteinte.

TROUVER UN PROFESSEUR

L_ Nous aborderons plus tard peut-être la question épineuse du physique convenant à un rôle. Même s'il faut apprendre à se connaître, il reste à trouver quelqu'un pour vous conduire dans les progrès.

M_ Certains, s'estimant au plus haut prix, viendront trouver une vedette, une grande chanteuse à la retraite. Si l'on y regarde de plus près, c'est la lumière de la notoriété qui les attire ; pouvoir dire que l'on connaît telle vedette et ajouter son nom à son curriculum vitae, quel frisson ! Souvent l'élève qui a été reçu n'épargnera pas l'idole d'hier dans ses anecdotes, pour ne pas laisser croire à ceux qui l'envient, qu'on pourrait l'impressionner, sûr qu'il est de son propre talent... Il désire exprimer dans sa démarche qu'il se considère (et c'est le plus important), déjà différents des autres, comme faisant partie naturellement d'une élite. En fait, il n'a pas besoin d'apprendre vraiment ; il sait déjà tout et ne peut douter d'être "très bien". Il ne lui manque en vérité qu'un petit coup de pouce, autrement dit une rencontre avec des gens

importants auxquels le prestige de la vedette lui donnera accès. Persuadé que son talent doit juste éviter d'être déformé, il croit fermement que l'occasion lui a manqué jusque-là de se montrer "tel qu'en lui-même", de s'exposer dans un cadre à sa mesure. Il n'est pas rare d'ailleurs, qu'après quelque temps il ne soit déçu par l'exigence de la grande dame ou du peu de cas qu'elle fait de lui, mais c'est une autre histoire...

Il se cache dans cet état d'esprit, le secret bien enfoui, que rares sont les gens qui peuvent apprécier les différences de qualités artistiques et vocales et que l'important tient dans l'emballage. Il suffit d'être bien présenté pour bluffer qui l'on veut. Point n'est besoin d'être exceptionnel, il faut seulement faire croire qu'on est "bien", et la caution de la vieille dame n'y sera pas pour rien. Cette croyance n'est pas entièrement fausse, malheureusement, car ceux qui engagent ont besoin pour se sentir irréprochables, et pour se protéger des critiques, de la caution d'un nom prestigieux qui figurera dans la biographie de l'élève. On voit qu'il faut être malin.

L_ Oui, mais si l'on n'apprend rien, ou si l'on n'est pas au niveau, cela ne peut durer longtemps...

M_ Certes, mais en bénéficiant d'une chance, on l'aura soufflée à ses rivaux, au moins le temps du démarrage, on verra ensuite... Et puis, qui veut s'apercevoir de ses propres limites ?

L_ J'imagine que vous pensez expliquer les carrières courtes que nous connaissons aujourd'hui par ces subterfuges...

M_ En partie seulement. Mais, pour continuer sur les motivations de choix d'un professeur, d'autres au contraire, chercheront un professeur à la réputation discrète, qui ne les

impressionne pas trop, devant lequel ils n'auront pas trop honte de se tromper. Plutôt que découvrir tout le travail qu'il leur faut accomplir avant de pouvoir espérer se produire dignement, ils choisissent d'être d'emblée rassurés, réconfortés et trahissent du même coup une grande peur du métier.

L_ En elle-même, cette crainte n'est pas déshonorante, elle dévoile un fond d'humilité et d'ailleurs l'on travaille mieux sans inhibition.

M_ Mais en différant le plus loin possible la confrontation avec les difficultés, comment envisager d'être prêt à temps ? La solution de choisir délibérément un professeur que l'on ne respectera pas, parce que c'est souvent ce que cela signifie, permet souvent à l'élève de ne pas se ruiner en cours de chant...

L_ On peut le comprendre...

M_ Bien sûr, mais si dans ce cas, l'apprentissage est lui même au rabais, quel est le profit ? Le temps perdu vaut plus que l'économie réalisée, et après un certain âge plus personne ne veut prendre le risque de faire débiter un chanteur.

L_ Quel âge ?

M_ On débutait autrefois bien plus tôt qu'aujourd'hui. Celui qui n'a pas mis les pieds sur une scène, comme soliste, à 35 ans peut dire adieu à sa carrière.

L_ Un mot sur le prix d'un cours. Il existe aussi des noms qui demandent très chers...

M_ Et des élèves qui sont persuadés d'apprendre beaucoup parce qu'ils payent le haut prix. Ils ne voient parfois à cause de cela leur professeur qu'une fois par mois. Ce mirage consomme un gaspillage de leur talent comparable à celui que nous venons d'évoquer juste auparavant !

L_ Il y a, au contraire ceux qui veulent pour guide une figure forte...

M_ Un père. Sorte de personnage sévère qui serait dépositaire d'un savoir ancestral ou d'une rigueur scientifique reconnue, dont ils attendent l'approbation, des sanctions aussi ; un regard intransigeant dans lequel ils se sentent exister, mais comme de simples étudiants, car ils ne se sentent pas à l'aise comme artistes, même en devenir ; ils ne veulent pas être secondés dans leur propre chemin, mais conduits d'une main ferme vers ce qui se fait en général, et veulent qu'un autre assume ce qu'ils font. Ils attendent d'être préparés au métier tel qu'il s'exerce par les chefs des grandes maisons, ils n'ont cure d'une réflexion critique sur les modes passagères ou les erreurs couramment répandues. L'Art ne les intéresse pas ; cette recherche ne fait pas sérieux. Ils fuient les polémiques ; une telle approche les dérange dans leur souci d'être acceptés. Il ne s'agit pas pour eux d'épanouir leur propre expression, ils l'ont abandonnée devant les difficultés et l'urgence de s'introduire dans un monde impitoyable. Le maître en général déteste se salir les mains à reprendre dix fois un aigu, et n'a guère le temps de revenir au concret de la formation sonore ; il préfère les hauteurs philosophiques où son verbe décolle ; il parle de la motivation du personnage, parfois des circonstances de la composition ou de la création de l'oeuvre, des anecdotes qui le concernent personnellement, éventuellement du style, de la rigueur d'une interprétation, permettant à l'élève de se croire un élu déjà libéré des lourdes tâches de l'effort physique. Souvent le débutant notera sur sa partition, comme un bon scout, un avertissement, un conseil, ce qui lui épargne de reprendre

et de l'essayer sur sa voix. Il pense que le fait de "savoir" devrait suffire. Le chanteur accompli, tel qu'il l'imagine, serait un pur esprit, une intelligence supérieure, et non un vil artisan. Malheureusement, le chant n'est pas une connaissance mais une pratique. Aussi les progrès ne seront-ils pas décisifs.

L_ Il me semble que votre portrait acide pourrait se décomposer en plusieurs sections, sans que la figure patriarcale d'un gourou en soit la cible à tous les coups... Ainsi, nombre de professeurs ne reviennent pas sur un aigu raté, sur une vocalise "escamotée", au mieux ils rappellent leurs principes de technique, laissent l'élève le tenter à nouveau, puis lui enjoignent de retravailler chez lui.

M_ ... Parce qu'ils ne veulent pas gaspiller le temps précieux du cours, alors qu'ils ont mieux à faire ! On voit cela dans presque toutes les *masterclasses* ! Excusez-moi de douter des qualités pédagogiques d'une telle méthode ; ceux qui l'utilisent, à mon avis n'ont ni l'oreille, ni la compétence technique, ni le jugement sûr, ni la patience. Quoi de plus facile que de s'étendre sur la psychologie d'un personnage, sur des connaissances livresques érudites ? Il faut des facultés d'analyse bien plus aiguisées pour mettre en place un contre-*ut* fiable, guider un phrasé musical. Le but véritable d'un professeur n'est pas de dire des vérités, mais de conduire l'élève à s'améliorer.

L_ Dans les *masterclasses*, il faut comprendre que le professeur doit tenir compte du public et ne pas l'ennuyer par un travail trop rébarbatif. Il ne faut pas non plus exposer l'élève jusque dans ce que j'appellerai son intime.

M_ Oui, mais cette situation permet à certains pédagogues de se faire valoir auprès du public par leur science et leur culture, plutôt que d'aider véritablement l'élève dont ils ont la charge.

L_ En général, un élève ne s'inscrit pas à une *masterclasses* pour travailler sa voix, mais pour peaufiner une interprétation.

M_ Oui, présenté de la sorte cela semble raisonnable, mais si l'on cherche à comprendre ce que cela cache on s'aperçoit qu'il s'agit d'obtenir le brevet si convoité d'avoir suivi l'enseignement de tels grands noms. Pour ne pas se montrer à son désavantage devant un public d'inconnus qui peut comporter des gens du métier, le novice se choisit soigneusement un air qui ne dévoile pas ses problèmes, ou si l'on veut qui masque ses défauts...

Fréquemment le grand nom se fait son complice, car il n'a pas non plus envie d'exposer les failles de son enseignement. Vous comprenez que dans ce contexte l'apport de ce travail soit maigre.

L_ Vous êtes sévère.

M_ Loin de moi l'idée que l'interprétation soit négligeable, mais elle ne peut s'établir sur les limites d'une technique... Enfin, vous comprenez que ces *masterclasses* ne sont pas aussi utiles qu'on pourrait l'espérer.

L_ Le jeune sera quand même exposé à une part du métier qui n'est pas la principale, mais qui n'en est pas moins importante ; la nécessité de s'assumer en toutes circonstances, devant un auditoire qui ne lui est pas acquis d'office. C'est la mise à l'épreuve de ce qu'il sait, comme de sa capacité à se corriger vite, qui seront éprouvées plus tard dans le travail professionnel.

M_ Certes, mais le travail à huis clos reste plus approfondi.

L_ Vous décrivez un élève qui choisit de noter ce qu'on lui dit, plutôt que s'efforcer de le réaliser ; n'est-ce pas une manière de se croire un grand professionnel qui n'a plus rien à prouver, sûr de pouvoir réaliser à volonté ce qu'on lui demande ?

M_ ...Avec une pointe de vanité, certainement. Je crois que cette attitude révèle ou trahit beaucoup sur le rapport qu'on entretient avec l'Art, et sur ce que l'on veut en montrer. Il me semble que la distinction entre savoir une chose et la faire, a pour équivalent celle qui sépare le propre du sale. Retrousser les manches et plonger les mains dans ce que vous imaginez dégoûte les esprits fins. L'élève cherche à garder ses distances, il évite de se compromettre dans le concret avec ses imperfections de réalisation, pour se placer au niveau des plus hautes sphères de la pensée. En se désimpliquant, il se situe au-dessus de la mêlée, loin du vil exécutant, maladroit, ignare. Il garde une blancheur immaculée, n'a rien à prouver ; il lui suffit d'indiquer. De la sorte il abolit la distance qui le sépare du professeur, avec son rapport de force, pour traiter d'égal à égal. C'est bien la volonté de se croire déjà arrivé, en vrai professionnel, qui se profile au bout de cette attitude... professionnel que l'on imagine libéré de toutes les contraintes et des humiliations de l'élève...

Beaucoup trop de jeunes veulent s'affirmer en s'empressant de copier ce qu'ils croient, vu de leur niveau, les caractéristiques des "pros", mais ils n'ont pas l'expérience qui leur permettrait de profiter de ces méthodes, à supposé qu'elles soient vraiment pratiquées par les "stars", car il ne faut pas croire tout ce qu'on dit ; fumer ne dispense pas à profusion le talent de Fisher-Dieskau, croquer de glaçons ne vous apportera pas le succès de Pavarotti... Il arrive aussi que les attitudes les plus marquantes d'une diva soit un moyen de défense contre les agressions, et

ne révèlent pas vraiment la réalité de leur vie, leur objet étant justement de tromper. L'éternel sourire et l'affabilité de Jessye Norman assoit le statut de vedette et masque la volonté de l'obtenir.

L_ Puisque nous abordons la tentation de l'élève de se projeter dans une personnalité mythique, que pensez-vous de ceux qui veulent prendre des cours avec un chanteur de la même tessiture qu'eux ?

M_ ...en espérant qu'il leur refile son répertoire, ses trucs, pour n'avoir plus que la moitié du travail à fournir. Ils veulent déjà s'économiser ce qui est un mauvais signe sur l'effort qu'ils sont prêts à investir dans leur futur métier.

L_ J'ai pu constater que beaucoup pensent ne suivre les directives d'un maître que pendant leurs études, mais qu'aussitôt reçu leur premier engagement, ils sont résolus à ne plus tolérer personne derrière eux, ayant appris tout ce qu'il y avait à savoir.

M_ Toujours la même attitude infantile. Comme si un athlète se promettait qu'à la première victoire, il licencierait son entraîneur !

QUITTER UN PROFESSEUR

M_ Pour terminer ce sujet dont nous ne pouvons explorer tous les arcanes, il faudrait signaler la façon dont un grand nombre d'élèves quittent leur professeur sans un mot d'explication, comme on jette un kleenex usagé. Parfois ils abandonnent la profession avec la honte de ne pas réaliser les espérances qu'ils sentaient placés en eux, parfois ils ont décidé d'essayer un

nouvel enseignant, avec la gêne de trahir celui ou celle qui a fait tout son possible pour les aider. Ils réalisent leur projet plus facilement en condamnant brutalement tout un passé, toute une relation, chargée de rancœurs. Il s'agit de se refaire une virginité.

L_ Je comprends que vous soyez sensible à cette ingratitude...

M_ Ceux qui se croient dédouanés par l'argent versé après le cours, n'ont rien compris. Cette rétribution ne compense pas l'investissement inévitablement affectif qu'un professeur nourrit pour son élève. On n'enseigne pas le chant, comme tout Art, pour gagner de l'argent. Il faut ressentir une vocation, un idéal à défendre. Aussi est-ce doublement pénible de voir un élève tirer un trait sur toute une esthétique, toute une philosophie...

L_ Il doit bien exister des professeurs pour qui la relation ne dépasse pas celle du cours, qui s'efforcent de faire un bon travail pendant une heure et qui cessent d'y penser dès l'élève sorti. Ils sont disponibles mais dans une marge très stricte au-delà de laquelle ils ne sont pas concernés. J'imagine qu'un nombre non négligeable d'élèves doivent s'en trouver bien. Le territoire de chacun étant respecté, chacun se sent libre.

M_ Je ne peux m'empêcher qu'il y a là comme une hypocrisie.

L_ On parle beaucoup plus du transfert dans le sens élève professeur. Mais comment pouvez-vous penser que ce rapport de confiance favorise la possibilité pour un élève d'avertir son professeur qu'il va le décevoir, le trahir ?

M_ Il me semble qu'avec un peu de courage, il devrait être possible à la fois de respecter celui ou celle qui s'est donné de la peine pour vous faire progresser, et de formuler une nouvelle orientation.

L_ Sans crainte de rencontrer un avis opposé, d'une terrible dispute ?

M_ Si l'élève est fermement convaincu, il trouvera une occasion de plus de justifier son choix, sinon, une de plus de réfléchir, de prendre en compte ses nouvelles options, de revenir sur une décision hâtive. J'imagine que le professeur ne sera pas la seule personne qui ait un avis, une désapprobation éventuelle, sur une nouvelle direction, puisque ce fantôme flotte sur ce problème, et si l'élève n'a pas réussi à établir une relation de confiance...

L_ A qui la faute ?

M_ Au deux, mais l'élève aurait dû s'apercevoir qu'il cherchait autre chose.

L_ Justement, si telle était la raison de la rupture ?

M_ Je suis sûr qu'en parler révélerait peut-être à l'élève sa part de responsabilité dans ce ratage et pourrait lui suggérer de changer d'attitude la prochaine fois... Le professeur pourrait bénéficier d'une réflexion dans sa pédagogie...

L_ Il y a des gens qui redoutent une confrontation aussi intime.

M_ Ils en supporteront les conséquences, en traînant toujours des incertitudes, des regrets...

Pour mieux saisir cette situation il faut s'imaginer ce qu'est le métier, avec ses ambitions de gloire. Constamment confronté à des avis contraires, dans un monde angoissant, imprévisible, le seul refuge du chanteur sera sa volonté de réussir "par tous les moyens", d'autant plus qu'il ne comprend pas ce qui l'entoure. Un instinct de survie aiguisé devrait le tenir à l'écart des mauvaises tentations, des mauvais conseils. Mais cette faculté reste rare. Le chanteur devra saisir les opportunités qui se présentent, mais vous pressentez qu'opportunités ressemble à opportunisme...

L_ J'ai comme l'impression que vous pourriez défendre l'élève prodige...

M_ Croyez-vous ? J'essaie de n'être pas dupe...

L_ Mais pourquoi le professeur ne prévient-il pas l'élève des dangers qui l'entourent, ne lui interdit-il pas un rôle ou un engagement ?

M_ Je ne crois pas que sa fonction lui donne ce droit, sauf à outrepasser son pouvoir. Il devient alors un "gourou" qui cherche à manipuler la vie des autres...

L_ ... à poursuivre une carrière, une existence à travers eux... comme il en existe bon nombre.

M_ En effet. Nous parlons beaucoup d'élèves, or ce ne sont pas des enfants, mais des adultes qui prennent la décision d'apprendre. Ils ont leur autonomie, donc aussi leur responsabilité...

L_ J'imagine que tout enseignant, après avoir beaucoup investi dans un travail, avec une personne qui forcément occupait de la place dans sa vie, doit se préparer à la déception de la voir disparaître sans remerciement, sans explication.

M_ Dans le travail, l'élève ressent l'impression de s'être trouvé lui-même, ce qui est en effet le but d'un bon enseignement, mais il en conclut qu'il se serait trouvé de toute façon, ce qui lui épargne toute reconnaissance. Or cela n'est pas vrai. Il n'est pas évident qu'il aurait eu les moyens de s'exprimer si personne n'était venu corriger ses erreurs diverses, insister, persister, éclairer le labyrinthe et en donner le plan, les clefs...

L_ Vous ne semblez envisager que le cas d'un bon professeur qu'un élève cesse de voir ; il arrive aussi que l'élève s'aperçoive perdre son temps avec un... escroc. La sanction me semble alors bien méritée.

M_ Malheureusement il arrive plus fréquemment à un élève de quitter un bon professeur pour un escroc que l'inverse, parce que ce dernier possède le talent principal de séduire et de promettre. Ils savent qu'un grand nombre d'élèves sans en prendre conscience, souhaitent entrer dans une sorte de secte qui les rassure, qui prenne en charge leurs angoisses bien compréhensibles...

L_ Pour apporter de l'eau à votre moulin, je relèverai les chanteurs qui omettent de nommer dans leur curriculum vitae celui qui les a vraiment formés pendant de longues années, préférant citer un professeur célèbre, ancienne gloire du lyrique, beaucoup plus valorisant pour leur image, même s'ils ne l'ont rencontré que pour quelques heures dans un stage.

M_ Ils se présentent ainsi, comme des héritiers légitimes, qui reprennent le flambeau, doivent recevoir les mêmes honneurs. De tout temps ils auraient fait partie du clan des grands, seul le public ne les aurait pas jusque là reconnu à leur juste valeur ! C'est l'intimidation du snobisme. Mais s'il est évident pour un chanteur que sa réussite puisse faire de la publicité à son professeur, il lui vient rarement à l'esprit que son échec peut aussi le desservir. Quand il passe des auditions qu'il n'a pas bien préparées, les membres du jury lisent le nom du professeur et n'ont aucun scrupule à le rendre responsable. Il leur arrive même après le passage désastreux de suggérer au concurrent malchanceux la recherche d'un nouvel enseignant. Et pourquoi pas l'un d'eux ? C'est ce que l'on appelle être juge et partie. Dans cette situation les juges ont beaucoup de crédit, alors qu'en fait le propos d'un juré n'est pas obligatoirement fondé, mais l'élève comprend qu'il lui faut plier s'il veut avancer...

L_ Mais avant que nous passions à l'étape suivante, j'aimerais vous demander si vous n'avez rien à ajouter pour adoucir votre propos, qui me semble assez dur et sans indulgence, comme désabusé.

M_ Non pas du tout. Il serait dangereux et même condamnable de ne pas voir la réalité en face. La réalité n'est pas nécessairement rose. Elle n'est d'ailleurs pas noire non plus. Je m'efforce donc de regarder les cas qui se présentent, dont je n'ai cité que peu au demeurant, le plus objectivement possible, sans chercher à leur donner une couleur particulière, pour ce qu'ils sont. Je n'ai pas d'emblée voulu que tous les apprentis chanteurs soient portés par la même flamme idéale, l'abnégation pour l'Art, ou qu'ils aient raison quant à leur croyance profonde sur leurs dons. Tous ne réussiront pas, il faut le savoir, et essayer de comprendre pourquoi... Et si je parcours avec prédilection les mauvaises raisons de choisir un professeur et à l'instant, la mauvaise façon de le quitter, avec un humour corrosif parfois, c'est parce que

tout cela ouvre une mine de réflexion, tandis les bonnes manières offrent moins de champ : les gens heureux n'ont pas d'histoire...

JUGER UN PROFESSEUR

L_ Selon vous, il n'existerait pas de bonne raison de choisir un professeur ?

M_ Si, pour sa compétence, pour son efficacité. Par exemple quand on a pu constater les progrès qu'ont accomplis ses élèves dans une durée précise de temps...

L_ En pratique, vous savez comme moi qu'il est délicat de se rendre compte des capacités d'un professeur au travers de ses élèves, sauf peut-être à les entendre tous, pour vérifier s'ils n'ont pas tous le même défaut. Il est rare de pouvoir évaluer le chemin parcouru, de connaître les résistances, les lacunes de l'élève, pour comparer s'il s'est amélioré ou pas. D'autre part il arrive que des élèves assez doués qui ne progressent pas, simplement parce qu'ils ne veulent pas travailler, changer.

M_ Il en est qui chantent d'une façon au cours, et autrement au-dehors...

L_ En effet, et sur un cas particulier, pris à un moment donné, on ne peut déterminer si ce qu'on lui reproche aurait été pire précédemment, et donc si le travail de son professeur va dans le bon sens ou non.

M_ Il arrive qu'avec le trac d'une audition, s'effectue une forte régression... L'élève chante à un certain niveau avec son professeur, dans une situation familière, mais infantilisé devant le

regard froid de ceux qui ne sont pas là pour l'aider, pour le faire avancer, il se retrouve à la case départ. La possibilité du naufrage sera donc difficile à anticiper pour le professeur qui ne connaît pas son étudiant sous le jour d'une perte de moyens, justement parce qu'il a établi une relation de confiance. Avec un minimum de psychologie, il peut cependant suspecter que tout peut arriver. Celui qui, dans un jury avec toute la solennité de l'occasion, après avoir entendu un jeune chanteur décevant, ne suppose pas que, peut-être, ce qui lui a été montré n'est pas représentatif de ses capacités et de l'enseignement du maître, ne connaît pas le métier.

Il arrive que ceux qui se croient juges expérimentés laissent tomber: « Vous avez une belle voix, mais vous ne savez pas chanter, interpréter, nuancer. Que fait votre professeur de chant, cet incapable ? » Le débutant peut hasarder : « En effet, mon professeur essaie, lui-aussi de me corriger ces défauts », pour s'entendre répliquer : « Depuis combien de temps ? Il devrait déjà les avoir éradiqués ; il ne sait pas s'y prendre ! Allez voir quelqu'un d'autre ! »

En fait le professeur n'est jamais confronté au triste spectacle qui vient de se produire, parce que l'élève ne perd pas ses moyens devant lui, et que s'il fait un faux-pas, l'enseignant vient aussitôt le remettre sur le droit chemin, à peine a-t-il commencé de fléchir. Le défaut se résorbe alors. Cela ne signifie pas que l'élève a bien compris, mais qu'il a obéi aux injonctions. Les explications fournies n'arrangeront rien de plus, car l'élève ne s'en soucie pas.

En résumé, le travail du professeur s'arrête au moment où il parvient à conduire l'étudiant au point désiré ; alors commence pour ce dernier un travail d'introspection que personne ne peut faire à sa place. Il devient responsable d'assimiler ce qu'on lui transmet.

L_ Vous comprenez bien qu'un jury attend de la musique au plus haut niveau, pas seulement une voix avec un potentiel.

M_ Bien sûr, mais ce n'est pas si simple, d'abord parce qu'il y en a qui sont mauvais en audition, mais excellents dès que les répétitions leur ont permis de se rôder. Le cas symétrique n'est pas moins fréquent ; des bêtes d'audition ou de concours qui se révèlent médiocres sur scène.

L_ Un jury ne peut que statuer sur ce qu'on lui présente.

M_ Il ne peut ignorer totalement ce que je vous dis là. Mais il y a plus à dire sur l'opposition belle voix/interprétation nuancée. Certains pensent que l'"on a une voix" et que le travail commence avec ce que l'on en fait. Grave erreur ! Pour ceux-là, une belle voix est obligatoirement une donnée, dont ils font d'ailleurs un cas très relatif. Il faudrait la posséder pour qu'ils puissent la mépriser. Ils ne peuvent pas imaginer que pour servir ces aigus flambants, pour irradier ce timbre solaire et cette aisance qui coule de source, pour laquelle on ne suppose aucune technique laborieusement acquise, mais le naturel de l'instinct, l'élève et le professeur aient dû travailler d'arrache-pied. Cette belle voix se fabrique, elle n'est pas une donnée ; rares sont ceux qui le comprennent. Il arrive souvent que même si des nuances affinent le discours musical, frappés par le rayonnement de la voix, les oreilles primaires (même de professionnels) ne sentent pas les subtilités d'interprétation, quand elle ne sont pas soulignées, selon les dichotomies standard : la beauté exclut l'intelligence, la perfection technique ne permet pas l'expressivité.

L_ La beauté a mauvaise presse, beaucoup s'en méfient.

M_ Ceux-là mêmes qui proclament que le Beau n'existe pas, le détectent pourtant sûrement quand il s'agit d'empêcher son éclat. Ils craignent de lui voir obscurcir leur chère expressivité,

qui n'est qu'une forme de dramatisme consensuel et qui ne pourrait s'épanouir que dans la laideur ! Ceux qui véhiculent de tels lieux communs ne peuvent concevoir de jamais dire à quiconque : « Votre interprétation est bien, les nuances, le style également, mais le velours de votre timbre, son ampleur et la flexibilité de votre phrasé sont décevants. Que fait votre professeur de chant, cet incapable ? Vous devriez le quitter ».

Mais je ne voudrais pas que notre propos passe pour une défense frileuse des professeurs, une tentative pour les dégager de la forte responsabilité qui pèse sur eux...

L_ Le plus souvent ce n'est pas tellement l'interprétation qui souffre des conditions d'auditions, mais la voix.

M_ Oui, mais si la voix flanche, l'interprétation subit les turbulences.

L_ Que dit votre chanteur, quand il revoit son professeur et qu'il doit lui expliquer son échec ?

M_ Tous les cas de figure existent. D'abord l'élève expliquera peut-être qu'il avait mal dormi, commençait une angine ou n'avait pas pu se chauffer la voix. Il peut ajouter que le pianiste l'a mis en difficulté par un tempo inadéquat. L'acoustique de la salle pouvait le surprendre etc...

Un rival se présentait particulièrement exceptionnel et son professeur à lui faisait partie des juges... Toute cela contient sans doute une part de vérité.

L_ Il ne rend pas son professeur en partie responsable ?

M_ Cela se produit aussi. L'élève peut rapporter son expérience en ces termes : « On m'a reproché des aigus durs... un médium peu stable, un manque de justesse... », avec le désir secret de placer son mentor dans une situation délicate, pour qu'il se trouve lui-aussi jugé, pris en défaut, par plus importants que lui, du moins c'est ainsi que lui sera présenté le tableau dans ce rapport de forces. L'élève laisse entendre que, selon le tribunal, c'est l'enseignant qui n'aurait pas détecté une tare, n'aurait pas su corriger un problème ; signe de son manque de formation, de son incompétence. Mais cette façon de dévier les critiques peut révéler chez l'élève une difficulté à se remettre en cause lui-même. Il pense confortablement que ce n'est pas sa faute, qu'il fait ce qu'on lui dit et peut donc faire à volonté toute autre chose. Avec des gens irréprochables, il le deviendrait...

Les défauts en question, assez souvent le professeur ne les connaît que trop, puisque c'est pour les corriger que, dans ses cours, il fait reprendre plusieurs fois la même note, la même phrase, jusqu'au résultat satisfaisant, mais pendant le travail, l'élève ne s'aperçoit pas de l'ampleur de ses imperfections, subissant l'insistance du professeur comme l'exigence d'un maniaque. Aussi ne se sent-il pas obligé de mémoriser, la différence et la correction. Il arrive qu'il ne soit pas convaincu de la modification parce qu'elle ne le porte pas d'un coup de baguette magique à la perfection. S'ensuit qu'il revient toujours au point zéro parce qu'il refuse de commencer par cette étape quand il lui faudra recommencer ; il ne s'aperçoit pas que c'est la première marche d'une amélioration qu'il rate.

Parfois, malgré tout ce qu'il sait, quand son étudiant lui parle des reproches d'aigus

"plafonnés", "droits", l'enseignant sera tenté de dire, pour apporter du réconfort :

« Comment ? Ils n'y connaissent rien ! » Mais il n'aura pas entendu ce que son protégé aura effectivement produit lorsqu'il était devant le danger. Lui-même aurait peut-être fait le même commentaire, ou du moins n'aurait pas laissé cette dérive se réaliser, intervenant aussitôt avant qu'elle se fasse entendre. L'élève croira que son professeur le défend, et valorise ce que

d'autres blâment, alors qu'il n'en est rien. Il pensera parfois que son professeur est le seul à enseigner une bonne technique, mais souvent, à l'inverse il concevra de la défiance, imaginant n'être pas guidé comme il faut, comme il est admis généralement. Il imaginera que cet enseignement est décrié, que finalement il s'est fourvoyé... Il ne faudra pas beaucoup d'expériences décevantes pour le conduire à quitter son professeur, sans explication... mais à tort.

L_ Nous retrouvons l'ingratitude évoquée précédemment. Mais vous me permettez de souligner qu'il arrive pourtant que ce qui apparaît comme un défaut, soit effectivement voulu par l'élève et le professeur.

M_ Exactement. Comme il arrive que ceux qui se croient des juges impartiaux, se flattent inconsidérément d'une oreille qu'ils n'ont pas, d'un goût, d'une érudition stylistique hors de leur portée. Les cas d'incompétences rempliraient des volumes

L_ Il faudrait assister au travail de l'élève et du professeur et constater si le résultat final montre une amélioration. Il est vrai que la compétence de ceux qui prétendent juger, devrait être mise à l'épreuve pareillement...

M_ Il existe bien sûr de mauvais professeurs, mais vous savez, nombre de mauvais élèves leur donnent l'occasion d'exercer leur ministère... Je veux dire qu'après un temps, l'élève devrait s'apercevoir s'il progresse ou non. Apprendre le chant ne se fait pas dans la passivité. Il faut écouter les bons chanteurs, analyser les qualités des grands repères de la profession, ou du moins chercher à le faire. Il faut évaluer les invariants, les dégager des modes... qui se démoderont...

L_ Cette réflexion ne vous attirera pas la sympathie des jeunes chanteurs qui risquent de lire vos propos, par ailleurs, vous esquivez la question.

ESCROC

M_ Si l'on simplifie le problème, on risque le pire. Laissez-moi continuer. Il existe en effet des charlatans de toutes sortes ; par exemple ceux qui viennent vous voir à la sortie d'une audition, d'un concert, là où vous êtes le plus fragile, pour vous dire que vous avez une jolie voix, mais que pour l'instant vous ne chantez pas avec la moitié de vos capacités. Devant votre perplexité l'un de ces illusionnistes suggérera que « vous ne soutenez pas assez bas », que « vous ne couvrez pas où il faut, comme il faut », ou quelque chose d'approchant.

Evidemment tout artiste raisonnable doute de lui-même. N'est-ce pas le moteur de son travail ? Ne pourrait-il pas obtenir mieux de lui-même ? Sa curiosité est piquée. Alors le chanteur poussé par l'inquiétude, ira rendre visite les jours suivants à ce maître mystérieux qui s'est exprimé avec tant d'amabilité.

L_ Et là ?

M_ Et bien, la plupart du temps, qui fait la démarche trahit déjà la confusion de son esprit. Celui qui va consulter une voyante ne lui est-il pas déjà soumis ? A la vue de son visiteur, le charlatan saura son incertitude. Il n'aura aucune peine à faire découvrir à celui qui s'avance dans ses filets, des sensations nouvelles, soit par le "sombage", par la "voix dans le masque". Le gourou se montrera auréolé d'un savoir ancestral, réservé aux seuls initiés.

Il est étonnant qu'un jeune chanteur, généralement peu portée vers les vieilleries, se trouve ainsi fasciné par une chose qui viendrait du fond des âges. Il est vrai que l'alchimiste peut aussi se draper dans un abord moderne, "scientifique", "rigoureux" en se déclarant pourfendeur acharné de "l'empirisme" qui fait perdre un temps précieux, décisif. Avec lui, tout est clair. Point besoin de "tâtonner". D'un coup, le nouveau prophète va bousculer les sensations de l'élève toujours prêt à s'entendre dire qu'ainsi sa voix est mille fois plus impressionnante et qu'en quelques cours elle sera métamorphosée. L'assurance du maître emportera toute résistance, particulièrement si le nouveau disciple a l'impression qu'on lui demande moins d'effort et que ce qui lui est demandé présente moins de difficulté que ce qu'il a tenté jusque là chez son désormais ancien professeur. Il lui semblera qu'il s'est jusque là, échiné pour atteindre l'impossible, particulièrement parce qu'il ne comprenait pas ce qu'on lui demandait, alors que maintenant...

L_ Puisque l'élève ne peut juger véritablement la différence, il (ou elle) se fie à l'enthousiasme qu'il (ou elle) croit voir susciter.

M_ Sans vouloir s'interroger si cette exaltation n'est pas intéressée, puisqu'elle permet à celui qui la témoigne de gagner un nouvel élève, ravi de s'entendre dire qu'ils est heldenténor, traduisez : ténor à qui l'on n'aura pas besoin de donner d'aigu (parce qu'on ne sait pas le faire), soulagé de ne pas avoir à les conquérir, de se voir ainsi tirer une telle épine du pied. Avec sa nouvelle voix dramatique, nul besoin de reprendre inlassablement les notes extrêmes pour les améliorer puisqu'il n'en a plus besoin. Nul besoin de soigner la qualité du timbre. Effectivement, parfois la voix prend de l'ampleur avec le "sombage", mais à quel prix sur l'étendue, le timbre, la portée, l'agilité, la tenue, rapidement fatiguée... L'imposteur entretiendra la reconnaissance éperdue de sa nouvelle découverte en lui répétant qu'il a la voix

du siècle, un timbre inouï que les autres, à côté, c'est de la « m..... » etc... que sa voix prend ainsi de la maturité.

L_ De la maturité ?

M_ Malheureusement trop souvent l'on entend des jeunes qui ont à 25-30 ans avec la voix d'un chanteur passé la soixantaine. Ils sont très fiers de s'entendre dire que leur timbre rappelle Christoff, Gobbi, que sais-je... En fait, rien n'est plus facile que de copier un timbre, par exemple celui de Callas... avec les mêmes conséquences à plus court terme ; un vieillissement prématuré. Les oreilles incultes y voient une bonne préparation, de "vraies voix", alors que cet état ne présage guère de sa longévité.

L_ Mieux tout de suite que plus tard. C'est la rage de la modernité qui veut réussir sa vie. Il vaut mieux chanter dix ans comme un lion que vingt ans comme un mouton...

M_ Belles sornettes ! Mieux vaut-il connaître une fin de carrière avant d'avoir mis les pieds sur les planches ? Cela évite beaucoup de fatigue et de déception ! Il traîne tellement d'idées fausses ! Par exemple qu'une voix devient plus dramatique ou s'élargit quand elle perd ses aigus, que la clarté ou la pureté du timbre sont l'apanage des médiocres moyens, que les "harmoniques graves" sont les plus importantes, que sais-je ?

Malgré tous les avertissements il y a toujours des naïfs prêts à se laisser prendre au piège, on devrait dire qu'il y aura toujours des chèvres de Monsieur Seguin.... Je me rappelle une jeune étudiante qui m'expliquait le plus sérieusement du monde que son professeur, pour tirer sa voix de la gorge, la lui faisait placer la voix dans le nez pour que cela fasse une moyenne...

L_ Que voulez-vous ! Le manque de confiance en soi, le besoin de s'accrocher à quelque chose de sûr conduit souvent au désastre...

M_ On doit comprendre ce que l'on apprend. Ou l'on est d'accord avec ce que l'on vous explique, ou non ; je veux dire qu'on ne peut se contenter d'être une girouette. L'élève ne doit pas attendre que le professeur trouve pour lui, il lui faut chercher avec lui, donc assumer avec lui le résultat. Il ne sert à rien qu'un professeur sache par cœur un air que son élève n'arrive pas à mémoriser...

Parmi les destructeurs de voix, il y a ceux qui ne donnent que des cours d'interprétation. Pour eux, l'élève doit régler ses problèmes tout seul. Celui-ci est enchanté de faire en privé sa petite sauce et d'être enfin considéré comme un adulte responsable... On devrait s'interroger si ces instructeurs, plus philosophes que musiciens perçoivent les inégalités de timbre...

L_ Il me semble que vous avez déjà survolé ce problème...

M_ On y revient toujours, par des chemins détournés, parce qu'il y a tant à dire sur ceux qui utilisent leur ascendant pour tyranniser leurs élèves, leur interdire de passer telle audition, tel concours, d'écouter des enregistrements ou d'aller au spectacle. Ils découragent les membres de leur secte dès qu'ils doivent affronter une difficulté risquant de leur faire prendre des distances pour s'assumer et inévitablement quitter l'emprise du maître.

L_ Nous ne pouvons faire le tour des mauvais professeurs.

M_ Encore un peu s'il vous plaît... Parmi les démolisseurs de voix, il y a ceux qui entendant un jeune à l'aigu épanoui, lui annoncent qu'il chante une tessiture trop basse.

L_ Je ne comprends pas, je croyais que les mauvais professeurs étaient incapables d'ouvrir l'accès aux aigus et que par sécurité, ils préféraient les classer dans la tessiture en dessous.

M_ C'est vrai dans le plupart des cas en effet, pourtant ce que j'avance existe aussi, plus rarement. Il est intéressant parce qu'il permet de distinguer l'avant et l'après. Quand l'escroc entend un chanteur avec l'aigu aisé, il imagine être en face du cas le plus courant d'une voix qui peut encore s'élever. Avec sa méconnaissance du sujet, il ne se rend pas compte que toutes les notes sont là. Pour une fois il est honnête, il croit ce qu'il dit, bien qu'il soit dans l'erreur.

L_ Et ensuite ?

M_ Vous avez deviné qu'il ne réussira pas à étendre l'ambitus. Après des semaines ou des mois d'efforts infructueux, il déclarera que la voix est inclassable ou qu'elle doit travailler à "se muscler" pour assurer son répertoire dramatique qu'elle ne peut encore exercer.

L_ Oui, nous avons déjà vu qu'une voix dramatique pouvait revendiquer une tessiture sans pour autant se risquer aux aigus d'une voix lyrique... mais qu'advient-il quand il sera évident que le travail n'a pas été profitable ?

M_ L'élève aura rompu avec son ancien professeur. Le temps va passer, tout va traîner, l'espoir va renaître parfois parce qu'il n'est pas impossible à un baryton aigu de chanter un air de ténor... pas n'importe lequel évidemment. *Vesti la giubba* par exemple... Un air, mais pas un rôle, et pas un répertoire. Ensuite il sera souvent trop tard pour revenir en arrière. Ne vous

inquiétez pas pour l'imposteur ; il trouvera des explications pour culpabiliser son élève. Il le renverra sans vergogne...

L_ Avons-nous fini avec ces cas déprimants ?

M_ Laissez moi ajouter encore que parfois, ceux qui se voient comme des experts, sont effrayés dès qu'une voix développe ses aigus, qu'ils auraient voulu ne dépassant pas le volume de leur médium. Ils craignent cet éclat, et croient prouver la finesse de leur oreille en refusant les déferlements sonores. Pour eux, toute voix puissante braille, et leur travail, leurs préjugés, les conduit à inhiber la voix plutôt qu'à lui permettre de se développer. Ils brandissent la menace d'une perte de voix prématurée, ce qui n'est pas entièrement faux avec eux, puisqu'ils ne sauraient pas l'accompagner dans sa croissance. Ce cas se répète fréquemment de nos jours avec les retombées de la Musique Ancienne qui a pris la place de la Mélodie, et l'on ne s'étonnera pas de la pénurie actuelle de grandes voix, même si l'on peut trouver de multiples raisons à ce phénomène que nous avons abordé à l'occasion de la "respiration diaphragmatique".

Combien de pédagogues en mal d'idéal, de pratique, parce qu'ils ont écouté trois disques, assisté à deux concerts, s'autoproclament spécialistes de tel répertoire, se croient investis d'une mission à leur portée ; celle d'émonder les jeunes chanteurs de leurs excès vocaux, de leur mauvais goût ! Et en effet leur travail les rend insipides et monotones. Ne croyez pas que ce type de professeur se trouve plus souvent dans le privé que dans un conservatoire...

Il faut pour finir, encore mentionner ceux qui n'accordent leur faveur qu'à un timbre particulier qui le plus souvent leur évoque celui d'une idole trop tôt disparue, mais aussi parfois celui d'une vedette au zénith de sa popularité... à un moment donné. Excusez-moi, je ne peux énumérer toutes les fantaisies...

TRAVAILLER

L_ Parlons un peu de ce qui se passe quand un élève essaie de mettre un air au point...

M_ Volontiers. Tout d'abord, on ne doit jamais oublier, à mon sens, quand on fait travailler un élève, qu'il s'agit d'offrir d'un air, une interprétation satisfaisante, résolvant les difficultés qui se présentent, mais aussi de permettre à une voix, à un artiste de développer ses moyens pour aborder d'autres oeuvres et pour maîtriser de manière générale sa voix le mieux possible. Il faut donc aller de la voix à l'oeuvre mais aussi de l'oeuvre à la voix.

L_ Qui dit le contraire ?

M_ Plus de monde que vous n'imaginez, car cela implique de dissocier les exigences de la Musique et celles du Chant et parfois non pas de la servir, mais de se servir d'elle, et cela choque au plus haut point toute une catégorie de mélomanes "intelligents". Pour eux, on ne devrait aborder un air, un rôle, qu'après avoir atteint la possibilité de le restituer au mieux. Mais par quel miracle ?

L_ Peut-être n'entendent-ils pas, comme le professeur, quand la voix touche au meilleur d'elle-même...

M_ C'est en travaillant un rôle qu'on peut espérer progressivement le restituer au mieux. Il est profitable parce qu'il exige de vous des qualités que vous n'avez pas forcément épanouies.

C'est le contraire d'un cache-misère. Il n'est pas toujours possible d'obtenir avec un élève à un

moment donné, une interprétation à l'abri de tout reproche. En existe-t-il une ? Et c'est justement la raison pour laquelle un air peut se révéler fructueux dans le travail ; il fait avancer l'élève en exigeant des qualités qu'il n'a pas encore développées. Il est ainsi bénéfique, plus qu'un autre qui occasionnerait moins de travail pour un résultat d'apparence plus satisfaisant. Il y a l'immédiat et le futur, les solutions à court et à long terme. En fait, il faut travailler ce qui vous est facile et ce qui vous est difficile. L'un et l'autre vont se renforcer, mais celui qui vous met en valeur n'offre pas toujours le meilleur travail...

L_ Pourquoi ?

M_ Il y a des manières de chanter brutales et forcées qui peuvent trouver un air dramatique pour les rendre convaincantes. Un bon professeur détectera l'émission fautive au travers de l'interprétation et conseillera d'assouplir la voix sur des oeuvres qui d'évidence ne supporteront pas le même traitement et qui, au début, souligneront les défauts au lieu de les masquer. Un mauvais professeur précèdera à l'inverse. Bien entendu tout air qu'un chanteur exécute avec difficulté n'est pas obligatoirement formateur. Combien d'élèves apportent à leur professeur une mélodie cantonnée dans le médium et qu'il faut chanter *piano*, qu'ils chantent sans peine, mais aussi sans profit, car il est inconcevable d'y développer de la puissance (ou alors au mépris tenace de la musicalité !), et personne ne leur demandera de chanter véritablement *piano* puisque leur voix n'est pas sonore ; leur *mezzo-forte* suffit. Ils n'y auront pas matière à se confronter à l'aigu, à l'agilité. Ce travail ne leur sert donc à rien.

L_ ...sauf à ajouter un nom de professeur ou de stage à leur curriculum vitae.

M_ Bien des chanteurs cherchent ce qu'ils peuvent exécuter au point où ils en sont, ce qui veut dire sans le moindre désir de progrès. Ils veulent un costume taillé sur mesure, comme si les compositeurs du passé avaient pu imaginer leurs points faibles.

L_ J'imagine que dans l'énorme quantité de musique écrite, il doit bien en exister une pour chacun...

M_ Qui sait ?

L_ Nous esquissons le cas de la spécialisation plus sûrement sclérosante qu'épanouissante, puisqu'elle n'est que repli.

M_ Il faut certes chanter en public ce que l'on peut chanter, mais faut-il que cela soit "facilement" ? Un véritable artiste sait que tout est difficile pour atteindre un niveau minimal de perfection. Dans le travail, il faut se frotter à ce qui aiguisé vos capacités, ne serait-ce que pour améliorer ce que vous faites en apparence aisément. Il y a des airs que l'on chantera plus tard, mais auquel il peut s'avérer utile de se mesurer une première fois. Il faudra ensuite les laisser reposer afin de les reprendre... En résumé, il faut rendre à la Musique ce qu'on lui doit, mais celle-ci en retour devra vous rendre meilleur et non vous détruire. Cela, bien des chanteurs devraient le méditer, mais aussi des compositeurs.

L_ Vous allez encore en scandaliser plus d'un. N'a-t-on pas répétés que les contemporains écrivaient des casse-voix, même quand ils se nommaient Bellini, Verdi Wagner !...

M_ Attendez ! Je n'ai pas mis les compositeurs en cause, du moins pas encore, je veux seulement dire qu'il faut savoir aborder une musique pour en tirer profit et pour la rendre au mieux ; cela dépend des capacités de chacun. Certains peuvent s'attaquer sans risque à certaines partitions, d'autres ne devraient pas. Certaines partitions ne peuvent être chantées que par de rares surdoués... d'autres par personne à ce jour...

L_ Vous voyez, vous ne pouvez vous empêcher de persifler.

M_ Il est probable qu'à la création d'oeuvres particulièrement difficiles, il y eut parfois des chanteurs sans bagage technique et même esthétique, sans recul nécessaire pour les aborder sans risque. Il en est qui ont dû détériorer leur voix dans cette épreuve, mais leur expérience aura servi la génération suivante qui a laissé moins de plumes dans ce qu'elle avait appris à négocier au mieux.

L_ C'est une spéculation.

M_ En effet, mais du moins vous voyez que je fais des efforts pour ne pas proclamer que tous les chanteurs d'autrefois possédaient une technique miraculeuse. Cela devrait être versé à mon crédit...

Nous ne savons pas exactement comment certains chanteurs ont créés des partitions hérissées pour nous de difficultés, par ailleurs l'oreille de l'auditoire qui découvre une œuvre n'attend pas, n'anticipe pas les passages difficiles comme celui qui les connaît par cœur. Mais je ne crois pas que l'on gagne quoi que ce soit en présumant que les exécutions du passé nageaient dans la médiocrité, tandis que les compositions étaient géniales.

Il n'est pas concevable d'imaginer que Jean Sébastien Bach ne disposait que de choristes améliorés pour solistes, avec la virtuosité qu'il requiert. A entendre massacrer chaque semaine ses œuvres, il lui aurait fallu être masochiste pour continuer. Il aurait fini par écrire des airs moins difficiles. Nous devons en conclure que ses chanteurs pouvaient exécuter correctement les parties de cantates et de messes qui leur étaient dévolues...

L_ L'idée qu'un artiste écrit toujours pour les générations futures est bien ancrée.

M_ Chopin pouvait jouer ses œuvres et Rubini chanter ce que Bellini lui écrivait. Il n'y a pas de preuve qu'une composition inexécutable à un moment le sera dans le futur. Certains compositeurs doivent leur gloire, du moins en partie, au fait que leurs œuvres étaient bien pensées pour l'instrument qui devait les recevoir, et qu'elles les valorisaient en retour et ce n'est pas la moindre raison qui fait qu'on les joue encore. L'artiste sait qu'à les travailler il ne perd pas son temps. Mozart n'était pas peu fier de couper un air aux mesures de son interprète.

L_ Ce qui n'empêche pas qu'une musique soit particulièrement exigeante.

M_ Bien sûr. Il n'en est pas moins vrai qu'un compositeur ne peut jeter sur le papier ce qui lui passe par la tête, sans accorder la moindre attention à l'organe vocal, et se prétendre génial (ou d'avant-garde, avec tout ce que cela présuppose de gloire posthume assurée), parce que ses complications dépassent les possibilités de ses interprètes. C'est en tout cas le meilleur moyen de ne pas être joué. Et pourtant il ne faut pas croire que les difficultés rebutent les chanteurs ; plus d'un cherche une occasion de montrer ce qu'il sait faire...

La notion de destruction, en l'occurrence vocale, aura fasciné tout le deuxième quart du XXème siècle. Et je ne pense pas que cela soit pour le meilleur. Evoquer les cas de tel ou telle qui perdit sa voix dit-on, avec tel rôle, distrait de considérer combien il exista dans le passé, des chanteurs dont les performances nous apparaîtraient inégalées, inégalables, si nous y prêtions attention.

L_ Vous voulez dire, qui nous rendraient modestes ? En effet nous sommes persuadés de surpasser nos aînés. Bien des professeurs pensent que la Musique Ancienne convient aux débutants. Pour vous résumer, je suis bien d'accord avec vous pour dire qu'apprendre à chanter un morceau commence tout simplement par apprendre à chanter, qu'il faut trouver des solutions générales aux problèmes, avant de se contenter, provisoirement si l'on ne peut l'éviter, de replâtrages...

M_ La suite est évidemment qu'on ne peut donner de conseils d'interprétation sans intervenir dans la technique vocale, parce qu'il y a toutes les chances que le tendre *piano*, expression du jeune amoureux, ne manque pas tant à l'interprétation du débutant parce qu'il n'aurait pas compris la situation, mais parce qu'il ne peut le réaliser dans la tessiture trop élevée où le compositeur l'a niché. Il est ridicule d'enjoindre au malheureux exécutant de respecter ce caractère quand on ne peut lui expliquer comment l'obtenir, quand on ne peut le conduire jusqu'au résultat... Il est criminel, parce qu'on ne veut renoncer à cette nuance que l'on ne peut enseigner, d'approuver un étouffement vocal, parce qu'au moins de la sorte, ce n'est pas trop fort. C'est le plus sûr moyen de démolir une voix, d'introduire de nouvelles contradictions dans un mécanisme déjà noué par suffisamment d'incohérences. La nuance n'existe pas sans le caractère expressif, on ne le répètera jamais assez.

Désolé d'en faire grincer plus d'un en disant que le professeur ne travaille pas dans l'abstrait, dans l'absolu de la Musique tel qu'un bon lecteur l'entend "à vue" ; il optimise les moyens d'un élève à un moment donné. Aussi dans cette réalité, tenant compte des nuances indiquées par un compositeur, il faut néanmoins admettre qu'un beau *piano* vaut mieux qu'un horrible *forte*, mais qu'un beau *forte* est préférable à un *piano* étranglé. La voix n'est pas un véhicule neutre de la Musique, elle a sa propre existence et son propre pouvoir...

L_ Dans une grande salle, dans une petite, pour une œuvre lourdement orchestrée ou légèrement accompagnée, un opéra, une messe, une mélodie, le niveau effectif des nuances diffère sensiblement.

M_ Oui, mais excusez-moi de vous dire que, présenté comme cela, au ras du constat, votre propos pourrait sembler normatif, scolastique. Il y aurait ceux qui savent se tenir et ne se comportent pas en public de la même façon qu'en privé, dans un dîner que dans leur chambre, et puis les autres... Vous risquez de présenter l'Art comme la capacité d'observer les règles du savoir-vivre. Or il s'agit bien d'une réalité pratique.

Le problème n'est pas simplement de donner plus de voix à l'opéra et de savoir la retenir au salon. Il ne s'agit ni de la pousser au maximum dans l'un, ni de la domestiquer pour qu'elle soit sage dans l'autre ? L'écriture du compositeur si elle est adéquate, conduira la voix à son emploi juste. J'ai déjà dit que ceux qui pensent que réduire le volume sonore accroît la musicalité ne sont pas musiciens. La question n'est pas là. Il faut optimiser ce que la musique offre afin de la restituer au mieux.

L_ Et le texte ?

M_ Le texte, s'il est bien mis en musique, trouve en elle tout ce que le compositeur a voulu, toute l'interprétation qu'il en a fait. Un même texte, mis en musique par différents compositeurs change de caractère. Le travail de l'interprète doit être de faire sentir ce qui distingue Mallarmé tel que le voit Debussy, de celui que Ravel présente. Théophile Gautier, dans la musique de Gounod, prend une autre couleur que dans celle Berlioz et le Verlaine de Fauré n'est pas celui de Reynaldo Hahn. Pour continuer un instant sur ce sujet, il faudrait un jour s'apercevoir que le Figaro de Beaumarchais n'est pas celui de Rossini, le Don José et la Carmen de Mérimée n'ont pas les mêmes caractères que les personnages de Bizet. Nombre de metteurs en scène et de chanteurs se prévalent de leurs lectures littéraires pour justifier leur interprétation. Ils se révèlent cuistres et avouent sans le savoir qu'ils n'ont pas compris l'opéra. Ils ne semblent pas s'apercevoir que le compositeur a écrit la musique...

Pour en revenir à notre point de départ, croyez-vous qu'il faille chanter autrement certaines mélodies de Duparc ou certaines cycles de Poulenc lorsqu'on les donne au piano ou à l'orchestre ?

L_ Très bien ! Cela nous remet en selle pour envisager globalement le travail du chant. Le professeur a pour tâche principale d'expliquer à un débutant le fonctionnement physiologique de l'organe vocal.

M_ Je ne crois pas que cette approche soit très efficace. Ce que l'on fait peut différer profondément de ce que l'on sait (ou croit savoir), et beaucoup de chanteurs ne parviennent pas à s'apercevoir de l'incohérence qu'ils ont laissé se creuser entre les deux.

SE CORRIGER

L_ C'est au professeur de pointer le doigt sur les incompatibilités.

M_ Ce n'est pas si simple, et le travail ne soit pas se faire sur le savoir mais sur le sentir. Tout d'abord, rares sont ceux qui peuvent aller au bout d'un protocole sans le modifier en cours de route, avant même qu'il se révèle infructueux. Je veux dire que pour triompher d'une difficulté, lorsqu'on décide une correction, une suite d'actions, il faut aller au bout avant de juger de sa réussite ou de son échec. Bien souvent dès qu'un doute surgit, le chanteur change les données, de sorte qu'il ne saura jamais à quoi il aurait pu parvenir avec sa première ligne de conduite. En général il revient en terrain connu, ce qui double son échec.

L_ Je ne vous comprends pas. Pourquoi serait-il difficile de se corriger, quand on vous indique les bons principes ?

M_ Fréquemment un élève se croit obligé d'appliquer une correction contre ce qu'il craint le plus, et qui n'est pas toujours fondé. Il craint le couac, ou le timbre trop clair ; il appuie donc la voix sur la poitrine et rend les aigus inaccessibles... Celui qui redoute une voix trop feutrée, la serre pour lui donner du brillant, celui qui soupçonne une couleur dure et clinquante, l'assourdit...

L_ D'autant qu'il n'est pas toujours le meilleur juge...

M_ Exactement ! Or, il arrive que le remède soit pire que le mal. A ce moment l'élève ne comprend pas facilement que la solution qu'il a élaborée est l'origine du problème, et souvent il rechigne à essayer une autre méthode, persuadé que s'il n'impose pas tel ou tel blocage, la voix va partir "en arrière", les registres vont se séparer etc... Le plus souvent cette crainte ne

repose sur rien et l'élève, s'il essaie strictement ce qui lui est proposé, verra que ce qui l'effrayait ne se produira pas. Encore faut-il qu'il veuille s'aventurer dans une nouvelle orientation...

Mais il arrive aussi que ses inquiétudes ne soient pas entièrement fausses, et pour une autre raison. Prenons l'exemple de celui qui chante avec une contraction laryngée excessive. En essayant d'ouvrir la gorge il s'apercevra que le résultat est encore moins satisfaisant... Avec le serrage il obtenait un brillant, une illusion d'appui, alors qu'avec la gorge plus ouverte, le timbre paraît sourd. Il a simplement négligé que cette émission fautive lui permettait de ne pas réformer un soutien qui apparaît maintenant clairement inefficace, insuffisant, et que son étranglement faisait croire à un placement vocal alors qu'il le révèle toujours à chercher. Vous voyez que le défaut apparent n'est pas toujours le plus fondamental et qu'il peut en cacher un autre...

Mais de nombreux autres cas peuvent se présenter ; il arrive qu'avec la gorge ouverte, un bon soutien, l'élève avoue qu'ainsi il a l'impression de crier, de déverser un flot uniforme et trop sombre. En fait, il empêchait sa voix de se libérer par crainte de cette sensation de liberté qu'il ressent comme une absence de contrôle, un déversement. Pour le convaincre d'une amélioration il faut lui faire observer la plus grande facilité d'émission, la moindre fatigue qui ne sont pas les caractères du cri, l'absence de striction laryngée avec la grande ouverture. Par ailleurs, crier produit moins de son que chanter, à cause de la contraction. Il faut ensuite argumenter que la libération du formant passe par une sensation de luminosité du timbre et qu'il faut apprendre à distinguer ce phénomène de la stridence vocale, que cette coiffe du timbre n'est pas incompatible avec sa rondeur, que la largeur sonore s'éprouve d'une certaine façon, que plus sombre ne signifie pas obligatoirement "poitriné", qu'enfin on ne peut critiquer un timbre trop couvert et trop ouvert à la fois... car il est des gens pour qui la gorge ouverte est un défaut...

Il ne sera pas toujours facile de convaincre que chanter facilement doit être le but... et il ne sert à rien de rectifier qu'on aurait mieux dû qualifier cette façon de "gueuler" plutôt que de crier. Jean de Reszké disait : « Au théâtre il faut gueuler, mais il faut savoir gueuler »... et l'on sait combien son chant était élégant et "distingué". L'ouverture de la gorge déstabilise ceux qui veulent tout contrôler, qui pensent qu'il faut conduire la voix comme dans un carcan, et que c'est la preuve d'un chant "intelligent"...

Il n'est pas évident pour un débutant de comprendre que les règles de la production sonore vont à l'encontre, à l'envers, de l'expérience qu'il a dans le parler, dans le hurler. Certains pensent qu'il leur est impossible d'ouvrir ce qui naturellement se ferme. Beaucoup peinent à comprendre comment abaisser le larynx sans le contracter, et comment ce mécanisme permet en mouvement contraire d'élever le son, de le focaliser dans le palais en le développant postérieurement dans le pharynx. Ces deux mouvements opposés leur semblent irréalisables, d'abord parce qu'ils l'imaginent comme deux actions distinctes, alors qu'il ne s'agit que d'une seule ; un peu comme un ascenseur dont le contrepoids descend quand la cabine monte. Le mouvement est global, naturel, mais pour eux, baisser le larynx ferait descendre le son. Tels qu'ils le pensent, ils le font. Il ne leur reste que deux mauvais choix ; serré en haut, engorgé en bas... Rares sont les cas où ce dilemme a pu se résoudre sans l'oreille aiguïlée d'un professeur.

L_ Certains prétendent que le chant n'est qu'un cri accommodé. La psychanalyse y trouve son compte et le chant devient une catharsis de l'angoisse, ou quelque chose comme ça...

M_ Risible ! Le chant présente le contraire, ou l'inverse, comme vous préférez, du cri. Il faut saisir tout ce que cela implique pour bien chanter. Vous pouvez remporter les délires sur l'animalité, l'évacuation de l'inconscient.

Trouver la façon d'émettre la voix demande un effort pendant le cours, mais en retrouver le chemin ensuite, ne sera pas aisé. Il en est pour qui retrouver cette voix sera particulièrement difficile, tant son apparition allait à l'encontre de tout ce qu'ils croient. Ils ont réussi par échelons successifs à s'éloigner de leurs habitudes...

L_ ...par tâtonnements...

M_ ... en acceptant d'aller chercher plus loin un caractère, en se concentrant sur les sensations ; mais pour y revenir après chez eux, ils vont partir de l'analyse qu'ils ont tirée de cette expérience. Le véhicule n'est pas le même. Ceux qui auront essayé rapidement, superficiellement, de résumer la sensation nouvelle n'y parviendront qu'imparfaitement ; ils ne retrouveront pas le trésor. Leur description, leur interprétation du geste est fausse ; elles le situent en terrain déjà connu, en fonction de repères d'un modèle qu'il aurait fallu modifier tout entier. Par exemple ; le chant ne peut se concevoir comme l'envoi vers l'extérieur d'un son. La voix se développe et se répand ; elle ne se projette pas. Ce n'est pas parce qu'un son était fort qu'il était bon, mais parce qu'il était bon qu'il était fort... La brutalité de l'attaque ne produit pas un grand son, au contraire etc...

Il faut être scrupuleux pour choisir quelles notions particulières déterminaient un mouvement afin de le reconstituer ensuite dans son identité. Par ailleurs certaines descriptions imagées déclenchent une illumination qui ne se reproduit plus hors du contexte où elle trouvait sa pertinence...

Vous comprenez qu'apprendre à chanter ne peut se résumer à s'entendre dire ce qu'il faut faire, car on ne maîtrise pas toute son action. Certains réflexes perturbent les bonnes intentions, certaines réactions s'imposent d'elles-mêmes sans qu'on en prenne conscience...

L_ Un jour, Fernando De Lucia demande à Georges Thill de lui refaire un des « ces horribles sons de poitrines » qu'il sortait quand il est venu le voir. L'élève s'exécute. Contre toute attente De Lucia s'exclame : « Mais c'est ça un son "de tête" !!! » Que pensez-vous de cette anecdote ?

M_ Elle est très révélatrice. Thill n'avait pas ses aigus lorsque, suivant les conseils de Mattia Battistini devant lequel il avait auditionné, il est venu trouver Fernando De Lucia. Le célèbre ténor à la retraite s'escrimait à enseigner le chant "de tête". Il faut comprendre à mélanger les registres, en plaçant le son haut dans le palais ; il ne s'agit évidemment pas de la voix de fausset dans ce cas. Chaque jour, Thill venait voir son mentor, mais au bout d'un certain temps, celui-ci, pour évaluer les progrès accomplis, le prie de lui montrer ce qu'il produisait avant de venir. Thill, qui n'en a pas le souvenir précis, ne peut qu'émettre le son le plus étrange, le plus "lâché" qu'il peut, et sans s'en rendre compte il débloque son émission ; d'où l'exclamation du professeur et la perplexité générale.

L_ Le cas reste surprenant.

M_ Mais il est moins rare que vous pouvez l'imaginer, tant il est difficile de mettre en phase les sensations et l'analyse qu'on en tire et qui va régler le prochain essai. Thill avait du mal à comprendre ce qui lui était demandé. Mais il est fréquent pour un débutant d'avoir l'impression que le professeur réclame un son pâle alors que le résultat, suivant ses mêmes injonctions, produit un son riche. Comment saisir qu'en cherchant l'un on puisse avoir l'autre ? L'élève peut s'imaginer qu'en ouvrant la gorge il risque d'obtenir un son plus caractéristiquement de poitrine, puisqu'il a tendance à serrer la gorge dans les aigus ; il a tort. La voix libre, avec les registres correctement mélangés, passe par une gorge ouverte.

L_ Mais, pour en revenir à l'anecdote de Thill ; puisque le professeur a obtenu ce qu'il souhaitait en demandant le contraire de ce qu'il avait cherché obstinément, ne peut-on en conclure à l'échec de son enseignement ou du moins à la nécessité de le réformer ?

M_ Il est intéressant de constater qu'il ait voulu jeter un coup d'œil dans le rétroviseur, ce qu'un enseignement rigide n'aurait pas tenté, mais pour mieux répondre à votre question, je ne crois pas que cet incident remette en cause une pédagogie, d'abord parce que le résultat d'une méthode qui prêcherait systématiquement le faux pour avoir le vrai n'est pas assuré, ensuite parce qu'il n'est pas concevable, comme l'élève distingue mal certaines notions, d'appeler systématiquement le contraire de ce que l'on veut ; nommer "poitrine" ce qui est "tête" etc... Il faut que l'élève, avec le travail et les expériences, apprenne à repérer ses sensations, sinon sa confusion sera extrême.

Cette question ne doit pas être confondu avec l'apprentissage des antagonismes qu'on doit déclencher, qui jouent ensemble et se renforcent ; par exemple, dilater l'arrière pour obtenir la meilleure puissance vocale d'un son qui va se répandre vers l'avant. Bien assimiler que l'on ne fait pas un seul geste, mais que l'on met en marche un mécanisme complexe qui régule des forces opposées, demande plus ou moins de temps à chaque individu et s'oppose à de nombreux préjugés.

Pour en revenir à votre exemple, il est probable que l'électrochoc a été bénéfique à Georges Thill, l'occasion pour lui de s'apercevoir qu'il existait un abîme entre son idée et son acte. Evidemment quand il avait chanté pour la première fois devant De Lucia, il ne définissait pas lui-même ce qu'il produisait comme horriblement de poitrine et cette nouvelle appellation n'entre pas pour peu dans l'écart qu'il y a eu entre ce qu'il faisait et ce qu'il a voulu ensuite refaire.

SCIENCE SANS CONSCIENCE

L_ Je vais vous lire maintenant un cas relaté par Henri-Jean Frossard :

Permettez-moi de vous narrer une aventure arrivée à un de nos amis les plus chers et dont nous avons été témoins. Elle nous éclairera sur la pose de la voix qui est quelquefois une pose de ...

Désireux vers la trentaine de prendre enfin quelques leçons de chant, il choisit pour maître celui que les sommités scientifiques lui indiquèrent. Le maître était baryton, ancien pensionnaire de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, toujours à cheval sur les cordes vocales et les muscles. L'impression première de l'élève fut d'être tombé sur un vrai savant détenteur d'un secret dont il connaissait les tenants et les aboutissants. L'élève, baryton également, chanta en s'accompagnant lui-même l'air de *La Coupe du Roi de Thulé* de Diaz. Pas d'observation du maître, si ce n'est pour le sol final : "Ah! Il est de la gorge !

Toutes les notes ne sont-elles pas de la gorge ?

(Henri-Jean Frossard, *La Science et l'Art de la Voix*)

M_ Frossard était préparateur à la Sorbonne, professeur de technique vocale à l'école des hautes études sociales. C'était un monsieur sérieux et respecté. Ici nous voyons les limites de ses capacités, les limites d'un abord scientifique. Nous comprenons pourquoi étudier les mécanismes de la voix ne forme pas un professeur de chant. Laissons de côté sa rivalité avec le grand baryton Léon Melchissédec qui était devenu professeur au Conservatoire, et dont nous voyons l'ombre planer sur cette anecdote comme le professeur incompetent. Revenons sur les éléments qui nous sont présentés : un élève qui veut prendre des leçons à trente ans

devrait savoir que c'est trop tard pour espérer déboucher sur une carrière. D'autre part on pourrait croire dans les premières lignes que l'auteur veut tourner en dérision l'abord scientifique, avec "sommités", "à cheval sur les cordes vocales", mais il n'en est rien, lui-même d'ailleurs écrit son traité sous l'auspice des progrès de la science ; son objectif consiste seulement à dénoncer un "maître" qui se présente sous le jour rationnel et qui finalement ne serait qu'un filou. Mais c'est alors que Frossard dévoile son manque d'oreille et donc de compétence, car il présente comme déterminant le reproche d'être "de la gorge", auquel il répond, attendant l'assentiment franc et massif du lecteur, par "Toutes les notes ne sont-elles pas de la gorge ?" Pour lui, il s'agirait bien là du "n'importe quoi" qu'il faudrait bannir de l'enseignement du chant. En fait il vient de montrer l'inverse de ce qu'il croit, et un chanteur un minimum expérimenté sait bien la différence entre une note engorgée et une autre libre et "haut placée", différence de timbre, d'aisance, d'éclat, de portée. Pour un bon professeur comme un bon chanteur aucune note ne vient de la gorge !

L_ De quand date ce texte ?

M_ De 1927.

L_ Mais c'est un vieux machin !

M_ Malheureusement, en fait d'avancée scientifique, nous en sommes encore là, et ce texte reste valable aux yeux des savants d'aujourd'hui. Combien de leurs textes se moquent des notions de localisation du son que suggèrent les professeurs de chant, les traitant d'"empiriques" ! Pour ma part, celui qui ne sait pas qu'effectivement le son peut être localisé

et modifié dans cette localisation m'apparaît un ignare en la matière. Je le redis : un son de gorge est effectivement incorrect.

L_ Alors vous refusez l'analyse...

M_ Au contraire, je la pratique, mais en rapport avec une autre réalité ; celle du chanteur qui chante.

L_ Vous ne travaillez donc pas sur les mêmes bases.

M_ En effet, et mon objectif n'est pas le même. Plus que l'étalage d'un certain savoir, dont l'étendue et la validité dépend de l'état d'avancement des dernières théories avant qu'elles soient dénoncées par de nouvelles, c'est le résultat sonore qui m'importe ; ce que l'on va effectivement pouvoir réaliser. Je cherche en priorité à offrir un modèle qui permette au chanteur d'optimiser son action, ce qui n'est évidemment pas du ressort d'une analyse dite "scientifique", qui, elle, est souvent inutile et même nocive au chanteur.

L_ Comment cela ? Ne peut-elle compléter un abord pratique ?

M_ Lire dans de nombreux ouvrages copiés les uns sur les autres que « le diaphragme agit à la manière d'un piston qui reflue l'air dans la trachée », que « les cordes vocales s'accolent vigoureusement », ne peut qu'induire l'élève dans la mauvaise direction et le conduire à mal chanter. Nombre de jeunes chanteurs sont inhibés dans leurs réflexes par des notions de ce type qui génèrent des phobies absurdes. Il arrive souvent qu'un élève ne réussisse pas à produire ce que lui-même reconnaîtrait comme ce qu'il souhaite, parce qu'avant même

d'émettre un son, il corrige son émission en fonction d'idées préconçues totalement erronées.

Il craint un résultat sans l'avoir jamais vérifié ; il craint un son en arrière, ou s'efforce de maintenir la voix dans un seul registre etc... Il veut empêcher qu'arrive ce qu'il craint être inacceptable... alors qu'il n'en sait rien.

L_ Que faut-il faire selon vous ?

M_ Pour chanter il faut un modèle mental efficace. Et il faut une forte personnalité pour défier les diktats. L'élève en apprentissage a d'autres chats à fouetter qu'être troublé par... du vent. Je voudrais aussi souligner à quel point l'idée trop rebattue de "l'empirisme" des professeurs d'autrefois dévoile non pas l'étendue de nos progrès, mais celle de notre ignorance. L'idée même d'empirisme implique le tâtonnement et je ne crois pas que l'on puisse prouver cette opinion, quand les chanteurs d'autrefois débutaient beaucoup plus jeunes que ceux d'aujourd'hui, quand les prouesses d'hier sont inégalables actuellement... et il existe des témoignages pour le prouver. Certainement l'enseignement des professeurs d'antan, qui ne connaissaient même pas l'existence des cordes vocales jusqu'au deuxième quart du XIXe, reposait sur d'autres notions... Il existe une anecdote où Patti avoue ignorer le mot "diaphragme". Cela fait beaucoup rire dans les milieux spécialisés. Il vaudrait mieux s'interroger sur le fait qu'en absence de bien des notions qui paraissent essentielles aujourd'hui, l'on ait pu atteindre un tel niveau, une telle carrière. Cela serait plus intéressant !

L_ Comment procédait-on ?

M_ Inévitablement par l'imitation, mais attention, pas de la voix ni du timbre, mais de la conduite, des mécanismes. Pour suggérer des corrections il fallait recourir à des images

évocatrices. On connaît par exemple l'adage « si tu veux chanter fort ou aigu, fait comme l'archer qui tire plus loin sa flèche en arrière ». Il y a l'image de la marionnette manoeuvrée par des fils, etc... Cette méthode d'enseignement par allusion dérange les intellectuels qui veulent y voir de "l'incertitude" et le "n'importe quoi", mais elle peut au contraire se révéler très efficace. Certes, elle ne va pas aider ceux qui ne savent pas du tout chanter (ni plus ni moins que l'abord dit scientifique, d'ailleurs, je dois le souligner), mais sorties à propos, ces analogies sont de grande utilité pour ceux qui ont déjà une expérience de la voix. Il faut de l'imagination une capacité sensitive de faire sienne une expérience. Qui n'aurait pas ce don ne serait pas artiste. Réciproquement j'ai de bonnes raisons de suspecter que ceux qui s'abritent derrière un abord prétendument "scientifique" présenté comme irréfutable cachent leur défection d'analyse auditive, leur faible capacité de mimétisme, leur incapacité d'imaginer un modèle derrière des prétendues vérités. Il en est de même de ceux qui ne savent pas distinguer la *voix de poitrine* de la *voix de tête* sans spectrogramme. On imagine l'efficacité de leur travail ! Et dire que ce sont les mêmes qui condamne l'empirisme !!!

L_ Existe-t-il pour le chanteur, un meilleur chemin dans le travail ?

M_ Oui évidemment, car certaines directions n'ouvrent que des impasses et lorsqu'on s'est trop fatigué à tenter ce qu'il faudrait éviter, les essais dans la bonne voie ne sont plus très concluants. Quand on sait où aller, même si certains jours sont moins favorables que d'autres, on ne gaspille pas ses forces et l'on reste dans une dynamique de progrès.

L_ Et les bons jours ?

M_ Ce sont parfois les plus mauvais, en terme d'apprentissage. S'apercevant que tout réussit sans attention, il en est qui seront tentés d'abuser de leurs capacités, d'essayer jusqu'ou ils peuvent aller trop loin. Puisque la marge de tolérance qui leur est offerte est grande, ils peuvent forcer un peu, alourdir le timbre, alors qu'ils en paieraient immédiatement le prix à d'autres moments. On raconte cette anecdote qu'à l'annonce que Jean De Reszké allait chanter quoiqu'indisposé, Reynaldo Hahn, dans la salle aurait murmuré : « Comme il va bien chanter ! »

Certains de ses contemporains racontent aussi cette histoire, qu'il faut prendre avec toutes les réserves d'usages, mais qui fait réfléchir... Dans ses dernières années de carrière, lorsque Maria Callas entrait en scène, le public était consterné par son état de délabrement vocal, se demandant si elle allait pouvoir aller jusqu'au bout. A force de persévérance, au deuxième acte, la voix semblait stabilisée, retrouver les fastes d'antan. Le public alors, voyant les efforts de l'artiste, voulait l'encourager, lui témoigner sa reconnaissance... il arrive fréquemment qu'une salle se sente impliqué dans le combat d'un chanteur en méforme, alors qu'il ne lui serait pas aussi favorable si celui-ci se montrait plus fiable...mais cette amélioration permettait à la diva de s'engager alors plus à fond dans le dramatisme du personnage, d'y commettre ses excès, et sa voix déclinait à nouveau...

L_ Je comprends l'avertissement. S'abandonner à ses impulsions peut faire commettre des imprudences, oublier la nécessité d'une technique sans laquelle aucun art n'existe, tandis qu'être obligé de veiller au grain peut s'avérer salutaire. Soigner la qualité de la phrase et du son rend justice à la Musique... Mais plus généralement, certains disposent de voix plus faciles que d'autres...

M_ Certainement, mais il ne faut pas exagérer. C'est peut-être aussi leur façon de penser le geste vocal qui les aide. Pour continuer dans le domaine des anecdotes ; un admirateur se précipite à la fin d'un spectacle de *La Favorita* donné par Mattia Battistini au Palais Garnier, pour lui dire : « Vous avez la voix du bon Dieu ! ». Celui-ci comprend bien qu'au-delà du compliment au premier degré, cela signifie qu'avec des facilités dont il n'était pas responsable, il n'avait pas eu à travailler. Tout lui étant facile, ce qu'il faisait n'avait pas la même valeur que ce que d'autres accomplissaient avec plus d'efforts, plus de difficultés à vaincre. Il faut se méfier des compliments qui veulent parfois dire le contraire de ce qu'ils prétendent. Le grand Battistini réplique du tac au tac : « Venez demain chez mon pianiste, vous connaîtrez le bon Dieu. » Et l'admirateur ponctuel eut la surprise d'entendre le baryton reprendre plusieurs fois des airs qu'il connaissait depuis des lustres, du début à la fin, chaque fois sur une voyelle différente avec les intensités les plus variées.

L_ Plus personne ne peut travailler comme cela aujourd'hui.

M_ Plus personne ne veut travailler de la sorte ; on en voit malheureusement le résultat ! La raison tient probablement à l'idée que l'on se fait de la primauté du texte ; la musique elle-même devenant un fond sonore que la voix restitue tant bien que mal, sans qu'il soit utile de chercher plus loin, puisque l'essentiel serait dans le personnage ! Battistini rendait le texte éloquent, sans pour autant sacrifier la puissance de la musicalité, son jeu paraissait à ses contemporains du plus haut niveau, et sa carrière dura cinquante ans. Qui dit mieux ?

L'exercice de la voix demande un état d'esprit très particulier, comparable à celui d'un sportif olympique. La voix n'est pas un simple instrument qu'on utilise faute de mieux pour incarner un rôle. Déjà dans une seule note, une esthétique doit se présenter, et le fonctionnement qu'on choisit permet d'améliorer les qualités de son organe...

Je crois qu'il faut savoir tirer la leçon de nombreuses expériences. L'une des règles fondamentales ; toujours exiger de soi un peu plus que la fois précédente. Ne jamais reprendre un air, un rôle comme il vous a valu du succès l'année d'avant, mais reprendre chaque note, chaque phrase comme la première fois. Aller plus loin. Cette volonté concerne bien entendu tout l'état d'esprit dans le travail jusqu'au moindre détail ; par exemple quand on essaie de produire une belle note, il ne faut pas essayer de la refaire à l'identique pour la mémoriser, ce qui la fige et l'inhibe. Il faut essayer d'aller dans le même sens. Il faut toujours préserver les notions de souplesse, de flexibilité, de créativité. Rien d'immobile, de mort...

CHACUN SON RÔLE

L_ Le professeur a-t-il selon vous la responsabilité de tout apprendre à son élève ?

M_ Bien sûr que non ! On ne se décide pas à chanter comme on s'inscrit au cours d'astronomie ou de poterie. On chante déjà. Il faut être doué, avoir compris instinctivement un grand nombre de mécanismes, aimer chanter, y réussir, manifester un talent musical, éventuellement s'être déjà fait remarquer par des amis... avant d'aller voir un professeur. Ceux qui n'ont pas chanté pour leur plaisir et celui des autres avant dix-huit ans n'y parviendront jamais... du moins, sauf cas exceptionnel, ils resteront des amateurs. Le professeur s'adresse donc à une personne ayant déjà une voix en formation, qu'il faut épauler, dont il faut compléter les notions, cultiver les repères de toutes sortes... Il s'agit d'épanouir, non pas de créer à partir de rien. J'ajouterai que ceux qui n'écoutent jamais d'opéra, qui ne vont jamais à un récital de chanteur, ne devraient pas espérer faire carrière.

Un débutant m'a demandé une fois si l'on gagnait plus d'argent dans l'opéra ou la variété ! La question contenait la réponse à un manque de prédisposition au lyrique. Vous voyez que le cours de chant s'inscrit dans une dynamique.

L_ On travaille une voix, on ne l'invente pas.

M_ Exactement. Je sais qu'il existe de belles voix bien cachées sous de nombreux défauts, mais une bonne oreille ne s'y trompe pas. Cela dit, personne n'affirme qu'il était possible d'exploiter tous les potentiels. Malheureusement, il arrive que des moyens magistraux, ayant commis trop d'erreurs ou commençant trop tard, doivent renoncer à se réaliser sur une scène d'opéra. C'est la vie. Donc, pour en revenir à notre sujet, le bon rapport pédagogique dans le chant n'est pas une situation où, d'un côté se trouverait celui qui sait, et de l'autre, celui (ou celle) qui attend qu'on lui dise ce qu'il faut faire ; l'aspirant chanteur ne peut être aussi passif.

L_ Cela n'arrive-t-il jamais ?

M_ Si bien sûr. On trouve malheureusement parfois cette attitude scolaire de venir au cours, sans se poser la moindre question. Nous avons déjà vu le cas, dans la recherche du professeur, de ceux qui souhaitent un représentant de l'enseignement officiel, institutionnel, qui ne veulent pas se confronter à des paradoxes, ni se trouver confrontés, dans l'histoire de l'Art et à ses courants opposés. Leur curiosité réduite au minimum, ils ne cherchent à connaître que ce qui est "au programme" et acceptent volontiers l'idée que les interprètes d'autrefois étaient tous ridicules, sans aller vérifier. Ceux d'aujourd'hui ne les intéressent guère non plus, car ils ne veulent pas non plus réfléchir sur leur art comparativement, analyser les différences, les contradictions. Ils ont trop peur que cela ne les entraîne loin, par exemple à remettre en cause

leur propre enseignement, les obligeant à choisir une voix, à trancher pour et contre. En fait ils n'ont aucune esthétique personnelle à défendre et ne sont donc pas des artistes.

L_ J'ose espérer que ce cas ne se présente pas trop souvent.

M_ Si.

L_ A propos, les élèves étant tous différents, doit-on leur dispenser les mêmes cours ?

M_ Cette inquiétude est très révélatrice d'une vanité.

L_ Laquelle ?

M_ Celle de penser présenter une exception. Ce qui est valable pour les autres ne le serait pas pour soi, car on aurait droit à un traitement de faveur. En fait, pour une fois, les choses sont beaucoup plus simples ; le professeur intervient là où se trouve un défaut, et certains défauts sont plus fréquents que d'autres. Combien de fois un maître de ballet doit-il répéter : « Tiens-toi droit ! » aux uns et aux autres, au danseur étoile comme au petit rat ? Il est courant d'entendre aborder le *passage* avec une voix trop basse, mais encore faut-il savoir entendre exactement le défaut et savoir guider la correction et l'apprécier. On ne peut pas lancer au hasard des critiques, en supposant que l'une d'elles doit être vraie et que l'élève, dans son examen de conscience, fera le tri !

Chacun aura une propension plus ou moins accusée à une faute plutôt qu'une autre : nasal, voilé, mal soutenu, poitriné etc... mais vous savez, l'un des problèmes de base dans la technique vocale reste que l'expansion doit l'emporter sur le serrage. Et cela sera toujours

difficile, plus ou moins certes, à chacun. Le professeur doit savoir remonter à la source, montrer l'endroit faible, pour corriger le tir. A partir du moment où le niveau de flottaison est restauré, l'on pourra peaufiner d'autres caractéristiques.

Si l'élève ne parvient pas seul à franchir l'obstacle, le professeur, connaissant les possibilités de la voix et l'exigence du métier, repérant les fautes qui ont conduit son élève dans l'ornière, doit tenter de le remettre sur le droit chemin. L'élève doit ensuite essayer de mémoriser ces nouveaux repères, qui probablement ne devaient pas jusque là lui sembler une amélioration puisqu'il n'avait pas cru modifier son geste dans ce sens. Cette autocritique ne se fait pas toujours, et pourtant elle est essentielle dans l'assimilation, dans le progrès...

Depuis le début du XXème siècle de nombreux médecins avaient suggéré que ce que l'on produit dépend de ce que l'on entend. Il faut donc à l'élève faire un effort pour distinguer, pour discerner de nouvelles particularités auxquelles il n'avait pas forcément porté attention, et les accepter pour bonnes. Bien sûr, le professeur adaptera son enseignement à son sujet, à ses particularités, ses lacunes personnelles son individualité, plus globalement à sa culture, mais celui-ci doit aussi apprendre à saisir de nouvelles références et pourquoi son enseignant lui indique un cheminement plutôt qu'un autre.

L_ Je soupçonne que l'humilité n'est pas la seule qualité à cultiver dans le rapport avec un professeur...

M_ Au point que cette notion même n'ait plus de sens. Les susceptibilités personnelles doivent disparaître, seul importe le résultat. Il faut que le jeune soit habité d'une motivation qui dépasse le cadre du cours pour que s'établisse une relation authentique. L'élève doit pouvoir exprimer ce qu'il ressent, comme à un médecin, et donner la possibilité à son professeur de lui dire à son tour ce qu'il pense, sans faux-fuyants. C'est l'efficacité qui prime.

L_ Mais peut-on vraiment "tout dire", dans un sens comme dans l'autre ? L'élève, et c'est bien normal, ne saura pas toujours s'analyser, quant au professeur, il lui faudra parfois apprécier finement s'il doit révéler sa déception, s'il détecte que l'élève triche... La franchise n'a-t-elle pas des limites ?

M_ Le professeur, bien sûr, ne doit jamais perdre de vue que son but est de faire progresser son élève. Il ne doit pas le décourager, mais pas non plus l'inciter à cultiver des illusions. Rester sur la ligne de crête ne sera pas aisé. Par exemple avant un concours, une audition, quand l'élève quête une approbation et que le professeur ne sent pas toujours le candidat complètement prêt ; doit-il lui dire son inquiétude au risque de le troubler et d'accentuer une fragilité, ou doit-il lui donner l'impression que tout va pour le mieux, même si lui-même en doute ? Parfois l'élève se ressaisit et triomphe des difficultés, parfois très bien préparé, il se démotive, se décourage..., cela dépend du caractère de chacun... Il en est ensuite qui vont imputer leur déroute à leur professeur pour se disculper à leurs yeux, sans se demander s'ils auraient fait mieux avec un autre guide. Un cuisant échec est parfois formateur. Il décuple la volonté de revanche. Par ailleurs il faudrait bien mal connaître le métier pour croire que les meilleurs sont toujours choisis... L'avis de quelqu'un faisant passer une audition n'est pas forcément plus juste que celui d'un professeur, alors qu'on a tendance à croire qu'il s'agit du jugement suprême. Un metteur en scène qui veut un Almaviva du *Barbier*, grand et autoritaire, n'a pas forcément raison. Il ferait mieux d'essayer d'imaginer ce qui s'offre à lui et comment un candidat, avec son physique et sa voix, s'approprie le rôle. Lorsqu'il s'agit d'un jury, je ne vous ferai pas l'injure d'expliquer le pouvoir d'intimidation du plus "vache" sur les autres.

Attention ! Ne me faites pas dire le contraire de ma pensée, car je crois néanmoins qu'une carrière ne dure pas sans une exigence profonde et un travail sans indulgence sur soi-même... Je suis même persuadé que, pour ne pas se perdre au milieu de tant d'avis différents et contradictoires, il faut se forger soi-même un idéal très précis dont on ne se laissera pas détourner... Il faut avoir un art à défendre. Cette ligne de conduite ne se trouve pas fréquemment chez tant de jeunes soucieux de complaire à l'autorité, qui ne peuvent pas sortir du lot, parce qu'ils sont pressés d'y entrer... Quoi qu'il en soit, un professeur digne de ce titre, ne devrait jamais donner un commentaire simplement négatif ; il faut qu'il le rende constructif.

L_ Les échéances font partie intégrante du travail, elles permettent à l'élève de ramasser sa motivation, de mettre au point un air, un rôle ; de construire son avenir.

M_ Oui bien sûr, mais il existe aussi des cas où l'élève utilise une date butoir pour précipiter son travail, contraindre le professeur à "bricoler". Il s'agit de "sauver les meubles". De la sorte l'élève n'est pas obligé d'accomplir un travail en profondeur, mais c'est toujours le professeur qui aura tort si l'élève n'est pas prêt, s'il (ou elle) n'est pas retenu(e) en demi-finale, en finale etc...

L_ Dans le travail courant, la situation n'est probablement pas aussi délicate...

M_ Le cas de l'élève qui rejette sur son professeur son manque de préparation n'est pas si rare que vous pensez.

L_ Oui, mais vous savez comme moi que nombre de professeurs sont quand même responsables de la mauvaise formation de leurs poulains.

M_ Je le reconnais. Mais vous admettez aussi que, dans un cours pris généralement une fois par semaine, on ne peut aborder tous les problèmes. Pour faire bonne figure dans une audition il faut un peu plus qu'avoir travaillé sa voix et son interprétation d'un air et d'un rôle. Il faut cacher l'Art par l'Art même, et donner l'impression que l'on peut incarner un personnage sur scène. Il est beaucoup plus facile de chanter correctement, encouragé dans un cours, que paralysé de trac devant un jury qui, d'évidence ne vous veut pas du bien et cherche à éliminer des candidats, accompagné au piano par un inconnu, dans une acoustique plus souvent mauvaise que bonne. On pourra se justifier après que « l'autre jour, pourtant, on avait réussi à "filer" le programme sans trop d'anicroches, tout s'était bien passé, je ne comprends pas... ». Cela trahit un manque de sérieux notoire, vous ne trouvez pas ?

L_ Cela montre que l'on n'est pas prêt à affronter le métier, que l'on n'a pas saisi ce que l'on peut demander à un cours et ce qu'on doit acquérir ailleurs. Il y a dans la formation complète d'un chanteur quelque chose qui dépasse le cadre du cours, sans que le travail qui s'y accomplit soit moins nécessaire, je le souligne ; il y a des priorités, mais au-delà, il ne faut pas négliger le reste... Il faut être passionné par son domaine.

M_ Ne pas se contenter de soi, mais écouter et regarder les autres... Il arrive que le professeur ait envie de mener l'élève plus loin que celui-ci ne veut aller. Alors que l'un sent qu'il s'est dépassé, l'autre voudrait encore mieux. Au lieu de savourer un peu de plaisir pour son progrès, l'élève en est démoralisé. Il n'évalue pas son amélioration à sa juste valeur, et doute même de son avancée pourtant réelle, la remet en cause, veut revenir en arrière... Les deux parties

éprouvent de la déception, des frustrations, des rancœurs... Aussi le professeur n'est et ne doit être qu'un multiplicateur, il ne peut substituer sa motivation à celle de l'élève. Si l'élève apporte peu il ne sortira qu'avec un peu plus. La disponibilité ne suffit pas. Il ne sert à rien d'attendre qu'on vous livre tout ce qu'il faudrait savoir si l'on ne fait pas l'effort de chercher soi-même en parallèle. On pourra ensuite commodément reporter la responsabilité de l'échec sur l'enseignant.

L_ Je comprends. C'est à partir de ce que l'élève offre de possibilités, de préparation, de réflexion, de motivation que le professeur guide, corrige, amplifie. Mais il doit bien arriver qu'un élève se sente freiné par un professeur qui se satisfait de peu, c'est-à-dire qui n'attend guère de lui.

M_ Inévitablement, peut-être a-t-il raison, peut-être tort... Si effectivement il sent pouvoir progresser plus vite, plus loin, il lui appartient d'aller ailleurs. Pour que la relation fonctionne bien, pour qu'elle soit couronnée de succès, l'élève ne devra pas douter que son professeur veuille tirer le meilleur de lui et le professeur devra croire en l'avenir de son protégé. Ce rapport particulier génère inévitablement un attachement qui devrait dissuader l'élève d'écouter mille avis différents, contradictoires que tout un chacun ne manquera pas de lui faire entendre sur ce qu'il fait, et devrait faire. Des commentaires plus ou moins bien intentionnés, plus ou moins avisés, plus ou moins en situation, qui pourrissent la plupart du temps les études au lieu de les aider. Tout apprenti chanteur devrait relire et méditer sur "*Le meunier, son fils et l'âne*" de La Fontaine...

UNE SELECTION

L_ Tous les élèves sont-ils promis à une grande carrière ?

M_ Il faut ajuster à chaque individu la notion de réussite. Mais qui peut dire avec certitude « untel arrivera, tel autre ne réussira pas » ; il arrive tellement souvent qu'une grande vedette ait été considérée à ses débuts comme sans avenir, et que sa carrière prouve le contraire. On ne juge une grande carrière qu'à la fin.

L_ Il arrive aussi qu'après des débuts fulgurants, salués par la critique, une carrière se dégingue. Je prévois que vous allez mettre en cause, les médias, le jugement de critiques, la motivation et la préparation du chanteur...

M_ Vous savez, une énorme motivation avec des moyens médiocres surpasse un pauvre engagement avec des moyens superbes, même si au début des études on pourrait croire l'inverse...

L_ Et peu de persévérance avec un potentiel réduit ?

M_ C'est le cas le plus fréquent malheureusement... Là c'est vous qui m'entraînez à l'ironie... En tout état de cause, le rôle du professeur reste d'amener chacun à mieux chanter, pas forcément à égaler les plus grands.

L_ Il devrait décourager ceux qui n'ont aucun avenir.

M_ A la toute dernière extrémité. Chacun voit sa tâche comme il le veut. Il en est qui préfèrent trier les bons élèves et ne retenir que ceux qui n'ont pas besoin d'un trop gros travail,

ils prennent ainsi moins de risques sur le résultat, et peuvent se forger une belle réputation d'enseignants à peu de frais. D'autres qui sentent un potentiel pas encore éclos, peuvent dire d'une voix qu'elle est très belle, alors que jusque-là l'élève n'en tire encore que de piètres sonorités, parce qu'ils l'entendent intérieurement telle qu'elle doit se réaliser, mais, y parviendra-t-elle ? Enfin, ce sont souvent les premiers qui passent pour de grands pédagogues.

L_ Evidemment : « un bon tiens vaut mieux que deux tu l'auras » ! Vous m'inspirez des proverbes avec vos fables. Cela dit je ne suis pas sûr d'être d'accord avec vous, je crois plutôt que beaucoup d'enseignants choisissent des débutants sans trop de défauts, non pas pour éviter de se fatiguer à les corriger, mais par incapacité d'entendre au-delà des imperfections, de voir le papillon dans la chenille.

M_ Je vois que vous faites preuve de moins d'indulgence que moi. Fondamentalement, le rôle du professeur je le répète, ressemble à celui d'un médecin ; soigner, enseigner, et non condamner. Pendant le cours il focalise son esprit pour trouver comment améliorer. Cet angle de vue "de l'intérieur" n'est pas compatible avec celui "de l'extérieur" qui envisage si cela vaut la peine de continuer.

L_ Mais après le cours...

M_ C'est différent ; il faut essayer de récapituler. Mais vous savez, quand on a investi beaucoup, il est parfois difficile de renoncer. Puisque, tel un sportif de haut niveau, on apprend que les progrès naissent de l'effort inlassable, il est difficile d'abandonner. Parfois la voix est là "à portée de main", mais la capacité d'apprendre, la force de caractère font défaut. On pourrait appeler cela le syndrome de Pénélope ; l'élève avance pendant le cours et régresse

au-dehors, jusqu'à la prochaine fois... Ce n'est pas toujours un manque de motivation, mais de discipline et de persévérance. L'élève n'a gardé en mémoire que le but qu'il avait approché ; il veut éviter le cheminement qui ne lui semble qu'un pis-aller... trop de ses croyances et de ses modèles l'en détournent. Il se rappelle que sa voix semblait plus forte : il essaie de chanter fort et...fatigue sa voix. Au lieu de poursuivre le travail d'épanouissement, il enclenche un processus qui rétrécit l'organe.

Evidemment lorsque le cas est désespéré, l'évidence apparaît à tous aveuglante, mais personnellement je n'admire pas trop les censeurs, ceux qui se flattent d'annoncer péremptoirement à ceux qui viennent les voir modestement, qu'ils devraient renoncer qu'ils n'atteindront jamais "le niveau". En général ceux qui ne sont pas faits pour ce métier le découvrent après un temps qui leur a permis de l'assumer... Mais je reconnais qu'il n'y a pas de réponse imparable...

L_ Un grand professeur fabrique-t-il beaucoup de vedettes ? On juge un arbre à ses fruits ; la réussite de ses élèves atteste de la validité des principes et de la pédagogie d'un enseignant.

M_ A priori vous avez raison, mais ce n'est pas si simple. D'abord parce qu'il suffira que sorte une vedette pour qu'une foule de jeunes talents vienne assiéger un professeur. Il ne lui restera ensuite qu'à sélectionner les meilleurs, les plus motivés et parfois mêmes les plus habiles, non pas à suivre sa méthode qu'à mettre leur nom dans un CV... Vous voyez, c'est à double sens.... Et ce n'est donc pas forcément à son enseignement, mais au nombre, au choix plus important dans lequel il a pu puiser, qu'un professeur a eu plus de chance de réussir. Pour vous répondre d'une autre façon, il me faut envisager le cas de l'élève avec une énorme motivation doté d'un beau physique et de grands moyens vocaux et musicaux. Quand ce cas exceptionnel rencontre un bon professeur (imaginez la faible probabilité), le résultat est

stupéfiant. Le meilleur professeur du monde ne peut obtenir de grands résultats qu'avec des voix et des personnalités de tout premier ordre, or par définition, elles sont peu courantes. Il existe bien sûr des surdoués avec une voix naturelle, qui seraient passés au travers des mailles de l'enseignement le plus médiocre, le plus défectueux, et qui auraient triomphé malgré tout, parce que leur instinct, leur facilité à imiter les grands chanteurs qu'ils écoutent sans relâche, les a sauvés, et parfois même leur incapacité ou leur peu de souci de faire ce qu'on leur demandait pendant le cours, ce que l'on pourrait appeler la "sainte imbécillité" du chanteur, tandis que, je vous l'accorde, on trouve aussi des potentiels prometteurs qui ont été ruinés par une méthode de chant incorrecte... Mais de l'autre côté, un très bon professeur ne peut réussir de miracles avec peu d'élèves, aux voix ou à la musicalité médiocres, comme un cuisinier ne peut élaborer de haute cuisine avec de mauvais produits. Et puis il y a ce qui se passe en dehors du cours : les rencontres, les sympathies, les occasions...

L_ Je vois que vous envisagez la question du point de vue statistique.

M_ Je voulais simplement vous rappeler au réalisme. Le professeur ne crée pas des vedettes, encore moins de grands artistes, mais il peut leur permettre de se révéler, évitant qu'un potentiel soit dispersé par de vaines tentatives infructueuses, déparé par un défaut rédhibitoire ou mis au point trop tard pour espérer une carrière. Car il ne faut pas négliger la course contre la montre ; il faut entrer dans le métier avant un certain âge.

L_ Vous croyez vraiment que cela s'arrête là ?

M_ Le professeur peut aiguïser chez les plus doués le sens critique, il pourra même élargir leur expérience artistique par ses réflexions, par l'écoute et l'analyse des plus grands artistes,

des modèles qui doivent inspirer leur quête, il pourra leur faire entrevoir un univers de perfection... Mais rares sont ceux qui peuvent assimiler ces richesses, et bien souvent tout ce travail n'offrira que perles aux cochons... Combien de néophytes ne savent que hausser les épaules en écoutant Gigli ou Battistini ; ils savent pas entendre l'Art supérieur de ces gloires de l'Opéra et croient montrer la haute exigence d'un présent, dont la vanité proclame de ne plus tolérer les fantaisies d'antan, sans comprendre tout ce que cela implique d'aveuglement, en l'occurrence de surdité, d'académisme. Dans ce deuxième cas, qui n'exclut pas le premier, ils s'imaginent faire partie d'une élite de censeur, mais leur condescendance n'est qu'une preuve d'ignorance. A l'écoute des incontournables du chant que je viens de citer, auxquels il faut ajouter Plançon, De Reszké, Galli-Curci et de nombreux autres, quand je perçois des réactions négatives, je sais que l'élève n'est pas prêt, que sa capacité d'écoute n'est pas développée (sa capacité d'écoute comprenant sa familiarité avec la voix comme son appréhension de la Musique), je sais que le chemin sera long. Ce sont souvent les esprits les plus médiocres qui se crispent devant les astres du chant. Un peintre qui tournerait en dérision Véronèse ou Fra Angelico ne révélerait que sa bêtise.

L_ Quand je vous avais lancé sur le rôle du professeur de chant et sa faculté de former des vedettes, je m'attendais à ce que vous releviez une chose assez étonnante ; quand les grandes stars révèlent le nom de celui qui les a formées, on découvre souvent un obscur pédagogue...

M_ Oui, cela mérite réflexion, car on pourrait croire que seuls les grands professeurs, ayant eux-mêmes été de grands chanteurs reconvertis dans l'enseignement, produisent la relève. Celui qui a formé un prodige acquiert aussitôt une enviable notoriété, alors que nul ne songeait à respecter sa manière, peut-être particulière, d'aborder l'enseignement ; il devient celui qui a formé tel grand nom que tous voudraient égaler... en célébrité le plus souvent.

C'est le moment où il voit affluer soudain tous les jeunes les plus prometteurs, et ce grand nombre va lui offrir une probabilité favorable d'améliorer son score... Mais je voudrais revenir sur le cas des mauvais professeurs et des voix ruinées, car le sujet mérite un peu plus de commentaires.

L_ Vous m'avez déjà dit qu'un professeur incapable pouvait néanmoins avoir formé exceptionnellement un bon chanteur !

M_ Malgré lui ! Je voulais ajouter qu'un seul mauvais conseil ne détruit pas une voix, comme un rôle qu'on n'aurait pas dû accepter, ne démolit pas une voix... si l'on reprend ensuite un bon travail, suivant de bons principes. Pour qu'une jeune voix déraile, il faut que l'élève ait continué pendant des mois, des années, avec une part notable d'aveuglement à suivre une mauvaise direction... En d'autres termes, le professeur est certainement responsable de cet échec, mais l'élève l'est aussi. Ce sont les élèves qui font vivre les mauvais professeurs, qui leur renouvellent leur confiance, leur soumission. On a le professeur que l'on mérite... Le cas le plus pathétique est certainement celui de la jeune voix, promise à un brillant avenir, que ses camarades désignaient comme la meilleure, et qui s'est étourdiment investie dans un mauvais travail.

L_ Comment l'expliquer ?

M_ Justement parce que tout était facile au départ, trop facile.

L_ Et alors ?

M_ Il ne s'agissait que de moduler, de nuancer, pour gérer une voix déjà presque à son apogée. Aucun problème n'apparaissait insurmontable et la voix se pliait au moindre désir, sans défense. La facilité qui aurait dû la protéger, qui lui évitait les accidents n'a pas semblé digne d'attention, on a voulu ajouter des handicaps. Tous les mauvais pédagogues se sont disputés ce cas miraculeux, qui ressortait intact des suggestions les plus perverses. Une voix de puissance moyenne bien placée fait toujours plus de son qu'une grande voix mal émise. Cela conduit à lui donner un répertoire trop lourd. Les efforts qu'elle y fera, sans conseils techniques suffisants la conduiront au désastre. Les mauvaises habitudes se seront immiscées insensiblement. C'est après, quand il sera trop tard que le travail de sape se révélera... Ou bien, ses dons lui permettant de se passer de conseils techniques, elle aura travaillé avec un professeur d'interprétation, un répétiteur qui a entendu les plus grands. La beauté de la phrase, son évidence, lui a paru négligeable, une donnée banale, à partir de cette base il pouvait lui demander que qu'il ne pouvait pas aux autres et ses idées fumeuses ont fini par la corrompre. Toute sa recherche d'un surplus dramatique, d'une interprétation plus fouillée. C'est *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac transposé dans le domaine du chant. La peine à chanter qui apparut bien vite, au lieu d'alerter, semblait la marque des grands, ceux qui ne se contentent pas de chanter, mais qui font vivre la douleur du personnage. Le vers est dans le fruit quand la difficulté de produire est son est vécue comme la partie intégrante d'un art, son amélioration. Rendre un chant expressif ne doit pas signifier le rendre fatigant. Un son bien placé est toujours libérateur, il ne faut jamais oublier les bases.

Au début, tout pouvait sembler encore réversible, mais l'instinct ne peut tout résoudre... Si cette voix avait dû lutter pour obtenir ce qui lui manquait, par exemple ses aigus, comme c'est le cas le plus fréquent, les choses ne se seraient pas passées ainsi, subrepticement. Les progrès attendus impatientement auraient mesuré la validité de l'enseignement, au lieu que la richesse de possibilité de la voix ne fasse illusion.

L_ L'élève doué serait-il plus fragile ?

M_ Dans ce cas, oui. Mais autant il (ou elle) réussissait avant, sans réfléchir, autant retrouver cette innocence, cette insolence premières, après leur perte, demandera des efforts acharnés. D'abord parce que la prise de conscience de sa régression, alors que des voix moins bien dotées de ses camarades auront peut-être rattrapé leur retard, démoralisera notre sujet. Tenter une rééducation, c'est-à-dire tout recommencer au point de départ, nécessiterait de redoubler d'énergie au moment où vient le découragement... Le sujet est souvent perdu... On sait connaît le sort du pauvre Adolphe Nourrit...

QUALITES PEDAGOGIQUES

L_ Quelles sont les qualités principales d'un enseignant selon vous ?

M_ Comment espérer les posséder toutes ? La première, simple et primordiale à mon avis, doit être de donner envie de chanter, d'inspirer le dépassement. Vous voyez, je ne classe pas en premier la connaissance de l'organe vocal et de son mécanisme. Je sais que ce point de vue en déroutera plus d'un, mais un professeur à mon sens, ressemble plus à un entraîneur sportif qu'à une encyclopédie vivante.

L_ Il a déjà l'obligation de résultat.

M_ Beaucoup s'imaginent que le professeur devrait ressembler à un censeur, quelqu'un de correct, qui rétablit le style, émonde les excès, expurge les interprétations, rappelle à bon

escient la situation et la psychologie du personnage, mais c'est accorder trop de crédit à l'offre de l'élève, en manque plus souvent qu'en dépassement.

L_ Mais reconnaissez qu'un professeur ne fait pas le même effet sur tout le monde ; selon son tempérament plus ou moins complémentaire, l'élève se sentira plus à l'aise avec tel ou tel...

M_ Bien sûr, il y aura toujours des échecs, des élèves qui n'apprennent rien avec celui-là qui pourtant réussit très bien avec tel autre, ou même qui réussit très bien en général. Cela ne change rien à la qualité du professeur mais devrait conduire l'élève à s'interroger sur les raisons de son propre échec, sur son attitude, car c'est finalement lui qui en pâtit. Il existe aussi des élèves qui se refusent à apprendre quoi que ce soit, avec quiconque. Ils restent sceptiques devant toute suggestion et pensent avoir fait le tour de la question, ayant picoré quelques notions à gauche et à droite. Ils se servent des contradictions entre les méthodes pour n'en appliquer aucune, sans s'interroger sur la connaissance qu'ils ont au fond du sujet pour se permettre une telle pose dubitative. Cependant statistiquement, certaines personnes inspirent plus souvent que d'autres leurs élèves à s'épanouir. Vous me direz que tous les élèves ne cherchent pas cela ; pour certains, il ne s'agit pas de développer un talent personnel, car ils craignent que cela soit source de conflit, mais de faire comme les autres, comme c'est accepté ; ils veulent rentrer dans le rang...

La deuxième qualité d'un professeur, toujours selon moi, sera de posséder le don de mimétisme. Ressentir ce qu'éprouve l'élève, comment il fait, me paraît essentiel pour ensuite montrer ce qu'il faudrait faire... à condition d'en avoir une idée précise, ce qui constitue la troisième des qualités. Savoir imaginer ce qui améliorerait un phénomène n'est pas le don le plus fréquent chez mes confrères, et pourtant il doit précéder la quatrième qualité ; celle de faire entrevoir le but ou plutôt de mener l'élève au bon résultat, avec patience et obstination,

parfois sans que celui-ci ait préalablement compris comment il l'avait atteint ; s'en suivra une remise en cause que l'élève doit savoir démarrer. En effet, ce qu'il avait fait jusque-là ne venait pas d'un hasard et dépendait certainement d'une certaine idée, à corriger maintenant s'il veut retrouver le bon résultat auquel il est parvenu en acceptant de suivre à l'aveugle les injonctions du professeur. Une synthèse permettra d'intégrer l'enseignement.

En résumé, un professeur doit savoir enseigner, mais il ne le peut qu'à celui qui sait apprendre. Il arrive que l'élève ne souhaite pas être inspiré à se dépasser par le professeur ; il n'attend de lui que des informations dans lesquelles il veut en toute liberté piocher, c'est la suite de l'attitude frileuse que j'ai esquissé un peu plus haut. De nos jours la plupart des apprentis chanteurs ne mesurent pas à sa juste mesure la nécessité d'une discipline d'entraînement vocal, sans doute est-ce la conséquence de la croyance du chanteur "intelligent", qui confie à son cerveau ce qu'il épargne à son corps. Ils veulent comprendre, mais pas s'astreindre à pratiquer à répéter inlassablement une phrase, une note, pour la posséder véritablement. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Joan Sutherland avouait ne pas vouloir donner de cours car, selon elle, les jeunes d'aujourd'hui ne travaillent pas assez. L'exercice correctement effectué forge la voix, il ne faut jamais l'oublier.

L_ Quoi d'autre ?

M_ Le professeur doit encore posséder une cinquième qualité ; celle de savoir reconnaître si l'élève a été dans le bon sens ou non. Elle n'est pas négligeable. Beaucoup ne cherchent qu'à retirer les défauts, même s'ils réduisent du même coup les qualités de leur élève... Combien de fois un chanteur débutant reprend le passage avec un résultat non pas meilleur, mais bien inférieur à son premier jet. La correction qui lui a été suggérée n'est pas la bonne, ou il l'applique de travers, malheureusement, le professeur, au lieu de lui dire « Ce n'est pas ce

que je voulais dire, maintenant c'est pire », laisse passer, suggérant tacitement au chanteur qu'il s'est amélioré.

L_ Comment l'expliquez-vous ?

M_ Il existe probablement diverses raisons : l'incapacité de l'enseignant d'entendre intérieurement ce qu'il voudrait, et ensuite de le comparer au résultat, mais aussi son manque d'acharnement, de créativité pour exposer autrement la solution qu'il souhaite. Peut-être aussi craint-il de se dédire et d'avouer ses lacunes pédagogiques.

L_ Mais peut-être le professeur croit-il que son élève ne comprend pas, ne comprendra jamais et reconnaît ne pas savoir mieux lui expliquer.

M_ C'est l'élève qui en fait les frais... Le résultat en est que le chanteur vient de subir une grave désinformation : il n'apprend pas à chanter, il désapprend. Ce qu'il faisait pour être défectueux n'en était pas moins supérieur à ce qu'il va désormais vouloir faire. Une modification n'est pas toujours une amélioration.

Beaucoup de professeurs ont une idée de ce qu'ils voudraient entendre, mais sans considérer les qualités particulières de la voix et du tempérament de l'élève qu'ils font travailler. Ils voudraient les effets d'un ténor léger avec un fort ténor, ou d'un soprano dramatique avec un soprano lyrique... Ils ont l'impression d'entendre "musicalement" mais vont martyriser leur élève. Il faut saisir la musique mais aussi ce que l'on peut tirer d'un instrument. Un piano n'est pas un violon, une basse ne peut chanter comme un ténor etc...

A ce propos, j'oubliais d'ajouter une sixième qualité ; celle d'évaluer jusqu'où l'élève peut s'améliorer dans un cours. Il serait improductif, voire destructeur, de se montrer exagérément

perfectionniste. On ne peut attendre d'un jeune athlète, même de très haut niveau, lors de sa première séance d'entraînement, qu'il batte le record du monde ; il y parviendra au terme de son programme. De même, il faut savoir mesurer jusqu'où mener un chanteur au bout d'une heure ou deux. Parfois il faut accepter de céder un peu, parce que l'élève n'est pas au mieux, mais non sans avoir livré bataille, sans avoir avancé un minimum.

L_ Parmi les qualités les qualités que vous avez oubliées chez un professeur, il y a celle d'être un bon lecteur, de pouvoir maîtriser un instrument comme le piano, pour accompagner ses élèves pendant le cours.

M_ Je conseillerais de fuir ce type de professeur.

L_ Et pourquoi s'il vous plaît ?

M_ Parce qu'on ne peut écouter complètement une voix tout en jouant du piano, même en étant un excellent pianiste. L'appréhension de la voix et du geste de l'étudiant réclame toutes les facultés. Personne ne peut croire avoir trop de capacité d'analyse, qu'on puisse en distraire une partie dans l'accompagnement. Avec ce que vous proposez, les commentaires, ou dois-je dire les reproches, tourneront toujours autour de la justesse, de la mise en place, du tempo, du style, voire de la prononciation, des nuances. Tout cela ne suffit pas et ne doit venir qu'ensuite ; il faut d'abord aborder les fondements de la production sonore dont tous les autres aspects dépendent.

L_ Parmi les qualités du professeur, j'allais dire ses qualifications, ne faudrait-il pas qu'il chante mieux que son élève, qu'il ait fait carrière ?

M_ On voudrait le croire, mais il n'y a pas de loi en la matière. Certains savent le faire, mais ne parviennent pas à s'analyser et à communiquer leur technique, d'autres savent l'expliquer, je veux dire dans un exposé convaincant, mais sans réussir à l'enseigner ; soit qu'ils ne reconnaissent pas le bon résultat quand l'élève le produit, soit que cette manière d'aborder le chant ne corresponde pas à l'approche sensitive de l'élève. Certains savent enseigner exclusivement la même tessiture que la leur, et font copier à leur élève leur timbre, leurs effets donc aussi leurs défauts... Certains veulent que leur élève ressemble à tel ou telle de leurs partenaires d'alors ; ils veulent faire renaître le temps jadis, croient qu'une petite carrière d'autrefois ferait une grande carrière aujourd'hui... Certains n'ont jamais eu d'autre souci qu'eux-mêmes et ne savent pas saisir une autre voix, un autre caractère...

Un bon entraîneur n'est généralement pas capable de battre les records auxquels il prépare son poulain, mais par contre il doit impérativement savoir indiquer comment y parvenir et détecter les erreurs de parcours. En fait, je ne crois pas qu'on puisse éviter de donner un exemple vocal, mais il y a une marge entre cela et ce qu'on appelle "chanter", se reconnaître comme un chanteur.

L_ Laquelle s'il vous plaît ?

M_ Un professeur n'a pas besoin d'avoir une voix d'opéra, et je dois ajouter qu'une telle voix peut même dérouter un élève qui, en entendant un exemple, ne saura pas toujours dans la richesse du timbre et la puissance du son, distinguer ce qui devrait être remarquable. Les uns seront tentés de forcer leurs moyens, les autres peuvent se sentir inhibés. Mais bien sûr il faut aimer la générosité sonore pour "entrevoir" ce qu'est une voix d'opéra afin de la développer

chez un élève, et ne pas se boucher les oreilles dès qu'il commence déployer un volume de grande salle.

Pour en revenir à notre sujet, "chanter" tel que vous l'entendez, signifie avoir du plaisir à faire retentir sa voix, vouloir se produire devant un public ; or on peut aimer le chant, savoir guider les autres et ne pas éprouver ces deux composantes indispensables à être un vrai chanteur...

L_ Ne craignez-vous pas de plaider pour des gens qui enseignent sans connaître véritablement le chant et les exigences d'une carrière ?

M_ Il y a malheureusement trop de professeurs qui ne savent pas ce que la scène impose, mais notamment parmi ceux qui ont débuté une courte carrière, interrompue par un échec évident. Comment cette brève expérience qu'ils cherchent souvent à glorifier devant leurs élèves, pourrait-elle à coup sûr prouver une capacité supérieure à celle d'un autre qui n'aurait jamais "chanté", voulu monter sur scène, mais qui aurait l'expérience des répétitions, des spectacles ? Les élèves sont fréquemment des substituts, des prolongements ; ces retraités prématurés projettent sur eux leurs désirs, leurs frustrations, mais aussi leurs erreurs. C'est dire que l'identité de leurs cobayes ne les intéresse pas vraiment.

L_ Le gourou se profile de nouveau...

M_ Comprenez que le fait d'avoir chanté, même très bien, ou d'avoir arrêté sa carrière pour de multiples raisons, comme de s'investir dans une recherche sur le mécanisme vocal, ne garantit pas la qualité ni la compétence du pédagogue. Vous en doutez ?

Ecoutez le cas d'une chanteuse ayant connu la célébrité,

L_ ...donc cette fois, une vraie réussite professionnelle sur scène...

M_ ...qui, la voix usée, se reconvertit en professeur avec les meilleures intentions. Tout du long de sa carrière sa voix coulait facilement de sorte qu'elle ne se posait guère de question, aussi est elle mal préparée pour affronter les problèmes des autres. Consciente de ses lacunes et soucieuse de les compenser, avant d'enseigner, elle se décide à lire des ouvrages "sérieux", y découvre pour la première fois l'exposé d'une technique de "couverture" et de "soutien" qu'elle n'a jamais pratiquée, mais qu'elle se décide à répandre, soit pour être respectée, soit que modestement elle imagine devoir s'appuyer sur plus compétent qu'elle. Les difficultés qui ont écourté sa carrière ne venaient-elles pas du fait de n'avoir pas bien assimilé ces notions ? Elle veut le croire du moins, car évidemment rien ne lui permet désormais de vérifier. Pleine de bonne intentions, elle se promet de protéger ses ouailles des écueils qu'elle se persuade lui avoir été fatals...

L_ J'imagine que cette nouvelle technique mal assimilée parce que non digérée, ne sera guère profitable à personne, et que votre pédagogue, certes, bien intentionnée ne sera jamais très sûre s'il lui faut insister ou se fier à son instinct, certainement déjà bien confus,

M_ Dans un film (*In cerca di felicità*, 1943) on voit Tito Schipa donner un cours de chant...

L_ Oui mais, dans un film on invente ce que l'on veut...

M_ Je suis d'accord avec vous que la plupart des films sur l'art sont risibles et que les plus célèbres, par exemple sur Marin Marais, Farinelli ou Mozart, trahissent complètement le personnage qu'ils présentent et inculquent de fausses idées au public naïf, mais la séquence à

laquelle je fais allusion montre un cas sensiblement différent. D'abord parce que Schipa défendait à la ville ce qu'il expose ici ; la primauté du texte. En cela, il s'opposait complètement à son compatriote de quelques générations antérieures : le castrat Pier Francesco Tosi. Dans *The Art of Singing*, en DVD, on peut d'ailleurs voir Magda Olivero exposer pour son partenaire ténor les mêmes idées sur la primauté du texte dans la conduite du chant qu'on lui voit défendre dans le film où il joue. Mais là, on peut assister à la sage application de ces commandements par l'élève, avec un résultat consternant. Il répète inlassablement ses efforts d'articulation sans la moindre amélioration jusqu'à sortir dépité de sa séance, alors que Schipa lui-même, reprenant la même phrase musicale, suit une toute autre méthode et privilégie la ligne. L'articulation forcée n'apprend pas à chanter, quelle folie que de le croire ? Soigner une belle écriture ne fait pas de vous un grand écrivain. La juxtaposition des exemples le fait ressortir à l'évidence. Cela convainc s'il en était besoin, qu'il ne faut pas suivre ces directives. Comment Schipa n'a-t-il pas eu la révélation qu'il faisait le contraire de ce qu'il professait en visionnant le film ? Voilà le mystère. Comment n'a-t-il pas abandonné sa foi ? Encore plus énigmatique ! En d'autres termes, on dit souvent : « faites ce que je dis, ne faites pas ce que je fais ! ». Ici cela serait plutôt : « faites ce que je fais et non pas ce que je dis ! ».

L_ L'enseignement du chant offre le pire comme le meilleur...

M_ Surtout ne croyez pas qu'un diplôme résoudrait le problème du mauvais enseignement.

L'Art n'a jamais fait bon ménage avec une structure officielle. La recherche dans tous les domaines scientifiques n'a jamais fait bon ménage avec les structures officielles... sauf quand les mailles du filet sont suffisamment lâches pour accepter des courants divers et contradictoires. N'oublions pas l'enseignement de l'Histoire ; un enseignement officiel

verrait, comme pour la Peinture et les Salons du XIXème, la généralisation de l'académisme. Il est d'ailleurs assez fascinant d'entendre les béotiens interroger les artistes, les professeurs, sur leurs justificatifs : « Qui vous a donné le droit de faire cela, de qui le tenez-vous ? Qui vous a permis de professer une telle idée ? ». « Je tiens ceci d'untel qui le tenait d'un autre. » Voilà ce qui les reconforte.

Mais d'où cela vient-il à l'origine ? Et quelle est la preuve que ce n'est pas une erreur ? A tout prendre, il vaut mieux la multiplicité des possibles qu'une technique unique, orthodoxe. D'ailleurs, la plupart des notions sur la voix laissées par de grands artistes ne seraient pas acceptées par un enseignement officiel ; je pense à Lilli Lehmann qui disait éprouver la sensation d'avoir une balle de caoutchouc derrière le nez qu'elle développait en arrière en forme de poire, à Rosa Ponselle qui résumait sa technique à la formation d'un carré imaginaire dans sa bouche, à Félicia Litvinne qui prônait de « chanter dans le couvercle et non pas dans la boîte »... Elles ne seraient pas prises au sérieux par une institution respectable ! Seuls les véritables artistes peuvent trouver dans ces images qui ne sont pas contradictoires, malgré les apparences, un terrain d'inspiration, un modèle...

L_ Tiens je croyais que vous n'aimiez pas les vieilles chanteuses ?

M_ Quelle mauvaise foi ! J'ai seulement dit que tout bon chanteur ne faisait pas automatiquement un professeur valable, ni d'ailleurs, tout mauvais chanteur, un escroc. Cela dépend. Les connaissances s'acquièrent vite, l'expérience demande un peu plus de temps, mais il faut à l'origine un don, une passion... La faculté de percevoir le potentiel d'une voix et d'une personnalité pour les conduire à se réaliser ne doit pas se confondre avec les qualités de chanter. C'est une paresse de l'esprit d'attendre une sorte de justificatif de compétence, qui bien sûr ne viendrait pas de l'activité qu'on exerce et de sa réussite, parce que personne ne

serait capable de la juger. On serait bon professeur parce qu'on aurait eu du succès comme chanteur ! Combien de bons chanteurs n'ont pas la patience, j'allais dire l'obstination d'entendre répéter une élève dix fois la même chose, qu'eux réalisaient si facilement... Ils la négligent ou la maltraitent. Ici, la connaissance, la capacité d'écoute, n'est pas à mettre en doute, mais la pédagogie.... N'en déplaise à quelques uns, la qualité principale du professeur tient dans sa capacité de suggérer et d'obtenir une amélioration. Qu'importe finalement les moyens, pourvu que le but soit atteint. Il faut parfois dérouter, prendre à revers les idées figées la pensée sclérosée...

L_ Vous allez choquer bien des gens avec cette manière... On ne peut quand même pas dire n'importe quoi...

M_ Et si cela marche, produit le résultat escompté, alors qu'une prétendue vérité se révèle inopérante voire nocive ? La validité d'une théorie se reconnaît à son efficacité. Rappelez-vous que les résultats de certaines rengaines ressassées de nos jours, estampillées "scientifiques", sont loin d'être probants... Et n'oublions pas qu'il ne s'agit pas d'enseigner l'astronomie ou la géographie, de constater un état des choses, mais de modifier l'action qu'aurait un chanteur sur son corps pour obtenir certaines performances.

L_ Vous faites allusion à la subjectivité...

M_ Non pas du tout ; à la décomposition du mouvement.

L_ Je ne comprends pas.

M_ Pensez-vous au mouvement de vos cordes vocales quand vous parlez ? Essayez-vous d'en maîtriser la vibration ? Commandez-vous chacun des muscles qui prennent part au mouvement de la marche, quand vous descendez un escalier ou réalisez un saut périlleux ?

L_ Non, ce serait impraticable.

M_ N'est-ce pas ? Je vais vous donner encore un autre sujet de réflexion. Pour le physicien, le domaine des couleurs se représente comme une bande limitée d'un côté par l'infrarouge, de l'autre par l'ultraviolet. J'insiste bien, pour lui ces deux bornes sont à l'opposée, les deux extrémités d'un segment. Pour le peintre il en va tout autrement. La couleur est un continuum, puisqu'en effet l'oeil ne perçoit pas de rupture du rouge au violet par le pourpre. Longueur d'onde courte ou longue ; il ne voit pas la différence. Pour la vision humaine, l'univers des teintes et de leurs nuances forme le cercle chromatique, ou plus exactement le volume des couleurs, sorte de sphère irrégulière qui porterait une trace hélicoïdale : un démenti cinglant à ce qui pour une science apparaît sous une autre vérité, un divorce entre le modèle du scientifique et celui de l'homme. Le peintre saura choisir son domaine et puisera les règles de son emploi de la couleur dans l'étude de la vision non pas dans celle des longueurs d'onde.

L_ Quand on parle de la subjectivité des couleurs...

M_ Je ne vois pas ce qu'il y a de subjectif dans la représentation du volume des couleurs et encore moins ce qu'il y aurait d'objectif dans la bande du spectre. Je ne vois pas que la dernière soit plus rationnelle que la première. Le scientifique n'aime-t-il pas se poser des questions devant une réalité qui le dépasse ? Pour l'artiste il est préjudiciable d'apprendre la couleur sans la perception, la voix sans sa commande, tel qu'une certaine science la présente.

CERVEAU GAUCHE ET DROIT

L_ Puisque nous parlons de découverte scientifique, je voudrais vous lire quelques passages pour avoir votre sentiment :

La Musique est spécialement traitée, mémorisée et comprise par le cerveau droit. Des lésions droites s'accompagnent d'une perte des capacités et de la mémoire musicale, sans perte du langage. Le rythme et la mesure sont perçus par le cerveau gauche, la mélodie, le timbre, le ton par le cerveau droit. Maurice Ravel, après avoir été atteint d'une aphasie de type Wernicke (par lésion gauche), ne pouvait ni jouer du piano, ni lire ou écrire de la musique, mais reconnaissait les moindres erreurs dans le jeu d'une pièce connue de lui.

...

... la prosodie du langage et la signification de sa mélodie, en terme de communication, par exemple d'états émotionnels, est mieux comprise par le cerveau droit, ainsi que celle des expressions faciales. Par là, l'évaluation des interactions entre personnes est plutôt une fonction de cet hémisphère. Des tests d'intelligence non verbale donnent des niveaux équivalents dans chacun des hémisphères. Mais l'hémisphère gauche réussit mieux dans l'analyse des signaux complexes et dans la combinaison d'éléments distincts. L'hémisphère droit est plus efficace dans la synthèse et dans la compréhension globale. En cas de dommage du cerveau droit, la compréhension des métaphores et des figures imagées du langage est très altérée, ainsi que celle de la structure globale d'un texte.

(Lucien Israël, *Cerveau droit Cerveau gauche*)

Chacun de nous pourra trouver des exemples personnels de déclarations faites sur un ton agressif ou ironique en totale contradiction avec un contenu formel positif ou bienveillant. Dans ce cas, on sait bien que l'on aura avantage à interpréter ce message au second degré - c'est-à-dire en fonction de l'information apportée par la prosodie et le contexte - et à agir en conséquence, plutôt que d'en faire une interprétation directe, en fonction du sens littéral des mots qui le composent. La communication orale, dans toute sa richesse et sa complexité, fait donc intervenir de toute évidence les compétences complémentaires des deux hémisphères cérébraux.

...

Au début du siècle, lorsque Ivan Petrovitch Pavlov notait "que l'expérience montre clairement qu'il existe deux catégories d'individus : les artistes et les penseurs, entre lesquels la distinction est bien tranchée", il ne faisait pas montre d'une grande originalité. Cette dichotomie s'est souvent exprimée sous forme d'oppositions tranchées entre "matheux" et "littéraires", "déductifs" et "intuitifs", "intellectuels" et "artistes", ou plus récemment "rationnels" et "créatifs". mais lorsque Pavlov ajoute : "Les artistes embrassent la réalité dans son ensemble, comme une entité vivante, complète, indivisible. Les penseurs, eux, la réduisent temporairement à l'état de squelette. C'est seulement ensuite qu'ils réassemblent les morceaux et tentent de lui réinsuffler la vie", son affirmation acquiert alors une résonance étonnamment moderne. En effet, non seulement il décrit et caractérise les "styles de pensée" qui opposent le penseur et l'artiste, mais il le fait en des termes qui évoquent immanquablement pour le neuropsychologue actuel la distinction entre un hémisphère cérébral gauche "analytique" - qui décomposerait d'abord la réalité pour analyser les rapports qu'entretiennent les différents éléments - et un hémisphère droit "holistique" - qui saisirait la réalité dans son ensemble, sous la forme de perceptions globales et d'impressions.

(Cerveau gauche cerveau droit J-L Juan de Mendoza)

M_ Oui, bien que nous n'en soyons qu'au début de l'exploration de ce domaine, je pense qu'à travers ces expériences on voit s'ouvrir un champ d'un incalculable potentiel. Je voudrais insister que le problème de la subjectivité souvent agité comme un épouvantail n'est pas le problème ici. Il s'agit de deux modes d'appréhension. Malheureusement il n'est pas question d'en donner ici, même une image représentative, et je ne peux qu'inciter le lecteur à consulter des ouvrages spécialisés.

L_ Ah. Je suis ravi de constater que vous n'êtes pas contre tout abord scientifique.

M_ Absolument pas en effet, mais il ne s'agit pas de la même science.

L_ J'ai remarqué que tout le long de notre dialogue, vous aviez choisi d'utiliser des métaphores, je dirai, contre l'évidence, dans tous les sens de cette formule.

M_ En effet. J'essaie de m'adresser au cerveau droit, de réveiller son fonctionnement mis en veilleuse par son rival, le cerveau gauche. Je pense que les métaphores ont un pouvoir majeur pour l'éveil et la compréhension de l'élève. Un artiste qui ne pourrait profiter des images et des analogies... ne serait pas un artiste. J'ai dû formuler quelque chose d'approchant plus haut. C'est la méthode "empirique". Elle était considérée tout récemment comme rétrograde et elle devient maintenant "pointue".

L_ Mais je vous ai préparé un petit piège :

... chez les non-musiciens, les mélodies sont mieux reconnues lorsqu'elles sont traitées par l'hémisphère droit. En revanche on observe le phénomène inverse chez les musiciens, dont l'hémisphère gauche se révèle plus efficace.

(Cerveau gauche cerveau droit J-L Juan de Mendoza)

M_ Il faudrait savoir exactement quel test prouve cette affirmation, mais je serai tenté de penser, jusqu'à preuve du contraire, qu'au moment où le musicien professionnel confie au cerveau gauche son abord musical, il cède à "la routine". Il analyse les notes, les intervalles dans la logique du cerveau gauche. Cela est tout à fait possible. Je dirai que c'est le classique du musicien d'orchestre quand il devient une caricature de fonctionnaire. Ce n'est évidemment pas un progrès, mais une renonciation à l'Art, au Beau... Réciproquement, j'imagine qu'un typographe ne regarde un texte que pour les qualités esthétiques des lettres et non pour les qualités littéraires...

Dans le dessin, des travaux récents ont montré qu'il était plus efficace, par exemple quand il s'agit de reproduire une photo, de la retourner haut/bas, pour ne pas prendre conscience du sujet. Le fait de reconnaître ce qu'elle représente, de l'interpréter, conduit à surestimer-sousestimer certains éléments, ce qui produit inévitablement des distorsions. C'est ainsi que l'on sollicite, en réduisant les interférences (ou si l'on veut, le brouillage), le cerveau droit. Bien évidemment il faut chercher un équivalent dans l'apprentissage du chant.

L_ Une forme d'ignorance acceptée, voulue ?

M_ C'est bien là une formulation du cerveau gauche. En fait il s'agit de la découverte d'un autre univers, que l'abord dit scientifique ne connaît pas. Vous savez quand on dit à un alpiniste en difficulté : « Ne regarde pas en bas ! » pour qu'il continue tranquillement à gravir

les pics les plus escarpés, je ne vois pas que celui-ci réplique « Je veux savoir où se trouve le sol ! », car il sait que cela risque de le perturber au point de lui faire perdre son contrôle de lui-même et manquer ce qu'il veut atteindre... Je ne crois pas qu'il soit utile à ce moment de lui expliquer la loi de la gravité... tout dépend de l'objectif qu'on se fixe...

L_ Que pensez-vous de cette idée qui circule actuellement dans le milieu de pédagogie vocale : « Il n'est pas suffisant de savoir faire le bon geste (ou d'apprendre le bon geste), il faut savoir pourquoi ».

M_ Elle me semble refléter une sorte de masturbation sur ce que des gens prennent pour un savoir. En d'autres termes, cela dépend essentiellement de ce que l'on met derrière "savoir pourquoi". Je dirai même que ce "savoir pourquoi" n'a pas, en général, de prolongement du côté esthétique, artistique. Pourquoi faire l'impasse de ce côté ? Probablement parce que les mêmes pensent, à tort, qu'il n'y a que subjectivité dans cette direction. Or il y aurait beaucoup à développer sur les exigences esthétiques et pourquoi elles sont en phase avec un emploi de l'organe vocal. Et je ne vois pas que l'abord dit "scientifique", tel qu'il a été pratiqué jusqu'à maintenant, soit particulièrement capable de répondre au pourquoi. Il faut savoir ce qui est nécessaire à la réalisation de ce que l'on veut : en l'occurrence avoir un modèle du fonctionnement vocal qui soit opérationnel, même s'il s'éloigne d'une réalité particulière... nous en avons déjà parlé.

Ce que l'on trouve le plus couramment pour scientifique est inutilisable pour le chanteur. Richard Miller, dans un traité fourre-tout, impropre à l'apprentissage du chant et qui bien malgré lui je crois, sert à ceux qui se veulent "propres sur eux" de repoussoir à l'empirisme, cette bête immonde des professeurs d'antan, écrit dans son introduction à *La structure du chant* :

...si l'on suit l'espèce de mode visant à répandre une information d'ordre physiologique, il est permis de se demander si la lecture du fonctionnement des muscles crico-aryténoïdiens et thyro-aryténoïdiens se soit jamais avérée d'une utilité décisive dans l'évolution d'un artiste lyrique.

Mais cet avertissement semble avoir été laissé de côté par ses "supporters". Si j'avais cité une réflexion comparable signée par Duprez ou Faure en préalable à leur traité, l'on aurait dit :
« évidemment, un chanteur est obligatoirement obscurantiste ! »

L_ Je sais vos griefs contre un enseignement prétendu "scientifique"...

M_ Je ne vais pas, comme on dit, tirer sur une ambulance, mais juste noter, à la faveur d'une réflexion sur la participation des deux cerveaux, esquissant la spécificité du cerveau droit, qu'un certain abord qui comblerait le cerveau gauche, ne convient pas ici. Maintenant c'est à moi de vous citer un passage. Il s'agit du compte rendu d'une expérience effectuée sur un sujet dont les deux parties du cerveau ne communiquent pas. Le cerveau droit étant isolé du cerveau gauche, l'intérêt du travail consiste évidemment à chercher à savoir ce qui se passe dans ce cas :

On demanda à un sujet commissurotomisé (ayant subi la section du corps calleux) de tenir un objet dans sa main droite alors que ses deux mains étaient cachées de sa vue. Cette personne fut capable de décrire l'objet et de le nommer. Si, par contre, on plaçait l'objet dans sa main gauche (celle-ci étant hors de sa vue), il était impossible au sujet de le décrire ou de le nommer, et même de dire ce qu'il tenait dans la main. Mais si on lui montrait une série

d'objets parmi lesquels se trouvait celui qu'il avait tenu dans sa main gauche, il était capable de le prendre dans sa main gauche si on lui en donnait l'ordre, bien qu'il fut incapable d'expliquer ce qu'il faisait. Il était clair qu'il savait ce qu'il tenait dans sa main gauche, mais qu'il était incapable de le nommer ou de le décrire.

Les résultats de cette expérience confirment le modèle de fonctionnement des hémisphères tel que l'avait proposé l'étude des cas cliniques. La main droite communique avec l'hémisphère verbal gauche : le sujet peut ainsi décrire verbalement ce qu'il tient. La main gauche communique avec l'hémisphère droit : puisque les capacités langagières de cet hémisphère sont restreintes, le sujet ne peut fournir de réponse verbale, mais l'absence de réponse verbale n'indique pas une absence de connaissance, mais simplement une incapacité à exprimer cette connaissance verbalement. Cette expérience a des implications d'une importance capitale pour les éducateurs et formateurs, car, en milieu scolaire et éducatif, on considère qu'il n'y a pas de connaissance sans expression verbale.

(Linda V. Williams *Deux cerveaux pour apprendre Le Gauche et le Droit*)

Je dois insister sur le fait que certaines expériences ont montré une sorte de rivalité entre les deux cerveaux, même un antagonisme. Et pourtant c'est de leur synthèse que l'on tire le meilleur de soi et l'invention, même dans les théories mathématiques, doit à l'illumination du cerveau droit. Mais notre époque privilégiée, je dirais presque exclusivement et cela dès l'enfance, les qualités du cerveau gauche, méprisant le travail de l'autre.

L_ L'acuité auditive n'est pas seule active dans le travail. Vous précisez qu'il s'agit plutôt d'un mode d'analyse spécifique.

M_ Exactement.

L_ Vous allez encore nous reparler de la "sainte imbécillité" du chanteur...

M_ Dans la situation actuelle il faut combattre pour défendre l'enrichissement du cerveau droit. Il n'est pas simple d'employer pour cela les armes qui servent si bien le cerveau gauche.

L'approche "artistique" du chanteur va inévitablement se heurter à celle de la plupart des metteurs en scène qui elle est "non artistique" parce que fondé sur le sens, sur le drame. On sait combien de metteurs en scène manient les mots avec brio, à tel point qu'il est plus intéressant d'écouter ou de lire leurs intentions que voir leurs réalisations sur scène...

Donc, pour le chant le professeur doit chercher à communiquer avec le cerveau droit en employant l'expression qui lui est adapté. Il ne s'agit pas de l'informer sur ce qui est, mais de lui donner avec le langage qui lui convient, des directives pour qu'il puisse commander au mieux la voix. Pour bien chanter il faut être dans un état particulier, un peu comme celui qui permet de se tenir en équilibre ; une sorte d'état de conscience globale, plutôt qu'une concentration sur le détail. Dans les tests visuels, on détermine assez facilement qu'un mode peut en inhiber un autre. Ainsi l'on regarde ou le bout de son doigt ou bien la pièce qui l'entoure. On ne peut voir le détail et l'ensemble et certaines formes apparaissent sur fond, à moins qu'on ne voie le fond comme une forme, alors celle-ci devient fond. On ne peut voir les deux. Dans le chant, il existe des cas semblables.

L_ Pourriez-vous apporter quelques éléments de précision ?

M_ On a vu par exemple qu'il n'était pas possible de faire très attention à la justesse et d'épanouir son timbre et son volume, ce qui ne veut pas dire que la beauté de la voix s'illustre dans l'approximation de la hauteur, mais que celle-ci doit se réaliser dans un ensemble et donc

sans ce surcroît local de concentration, de contraction qui la déséquilibre. Il ne faut pas jamais corriger un élément en perdant pour cela de vue la totalité. Penser au sens des mots, au lieu de les laisser couler en traduisant leur caractère au moyen de la musique, produit de comparables rigidités. En fait il faudra réduire l'emprise du mode qui se caractérise par la précision et discontinuité pour enclencher un système de développement continu qui, dans son sillage, va se prêter aux mots. En d'autres termes, la phrase musicale n'est pas constituée pierre par pierre, c'est au contraire dans la totalité de son flux qu'elle incorpore et épouse le contour des mots. Il ne s'agit pas d'amollir la prononciation, mais d'opérer un renversement forme/fond. J'ai bien conscience de vous expliquer avec les moyens du cerveau gauche, le fonctionnement du cerveau droit. Il n'est pas surprenant que je peine à être convaincant dans cette traduction... Comment vous rendre plus éloquent ce que l'action seule justifiera... Vous pouvez écrire avec un crayon noir sur une feuille blanche, mais vous pouvez aussi étaler beaucoup d'encre noire et ne laisser en blanc que les lettres... Dans les deux cas le texte est lisible, bien que réalisé de manière opposée...

L_ Justement vous évoquiez plus haut le cas du dessinateur...

M_ Oui, c'est bien ce que fait l'artiste peintre pour qui le fond, "la réserve" a autant d'importance que la forme, même s'il s'agit par exemple d'un portrait. On appelle cette qualité "la plastique". Il y a en quelque sorte un renversement, difficile à vivre, à concevoir pour ceux qui octroient la primauté au cerveau gauche. Il y a des amateurs qui ne voient jamais le fond ; la forme accapare leur attention, elle se présente quasiment sur un vide qui lui permet seulement d'exister. La réalité est toute autre.

L_ Il me semble que ce que vous dites maintenant pourrait éclairer ce que vous aviez développé lorsque nous avons abordé la prononciation antérieurement... si le lecteur veut s'y reporter. Mais justement... Vous voyez bien que, de la sorte les mots perdent leur sens.

M_ Oui et non, parce qu'ils se gorgent de ce que l'Art leur apporte. Ils gagnent en profondeur ce qu'ils perdent en précision, autrement dit, ils se généralisent et prennent un tour universel... Réfléchir sur l'insertion des mots dans le chant suscite en moi des images, et je pourrais aussi comparer le geste du chanteur à celui qui, chez lui, écrit sur une vitre couverte de buée. Il y a celui qui trace les lettres de telle façon qu'il puisse les lire, et l'autre qui écrit à l'envers pour que les passants le comprennent. Ce dernier fait donc le contraire du geste normal et qui se trouverait à ses côtés pourrait lui reprocher de ne pas écrire "comme il faut" ... Je n'ai pas besoin de vous dire quel acte révèle un artiste...

IMAGES

L_ Je ne sais pourquoi à votre tour vous me faites penser à la Méduse qui fut détruite d'avoir vu son propre reflet.

M_ L'analogie est intéressante mais je pense que le chanteur est beaucoup mieux représenté par le mythe d'Orphée, qui ne doit jamais voir Eurydice. Eurydice représenterait la voix d'Orphée ; il la perd de vouloir la contrôler. S'il doute d'elle, elle disparaît. En effet, nous le répétons depuis tout à l'heure, pendant que le chant, il ne faut pas chercher à s'analyser, connaître et vérifier les rouages ; il faut accepter d'y renoncer en partie, pour continuer à le générer.

L_ On ne peut être acteur et spectateur de soi-même.

M_ Le chanteur ne pourra jamais posséder ce qu'il produit, en cerner les limites, en définir l'impact. Le fait même de chanter ne s'éprouve pas comme créer le son, mais comme le paradoxe de laisser venir le son en soi, de lui permettre de se développer à l'intérieur de soi, de lui prêter son corps pour qu'il se dispense ensuite hors de soi. Cela signifie que l'on accepte de renoncer à le créer... contre toute évidence,

L_ C'est un peu comme l'archer Zen. qui se vit comme la flèche et non comme le tireur.

M_ Exactement. Cela ressemble à l'image du contenant et le contenu. Le chanteur doit se vivre comme le contenu et non le contenant.

L_ Oui...

M_ Vivre l'action comme celle du contenu qui envahit le contenant permet de mettre l'accent sur la qualité de dilatation tout à fait bénéfique à la production sonore. Malheureusement il est plus facile d'apprendre en mémorisant les sensation à partir du contenant, en retrouvant la forme de la bouche à laquelle on était parvenu, avec les sensations de résistance qu'elle éprouvait, ce qui fait que l'on croit reproduire la même chose alors qu'on ne réalise que l'inverse. On enferme le son dans la volonté de le posséder, on délimite ses frontières au lieu de lui permettre de les repousser. Or ce n'est pas le volume qui compte, mais son développement...

L_ En quelque sorte, le mieux est l'ennemi du bien !

M_ Oui, si l'on veut dire qu'il ne faut pas croire améliorer les repères acquis pendant l'expérience en les figeant par la précision. Je pourrais vous suggérer une image encore, celle du ballon dans laquelle on souffle. Si la matière en est suffisamment souple, elle va se dilater avec l'air. Nous pouvons considérer, ou bien la force d'expansion qui accroît le volume, ou bien la force qui résiste et qui concentre l'air... C'est la première des deux qui doit inspirer le chanteur et non pas la seconde.

Mais puisque nous sommes dans les analogies, je voudrais insister sur le fait que l'apprentissage du chant ressemble à celui de la natation. Savoir marcher ne signifie pas savoir nager, comme savoir parler, connaître les hauteurs, n'implique aucune connaissance du chant. Apprendre le détail des mécanismes qui fonctionnent dans la nage, comme ceux qui travaillent dans le chant ne permet pas de réaliser des performances dans l'une comme dans l'autre. Il ne s'agit pas de savoir mais de faire, et roder des mouvements hors du contexte ne garantit pas les progrès dans les deux cas. Avec des notions générales, il va falloir pratiquer et corriger son geste dans l'accomplissement d'un mouvement complet et le répéter jusqu'à l'automatisme libérateur. L'exercice en est à la fois naturel et technique, il y a des erreurs à ne pas commettre et une discipline à entretenir si l'on veut se retrouver parmi les meilleurs...

L_ Je vois que vous avez de la suite dans les idées...

M_ Beaucoup de chanteurs ont du mal à évaluer ce qu'ils font, à dépister un réflexe. Il en est qui ont le mécanisme de mordre comme réflexe, et qui ne s'en aperçoivent même pas. Les admonestations ne suffisent pas, il faut les prendre en flagrant délit... Ils trouvent toujours qu'ils l'ont à peine fait ! Ah ! Cette notion de gradation dans la tension, de minimum tolérable, comme elle ralentit l'apprentissage ! Ceux qui ont peur de l'aigu appartiennent à la même

famille. C'est le cerveau gauche qui pense l'aigu tendu, difficile à atteindre et le cerveau droit qui ne voit pas le rapport...

Il y a une manière tellement caractéristique du cerveau gauche d'aborder la musique et qui se croit respectable et moderne alors qu'elle n'est qu'inefficace. Quand on voit les chefs modernes qui ne comprennent pas le *rubato*...

L_ Attendez. Expliquez-moi d'abord précisément ce qu'est le *rubato*. Vous l'avez évoqué précédemment et je n'avais pas eu l'occasion d'obtenir cette précision...

M_ C'est une fluctuation de tempo mais c'est aussi une accentuation qui amplifie la phrase musicale, qui l'optimise. Son élasticité vient de la Musique et non du texte. On pourrait le comparer aux méandres d'un fleuve qui, à force de couler, se creusent à certains endroits. Le *rubato* naît du cerveau droit. Il prend en compte la globalité, l'intégralité de la phrase pour en accroître le contraste, pour en sortir le nectar. Son application la plus stricte consiste à ralentir à un endroit mais pour accélérer à un autre, afin de maintenir la constance du déroulement. Bien sûr ces endroits clefs ne viennent pas au hasard. Par ailleurs l'écriture du *bel canto*, simple d'apparence, exige un élargissement, une subtilité particulière de l'exécution que d'autres styles considérés (par qui ?) comme plus complexes n'impliquent pas. Un chanteur incapable de jouer ainsi, de "swinguer", était considéré autrefois comme sans éducation. Le *rubato* c'est le jeu, la liberté, la vie de la musique, l'improvisation ; il ne vient jamais deux fois exactement de la même façon, mais il échappe cependant au hasard et naît de l'agogique de la phrase. Le cerveau gauche ne tolère pas sa provocation, son triomphe et d'ailleurs notre culture s'empresse d'inhiber, d'éteindre cette créativité. Aujourd'hui, le *rubato* est pourchassé par les chefs qui utilisent leur cerveau gauche pour dire tout le mal qu'ils en pensent car il échappe à leur contrôle. Ils sont relayés par les directeurs d'enregistrement qui veulent monter

bout à bout des morceaux d'exécution et qui veulent être sûr qu'ils se raccorderont bien. Le résultat est un appauvrissement de la Musique... Avez-vous remarqué combien la simplification paraît toujours un dépoussiérage, une modernisation ? Enlevez les ornements, guirlandes et feuilles d'acanthes, cannelures et moulures diverses des bâtiments classiques et vous avez des oeuvres du Bauhaus... La brutalité, l'aridité, la nudité, la froideur paraissent toujours "modernes"...

L_ Oui. C'est la formule célèbre : « Le moins c'est le plus ».

M_ Mais si le moins était le moins ? Par ailleurs, ce sont les mêmes qui s'outragent de la moindre liberté par rapport à la partition, qui professent doctement qu'il ne suffit pas de chanter de la musique avec une jolie voix, qu'il faut la remplir de l'émotion du personnage. N'est-ce pas ajouter à la partition ?

...Donc, la plupart des chefs de nos jours ne peuvent prévoir la courbe d'une phrase, et bien entendu sa chute, on comprend qu'ils ne considèrent pas le temps comme une pulsion, mais comme une sorte de quadrillage. Le temps, dans leur esprit, tombe régulièrement, mais il n'est pas amené, conduit ; simplement il arrive, comme le tombé d'une goutte d'eau. Ils croient à tort qu'il est ainsi plus juste et rigoureux. Etonnez-vous qu'ils ne puissent concevoir son étirement, sa rétractation... On comprendra que ceux-là se réfugient derrière l'écrit, car ils sont sans repère. Rien dans la substance musicale ne les guide. Pour évaluer la régression que nous connaissons, il suffit de s'apercevoir que l'improvisation ou les variantes ont déserté la Musique Classique. On pense des rapports au lieu de sentir la plénitude musicale...

L_ Nous nous éloignons de l'apprentissage du chant...

M_ Il est vrai qu'il y aurait beaucoup à dire sur notre sujet, et que beaucoup de détours imprévus y mènent. Il faudrait s'intéresser par exemple au dédain sensible des chercheurs pour les voyelles auxquelles ils préfèrent les consonnes, oubliant que ce sont les premières qui portent le son. Nous avons effleuré cette étrange attirance quand nous abordions la prononciation, mais elle prend un sens nouveau à la faveur d'une réflexion sur les deux cerveaux. Si l'on y réfléchit, l'approche autoproclamée comme "rationnelle", celle qui émane du cerveau gauche, a tué le bel canto ; cela est incontestable. Cela signifie que la voix dans cette approche a vu ses possibilités réduites. Il suffit de consulter ce qu'on écrivait sur la voix avant que l'approche "intelligente" ait triomphé, ce que l'on enseignait et tirait des possibilités de l'organe vocal. Il suffit d'écouter Patti, Calvé etc...

L_ Ce n'est peut-être que l'évolution, qui conjointement, a développé les techniques d'investigations en s'éloignant d'une certaine forme d'Art...

M_ Croyez-vous que votre explication soit bien loin de la mienne ? Au lieu de planches d'anatomie, l'élève devrait méditer sur mille analogies, mille anecdotes. Par exemple ; vous connaissez l'histoire du sergent de ville qui pendant une ronde de nuit remarque un homme à quatre pattes sous un réverbère. Il lui demande : que cherchez-vous ? « Mon portefeuille » lui répond l'homme. Bon coeur, il se propose de l'aider, mais au bout d'une demi-heure il ne peut réprimer un doute : « Etes-vous sûr de l'avoir perdu à cet endroit ? » La réponse fuse aussitôt : « Non, mais ici il y a de la lumière ».

L_ Quel rapport avec notre propos ?

M_ Très souvent le chanteur se trouve dans cette situation de préférer chercher des solutions dans la région qu'il connaît bien pour l'avoir ratissée en tous sens, parce qu'elle est celle de ses échecs, et pourtant là, il se retrouve, et d'une certaine façon il dissipe ses angoisses. Il a écarté d'emblée toute une zone dans laquelle il craint de s'aventurer. Il l'évite soigneusement, la croit désertique, mais sans l'avoir jamais vérifié. Ce qu'il croit son intelligence lui assure qu'il n'a pas de temps à y perdre, mais aucune expérience pratique ne vient confirmer cette croyance. Comment peut-il rationnellement penser qu'il va s'égarer puisqu'il ne connaît pas le terrain ? L'inquiétude qu'il éprouve ne viendrait-elle pas de pressentir que si le trésor s'y cachait, tout ce qu'il croit savoir serait remis en cause ? Etrange méthode de se persuader savoir ce qu'on ne connaît pas. Quel manque de rigueur que de préjuger d'un résultat qu'on ignore... Il faut s'interroger sur ce que l'on exclut a priori, quand ce que l'on pense juste ne réussit pas.

Dans le chant puisque l'on est obligé de jouer des antagonistes, par exemple en préservant la détente dans l'effort, on ne peut éviter de prendre conscience d'une dimension majeure dans ce que l'on cherche : celle que l'on peut appeler "le contraire". C'est parfois ce qui semble défier l'évidence qui contient la solution de l'énigme. Réciproquement l'élève se demande parfois pourquoi il devrait émettre la voix d'une façon tellement "artificielle" alors qu'une variante du parler et du cri lui vient si naturellement...

L_ C'est Fernando de Lucia qui insistait pour dire que la voix chantée n'était pas naturelle, qu'elle était artificielle.

M_ En effet, elle est à la fois naturelle, parce que fonctionnelle, et antinaturelle, parce qu'elle se produit contre l'évidence la spontanéité du cri. Vous avez fait allusion à l'archer Zen qui suggère une autre variante sur l'art du tir ; chanter serait comme viser une cible alors qu'on est

soi-même en mouvement. Il serait si simple de s'arrêter... Et dans les moments de difficultés, la tentation sera si grande. Mais voilà quand on décompose les éléments, on perd l'essentiel... Etudier un squelette ou même disséquer un cadavre, ne permet pas de comprendre tous les aspects essentiels du vivant.

L_ Si je vous suis bien, vous faites allusion au soutien au moment de l'attaque.

M_ Par exemple. Une autre histoire mérite toute notre attention, celle de l'apprenti qui lance à son collègue absorbé dans le passage d'une couche de peinture au plafond : « Accroche toi au pinceau, j'enlève l'échelle ». Comme si certaines alternatives pouvaient être considérées, comme si bien contracter les consonnes offrait un meilleur fondement à une syllabe, à une note... Comme si la violence dans l'incarnation d'un personnage trouverait des solutions, une justification à la façon de chanter...

Un bon nombre de compensations fautives dérivent de semblables modèles. Très souvent, le professeur observant trop de tension sur une note, demande à l'élève d'essayer de détendre et quelle n'est pas sa surprise, passagère, de constater que cela n'améliore pas le résultat, au contraire. Le son paraît maintenant détimbré, peu stable. L'élève avait résolu par une contraction l'absence de focalisation due à un manque de soutien. C'est une façon de substituer un défaut pour en cacher un autre... La première réaction de l'élève pourrait être de penser qu'en suivant les préceptes qu'on lui propose il régresse, mais son professeur ne perdra pas de temps pour lui indiquer comment rééquilibrer cette nouvelle formation sonore.

D'autres tricheries entravent la technique de chant comme celle d'émettre une attaque préparée par un relâchement du soutien, générant un début de son pâle ou voilé qui permet de cacher un système général où la pression d'air expiratoire crée trop de pression sous-glottique, ou la phonation se traduit par une émission hachée... On voit qu'il faut plus souvent qu'on ne

croirait, corriger deux mouvements pour obtenir une véritable amélioration. Une autre anecdote me semble digne d'attention...

L_ Encore une ?

M_ La dernière. Je vous assure qu'un chanteur leur trouvera mille applications, mille ressemblances avec la situation qu'il vit. Il s'agit d'un camionneur qui s'arrête à l'entrée d'un tunnel dont la hauteur est mesurée à 2m45. L'automobiliste qui le suit, freine, coupe le contact, ouvre sa vitre et lui demande s'il est en panne. Le camionneur lui répond qu'avec ses 2m50, il doit renoncer à continuer et chercher une déviation à des kilomètres. « Pourquoi ? » dit l'automobiliste, « il suffit de dégonfler un peu vos pneus et vous passerez au ras ». A cette suggestion, le camionneur se récrie : « Ah ! Vous les automobilistes, toujours plus malins que les autres ! Ce n'est pas en bas que je dépasse, mais en haut ! »

L_ Je la connaissais, mais votre version est édulcorée...

M_ Qu'importe ! Le sens reste le même. Cette histoire nous rappelle que la solution d'un problème ne se situe pas toujours à l'endroit précis où il se pose, "là où ça coince" ; nous l'avons vu pour les exercices de la langue. Les problèmes de souffle sur le timbre, ou de manque de soutien non plus ne se résolvent pas, le premier en serrant la glotte pour densifier le timbre, le second en gaspillant de l'air...

L_ Existe-t-il un repère de ce que devrait sentir le chanteur au moment de chanter ?

M_ Il me semble que j'ai déjà donné quelques indications à ce sujet. L'état de conscience adéquate au chant me semble ressembler à celui d'un nageur avant de plonger, ou d'un berger landais sur ses échasses. Il doit prendre la mesure de l'espace autour de lui de sa relation avec ce qui l'entoure ; sortir de lui et non pas se réfugier à l'intérieur de lui-même.

L_ Vous n'approuvez pas que ceux qui demandent à l'élève de bien se camper sur ses pieds, d'avoir une prise avec le sol, d'y enraciner leurs pieds.

M_ Non pas du tout, le propos me semble racoleur et contraire à l'efficacité du geste. Cette pesanteur n'a rien à voir avec le chant. D'ailleurs autrefois on conseillait le contraire au chanteur ; d'adopter une position légèrement "hanchée"...

L_ Ce qui veut dire...

M_ Une jambe soutenant le corps, l'autre fléchie : comme une statue grecque de l'Antiquité, par exemple le Doryphore. L'objectif était probablement de donner de l'élégance à l'attitude, mais en même temps de détourner la tentation de la pesanteur haltérophile...

Vous m'avez demandé à l'instant une image de référence pour un chanteur. Il y en a mille, insistant chacune sur un caractère particulier. Il en est une qui me paraît appropriée ; celle du danseur de ballet classique, de la ballerine, puisque celui-ci, celle-ci, dans le moindre de ses mouvements défie la gravité, et doit réaliser chaque geste comme s'il subissait une force qui lui permet d'échapper à l'attraction terrestre et dont il serait le jouet. Ce rapport de forces donne cette grâce mystérieuse à la danse classique ; sorte de passivité reliée à une puissante tonicité. En aucun cas le danseur ne doit paraître augmenter sa lourdeur, charpenter son attitude, parce qu'il a des efforts physiques à faire ! Ce serait méconnaître l'esthétique et

l'efficacité du mouvement. Le *bel canto* de Bellini se "voit" par exemple dans les photos de *Giselle* avec Nijinsky et Karsavina.

Un autre phénomène intéressant à méditer : l'obligation pour le danseur de travailler devant un miroir. Il y découvrira combien ses sensations peuvent le tromper. Ainsi quand il doit lever la jambe en arrière jusqu'à l'horizontale ; les premiers temps de son apprentissage il croit déjà être au but quand sa jambe n'a pas dépassé l'oblique. Il lui faudra la correction de son maître de ballet et la vérification du miroir pour apprendre à sentir outrepasser ce qu'il croit suffisant. Comme le danseur, le mime suggère aussi, par ses gestes, l'impression de subir une force extérieure. Qui ne connaît le thème de la colombe qui s'envole ou de la vitre qui l'emprisonne. Tout cela doit inspirer le chanteur... Il doit ouvrir son imaginaire pour mieux libérer sa voix.

Je pourrais aussi conseiller de réfléchir sur le tirer et le pousser. Par exemple au travers du jardinier et de sa brouette. Quand il la pousse, il accroît son poids puisqu'il y porte une partie du sien. Il rend donc le déplacement plus difficile. Quand il la tire, il la soulève un peu, donc il facilite son déplacement.

L_ Oui, mais vous ne prenez pas en compte si l'un des deux mouvements en lui-même est plus facile à exécuter que l'autre. Il en est qui préféreront avoir la brouette devant eux que d'étirer leurs bras...

M_ Tout n'est pas simple en effet. Il ne s'agit pas d'un problème de goût, de préférence individuelle, mais d'efficacité du geste. En fait, j'aurais pu prendre comme exemple le poussé et le tiré de l'archet sur un violon. Le frottement du poussé a tendance à râper la corde et donc émettre un son granité, tandis que le tiré réalise plus facilement un son pur et lisse, parce que pareillement dans son mouvement il ne supporte pas un surcroît d'appui. Toute une réflexion

sur la concentration, la densification et la diffusion, la dilatation vient au coeur de la formation du son chanté...

Mais le problème est que ces images s'usent. Comme la madeleine de Proust, elles réveillent un temps la conscience, puis elle perdent leur force, parce que l'élève les banalise, n'y songe plus en profondeur. Dans l'étonnement de la première révélation il éprouve la puissance du principe actif, puis il s'y habitue. Il croit encore le comprendre alors que le choc du contraste ne le déstabilise plus, alors qu'il n'en réveille plus la spécificité. D'autres images seront nécessaires pour que se ravive la puissance de l'analogie. On doit donc bien considérer ces images comme de précieux bijoux qu'il ne faut pas galvauder, un peu comme des médicaments.

L_ Le professeur doit créer de nouvelle confrontation, de nouveaux conflits...

M_ Oui. L'élève intelligent peut néanmoins raviver la substance d'anciennes images s'il s'y attache.

L_ Et bien sûr il existe des esprits bornés qui ne se projettent dans aucune analogies, mais nous allons voir les cas d'élèves récalcitrants un peu plus loin. Nous avons abordé la technique, le choix du professeur et la méthode pédagogique, il me semble en complément que nous pourrions aussi parler des difficultés de l'enseignement.

APPRENDRE

M_ Tout d'abord, il existe un rythme minimum pour espérer un résultat ; un élève qui ne verrait pas son professeur au moins une fois par semaine à mon avis, risque de perdre son

temps. Espère-t-on raisonnablement progresser dans un sport que l'on pratiquerait moins ? Chaque cours reprendrait au même point que le dernier pour conduire au même résultat et il faudra se quitter quand il aurait fallu avancer plus loin. C'est à peine si l'on pourrait maintenir un niveau constant, avec le découragement qui guettera l'élève comme le professeur. Le chant est un entraînement nous l'avons dit ; ce que l'on apprend ne doit pas se graver dans la tête mais "s'automatiser" dans le corps. Se préparer à démarrer une carrière ressemble à faire décoller un avion ; quelles que soient les qualités, il faut une accélération, sinon l'on piétine. C'est-à-dire que l'on recule et déçoit les attentes.

L_ Mais tout ne dépend-il pas du niveau de l'élève ?

M_ Bien entendu ; après avoir installé leur technique ou plus exactement ses bases, quelques uns peuvent se débrouiller presque seuls et n'ont besoin que de "vérifications", de réglages ; quelques suggestions pour tirer le meilleur de leur voix comme de leur interprétation. Mais il existe quand même des cas où l'élève ne devrait pas faire une note sans son professeur, tant les repères qu'elle (ou il) prend et cultive sont faux et nocifs. Quand elle (ou il) croit bien chanter, elle (ou il) s'éloigne de ce qu'était parvenu à obtenir son professeur, et reprend ses anciens défauts, par exemple en écoutant certains disques fétiches sur du matériel de mauvaise qualité... Il existe en effet des chanteurs pourtant célèbres et parfois céléberrimes, qui ont une mauvaise influence ; la faute ne leur incombe pas entièrement car il y a une façon de les écouter pernicieuse... mais enfin, on ne peut pas dégager entièrement leur responsabilité.

L_ Il existe donc de bons et de mauvais modèles ?

M_ Certainement. Il faut cultiver l'esprit naïf de la fin du XXème siècle pour se dérober au jugement de valeur, pour croire que tout ce vaut, que l'Art est une expression individuelle et le reflet d'une société. C'est évidemment complètement faux. L'Art est tout autre chose... Pour vous donner un exemple qui me semble éloquent : Bjoerling adorait Caruso mais quand il essayait de l'imiter, il perdait ses aigus, alors sa femme l'adjurait de penser à Gigli et aussitôt il retrouvait les cîmes de sa voix. Un bon modèle, c'est cela. D'autres artistes ont décrit un phénomène semblable quand ils chantaient à côté de Patti. Mais bien évidemment on ne oublier éviter de citer Battistini qui devrait permettre à de nombreux barytons d'éviter le pire.

L_ Certains vous opposeront Schipa et Ruffo.

M_ Je suis désolé, mais il ne faut pas mélanger les torchons et les serviettes... Schipa malgré toutes ses qualités, n'avait qu'un aigu limité, et pas de voix mixte. Son répertoire ne peut se comparer, par la variété, à celui de Gigli. Sa carrière ne fut pas aussi glorieuse, d'ailleurs. Vous remarquerez que je n'ai même pas abordé la question de la beauté vocale...

L_ Ruffo possédait une voix énorme...

M_ Le disque flatte cette voix... Le volume dans un enregistrement ne reflète pas l'intensité réelle, mais la gamme dynamique ; plus cette dernière est faible et plus le son paraît fort, plus celle-ci est étendue et plus le son paraît loin, puisque le maximum que peut tolérer le support reste le même. Quand la voix est puissante les forte sont plus espacés, quand elle est réduite on peut l'enregistrer tout le temps au niveau le plus élevé. A même niveau d'ampli un clavecin surpasse en volume un orchestre symphonique. C'est le même phénomène qui donne

l'impression que les publicités sont émises plus fort que le reste des programmes à la télévision... Dans la réalité de la scène il en va tout autrement qu'au disque. Ceux qui ont entendu les deux barytons disaient que la voix de Ruffo, pour être plus compacte, plus noire que celle de Battistini, ne sonnait certainement pas dans une salle, plus puissante, plus sonore. Le répertoire du cadet était notoirement plus restreint, je ne parle même pas de son agilité vocale, et le disque l'atteste, sa musicalité n'approchait pas celle du Roi des Barytons. Faut-il négliger cette qualité artistique, parce qu'on aimerait un timbre massif, épais ?

Ce que chacun disait de sa préparation mérite notre attention. Ruffo, pour donner le meilleur de lui-même, avouait devoir rester muet la veille d'une représentation « sinon je ne suis pas Titta Ruffo ». Il faut toujours voir dans cette pratique un indice de forçage vocal, qui lui coûta d'ailleurs sa longévité de carrière. Battistini lui, conseillait de chanter tous les jours pour que la voix s'habitue à répondre et pour que le chanteur écarte l'angoisse de s'interroger si aujourd'hui elle va sortir, et comment. Il disait : « Ce n'est pas de chanter beaucoup qui fatigue la voix, mais de chanter mal ». Citer ces deux noms ressuscite la Querelle des Anciens et des Modernes ; elle permet à certains de s'afficher pencher du côté des jeunes, portés par les valeurs nouvelles qui renversent les conventions académiques. Il s'agit d'une mascarade. Dans cette perspective, toute révolution présenterait un progrès, une amélioration irréversible derrière laquelle il faudrait courir ! L'évolution ne serait constituée que d'une succession de renversement, ce qui n'empêcherait pas la dernière d'être la meilleure !

Il est amusant pour moi de voir ceux qui se flattent de réformer l'opéra vers plus de subtilité et d'intelligence, louer le chant rustique de Ruffo. Je dois constater que ce sont souvent les mêmes qui ne tolèrent chez les vivants que les voix légères, qu'un chant aseptisé, qui se pâment au disque devant les voix d'Ezio Pinza, d'Ettore Bastianini, de Leonard Warren et bien évidemment de Maria Callas. Ce sont pour eux des monstres sacrés qu'ils adorent, mais comme on brave l'interdit, donc dans une sorte de perversion... Il y a quelque chose de

funèbre dans le rite qu'ils rendent à leur idole. Le chant de Plançon, Gigli, Battistini et de nombreux autres inspire un tout autre sentiment. Ce sont des anges gardiens qui ne se brûlent pas les ailes dans leur art, et qui encouragent ceux qui les aiment.

L_ Que pensez-vous des chanteurs qui avouent avoir appris à chanter par l'écoute en boucle de Kiri Te Kanawa, Fisher-Dieskau...d'autres encore ?

M_ Je vois que vous esquiviez Callas qui pourtant inspira bien des débutantes espérant ainsi brûler les étapes quand la tigresse prit sa retraite. Au moment où un artiste célèbre cesse d'apparaître et laisse au public le sentiment de l'avoir manqué, il n'est pas rare que des clones apparaissent pour combler le vide qui s'est creusé brutalement ; ce fut par exemple le cas dans un autre domaine pour Edith Piaf en France. Elle-même n'était pas un OVNI ; elle avait trouvé chez celles qui l'avaient précédé sa nourriture, mais elle avait fini pourtant par les éclipser, par sembler unique pour ses admirateurs. Maria Callas avait trouvé chez Rosa Ponselle (comme par hasard, une carrière abrégée), de quoi puiser des forces, de même que chez Claudia Muzio, mais ceux qui la révéraient ne s'en apercevaient pas. Aux Etats-Unis les barytons vouèrent un culte à Lawrence Tibbett quand il se retira prématurément. Il fallait impérativement faire renaître les émotions qu'il avait suscitées chez ses fans. A n'en pas douter, en reprenant ses pas, une grande carrière serait assurée... Peut-être ceux pour qui les artistes que je viens de citer présentaient un repère n'entendaient-ils pas la contrefaçon chez leurs suiveurs, tant le timbre de l'idole leur apparaissait complètement normal, tant celui-ci avait perdu son originalité, en devenant une référence, un classique. Pour les nouveaux venus l'avantage notable était que dans l'ombre de la star, ils n'avaient pas à se justifier ; ce qu'ils faisaient ne pouvait qu'être acceptable, puisqu'on ne pouvait pas remettre en cause le modèle.

L_ Est-ce que je ne percevais pas une contradiction entre votre justification des bons modèles telle que vous l'avez exprimée précédemment, et l'ironie que je sens maintenant dans votre réponse ? D'autre part il me semble relever une autre contradiction entre votre description d'un public qui voue un culte exclusif à une idole et celui qui cherche un remplaçant aussi proche que possible...

M_ Je vais d'abord vous répondre sur le deuxième point : il ne s'agit pas du même public. Celui des aficionados sacrifie à une seule gloire ; il ne veut pas qu'on la copie et souvent ne prête même pas attention à ceux qui l'essaient. A l'inverse, le grand public cherche à retrouver ce à quoi il s'était familiarisé, qu'on lui a garanti porter l'estampille de qualité. Pour qu'un ténor soit reconnu par lui comme tel, il faut par exemple que son timbre ressemble à celui de Pavarotti. Mais j'avouerai qu'il ne faut pas toujours attendre d'attitudes parfaitement cohérentes...

Quant à l'imitation elle-même, il en existe aussi deux types. L'une cherche à saisir les principes fondamentaux qui génèrent une perfection, l'autre se limite à copier seulement l'apparence. L'une procède de l'intérieur, sans attendre que l'extérieur soit identique s'il jaillit du même esprit, tandis que l'autre ne se soucie pas du cheminement pour l'effet global. Un chanteur intelligent et artiste ne cherchera pas à contrefaire le timbre d'une voix ou de reproduire les particularités d'une interprétation. Il voudra saisir comment fonctionne un organe pour entrevoir comment un art peut s'épanouir en s'appuyant sur des bases solides. De cette façon les grands modèles sont libérateurs. Ils montrent le chemin et permettent à chacun de se trouver... Quand Bjoerling se cherche dans Gigli, il se trouve lui-même, tandis que certaines plagiaires de Callas ne cherchaient qu'à raviver les échos fanés de la soprano assoluta.

L'expérience montre que certains artistes peuvent mieux servir de modèles que d'autres : l'évidence de leur chant ouvre les oreilles, forge la voix. Cela dit, je ne crois pas qu'on puisse se contenter d'écouter inlassablement les voix et les artistes les plus emblématiques, même si leur connaissance approfondie ne peut qu'être bénéfique, parce qu'on n'est pas soi-même un juge impartial de sa propre imitation et comme je l'ai dit : il faut savoir imiter, il faut savoir choisir ce que l'on imite. Une oreille externe pour guider, pour corriger, me semble indispensable. Evidemment il vaut mieux copier un grand artiste que suivre les conseils d'un mauvais professeur...

L_ Les jeunes ont-ils une ou des idoles dans le chant classique ? Avec l'effondrement des ventes du CD ce n'est pas seulement le produit qui ne se vend plus, mais l'intérêt des mélomanes pour l'écoute chez lui, de la musique.

M_ Il n'est pas contestable que les débutants n'écoutent pas autant de chanteurs qu'autrefois. La gloire des vedettes étant éphémère de nos jours, elle n'inspire pas le même culte. L'idée que chacun doit imposer sa personnalité, plutôt que se former à une école, joue un rôle dissuasif. Chacun se sent une star à qui ne manquerait que la chance de se faire connaître. La valeur de l'Art, son degré d'aboutissement, de perfection, n'entre pas en ligne de compte.

L_ J'imagine qu'une vocation naît encore d'avoir entendu tel ou telle vedette.

M_ ...et d'avoir vu le succès remporté, les égards dispensés... probablement. Puisque nous en sommes là je ne vous cacherai pas demander souvent à ceux qui viennent me voir, les chanteurs qu'ils aiment. La liste en est riche d'enseignement. Il y a ceux qui n'écoutent que des voix légères, d'autres que des timbres noirs. L'intérêt se concentre parfois sur une seule

période, par exemple les années 50-60 alors que d'autres ne daignent accorder leur intérêt qu'à des chanteurs vivants, fortement médiatisés...

L_ Que tirez-vous comme conclusion ?

M_ Il ne faut pas se hâter. Certains ont l'instinct de préférer des voix qui ressemblent à celle qu'ils ont, même s'ils ne l'ont pas encore développée. Le goût peut aussi porter à chercher des organes de qualité médiocre, comme pour ne pas se poser la barre trop haut. Quand on cherche ce qui unit les noms cités, se dégage parfois un engagement dramatique hypertrophié, au détriment d'une musicalité raffinée, comme si l'élève pensait que l'agitation pouvait cacher ses lacunes. Il y a ceux qui aiment au contraire le travail méticuleux. A défaut d'être expressif, enthousiasmant, il devrait être irréprochable... à moins que cette notion ne soit pas aussi fiable qu'on pourrait le croire....

Assez souvent l'on constate le peu de curiosité, assez rarement une recherche pléthorique exhaustive. Celle-ci n'est d'ailleurs pas le gage de plus grandes possibilités. Il faut choisir entre devenir une "folle d'opéra" ou soi-même un chanteur. L'admiration change de nature, quand on mesure par l'expérience le coût de la réussite. Quand on découvre qu'il faut vouloir pour obtenir, et qu'il faut être bien naïf pour penser que la grâce divine touche les stars dès leur naissance, le délire s'efface pour le respect, l'enthousiasme s'appuie sur des bases solides.

L_ Il faut le reconnaître, la vie d'un élève chanteur, dont les études se poursuivent tard, avant que les premiers engagements n'apportent des cachets suffisants, est financièrement difficile. Il doit payer ses cours, son pianiste, s'acheter des partitions, régler ses voyages et hôtels pour ses auditions etc... On peut rêver au système d'autrefois où certains professeurs consentaient à

donner des cours gratuits, à condition de recevoir un pourcentage sur les cachets futurs...

Pourtant cette épreuve peut avoir du bon car elle est susceptible de mesurer la force d'une ambition, la puissance d'une motivation.

M_ Tout à fait d'accord ! Pourtant je dois ajouter que les élèves qui cherchent à grappiller des cours gratuits pour leurs beaux yeux, leur "bras si dodu, leur "jambe bien faite", entrent le plus souvent dans un engrenage dont ils ne mesurent pas les effets nocifs. En général ils profitent moins de ce travail gratuit que de celui qu'ils doivent assumer financièrement. C'est un fait, je dirai "mesurable". On pourra évoquer un relâchement de l'exigence, l'habitude des passe-droits... Le métier, par contre, lui, ne fait pas de cadeau. Progresser pour un chanteur demande les mêmes qualités que celles d'un champion, je suis désolé de le marteler, il faut une détermination puissante, un esprit de conquête. Pourquoi aurait-on le droit de profiter des autres, de passer en fraude ?

L_ Vous êtes bien sévère.

M_ Non. Comprenez-moi bien, le professeur devrait bien sûr être indulgent ; il est là pour aider ses élèves et comprendre leurs difficultés, même au prix de quelques remises, de quelques largesses de temps accordé, de disponibilité personnelle. Je méprise ceux qui ne concèdent qu'une heure montre en main et dont l'intransigeance cache mal un profond égoïsme... En fait je me plaçais du point de vue des intérêts de l'élève. Et ce n'est même pas tellement le problème de l'argent que je dénonçais, que l'utilisation de la séduction délibérée de l'élève pour obtenir des faveurs. Cela commence par des heures de cours gratuites ensuite ce sera des engagements de complaisance, de copinage, et même des rapports troubles avec le chef, le metteur en scène et pourquoi pas les critiques...

J'ai connu des jeunes qui rechignaient à s'acheter une partition comme à apprendre un rôle tant qu'ils n'étaient pas sûrs d'être engagés ; ils ne voulaient pas supporter les dépenses de leur métier, attendant probablement qu'elles leur soient remboursées ou prises en charge par un organisme. Ils ne voulaient pas risquer de travailler pour rien... ils ne voulaient pas risquer... Bien entendu, aller au concert ne les intéressait pas. Ce minimum d'investissement personnel et financier est révélateur d'un état d'esprit profondément incompatible avec la pratique d'un art.

L_ Beaucoup de jeunes attendent avec impatience leur diplôme de fin d'étude au conservatoire...

M_ Oui. Je ne suis pas sûr que ce soit avec de bonnes raisons. Après son obtention beaucoup se promettent de ne plus se fatiguer et de rentabiliser ce morceau de papier. Ils pensent avoir acquis définitivement leur technique. Au mieux envisagent-ils de travailler leur prochain rôle avec un répétiteur, un "coach", pourvu que celui-ci se garde de vouloir "changer leur technique"...

En général il s'agit pour eux d'appliquer des mécanismes précis. Ils ne se préoccupent pas du résultat, pourvu qu'ils puissent se dire qu'ils font, ce qu'ils doivent faire, c'est-à-dire ce qu'on leur a dit de faire. La technique n'est pas pour eux le moyen d'obtenir le son, la phrase qu'ils veulent ; c'est elle qui représente le but et les auditeurs ne sont conviés qu'à se rendre compte de cette correction. Ce sont évidemment les mêmes qui croient que ce que l'on faisait auparavant est ridicule, et qui ne peuvent même pas imaginer que leur manière de chanter deviendra "ringard" encore plus vite. Ils vivent dans un temps suspendu. Cela ne leur permet pas de comprendre que malgré le temps, un Art du passé peut rester vivant et qu'un art académique d'aujourd'hui reste mort, malgré sa prétention à la rénovation.

L_ Vous voulez insinuer qu'ils préfèrent observer ce qu'ils croient correct, même si le résultat est moche, plutôt que de faire le contraire pour obtenir le résultat souhaité.

M_ Ils se sentent ainsi appartenir à une catégorie de chanteurs professionnels au-dessus de tout soupçon...

UN PAS EN AVANT

L_ Il existe une catégorie d'élèves qui voient tous les professeurs les plus célèbres ; ils les connaissent tous et peuvent expliquer la technique enseignée par tel ou tel...

M_ Ils en tirent un motif de fierté alors que c'est un constat d'échec. Aucun de ces professeurs illustres n'a pu les former véritablement ; soit tous ces pédagogues sont mauvais, soit l'élève recèle un vice caché. En fait, c'est plutôt dans la seconde éventualité qu'il faut creuser.

Souvent l'élève apparaît doué au premier abord, avec une voix promettante. On détecte seulement un petit défaut, mais rédhibitoire, qu'il semble toutefois possible de résorber en quelques cours. Le professeur croit avoir déniché la perle rare et ne comprend pas qu'untel, pourtant réputé, ait pu laisser l'élève chanter de cette façon catastrophique ses aigus, car c'est là, le plus souvent, que se situe le problème. Malheureusement si l'élève corrige assez facilement son défaut, celui-ci revient tout aussi opiniâtrement. Les cours vont rapidement se résumer en un pas en avant, un pas en arrière. Et le nouveau professeur va comprendre qu'il est tombé dans un piège et qu'il figure lui-aussi désormais dans la longue liste de ceux qu'il a inconsidérément méprisé, qui, avant lui, ont renoncé après avoir accueilli les bras ouverts le jeune prodige. La raison ? Souvent l'élève ne veut pas changer ; il lui plaît de séduire mais ne

veut pas modifier son statut ; passer de l'espoir qu'ils suscitent, à la responsabilité de tenir les promesses. Dans la première catégorie il lui suffit de laisser rêver son auditeur, dans la seconde, il faudra mériter les réussites...

L_ Peut-être la duplicité n'est-elle pas la seule explication. Il y a la phobie, l'angoisse de réussir, parce que ce chemin est jalonné d'embûches.

M_ Oui. C'est parfois comme si l'élève espérait prouver au monde, à ceux qui l'entourent, à lui (ou elle-même), qu'après avoir tout essayé, tous devraient bien reconnaître qu'il n'y avait rien à faire, que même les plus grands s'y sont cassés les dents, et qu'en l'occurrence, tout glorieux qu'ils soient, ils se sont révélés incapables, incompetents... L'élève avait-il résolu de faire authentifier sont impossibilité à réussir ? Trouvait-il une forme de vengeance en ternissant quelque peu l'éclat d'un nom illustre pris malgré lui dans son jeu pervers, comme certains fous attaquent la Pietà de Michel-Ange, la Joconde, ou une autre œuvre emblématique, pour tenter d'évacuer leur complexe de l'échec ? Le jeu était pipé dès l'origine, la situation verrouillée, le mensonge indétectable mais au bout du compte, qui s'est le plus laissé abuser ? En résumé, il ne faut pas se laisser prendre par la liste de noms prestigieux compilée sur un curriculum vitae ; au lieu de révéler l'avancement de l'élève, ils trahissent plutôt la difficulté voire l'incapacité à prendre un envol que le passage d'un flambeau.

L_ Vous dites que l'étudiant vient prendre des cours, mais il résiste à suivre ce qu'on lui indique et ne s'aperçoit pas que son attitude est la cause de ses difficultés...

M_ Exactement. Je me souviens d'un cas d'élève rétif assez révélateur. Après des négociations sans nombre, un professeur parvient à convaincre son élève d'émettre un son

exactement selon une procédure qu'il lui explique. Il l'avertit que sa voix pourrait le surprendre, mais qu'il ne doit pas la corriger pendant le cours du processus, car il n'aurait pas moyen de savoir ce qu'il serait advenu. L'élève s'exécute. La note paraît évidente, bien timbrée, elle se prolonge sans effort, mais l'élève dit que cela ne lui semble pas naturel. Il pense que la voix paraît "fabriquée". Le professeur lui fait remarquer que, selon lui, l'autre mode qu'il affectionne et qui n'offre pas autant de possibilités d'extension, de tenue, ne paraît pas moins "fabriqué" comme il dit, et que la voix d'opéra semble toujours "outrée" à qui n'est pas familiarisé à son développement. Mais l'élève n'est pas convaincu. Ce qu'il entend ou croit entendre l'emporte sur ce que les autres peuvent entendre. Il refuse de chanter "comme un ventriloque". Il ne tient pour rien que sa voix sonne puissante, aisée ; chanter pour lui n'a pas pour objet de produire un résultat pour un auditoire, mais d'effectuer une action qu'il veut raisonnable et qui lui permet d'avoir l'impression d'épouser les émotions du personnage. Si l'élève est un peu machiavélique, il dira : « j'ai l'impression de grossir ma voix ». En fait, il serait étonné de s'entendre répondre : « C'est exactement ce que nous cherchons. Tu ne passeras pas l'orchestre sinon, tu ne pourras pas aborder les rôles de répertoire sans cela. »

L_ Je ne comprend plus. Tout le monde s'accorde à dire qu'il ne faut pas "grossir".

M_ Sans doute, mais tout le monde entend-il la même chose avec ce mot ? C'est toujours le problème de certains termes que tout le monde veut employer sans toujours savoir ce qu'ils décrivent dans la bouche des spécialistes. Il faut une oreille développée, une expérience du chant pour détecter et ne pas confondre. Il ne suffit pas d'employer des mots savants, même avec une forte conviction, pour avoir raison, pour intimider la partie adverse. En sortant de sa manche "grossir la voix" l'élève se croit inattaquable.

Si l'on regarde les choses comme elles sont, chanter *bel canto* implique de réduire les tensions, d'accroître la résonance et l'extension de la voix. Un bon travail développe le potentiel, nul ne peut en douter. Le contraire serait inquiétant. "Développer", "grossir", la confusion se profile. Certains diront que c'est une question de point de vue. Soyons sérieux ! Si la voix se fatigue, n'atteint que difficilement l'aigu, elle grossit. Si elle coule avec facilité, ronde, accédant facilement à ses notes hautes, elle ne grossit pas. Autrement dit, s'il faut arrondir la voix pour atteindre des extrêmes qu'on n'atteindrait pas sans cela, pour quelle raison s'en priver ?

L_ Pour continuer sur votre lancée, on entend de nos jours par exemple "savonner les vocalises" à tort et à travers...

M_ Lorsqu'un gardien de la loi lâche cette expression on se doit de lui emboîter le pas ! Il irait de soi que les vocalises doivent être bien nettes, c'est la marque du travail bien fait... Voire ! A l'origine, "savonner les vocalises" qualifiait un manque de régularité entaché par une impression de dérapage dans leur cours, d'instabilité générant l'inconfort de l'auditeur. Cette expression a fini par désigner toute vocalisation qui n'est pas détachée "à la mitraillette". Elle révèle le plus souvent l'ignorance de ceux qui l'emploient, ignorance du style d'abord, car il est des œuvres où le trait vocalisant doit se donner dans une fluidité onctueuse, dans un moelleux rêveur où la raideur cassante est une faute en plus d'être antivocale.

Nous avons vu que certains utilisent incorrectement "couvrir" pour "poitriner", "ouvert" ou "détimbré" pour "clair"... dans un sens ou dans l'autre d'ailleurs. Il ne faut jamais se laisser impressionner par les termes "voix blanches", "voix de bronze", ou du moins il faut savoir exactement ce qu'ils recouvrent. Il y en a qui confondent la *voix mixte* avec la *voix de fausset*,

comme ces pseudo-critiques prenant le contre-ut piano d'Alagna dans Faust en 2008 à Orange pour de la *voix de tête* ! Fausset signifie pour eux : « C'est trop facile, moi-aussi je peux le faire ! » Les mêmes iront encenser Georges Thill apparemment sans l'avoir écouté... Du moins voit-on que notre époque ne prise guère la subtilité dans l'interprétation.

Pour en revenir au sujet de départ ; notre élève croit savoir ce que veut dire "grossir la voix", mais il se trouve en l'occurrence qu'il a tort. Si sa voix prend une plus grande ampleur et s'il atteint ses aigus, cela ne prouve pas qu'il "grossit", ou alors il faut renoncer définitivement à la puissance vocale et aux aigus pour se rassurer dans la médiocrité d'être sans reproche sur ce plan.

L_ On revient à « la voix n'est pas naturelle mais artificielle ».

M_ Bien sûr ! Malheureusement cette phrase est souvent interprétée à rebours de ce qu'elle veut exprimer... Il faut beaucoup de pratique et un esprit bien trempé pour ne pas inverser "naturelle" et "artificielle", car ce que l'on veut retrouver c'est aussi le naturel de l'émission. On pourrait dire que chanter ressemble à retrouver un réflexe perdu, en ajoutant que la parole, elle, n'est pas naturelle et qu'il s'agit d'en employer "conventionnel" de la voix...

L_ Le cours a pour objectif de préparer l'élève pour ses futurs concerts ou représentations.

M_ Il devrait en être ainsi mais ce n'est pas toujours le cas ; que ce soit en cours privé ou dans une salle de conservatoire, trop souvent le professeur ne pense qu'à ce qu'il entend dans cet espace réduit, à l'impression des autres élèves qui s'y trouvent ou des visiteurs qui peuvent y passer, et non pas à ce qui va se produire dans le grand volume de la future salle. Beaucoup croient qu'il suffira de « donner plus ». L'élève comme le professeur peuvent trouver

avantage à tricher, car c'est de cela qu'il s'agit. Mais c'est l'élève qui en supportera les conséquences le moment venu.

L_ Expliquez-vous...

M_ Vous comprenez bien qu'il s'agit de chanter moins fort. L'élève peut faire croire à un chant nuancé qu'il ne pourrait réaliser de la sorte devant un public. Produire plus de son impliquerait de gérer la voix au mieux, sinon les aigus comme la vocalisation ou la prononciation, risquent le pire. Le professeur lui-aussi peut inciter à chanter dans un régime suffisant dans la salle du cours, mais qui serait insuffisant sur scène, car les défauts apparaîtront moins à tout auditeur. Il n'est pas raisonnable de penser que trotter en permanence vous prépare à galoper, et la formule magique qu'il suffira de "donner plus" cache mal qu'il faudra recourir à forcer la voix. Malheureusement c'est la façon la plus courante de travailler. Aussi les élèves sont-ils rarement prêts pour le métier qui les attend.

L_ Le professeur devrait demander de chanter plus fort.

M_ Non je ne crois pas que le problème se pose ainsi. Il s'agit d'être attentif à faire chanter mieux, ce qui libère la voix, mais aussi d'accepter que le volume sonore dans le petit espace du travail soit assez soutenu.

L_ Même pour une mélodie ?

M_ Une mélodie se chante dans une salle de concert, pour un public...

CHOISIR

L_ Existe-t-il des cas où l'élève ne suit pas les conseils de son professeur, bien qu'il continue à venir le voir ?

M_ Bien sûr.

L_ Mais pour quelles raisons ?

M_ Elles sont multiples. Il faut plonger en profondeur pour apprécier la situation. Voyons d'abord pourquoi l'étudiant pourrait résister... La recherche a montré, depuis le début du XXème siècle, qu'une voix ne peut reproduire que ce que l'oreille entend, et nous ne sommes pas tous logés à la même enseigne....

L_ D'où les travaux de Thomatis. C'est valable aussi pour l'apprentissage d'une langue étrangère.

M_ Il ne faudrait pas croire que, sans une habitude, sans une écoute exercée, tout le monde entend la même chose devant un phénomène aussi complexe qu'une voix d'opéra. La perception n'est pas un capteur objectif ; elle reconstitue en fonction de multiples facultés innées et acquises. Certaines oreilles se focalisent sur une zone pour en négliger, pour en refuser, une autre. Certains n'entendent pas le vibrato ou le voile de tel ou tel chanteur, d'autres n'entendent que cela.

L_ Vous ne mettez pas en cause les capacités de l'oreille, mais de l'analyse qui suit l'écoute.

M_ On peut dire que l'information est traitée selon des critères qui font le travail de trier ce qui mérite l'intérêt, ce qui doit être rejeté comme accessoire ou fautif.

L_ C'est la même capacité qui permet d'isoler et de reconnaître une voix connue dans la foule.

M_ Oui, mais cette propriété de l'oreille peut être employée pour le meilleur et pour le pire, sans que son possesseur s'en rende compte. Nous avons déjà évoqué ce sujet pour le *formant* que certains ne savent pas entendre, ou refusent d'entendre. Il arrive qu'un élève ait "dans l'oreille" une certaine couleur de timbre qui lui semble normale, qui lui semble ce qu'il (ou elle) doit produire, à l'exclusion d'autres timbres. Elle (ou il) ne veut pas s'en écarter.

Ajoutons que ce modèle se trouve lui-même transformé, corrigé, par ce que l'oreille interne répercute. On sait bien ce reflet trompeur, mais c'est le seul moyen que l'étudiant pense avoir de contrôler sa voix. Nous voyons ici l'élève essayant de se conformer à un modèle qui ne lui correspond pas forcément, ne pas se placer dans un processus d'épanouissement de lui-même. Il ne fait pas confiance à sa propre voix, il (ou elle) ne croit pas que la solution puisse être de la développer dans ses propres caractéristiques et qu'ainsi il (ou elle) pourra vaincre les difficultés qui l'assaillent. Il (ou elle) a choisi de la couler dans un moule préexistant...

L_ Je vous arrête : comment peut-on sortir de ce cercle vicieux ?

M_ De deux façons. En familiarisant le débutant avec des types de voix qu'il (ou elle) avait jusque là dédaigné, finissant par comprendre l'intérêt qu'elles présentent pour la facilité d'émission, la vocalisation brillante, l'extension, l'éclat. L'élève peut alors accepter une fois

de tromper son oreille, le miroir déformant qui lui est présenté. Quand il s'apercevra qu'il peut ainsi produire une note qui lui resterait sans cela inaccessible, sans fatigue et même en éprouvant un sentiment de libération qu'un enregistrement pourra confirmer, il réfléchira. En acceptant de mettre un peu en veilleuse son oreille pour se fier un peu plus à ses sensations, il affinera ses capacités voire aussi son écoute par le goût qu'il se découvrira.

Mais avant d'en arriver là, souvent l'élève le mieux intentionné aura l'impression qu'il lui faut exagérer ce que demande le professeur, à l'excès comme une caricature, pour le contenter. Il (ou elle) pense qu'elle ne pourra pas aller aussi loin. Il (ou elle) n'imagine pas en prendre l'habitude ; à tort. Qui suit un entraînement sportif ne s'étonne pas de progresser...

La voix représente une identité pour le chanteur. Il en est qui adorent leur voix, d'autres qui la détestent. Certains craignent toute modification qui ne leur permettraient plus de se reconnaître, d'autres redoutent au contraire l'apparition de leur image, offerte, nue, sans protection, sans maquillage. Rares sont ceux qui comprennent que l'habitude qu'ils en ont, fausse leur jugement et qu'une voix sans possibilités, même authentique, ne servirait à rien. La voix est un organe de pouvoir et de séduction.

L_ Attention vous dériver sur le côté sexuel...

M_ On ne peut éviter de l'envisager, ne serait-ce que superficiellement. Ce n'est pas moi qui vois dans la *voix de tête* et la *voix de poitrine* une sorte de yin et de yang, une sorte de principe féminin et masculin, mais la plupart des gens, plus ou moins inconsciemment il est vrai. Il faut alors constater que le désir de complémentarité ne l'emporte pas, et que le yang ou le principe masculin leur semble celui du pouvoir qu'ils veulent maîtriser... Terrorisés ils s'accrochent à la *voix de poitrine* et s'inquiètent s'ils sentent leur production sonore planer dans la tête... L'élève récalcitrant devant ce que suggère son professeur, prétendant ne pas

pouvoir faire plus, n'en fait que la moitié, pour ne pas trop s'éloigner de ce qu'il (ou elle) pense correct. Car il n'y a pas que l'écoute ; il faut prendre en compte le mode de production. L'élève ne juge pas seulement ce qu'il sent ; il veut s'aligner sur ce qu'il croit. Et souvent même ce qu'il croit l'emporte sur ce qu'il sent. Il existe des notions à la mode, malheureusement ces notions, par exemple "la voix dans le masque", "le soutien diaphragmatique" etc..., ne sont guère opérationnelles. Celui qui veut adhérer à cette "idéologie dominante" devra jongler entre ce qu'il veut croire faire et ce qu'il doit réellement effectuer pour réussir. Difficile de ne pas se renier. Le professeur verra cet élève suivre à contrecœur ses directives, parce qu'il ne peut chanter sans cela, bien qu'il aurait préféré recevoir un enseignement "dernier cri". Il reste provisoirement, mais il s'empressera de quitter son enseignant dès qu'il pourra se faire accepter par ceux qui le refusent pour l'instant parce qu'il ne réussit pas assez pour leur faire honneur... car ceux qui professent les idées en vogue craignent de les voir échouer. Ils ne veulent pas se salir les mains et préfèrent enrôler les jeunes sans problèmes, même s'ils sont médiocres...

L_ Pour en revenir à notre propos, vous voulez dire qu'il arrivera que l'élève rechigne à employer une méthode qui pourtant lui réussit, pour pouvoir se dire qu'il applique le mécanisme qui fait "chic", qu'il pense être celui des gens corrects, très "pros", mais qui, lorsqu'il l'emploie, n'atteint aucun objectif ?

M_ Bien sûr. Il y a celui qui ne veut pas avoir la sensation d'un effort physique, parce qu'il pense que la réussite de son geste serait plus risquée à dépendre des possibilités de son corps plutôt que de son esprit, parce qu'il croit plus valorisant de considérer le chant comme une création intellectuelle, détachée de toute pesanteur et vulgarité du corps humain faillible et réfractaire. A l'inverse, il existe aussi celui, ou celle, qui ne veut pas émettre la voix avec

facilité ; où serait la victoire ? Ceux-là, celles-là veulent imiter précisément la douleur dans la voix de telle diva sur la fin de sa carrière.

Quand le chant paraît facile, d'aucuns pensent que ce ne doit pas être "la vraie chose" ; la souffrance les rassurent. N'ont-ils (n'ont-elles) pas vu grimacer les plus grands chanteurs et vu l'effet que cela produisait sur le public...

L_ ...sur un public à vrai dire assez particulier...

M_ Vous voyez que l'apprentissage du chant ne se résume pas à la transmission de techniques qu'on n'aurait qu'à appliquer. L'investissement et la reconnaissance de l'élève dans son geste occupent une part déterminante. L'attente qu'il nourrit devant son enseignant reflète l'idée qu'il se fait du chant ; elle peut être fautive et a souvent besoin d'être rectifiée, mais elle explique toujours sa difficulté d'assimiler certaines notions. Notions qu'il reconnaîtra souvent n'avoir comprises que plus tard, parfois trop tard. Fréquemment le néophyte n'a pas réalisé que le travail essentiel du professeur consistait à clarifier le geste vocal, à enlever les défauts, les efforts superflus, improductifs, nocifs. Ils (ou elles) lui reprochent tacitement de ne pas répondre à leur attente, de ne pas leur expliquer ce qu'il faut véritablement savoir pour être "pro", ce que les initiés s'échangent entre eux. Quand le professeur dit « il n'y a pas de truc, il n'y a que des erreurs de parcours à éviter », ils (ou elles) le regardent incrédules, croyant qu'il ment, cherche à les abuser, ne veut rien révéler du secret, ou qu'il ne connaît pas la vérité du chant ; finalement qu'il est incapable et ne doit attendre aucune reconnaissance... Comment croire en effet qu'il s'agit de faire un acte aussi simple que tout le monde pourrait faire ? Impossible ! Il doit s'agir d'une supercherie !

L_ Cette fois-ci vous m'accorderez que le cas est plus grave, plus complexe aussi. Cet élève entretient un rapport trouble avec son professeur, lui cachant ses véritables intentions.

M_ En effet. Il (ou elle) refuse d'admettre que le système sacro-saint, je veux dire le système à la mode, ne fonctionne pas. Il (ou elle) a beau reproduire ce qu'il (ou elle) voit à la télé, le contre-*ut* ne sort pas, mais l'élève borné insiste, en espérant que le miracle ait lieu. Avec un peu de persévérance, la porte va bien finir par s'ouvrir un jour, avec la reconnaissance universelle ! En général, ces cas désespérés cultivent un rêve secret, celui d'"une étoile est née" avec la conviction que la chance seule a manqué jusque là, pour leur offrir l'occasion de débuts sur une scène, mais qu'à partir de ce moment la liste des triomphes n'allait cesser de s'allonger. C'est une forme profane de la grâce.

L_ Mais si votre dernier élève est, au fond, tellement opposé à son professeur, pourquoi revient-il travailler avec lui ?

M_ N'avez-vous pas compris depuis tout à l'heure ? Parce qu'il n'a pas trouvé mieux ! Parce qu'il n'a pas été accepté ailleurs ; il lorgne du côté de ceux qui le refusent, évidemment. Et puis tout simplement parce qu'il ne peut carrément pas sortir ses aigus sans l'obstination, l'acharnement, j'allais dire le sacerdoce, de ce professeur. Comprenez bien qu'il n'a jamais pu réussir son aigu que par cette méthode qui lui répugne. Dans celle qui lui plaît, il n'y arrive pas. Le fait d'être rejeté une fois, deux fois, trois fois, éteint-il tout désir de conquête ?

L_ Cela dépend des tempéraments...

M_ Pour ceux-là, c'est un peu comme le tour de la terre qu'on peut accomplir dans un sens ou dans l'autre ; ils pensent qu'après avoir bien rôdé cette manière détestée, ils pourront atteindre le même objectif, désormais bien identifié, balisé, mais par les moyens contraires, c'est-à-dire à leurs yeux "normaux", ou plutôt prestigieux.

L_ C'est absurde.

M_ Je ne vous le fais pas dire. Mais il existe tant d'élèves qui chantent débraillé, aiment pousser leur voix à fond, qui se trouvent aphones peu après, et qui considèrent leur professeur comme un médecin qui vous prescrirait un remède. Ils ne veulent en aucune façon suivre jusqu'à leur mort ses prescriptions, et ne considèrent de s'y plier que le temps de retrouver la santé vocale. Leur devise : il vaut mieux chanter dix ans comme un lion que vingt ans comme un mouton. Encore faut-il parvenir à chanter de la sorte, je veux dire finir un air, sans craquer l'aigu, et c'est ce réglage qu'ils essaient d'optimiser.

L_ Ils viennent donc au cours un peu comme au confessionnal, pour se débarrasser de leurs péchés, mais bien décidés à en commettre d'autres ! Cependant il n'y a pas de preuve qu'en prenant le contre-pied de ce qui réussit, on parvienne à un résultat...

M_ Oui, mais la logique ne concerne pas ces aventuriers. D'ailleurs la conquête de l'Art Moderne ne s'est-elle pas fondée sur la croyance qu'en faisant le contraire de toutes "les règles admises", on pouvait réussir aussi bien, si ce n'est mieux. L'Art Moderne serait la décontraction de l'Art Classique, cet Art austère qui le précède... Rappelez-vous les formules récurrentes "le beau c'est le laid", "le laid c'est le beau", ou cet autre que nous avons déjà cité : "le moins c'est le plus"...

L_ Votre analyse me remplit de perplexité.

M_ Au moment où l'élève dissimule ou triche avec ce qu'on lui demande, lorsqu'il prétend faire telle ou telle action, alors qu'il la pondère sciemment, ne voulant pas renoncer à tel contrôle, tel mécanisme qu'il estime indispensable, un divorce est en marche qui va conduire à la ruine d'une relation. C'est un peu comme de mentir à son médecin sur une douleur tenace que l'on minimise parce que l'on a peur d'être opéré. Le professeur ne prendra pas forcément l'élève en flagrant délit, mais il conclura bientôt que celui-ci ne contrôle pas son corps et qu'il est donc inutile de lui demander plus. L'élève aura d'abord l'impression d'avoir bien joué puis il s'apercevra que son professeur lui passe des défauts que d'autres lui reprochent. Pour ces deux raisons, il conclura à tort que son professeur dont il croyait l'oreille et la connaissance de la voix infaillibles, ne valait pas l'estime qu'il avait cru devoir lui porter. Aucun des deux n'étant content de l'autre, une rancune sourde va éclater, l'élève, constatant son peu de progrès, déçu, quittera bientôt son professeur pour un autre dans lequel il placera tous ses espoirs, ne comprenant pas qu'il est seul responsable de son échec.

L_ N'existe-t-il aucun autre cas de figure ?

M_ Il se peut que le professeur, au lieu d'abaisser son niveau d'exigence, essaie une autre stratégie et décide de tout demander en surcroît pour espérer en voir réaliser la moitié. Cette nécessité de toujours exagérer ce qu'il demande, réduit sa marge de manœuvre et l'oblige malgré tout à se satisfaire de peu, car il devra choisir ses combats et accepter tel défaut pour telle qualité. Pour "blinder" la voix qui risque à tout moment de se désarticuler, le professeur est contraint d'accepter par exemple des voyelles mal différenciées dans une prononciation

approximatives, des nuances réduites au minimum, une interprétation rudimentaires ; il se dit qu'il ne pourra revenir sur ces défauts que l'émission assurée. Un observateur extérieur aurait alors beau jeu de confier à l'étudiant, dans le dos du professeur, que celui-ci ne semble pas entendre certains défauts très apparents... apparents surtout à celui qui ne connaît pas les mécanismes de la voix.

L_ C'est un peu comme un architecte qui double ses fondations mais qui, dans le même temps, à cause du coût et du travail supplémentaire que cela exige, doit négliger les finitions.

M_ Le professeur perd de sa crédibilité par la demande excessive qu'il doit renouveler en permanence, tout en étant obligé d'en rabattre sur ses exigences. L'élève récalcitrant n'ayant pas été au bout de ce qui lui est demandé n'en comprendra pas l'intérêt ; il n'y verra qu'une préférence subjective et n'apprendra rien. Il ira voir ailleurs dès que possible. Quand il racontera ce qu'on lui disait le nouveau pédagogue s'ébahira.

L_ Comme par hasard nous retrouvons par un autre chemin, l'élève aux mille enseignants. Mais il existe probablement d'autre cas où le professeur se prend à modérer son exigence, à tolérer des défauts, conduisant également à la rupture, n'est-ce pas ?

M_ Pour l'enseignant, les raisons de baisser les bras peuvent être nombreuses. Le professeur éprouve la faible motivation de son élève, ce qui ne l'incite pas à développer son analyse pour mener à bien les réformes nécessaires. Il perçoit la fragilité psychologique du jeune chanteur, son désarroi devant les critiques, son incapacité à s'astreindre à une discipline et il se résout à ne pas aller plus loin. Car il arrive que la santé de l'élève ne soit pas apte à répondre à la

performance exigée jour après jour, qu'il tombe trop souvent malade des bronches, de laryngites, qu'il souffre d'allergies trop fréquentes...

N'oublions pas un cas souvent pathétique, celui du chanteur conscient de ses défauts, qui décide de travailler d'arrache-pied. Les progrès conquis de haute lutte sont pourtant réels. Il attend sa récompense dans les auditions, les concours auxquels il a échoué précédemment et... il échoue à nouveau. Il se sent abusé par ce professeur qui avait toute sa confiance. Il a tort. Malgré une véritable amélioration, un niveau bien supérieur, il n'atteint pourtant pas le niveau suffisant.

L_ C'est le cas d'un coureur aux jeux Olympiques, humilié d'arriver dernier, qui s'entraîne avec acharnement et qui, les jeux suivants prend... la quatrième place. Pour lui rien n'a changé, il n'a toujours pas de médaille.

M_ Oui. Les défauts, qui empêchent de se réaliser, peuvent parfois suggérer plus de ressources qu'une voix n'en dispose finalement. Attention ! Avant rééducation, la voix ne pouvait pas chanter un air, un rôle entier de manière acceptable, elle se serait consumée rapidement. Certes, après des années de travail, elle se révèle insuffisante, mais sans cet acharnement le résultat aurait été encore pire. C'est du temps perdu, mais peut-être aussi des regrets évités...

Il arrive aussi que l'élève sente que ce qui lui est demandé couramment dépasse ses capacités ; il pourrait y répondre en pleine forme, mais cet état exceptionnel ne sera jamais fréquent ni garanti. Parfois, nous l'avons vu, l'élève parvient à bien chanter pendant le cours, après avoir été remis sur les rails deux ou trois fois, mais ne réussit pas à apprendre, à mémoriser les repères. Il lui faut redécouvrir chaque fois des mécanismes qu'au fond de lui probablement il

se refuse à valider. Dans la situation d'échec, il est prêt à tenter ce qu'on lui dit, mais en première instance, jamais il ne chercherait dans cette direction...

CONVERSION

L_ Comment l'expliquer ?

M_ Je crois que l'une des raisons de son échec peut résider dans la manière de convertir ce que dit le professeur dans ses propres références. Il est sans doute significatif que l'élève n'accorde pas assez d'attention à la démarche de son enseignant ; pourquoi il présente les choses ainsi, pas autrement, au travers d'un crible, pas d'un autre. Il cherche aussitôt à convertir ce qu'on lui dit dans l'univers de ses propres sensations, de ses repères, comme s'ils n'étaient pas à revoir. *Traduttore, traditore !* L'élève, dans ce processus, ne cherche pas à élargir sa gamme de sensations, mais à ramener toute connaissance nouvelle au cadre qu'il s'est déjà fixé. Or ses limites ne permettent pas d'intégrer une nouvelle approche. Il me semble que cela révèle un refus d'apprentissage. L'idée profondément enfouie peut se résumer de la sorte : « j'ai pu me tromper occasionnellement, mais cela ne remet pas en cause le fait que je connaisse le phénomène, et qu'il est essentiel que tout nouvel élément se plie à mes sensations, à ma façon préalable de voir et de sentir ». Evidemment cette pensée ne permet pas d'élargir ses capacités. On lui parle de développement pharyngé, il comprend contraction pharyngée, parce que sa sensation lui paraît mieux définie de la sorte. Toute sensation mobile, toute direction indiquée se trouve ainsi transformée en localisation fixe, donc en durcissement, et quand on évoque l'abaissement laryngé, il croit que cela équivaut à une forte résistance à sa remontée. Si l'on attire son attention sur une position trop haute du larynx, il s'empresse de le contracter et prétend que c'est la conséquence logique d'une

attention excessive à cet endroit... mais lorsqu'on ne lui en parle pas, il le contracte aussi. Bien sûr les notions de contenant-contenu, mentionnées précédemment, échappent à son imaginaire.

L_ Il existe une difficulté extrême à convertir tout un système dans un autre, sans générer des contresens énormes, des incompatibilités majeures. Cette constatation doit entrer dans le projet pédagogique.

M_ Bien sûr, le professeur, patient, grâce à son oreille, peut déjouer les fausses interprétations, mais il lui faut reprendre mille fois, assaisonner chaque fois ses corrections mal interprétées, déformées, renversées, d'une longue exégèse, alors que les images avaient pour but de déclencher une réaction immédiate... Il faut reprendre interminablement pour que le résultat s'améliore mais cette pénible avancée devra être conquise contre vents et marées à chaque fois. Malheureusement, la fatigue certains jours, ou la proximité d'un concert, ne permettent pas une remise à plat complète et l'élève retrouvera son pire niveau.

L_ Je suis surpris que vous sortiez un cas difficile après l'autres...

M_ Il faut citer aussi le cas de ceux qui chantent mieux au déchiffrage d'un air qu'après l'avoir travaillé (je n'ai pas dit à la perfection, mais mieux et plus promettant que plus tard), parce que, dans l'exploration de l'inconnu quelque chose se libère en eux, les préjugés restent au placard. Ensuite ils chercheront à fixer les sensations, à immobiliser le geste vocal. Ils ne tendent pas vers la perfection, ils appliquent et bloquent. Pour eux, l'amélioration consiste en une réduction de l'expansion sonore qu'ils prennent pour une plus grande précision, mais qui produit une raideur dans le chant. Le travail, chez eux, finit par corseter le son. Une telle

évolution en dit long sur ce qu'ils attendent, ce qu'ils conçoivent du perfectionnement. Et l'élève résistera farouchement à la volonté du professeur d'enlever les bandelettes de la momie, car il sentira bien qu'elle va à l'encontre de tous les efforts qu'il a rassemblés. Il aura l'impression d'être parvenu à construire un château fort que maintenant le professeur inexplicablement veut démolir et il n'a pas tort... ou plutôt si.

Il y a celui qui veut faire sa propre sauce à l'aide de bribes arrachées à divers professeurs. Il ne veut pas s'accepter comme élève, comme suiveur, mais comme un chercheur indépendant. Il ne croit pas à la cohérence d'un enseignement, mais pense qu'en mélangeant les préceptes, selon un dosage dont il cherche l'équilibre, mais qu'il ne doute pas de trouver rapidement, il arrivera bientôt à un composé définitif, comme on marie les senteurs d'un parfum, de telle façon qu'au premier nez on ne puisse discerner les éléments.

Une autre variante est celle de l'élève qui est persuadé de savoir très bien une chose, même s'il admet de n'avoir pas tout compris. Il a décidé de travailler une partie de sa technique si l'on ne remet pas en cause l'autre. Son attitude n'est pas bonne.

L_ Pourquoi ? S'il reconnaît ses failles il me semble faire preuve d'un regard assez objectif sur lui-même.

M_ S'il admet n'avoir pas tout saisi, il veut cerner la partie manquante pour l'adapter à son acquis. Ce n'est pas une attitude propice à la recherche, ni à la découverte. Il faut pouvoir considérer que peut-être, justement, la partie figée ne permet pas de trouver la pièce manquante. Un bon chercheur ne doit pas induire le résultat qu'il ignore. Il doit faire preuve de plus de souplesse d'esprit et rester ouvert. Il arrive que l'élève ait appris ce à quoi il tient tellement (une manière de prendre la respiration, de la bloquer avant l'attaque etc...) avec un précédent professeur qu'il a quitté parce qu'il stagnait après plusieurs mois, plusieurs années

de travail. Il veut ajouter sans tout remettre en cause et non pas considérer que c'est peut-être ce qui l'a fait avancer qui maintenant l'empêche d'aller plus loin. Il ne veut pas rejouer le rôle de Sisyphe que pourtant par aveuglement il se condamne à vivre. En assignant à son nouveau professeur la tâche de trouver la pièce complémentaire il ne lui permet pas d'accomplir la réforme cohérente qui lui serait profitable. Au fond de lui, le professeur précédent reste celui qui l'a formé, et sa seule blessure est de n'avoir pas réussi avec lui...

Il faut citer le cauchemar du professeur ; l'élève qui réussit à annuler toute action qui lui est demandée. Il parvient à aspirer, comme on lui dit, mais sans abaisser le larynx, ou à l'abaisser sans aspirer. Il agrandit le pharynx mais le durcit. Il veut bien essayer un mouvement vers l'arrière à condition qu'il soit instantanément réfléchi vers l'avant etc... Instinctivement il recherche un équilibre fixe et ne peut concevoir d'exécuter ce que lui demande son professeur sans le compenser aussitôt afin de retrouver son ancien équilibre... qui est défectueux. Il a peur du nouveau rapport de forces qui lui semble dangereux. Il n'arrive pas à entrevoir qu'il s'agit d'entretenir un mouvement, donc un perpétuel déséquilibre... Je ne peux pas m'empêcher de trouver une correspondance avec le vaginisme.

L_ Allons donc !

M_ Dans une relation comme on dit "épanouissante", il est souhaitable que certains muscles se détendent au moment de la pénétration, au lieu de se contracter dans un réflexe de protection. L'acte sexuel ne peut se réaliser à cause de cette réaction de défense. La contraction du larynx au moment d'émettre le son, bloque la production sonore, la rend pénible au lieu de la renforcer. Au lieu d'accueillir la résonance, le chanteur réagit de façon inappropriée. Probablement conçoit-il l'acte de chanter comme de projeter violemment un jet sonore. On pourra trouver une relation entre ce phénomène et la volonté de prononcer

méticuleusement, toute syllabe proposant un univers bien clos, comme une pierre taillée parfaitement définie... alors que nous l'avons vu la voyelle doit être libre de la consonne, capable de s'enfler, de se colorer par le soutien.

L_ Vous auriez pu choisir un exemple chez les hommes, qui, là-aussi, pourrait être évocateur. En effet, vous n'êtes pas sans savoir que la verge n'entre pas en érection volontairement, comme on contracte un muscle, comme on prend un stylo, mais au contraire par un relâchement. Il ne s'agit pas de "vouloir" bander...

M_ "La bandaison papa, ça n'se commande pas" disait Brassens. Merci d'apporter votre pierre. En effet, tout un type de contrôle est nuisible au chant. Parmi les cas nombreux d'élèves récalcitrants, je dois ajouter celui de l'élève qui se refuse à généraliser, à systématiser ce qu'on lui demande, le restreignant toujours à l'endroit précis où la remarque lui a été faite, sans conclure que tous ses aigus, ses voyelles fermées ou bien ouvertes, ses pianissimos, ses vocalises pourraient en tirer profit. C'est une manière de faire échec à son professeur que de ne le tolérer qu'à sa place et strictement délimitée.

Il faut comprendre qu'enseigner une bonne technique ne suffit pas pour produire de bons chanteurs. Non seulement, bien sûr il existe des voix dont les prédispositions sont exceptionnelles, des tempéraments d'artistes, sensibles, que la bonne volonté des scolaires ne peut égaler, mais le caractère et l'intelligence de l'élève prennent une part non négligeable dans ses progrès. Certains réfractaires à toute autorité, useront de mille subterfuges pour ne pas assimiler des principes qu'ils ne supportent pas, probablement parce qu'ils n'en ont pas compris les ramifications ou qu'ils en ont trop bien senti les implications. Il est moins rare qu'on pourrait le croire qu'un étudiant prenne un défaut qui lui est reproché, une erreur survenue pendant son exécution, comme un accident, absolument sans conséquence ou plutôt

sans cause. Pourquoi chercher à se corriger, puisque seul le hasard est à l'origine d'un accident qui n'est jamais arrivé auparavant et qui ne se reproduira plus ? Cette attitude n'est pas toujours consciente mais elle reflète une mentalité mal disposée à l'apprentissage.

L_ Le jeune "rebelle" n'hésite pas à offenser le travail d'analyse du professeur, qui lui, ne doit rien négliger pour faire progresser son disciple.

M_ En effet ! Cependant, un bon professeur se doit de laisser vivre son élève. Il ne doit pas chercher à fabriquer un clone, une marionnette. Il doit laisser filer les erreurs ponctuelles sur lesquelles il n'est pas nécessaire de revenir et que le chanteur doit corriger lui-même, pour s'attacher à celles qu'il faut redresser immédiatement.

Parmi les cas peu prédisposés à l'apprentissage, il faut citer l'élève qui considère comme déterminant de ne pas sortir la voix fatiguée.

L_ Ce souci me paraît légitime. Une véritable technique visant à libérer la voix ne devrait pas rendre aphone.

M_ Oui, mais cela suppose que l'élève ne soit pas parti de trop bas, qu'il n'ait pas persisté dans son erreur pendant les essais qu'il a fallu inévitablement multiplier. C'est ici la mauvaise technique de départ qui est responsable de la fatigue. Mais souvent l'élève ne le verra pas.

L_ Je vois le dilemme. Si l'on n'insiste pas, l'élève n'apprend rien et il chante mal, si l'on revient trop, il se fatigue et chante mal...

M_ Vous avez bien compris le problème. Cela dit, je crois aussi que nombreux sont les professeurs qui usent la voix de leurs élèves ; ils leur disent, quand ceux-ci se plaignent d'une gêne après le cours, que « c'est le métier qui entre », alors qu'il s'agit bien de l'effet nocif d'une mauvaise technique.

Mais pour continuer dans le versant des mauvais élèves, il y a ceux qui ne supportent pas d'être caricaturés. Ils refusent d'admettre qu'ils aient pu donner un son aussi mauvais et surtout ils ne trouvent personne digne de leur reprocher.

L_ Ceux-ci n'iront pas très loin.

M_ Dans le droit fil du cas précédent, il y a celui qui n'est pas très en voix aujourd'hui... mais qui l'annonce chaque jour. Hier il a très bien chanté dit-il, mais il a abusé de lui-même encouragé par un auditoire, sans que même à la fin de sa prestation sa voix n'ait manifesté la moindre défaillance. Je me rappelle qu'un jeune avait essayé d'éblouir de la sorte Hans Hotter dans un stage. Celui-ci au lieu de compatir, au lieu de le choyer, comme l'impertinent l'attendait, lui a simplement répondu qu'il lui fallait revenir quand il serait plus en forme, passant abruptement à un autre étudiant. Il n'avait pas de temps à perdre avec un malade imaginaire complaisant.

On peut avoir mal dormi, eu froid, on peut être de mauvaise humeur, avoir subi des contrariétés, mais il va falloir exercer le métier avec tous ces inconvénients. On ne chante pas seulement quand on en a envie, ou lorsqu'on se sent en forme. On ne chante pas pour soi, mais pour les autres.

L_ L'espoir fait vivre ces apprentis chanteurs qui reculent aussi loin que possible l'inévitable, mais qui le rendent, chaque jour qui passe, inéluctable. Pendant le plus longtemps, ils veulent croire que « demain l'on raserait gratis ».

M_ Etre dans l'incapacité de chanter ne fait pas de vous une star !

Mais pour continuer sur les bonnes raisons de ne pas apprendre. Il faut signaler le cas de celui qui s'apercevant qu'il chante plus facilement sous les indications de son professeur en conclut, quand celui-ci lui demande comment il ressent la différence, que de la sorte il n'a « rien à faire ». Comprenez, le sous-entendu que c'est par souci de trop bien faire qu'il se mettait des bâtons dans les roues. Il devrait donc recevoir l'absolution pour son perfectionnisme. Il cherchait à trop bien faire alors qu'il lui suffisait de peu. On entrevoit son arrogance et son ingratitude dans le mépris qu'il laisse poindre par son appréciation du "rien"... mais il n'en profitera pas.

L_ Expliquez-vous.

M_ Quand il croit qu'il n'y a "rien" à faire, il se trompe et méprise l'apport de son professeur. Ce "rien", il n'avait pas su le trouver tout seul et d'ailleurs avec cette analyse il ne le retrouvera pas de lui-même. Ce n'était pas "rien", mais bien une conduite où rien ne venait entraver le chant et qui demande probablement plus de concentration qu'il ne croit. Le geste parfait ne vient d'évidence qu'aux surdoués, les autres doivent en dégager le dépouillement, en rechercher la stylisation, ou si l'on veut le "classicisme", puis trouver le moyen d'en mémoriser la spécificité pour le retrouver ensuite. La perfection semble toujours aller de soi. Pourquoi tant de chercheurs passent-ils à côté sans la voir ?

L_ Ce cas ressemble à celui de l'élève qui ne se rappelle, au sortir du cours que de chanter plus fort, ce que vous appeliez le syndrome de Pénélope, car l'élève défait ce qu'il avait accompli. Son analyse fautive le fait régresser au sortir du cours autant qu'il avait progressé pendant. Vous insistez sur la capacité d'auto-analyse pour s'améliorer.

M_ Je dirai même plus, comme les Dupond et Dupont ; peu importe comment l'on nomme la correction pourvu qu'on la retrouve. Chacun range ses affaires comme il veut, mais il doit savoir mettre la main sur ce dont il a besoin. L'expérience montre que certaines approches "intelligentes" n'offrent pas la possibilité de revenir au geste correct, au geste corrigé. Tout paraît bien à sa place et pourtant cette méthode n'est pas productive. Au bout du compte la théorie doit servir la pratique, sinon il vaut mieux l'ignorer. Il ne faut jamais oublier que nous cherchons à intervenir sur des organes qu'il est très difficile de sentir et de maîtriser, c'est pourquoi nous devons parfois user de subterfuges. Je dois le répéter, il est naïf de croire que l'on pourrait agir directement sur les cordes vocales ou sur le diaphragme.

Enlever les imperfections n'est pas "rien". C'est une part essentielle de l'apprentissage. Il faut bien mal se connaître pour croire que les corrections allaient de soi, que les défauts n'étaient là que par accident et qu'ils n'avaient aucune chance de revenir. Le professeur doit savoir qu'une mauvaise tendance découle d'un processus et que la plupart du temps un accident n'est pas le fruit du hasard, mais qu'on peut le voir venir. La difficulté qu'a éprouvé l'élève à se purger de ses mauvaises habitudes, avec l'aide avisée de son professeur, devrait lui situer le prix auquel il faut évaluer ce qui risque de disparaître aussi vite s'il en fait si peu de cas. Par ailleurs il n'est pas vrai que ce que l'on a compris une fois, on le possède définitivement comme le pense ceux qui croient pouvoir se passer d'un professeur à voir régulièrement. Le chant, comme un sport, dépend de la discipline d'entraînement. Seuls quelques rares surdoués, un ou deux par siècle, pourront s'en dispenser.

AVEUGLEMENT

L_ Errare humanum est...

M_ Mais il ne faudrait pas se montrer trop humain ! La punition des Dieux est la condamnation à ne pas voir le Beau dans l'évidence où il se trouve, d'être renvoyé à son point de départ à chaque fois que l'on croit toucher au but. Porté malgré lui par le professeur, sans avoir accompli sa part de travail, sans avoir assumé l'effort qui l'a fait cheminer, l'élève ne pourra retrouver la sortie du labyrinthe. Pour qu'enfin il possède ce qu'on lui a montré, il faut qu'il l'accepte en reconnaissant son erreur, qu'il aime la nouvelle apparence. A ce moment seulement il apprendra.

L_ Quel investissement quasi-religieux !

M_ Qu'est-ce que le Beau selon vous ? S'il n'est une dimension surhumaine qu'il nous est permis d'appréhender ?

L_ C'est le Sublime que vous défendez.

M_ Ils me semblent alignés jusqu'à la confusion... Mais pour en revenir à notre propos, nombreux sont les talents gâchés, par manque de rigueur dans le travail, par faiblesse de caractère et par vanité. Voici l'exemple d'un jeune que la nature a doté d'une très belle voix, mais qui n'a pas encore ses aigus en place, tels qu'il puisse se risquer sur scène ou même en audition dans un air de répertoire...

L_ ...sorte de figure imposée pour les sportifs que vous affectionnez tant.

M_ Quelle n'est pas la surprise de son professeur de constater, au bout de quelques cours, qu'il envisage le phénomène d'une façon particulière. Pour l'élève, il suffit d'avoir réussi une fois cette note escarpée, ce qui lui permet d'affirmer : « pourtant j'y arrive d'habitude ». Il ne voit pas la différence entre ces deux formules : « je ne me trompe pas sauf exception » et « je ne réussis pas sauf exception ». Il n'a pas compris qu'il ne sert à rien de réussir le plus beau contre-ut chez soi, dans sa salle de bain, quand il est en voix, et même, une fois dans le cours. Le problème est de fiabiliser sa sortie. Il faut que dans toutes les circonstances il puisse être assuré, j'allais dire être rassuré de son rayonnement.

L_ Nous y venons. Certains élèves ont peur, peur de leur voix, peur de réussir aussi...

M_ Certainement. La voix, quand elle atteint son niveau d'accomplissement échappe à son propriétaire. Le Beau appartient à tous. Elle place l'artiste dans la situation d'être responsable de maintenir son niveau de perfection et probablement de lui sacrifier une partie de sa vie. Certains chanteurs ont un rapport qui ressemble à de la schizophrénie avec leur instrument. Ils disent « la voix » comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre...

L_... Callas, par exemple...

M_ La peur de réussir affecte de nombreux chanteurs qui pressentent que rien ne sera plus comme avant. Certains ressentent l'épanouissement de leur aigu comme une perte d'eux-mêmes, une perte de contrôle sur leur voix, sur eux-mêmes. Ils essaient de garder la sensation

du timbre de la voix sur toute son étendue, ce qui est impossible dans une voix bien réglée. Germaine Lubin avouait que ses aigus lui semblaient partir en arrière dans une région mystérieuse, et qu'elle ne les entendait pas. Il ne lui restait alors que les témoignages d'admiration du public, qui ne manquaient pas il faut le dire, et c'est probablement la raison pour laquelle elle y tenait tant. Soulignons que ces aigus ne partaient "en arrière" que pour la sensation qu'elle en avait, mais qu'il se développaient généreusement "en avant" pour l'auditoire. L'un étant la raison de l'autre.

L_ Dans un mouvement "symétrique" ...

M_ Vous voyez qu'il ne s'agit ici pas exactement du trac, de la peur d'échouer. Celle-ci peut ajouter son angoisse particulière au moment du concert.

L_ Il me semble que vous citez beaucoup de cas qui manquent de maturité. La plupart des lecteurs les verront comme des assistés, voire des handicapés. Ils se croient encore à l'école, ne se prennent pas en charge... Je ne comprends pas que vous puissiez les choisir comme exemple. Ceux qui ne comprennent pas, malgré toutes les explications, toutes les suggestions, les indices fournis, ne sont-ils pas ceux qui ne pourront jamais comprendre. Ceux qui sont faits pour ce métier...

M_ ...ont déjà tout compris. Je ne vous suivrai pas sur ce terrain. Tout d'abord parce que les exemples que je vous ai cités avaient des voix intéressantes. A quoi servirait de former un musicien assez intelligent pour comprendre ces problèmes et pourtant sans une voix d'opéra ? Je vous parle de cas réels, et je dois constater que les voix miraculeuses posées dans des têtes bien faites sont plus que rarissimes. Dans la vraie vie, le professeur doit tirer parti de qualités

avec leurs défauts. Par ailleurs, pour vous répondre plus complètement, à mon avis la pédagogie refuse l'idée qu'il ne faut aider que ceux qui n'en ont pas besoin, voler au secours de la victoire pour se parer ensuite de plumes qui ne vous reviennent pas...

L_ Mais c'est pourtant ce que l'on fait couramment quand on accepte au conservatoire les plus au point...

M_ Oui je sais. Depuis longtemps on dit même qu'il vaut mieux assister au concours d'entrée que de sortie. Mais on verra les conséquences de n'ouvrir les portes qu'à ceux qui n'ont pas de gros défauts... c'est qu'ils n'ont souvent pas de grandes qualités non plus.

L_ On le constate malheureusement fréquemment...

M_ C'est le syndrome des concours internationaux avec la règle, pour espérer aller en finale, obtenir un prix, qu'à défaut de plaire à quelqu'un, il ne faut déplaire à personne. Ce qui exclut les personnalités trop fortes, les moyens par trop exceptionnels, inévitablement dérangeants. On ne pourra éviter de s'interroger quand un système ne parvient pas à former un pourcentage suffisant de réussite, s'il ne faudrait pas sérieusement le remettre en cause ? Changer ses critères ?

A force de vouloir des chanteurs intelligents, on commence à en avoir sans voix. On le sait, dans le passé, nombre des chanteurs qui ont fait la gloire de ce que l'on appelle pompeusement "le chant français", exerçaient une autre activité avant de changer de profession. C'est leur voix qui a conduit leur carrière et non pas des études musicales couronnées de prix et de félicitations. Mon avis reste que certaines voix exceptionnelles aujourd'hui ne sont presque jamais choisies parce que personne ne veut s'attaquer à résoudre

leurs quelques défauts apparents, tandis qu'il sera facile de guider des voix moyennes à petites, mais sans problèmes. Sur un très beau timbre, sur une grande voix, les imperfections apparaissent beaucoup plus que sur les timbres ingrats ou sur les petits volumes... Et puis, je crois que notre époque a du mal à se reconnaître dans les grandes voix, elle qui se flatte de retenue, de modération, d'intériorité. Si l'on construit un Opéra comme la Bastille, le mot d'ordre est qu'il ne soit pas intimidant, que le public le regarde comme un cinéma et pas comme un temple de la culture dissuasif... Il faut banaliser. Notre temps redoute plus que tout le reproche de mauvais goût. Il devrait pourtant s'en croire libéré puisqu'il affirme par ailleurs que le jugement de valeur n'a plus sa place dans l'Art. En vain, il est vrai.

L_ C'est paradoxal.

M_ N'est-ce pas ? Malheureusement, dès que l'on passe à la scène, il s'avère que les voix formées aujourd'hui sont trop souvent insuffisantes. Les orchestres, eux, lorgnant vers le symphonique, ne respectent que rarement les nuances *piano* indiquées sur la partition et dans les *forte* oublient que le compositeur n'a pas écrit "plus fort que le chanteur". Cela produit un cocktail qui n'offre pas une haute idée de la musicalité de la plupart des chefs actuels, incapables de doser un résultat pour le public. Ce dernier, lui, se plaint de ne pas être transporté de bonheur, comme il semble que les générations précédentes ont pu l'être, mais qui s'en soucie...

L_ Je comprends que vous dénonciez un système de sélection qui a dressé un portrait-robot du chanteur idéal, inadapté en fait au métier, mais on ne peut pas privilégier ceux qui ont des défauts de justesse, de mise en place, de style...

M_ Vous faites peu confiance à l'enseignement. Certains problèmes peuvent se corriger par le travail.

L_ On vous répondra que le temps dispensé à ceux qui n'ont pas de facilités, n'est pas donné à d'autres qui comprennent très vite, et qui partent de plus haut, et que l'on n'a pas de temps à perdre.

M_ Je comprends, mais cette méthode n'a pas porté ses fruits, parce que trop souvent celui qui est vif de la comprenette n'a pas de moyens vocaux extraordinaires. Pourquoi se précipiter à sortir une nouvelle fournée de chanteurs si elle ne fait que peu d'usage ? Les carrières sont courtes aujourd'hui et rares sont ceux qui tiennent leurs promesses. Chaque année le public est invité à découvrir de nouveaux minois... Le chanteur d'opéra ressemble de plus en plus au chanteur de variété. Peu importe ce qu'il chante et comment il le chante, pourvu qu'il soit sexy et qu'une génération s'y reconnaisse. Malheureusement les déchets sont aussi nombreux.

L_ Vous suggérez qu'il est moins difficile d'apprendre à ceux qui n'ont qu'une modeste voix.

M_ Oui. Tout se trouve à une échelle inférieure et les défauts n'ont pas des conséquences aussi catastrophiques... Il existe aussi une catégorie de jeunes chanteurs, bons lecteurs, fins musiciens, qui chantent "à première vue", je dirai, au niveau de décibel d'un choriste. Ceux-là sont les préférés des professeurs modernes. On peut leur enseigner toutes les subtilités des mélodies ...

Il en est parmi les enseignants qui ne pensent qu'à eux-mêmes, à préserver leur réputation plutôt qu'à former des futurs chanteurs. Ils ne veulent pas prendre de risque... Imaginez qu'un inspecteur passe, écoute une classe et soit obligé de conclure : « mais untel a un gros défaut,

comment travailler vous pour le résoudre ? »... Le professeur au milieu de la grisaille de ses élèves préfère déplorer qu'il n'existe plus de grande voix, mais pour ensuite se flatter que désormais les chanteurs sont "intelligents", avec toute la subtilité de la musicalité comme on a pu constater... L'art du chant perd malheureusement son identité avec son fondement ; la voix. Il vaudrait mieux trouver des potentiels vocaux et les former dans ce qui leur manque...

L_ Vous n'allez pas vous attirer que des amis en disant tout haut ce que l'on pense tout bas... Mais enfin vous devez savoir qu'il y a des apprentis chanteurs avec des voix splendides, certes, mais qui sont trop bêtes pour apprendre pour tenir un rôle...

M_ Oui, mais pas plus que des voix trop médiocres pour envisager une carrière, que l'on encourage à poursuivre parce qu'hormis l'absence de voix, ils "suivent" sans difficulté. On leur offre toutes les facilités, parce qu'ils n'exigent pas de leur professeur ou de leur répétiteur, des ressources qui dépassent leur potentiel pédagogique. Oui, je suspecte bien ceux qui dénoncent la bêtise des chanteurs, d'abriter leur propre incapacité, derrière cet épouvantail.

L_ Il existe bien des cas plus faciles

M_ Certains individus vivent très simplement le rapport avec leur corps. Ils n'ont pas à corriger un réflexe de serrer les voyelles fermées, ou de forcer un forte. Pour eux le chant doit être libre et ils n'ont jamais envisagé qu'il en puisse être autrement. Ils n'ont souvent même pas besoin d'une explication. Ils comprennent sur une imitation. Ils vivent un état de grâce avec leurs sensations et n'ont pas besoin de convertir leur pensée en concepts, pour comprendre et corriger les défauts ; ils agissent directement dessus. Ce sont ces fameux "imbéciles"...

L_ Vous voulez dire les surdoués.

M_ C'est la même chose... si vous voulez... mais ils souffrent parfois de défauts de rythme, de mise en place, de style. Si l'on veut les aider l'on doit comprendre qu'une partie de leurs défauts vient de leurs qualités. C'est parce qu'ils ne "savent" pas certaines choses qu'ils ne devient pas de leurs sensations. Il faudra compléter ce qu'ils ignorent sans les dénaturer. Combien de chanteurs sont limités par ce qu'ils savent. En fait ils en savent trop pour profiter de leur spontanéité, mais pas assez pour retrouver leur liberté...

L_ J'ai compris par votre insistance qu'une forme de "stupidité", si je peux risquer le mot, était pour vous une expression de l'instinct, mais tout cela nous ramène aux entraves à l'apprentissage dont nous nous étions écartés. Vous passiez en revue les divers comportements qui gênent l'assimilation...

M_ Oui, une attitude courante autant qu'irritante, refuse de se soumettre à l'expertise du professeur, par des grimaces pendant l'exécution d'un air aux moments difficiles, pour montrer qu'on se rend compte de ce qui ne va pas. Autant dire que tout commentaire, du maître devient inutile. On se dispense d'entendre ses reproches, comme de retravailler cet endroit, puisqu'on sait déjà que cela ne va pas. En lui coupant l'herbe sous le pied, on désamorce le pouvoir du professeur, rend superflue sa présence ; on lui fait comprendre que l'on sait mieux que lui, puisque l'on n'envisage même pas une autre analyse. Et pourtant rien ne prouve que le chanteur a bien envisagé ce que le professeur lui dirait et qui devrait contenir la solution... L'élève n'est alors pas dans l'état d'esprit propice à l'apprentissage.

L_ Bien sûr, on peut tirer une analyse moins négative, et souligner que l'élève éprouve si fortement ses défauts qu'il (ou elle) ne peut éviter de manifester le déplaisir qu'elle en a.

M_ Oui, mais si l'élève accepte de faire confiance en son professeur, il (ou elle) doit s'exposer sans fard et ne pas s'interposer dans l'analyse. On ne peut être des deux côtés du miroir et ce comportement reste incompatible avec une bonne disponibilité mentale à l'apprentissage. Un bon pédagogue n'oublie jamais que chaque personne est différente, mais on pourrait ranger dans la même catégorie difficile à faire progresser, ceux qui ne sont jamais satisfaits d'eux-mêmes, qui se désolent trop fort de leurs imperfections, car ils placent le professeur dans une situation intenable et contradictoire, l'obligeant à les rassurer, les complimenter afin de leur donner envie d'aller plus loin, tout en les critiquant pour les faire avancer. Savent-ils qu'ils fabriquent un cercle vicieux ?

L_ On entend souvent de jeunes chanteurs se défendre en soulignant le même défaut qui leur est reproché chez telle vedette qui réussit pourtant une belle carrière.

M_ Oui, ce n'est pas à leur avantage. Je conseille à tout professeur de se défaire d'un élève affligé d'un tel état d'esprit. Il est déjà laborieux de venir à bout de mauvaises utilisations de la voix, mais impossible de lutter sur deux fronts avec des gens qui finalement trouvent qu'ils pourraient se passer de progresser.

L_ Il y a ceux qui pensent que leurs défauts construisent leur personnalité...

M_ Il me semble que l'on a déjà évoqué ce cas par un autre biais, enfin ceux-là sont définitivement indécrottables.

DIFFICILE

L_ Revenons au travail avec le professeur, quels sont les autres cas rédhibitoires selon vous ?

M_ Il arrive que le professeur demande à son élève, ce qu'il ressent pendant telle action.

L'élève pressentant alors qu'il va se trouver nu, sans défense s'il livre naïvement son intimité (pourquoi donnerait-il des armes contre lui-même ?) trouve aussitôt un subterfuge pour détourner la menace et répond par ce qu'il a lu, ce qu'il sait être considéré comme la "bonne réponse", sans examiner ce qu'il éprouve effectivement. L'élève rate ainsi une bonne occasion de se découvrir lui-même. Le flagrant délit qu'il a tant redouté est bien évité de justesse, mais il lui aurait permis de sentir quand son corps le trompe et ainsi de progresser. Un coup pour rien donc.

L_ Quand le professeur parvient à modifier l'émission de l'élève de façon notoire, se peut-il que l'élève interprète mal cette réussite ?

M_ Malheureusement oui. Rappelez-vous cet exemple déjà survolé par un autre biais : après un cours où l'élève a eu la surprise d'entendre sa voix résonner avec plus de puissance que jamais, celui-ci rentre chez lui satisfait, mais la fois suivante le professeur aura pourtant la surprise de l'entendre chanter plus mal que d'habitude, éventuellement la voix dangereusement fatiguée. Que s'est-il passé ? L'élève se rappelait le plaisir d'avoir chanté fort, il a essayé tout seul de prolonger cette sensation, et voilà le résultat. La voix est devenue rêche, et sous la fatigue encore momentanée, ne dispose plus de la même disponibilité, de la même souplesse que précédemment. Au lieu de conclure que c'est parce qu'il chantait bien qu'il chantait fort,

l'élève a cru qu'en chantant fort il chanterait bien. Et voilà pourquoi au lieu d'avancer il se présente au cours suivant beaucoup moins disponible et performant. Il faudra plusieurs semaines pour retrouver la fraîcheur et l'efficacité entrevue.

L_ Votre élève est irresponsable.

M_ Un professeur qui tirerait simplement cette conclusion ne progresserait pas beaucoup dans la pédagogie. Le cas que je vous cite est malheureusement fréquent et chez des individus d'intelligence au-dessus de la moyenne. Se piloter par ses sensations ressemble réapprendre à effectuer des actes que l'on réalisait sans y penser les yeux ouverts, après avoir perdu la vue, ou bien réaliser une succession complexe de mouvements à l'envers, sans se tromper ; essayer d'écrire à l'envers, sans que votre S ou votre R ne reprenne comme naturellement sa forme... Mais je voudrais vous citer encore un cas décevant.

L_ Méfiez-vous d'apparaître les collectionner...

M_ Il y en a qui progressent bien, mais qui dans une situation qui les angoisse, capitulent au moment où ils devraient confirmer leur avancée. C'est la régression.

L_ C'est compréhensible et je suppose que peu à peu l'on en triomphe

M_ Oui, enfin certains oui, d'autres non, mais ce qui mérite notre attention, c'est la solution choisie ; la méthode qui ne fonctionne pas, n'a jamais fonctionné, ne fonctionnera jamais, cela devrait suffire à la disqualifier, mais pour l'élève qui la connaît à fond, l'ayant pratiquée depuis de longues années, elle possède néanmoins un atout majeur, de refuge.

L_ N'étant pas assez fort pour se présenter en conquérant, il cherche une protection, il me semble que nous avons envisagé ce cas.

M_ Etant donné qu'au moment décisif il repousse toujours l'idée d'essayer la nouvelle solution, celle-ci accroît son inquiétude, alors qu'elle pourrait le rassurer.

L_ Mais elle a correctement fonctionné dans le cadre du cours, n'est-ce pas ?

M_ Oui mais le cours est un moment à part ; il n'y a pas d'enjeu, pas de véritable risque. Quand il faut affronter véritablement le public et soi-même, sans béquille, sans filet, on voit apparaître des angoisses viscérales des doutes obsessionnels. Par ailleurs la situation n'est pas toujours simple, parfois le cas est un peu plus subtil : l'élève ne réussit pas complètement non plus avec la méthode exposée par le professeur mais, au lieu de persévérer, il trouve cette bonne raison pour faire exactement le contraire, dans le sens de ses anciennes habitudes avec lesquelles il n'a pourtant jamais approché un niveau comparable, même s'il en est encore insatisfait !

L_ Je ne comprends pas cette attitude est inexplicable, irrationnelle puisque, même si le résultat n'atteint pas le niveau escompté, il marquait pourtant un progrès...

M_ C'est le tout ou rien. L'élève croit que l'on donne la bonne réponse ou non, que l'on réussit ou pas. A moins qu'il ne pense qu'à défaut de réussir complètement dans un mode qui lui déplaît, il préfère rater complètement dans une façon qu'il assume. Sans doute n'imagine-t-il pas que le corps, ayant corrigé quelques fausses manoeuvres n'atteint au sommet qu'après un

travail persistant. A nouveau l'intéressant pour nous, tient au constat d'une erreur dans la modélisation de l'appareil vocal et de son emploi.

Revenons encore sur le cas de cet élève qui a vu tous les professeurs. Ce qui lui arrive souvent c'est de croire avoir fait le tour de la question. Bien sûr il s'entend reprocher par tous ou presque, les mêmes défauts, bien que chacun aborde le problème différemment. Alors son attitude sera de ranger ses professeurs en catégories ; ceux qui veulent qu'il descende le larynx, ceux qui veulent qu'il le laisse monter, ou bien ceux qui veulent un timbre plus sombre et ceux qui le préfèrent allégé. Il se croit ainsi bien supérieur en pouvant abuser, pendant quelques temps du moins, chacun de ces grands pontes. Pourtant cela ne dure pas longtemps et bientôt il est mis à la porte. Pourquoi ? En fait, le pauvre caméléon ne comprend pas ce qui est mieux du pire. Il ne comprend pas où chacun veut en venir, et pourquoi le mécanisme qu'il emploie serait défectueux, avant même que les problèmes éclatent au grand jour. C'est son point aveugle, son refoulement. Malheureusement pour lui son merveilleux système de protection le perd ; comme il ne se confie pas, comme il ne laisse à personne la chance d'exprimer un avis qu'il respecterait, comme il ne veut jamais s'aventurer loin dans une méthode, il n'aura jamais la réponse à la question qu'il a décidé de ne pas trouver.

L_ C'est une autre version de la peur de réussir... Il me semble que vous avez cassé beaucoup de sucre sur le dos de ces malheureux élèves. Comment voulez-vous qu'ils ne se sentent pas poursuivis par vos invectives ? Comment voulez-vous qu'on ne vous reproche pas de la rancœur, de l'acrimonie ?

M_ Ce serait une erreur d'interprétation. A nouveau, je me suis étendu sur divers exemples de mauvaise attitude, parfois présentant les mêmes cas sous un angle différent, de l'élève ou du

professeur, afin de prévenir chacun de ne pas tomber dans le piège. Il ne s'agit pas de condamner, de dénoncer, de reprocher, mais de montrer une réalité.

L_ Un cours est un moment privilégié entre un élève et un professeur, nous l'avons dit. Il s'y tisse une relation particulière d'intimité, une relation du même type qu'avec un médecin, un psychologue etc...

M_ Apprendre, c'est accepter de quitter une partie de soi avant d'en gagner une autre. La nécessaire automatisation du processus génère une sorte d'angoisse de se perdre. L'élève doit savoir que le rôle du professeur est de l'aider, qu'il ne faut donc pas essayer de lui cacher ses problèmes.

L_ Mais, en dehors du cas où l'élève triche, que vous venez d'évoquer, saura-t-il les formuler ?

M_ Ne demandez pas non plus l'impossible ; ne pas chercher à dissimuler n'implique pas de savoir décrire ce que l'on ressent avec précision. L'enseignant souhaite seulement la confiance. Bien sûr il serait enrichissant pour le débutant de s'analyser, mais effectivement peu de gens sont capables d'y parvenir. En fait, le plus surprenant pour le débutant sera de découvrir que le professeur débusque souvent ses attitudes fautives alors que lui-même ne s'en rend pas compte, ou croit les avoir déjà corrigées. Il arrivera qu'il cache mal sa réticence à reconnaître avoir pu effectivement faire tel ou tel geste (lever la tête, appuyer le menton sur le larynx, précipiter l'affaissement de la cage thoracique etc...) qu'il se voit reproché. Puisqu'il ne s'est aperçu de rien, cela ne peut être (à moins que l'on cherche à lui faire injure).

Le grand problème et nous allons y revenir, réside dans le fait qu'une partie de l'acte est automatique, qu'il échappe à la conscience, au contrôle du chanteur, ce qui ne signifie pas qu'il ne puisse le modifier, lui substituer un automatisme modifié. Il est intéressant de souligner que ces gestes trahissent assez souvent ce que l'élève croit, mais quand ce qu'il croit révèle le contraire de ce qu'il devrait faire, et auquel il ne se résout qu'à grand peine, il ouvre une impasse.

L_ J'aimerais que vous me clarifier un peu ce dernier point...

M_ Je veux dire que l'élève croit vouloir "aspirer" le son, mais que sa main exprime le mouvement de renvoi. Il croit enclencher un avalement, mais l'ouverture de la mâchoire, au lieu d'ouvrir la gorge, la ferme et dégage le devant. Il croit aider la dilatation du pharynx, mais avant d'émettre un son, il tourne un peu la tête, la relève dans un mouvement qui va empêcher toute expansion postérieure. Les cas d'actions contradictoires sont nombreux, aussi l'élève n'accepte qu'avec une grande réticence qu'on lui reproche de ne pas exécuter une "manoeuvre", parce qu'effectivement il s'y soumet... tout en l'annulant.

L_ On est revenu plusieurs fois sur la notion que le timbre de la voix dépend autant des possibilités de l'organe que de l'oreille qui le contrôle, avec la conséquence qu'on ne reproduira que ce que l'on entend. On serait aussi en droit d'attendre qu'on ne saura faire que ce que l'on peut concevoir.

M_ A tort, si cela signifie ce que l'on peut conceptualiser ; nous l'avons vu avec le cerveau gauche et droit. Il existe mille actions que nous pouvons effectuer sans avoir besoin de les décortiquer, et qui perdraient même leur facilité, leur rapidité d'exécution s'il fallait les penser.

Le travail du chanteur consiste à ne prendre conscience du mécanisme que pour le corriger mais c'est pour ensuite le laisser agir seul, autant que possible.

L_ Soit, mais j'imagine que pour parvenir aux différents réglages, une bonne part de psychologie doit être nécessaire pendant le cours...

M_ En effet. Il apparaît rapidement dans le travail que les inhibitions occupent une place déterminante dans les difficultés qu'éprouve le chanteur. On pourrait appeler phobies, on aurait envie de les nommer "allergies", ce qui conduit à réagir à l'envers de ce qu'on devrait dans certains cas stratégiques. Ce ne sont probablement que des préjugés, mais qui ont la vie dure... Ce ne sont pas les limites de l'organe mais celle de l'imaginaire qui prive le chanteur bien souvent de réussir, un aigu, une longue phrase, un trait d'agilité... Parfois même on peut se demander si cette peur ne rassure pas.

L_ Je ne comprends pas bien...

M_ Oui, elle permet de se trouver appartenir à toute une classe de chanteurs et de mesurer ses frontières, donc de se retrouver. La conquête de soi n'est pas illimitées, infinie, elle s'arrête à telle ou telle borne. Je dois ajouter que pour le professeur, certaines expressions du visage, crispations, trahissent un état d'esprit souvent très éloigné du caractère de la musique, mais évocateur de ce que pense, éprouve le chanteur ; elles perturbent autant la voix que l'expression pour un public. Il faut donc d'intervenir.

Le timbre et le phrasé reflètent comment l'élève se situe par exemple face à l'autorité de celui devant lequel il chante. Il arrive souvent que, malgré un travail pour libérer la voix, la musicalité, l'élève revienne chaque semaine avec le même son plaintif, la même phrase

scolaire. Il ne se réalise pas comme artiste, mais comme écolier. Il n'ose pas le son, ni la phrase que la musique requiert, il croit pouvoir obtenir plus facilement l'indulgence et l'encouragement que l'admiration.

L_ Ou bien il sent que l'admiration ne signifie pas la sympathie. Artiste, il a besoin d'être aimé. Il hésite à choisir et craint que la réussite ne l'éloigne de ce qu'il désire au fond de lui...

M_ Il devra découvrir que réaliser une oeuvre d'Art est une vocation, que cette tâche implique une bonne dose de... provocation, puisqu'il s'agit d'"affirmer" plus que nécessaire. Peut-être doit-il vivre ainsi le fait que l'Art est "plus grand que nature" avant de chercher à s'y investir... En fait le chanteur ne devrait jamais oublier que le chant est d'essence jubilatoire.

L_ Même dans les œuvres les plus désespérées ?

M_ Oui. Dans ses interprétations, le chanteur devra souvent détourner les sentiments du personnage : la colère se traduira par l'ardeur et la tristesse, par l'exquise douceur. La rage éprouvée directement assèche la voix, inhibe l'ampleur nécessaire au public pour la reconnaître comme telle. On ne peut chanter déprimé aussi faut-il convertir ce sentiment pour l'exprimer. D'ailleurs l'Art n'a pas pour but de d'attrister l'auditoire.

L_ Je vois que vous êtes loin de Stanislavski et de l'Actor's Studio.

M_ Oui mais approuvé par l'Art le plus glorieux de notre civilisation.

L_ Le chant est donc bien une expression de l'euphorie.

M_ Dionysos, je t'invoque ! Dans le chant on ne peut ignorer une dimension incantatoire, persuasive, et pour cela, l'artiste doit sentir et s'imprégner du phénomène musical au-delà de lui-même. Il ne faut pas se replier sur soi-même et servir... une divinité. On ne peut être convaincant, authentique si l'on interpose sa personnalité au lieu de chercher à magnifier l'oeuvre d'Art que l'on réalise. Dans l'interprétation, il arrive que le chanteur passe à côté de tel climat musical, tel sentiment d'un personnage, qu'il lui faut extirper de lui laborieusement, pour lui trouver une traduction plus profonde, plus sensible...

Je me souviens d'un ténor (ne voyez dans cet exemple aucun raciste facile anti-ténor) se grattant la fesse pendant une phrase sublime de Bellini, qui ne pouvait pas s'en empêcher et ne s'en apercevait pas ; il a fallu que je le prenne la main... dans le sac, si j'ose dire. Il n'avait aucune affinité avec la délicate extase romantique, même si sa voix lui permettait de soutenir la tessiture élevée des ténors belliniens. Probablement était-il mal à l'aise dans les sphères éthérées et cherchait-il à compenser cette frustration. Peut-être s'efforçait-il de retrouver une expression de l'effort, physique, terrestre, qui représentait pour lui une valeur, tandis que le pur survol extatique ne trouvait aucun... fondement chez lui.

L_ Peut-être craignait-il le ridicule ; quand on n'a pas le physique...

M_ Il est de grands artistes qui parviennent au contraire à subjuguier le public, malgré leur âge, malgré leur corps, par l'intensité et la justesse de leur art. Craindre d'être ridicule est le plus sûr moyen de l'être. Vous me rappelez une élève complètement inhibée par la crainte d'être ridicule et qui l'était en effet par l'entrave qu'elle se créait. Il fallait la rassurer et le plus efficace n'était pas de lui dire qu'elle n'était pas ce qu'elle craignait, car elle aurait continué à douter, mais de la conforter dans son opinion. Oui elle était ridicule, et pas qu'un

peu. Elle avait entièrement raison. Ce qui permettait, la chose posée, résolue, d'aller plus loin, de dépasser le problème. A propos d'image de soi qui parasite le travail, il faut souligner maintenant la difficulté qu'aura souvent le professeur à convaincre son élève de renoncer à une pose de voix défectueuse quand celui-ci n'y voit pas un problème vocal, mais l'expression de son identité, notamment de son identité sexuelle.

PROFOND

L_ Nous avons vu les différences entre les registres, la *poitrine* sonnante masculine etc...

M_ Mais il y a plus que les registres... La voix, du moins une certaine façon de l'émettre, de favoriser un timbre, porte une image de soi-même. Un timbre transparent, léger, ou bien fortement granité, un aigu céleste, un grave noir toutes ces formes de la voix renvoient un type de personnalité différente. Quand on peut transformer cette image à son gré, pourquoi s'en priver ? C'est un peu comme dessiner un maquillage, porter un masque... Alors quand le professeur veut opérer un débarbouillage, ôter l'artifice, le jeune renâcle. Ses amis lui disent que sa voix ressemble à celle de Warren, de Vickers... Il ne veut pas voir disparaître cette apparence qu'il juge flatteuse, pour apparaître aux yeux des autres et aux siens, déshabillé, sans défense. Il craint le son libéré que cherche à lui faire émettre son maître, ce flotté qui coule à travers lui sans contrôle, si vous voyez ce que je veux dire...

L_ Je saisis bien l'allusion.

M_ Mais voici le plus surprenant ; le problème se pose en ces termes aussi pour les femmes.

L'exemple de Callas avait exacerbé la Diva comme tigresse avec les abîmes insondables de sa

poitrine et le rugissement de son aigu. La Diva assume des caractères de transsexualité et tout un public adore celle qui transgresse les tabous, on le sait, jusqu'à sa propre destruction. Ce n'est pas en France ni en Italie qu'apparut bientôt l'antithèse ; la sorcière, la femme frigide qui se complaît dans la petite ouverture de son larynx et qui distille des sons blanchâtres tenant à distance les sensualités masculines trop gourmandes...

L_ Vous nous avez déjà infligé le vaginisme...

M_ Il en est pourtant qui goûtent comme une perversion, cette privation, par une sorte de pédophilie, de sadomasochisme...

L_ N'allez-vous pas un peu loin ?

M_ Non je ne crois pas. De quoi avez-vous peur ? Les méandres de l'âme humaine sont encore plus troubles et enchevêtrés, et il ne s'agit toujours pas ici de juger, de condamner, mais d'évaluer la complexité dans laquelle un élève se débat pour se réaliser en tant qu'artiste, pour dépasser ses propres problèmes afin d'atteindre un terrain d'entente et de communication. Quand il emprunte une forme qui n'est pas la sienne, quand il copie un autre, il ne peut se développer dans cette carapace ni même atteindre une haute expression artistique. Ceux qui se voilent la face, refusent de voir au-delà des banalités, choqués par ces obscénités, divers rapprochements, diverses équivalences, ne peuvent enseigner la voix, comme les étudiants qui s'évanouissent à la vue du sang ou ne supportent pas la souffrance, ne peuvent devenir médecin.

L_ A ce propos, j'ai lu je ne sais où, que la voix reflétait le tempérament, que l'homosexualité se trahissait par une voix détimbrée, aiguë...

M_ Chassez les lieux communs ils reviennent au galop ! Le plus souvent sous couvert scientifique, ils peuvent ainsi mieux convaincre. Il existe des homosexuels à la voix riche et tonnante, comme il existe des coureurs de jupons à la voix légère et flûtée, dont justement la douceur même peut accessoirement exciter le sexe opposé...

Je me souviens par exemple qu'un critique avait écrit, il y a quelques années, sur Dominique Visse, qu'il avait une voix d'inverti. "Manque de pot", comme on dit, et je ne crois pas trahir un secret, celui-ci possède tout ce qu'il faut pour le plaisir de ces dames. Si le malheureux critique avait eu plus de culture, il aurait reconnu en lui un avatar d'Eros. L'incorrigible garnement ailé aime-t-il les hommes ?

L_ Je crois me rappeler que dans le chapitre précédent, vous aviez dénoncé l'impression efféminée de la *voix de tête*. Beaucoup vous trouveront en contradiction.

M_ Je n'ai pas employé le terme efféminé, mais asexué, ce qui est très différent. La *voix de tête* chez un homme, ne semble pas témoigner du sexe masculin, elle ne communique pas d'identité sexuelle, elle la laisse de côté, mais il faut distinguer l'apparence de la réalité, ce que l'individu donne à voir, de ce qu'il est en profondeur... Je souligne que les femmes utilisant leur *voix de tête* ne semblent pas pour cela ultra-féminines. Parler l'anglais ne signifie pas automatiquement être "British". Celui qui emploie sa *voix de tête* n'est pas obligatoirement efféminé, de même qu'une voix noire ne traduit pas nécessairement une forte virilité. Cela peut être un travestissement...

L_ Allons donc ! On vous répondra que, pour avoir choisi d'exploiter cette *voix de fausset* ou de *tête*, comme vous voulez, il faut refuser sa part de masculinité.

M_ C'est un jugement sommaire qui ne prend pas compte les mille facteurs qui peuvent conduire un homme à privilégier certaines de ses qualités : une *voix de poitrine* laide, une *pleine voix* sans intérêt, comme une habileté particulière dans la voix de tête, un répertoire sur mesure etc... Je ne conteste pas qu'il y ait beaucoup d'homosexuels aujourd'hui chez les contreténors, mais le public ne semble pas s'en offusquer, qu'il leur réserve un accueil favorable. Par ailleurs le nombre d'homosexuels dans les milieux artistiques en général devrait suffire à faire réfléchir. Devrait-on se priver d'Art parce que l'on réprouverait cette orientation ? D'autre part il faudrait éviter de tirer des conclusions hâtives. Pour votre documentation, parmi les conterténors, Alfred Deller le "pionnier", ne l'était pas, Axel Köhler, Jeffrey Gall, René Jacobs, Alain Zaepfel, pour ne citer qu'eux ne le sont pas. Il faut se méfier des jugements conformistes. Je me rappelle une jeune chanteuse qui ne pouvait pas écouter Benjamin Gigli ; elle entendait un pédophile... à cause de sa délicieuse *voix mixte* ! Elle aurait pu entendre que cet artiste hors norme avait gardé précieusement une part de son enfance, de son innocence, à laquelle il avait encore accès dans la maturité, et même dans la vieillesse, ou qu'il dépassait les clivages sociaux les plus étroits pour accéder à la vérité de l'être. Non, c'est elle qui se montrait conventionnelle dans ses jugements.

L_ On croit savoir que les castrats, dont l'opération avait pourtant "féminisé" la voix, pour être stériles n'en étaient pas moins hommes, et qu'ils étaient des partenaires sexuels très sollicités par le beau sexe... et sans risques.

M_ Oui, mille anecdotes plus ou moins vraies courent sur des sujets semblables, comme celle du ténor Georges Thill qui, pour conjurer le trac devait impérativement se soulager sexuellement avant d'entrer en scène. A l'inverse il existe des chanteurs pour se retenir et préserver leur force et leur concentration, comme il arrive aux sportifs. Titta Ruffo raconte dans ses mémoires que préparant le rôle de Christophe Colomb il avait fait abstinence volontairement pendant de longues semaines. Mais il n'appartient pas au professeur de juger moralement son élève, pour lui n'existe de problème que si le comportement, ou les croyances, gênent l'artiste pour se réaliser.

L_ Revenons si vous le voulez bien à l'apprentissage. Quels conseils principaux considérez-vous de donner au jeune ?

M_ Tout d'abord, on ne vient pas au cours les mains dans les poches, en attendant que le professeur vous apprenne quelque chose.

L_ J'avais bien compris.

M_ D'un jour à l'autre, la voix ne sort pas à l'identique ; certains jours il semble que tout est facile, d'autres que le moindre son coûte. L'élève découragé souhaiterait ne pas travailler, mais tel n'est pas le point de vue du professeur.

L_ C'est encore la part du sport. Un entraîneur, un maître de ballet, ne doit pas céder aux plaintes de son poulain, et pour son bien, va le pousser à se dépasser.

M_ C'est dans ces moments que l'on repousse ses propres limites, grâce à cet effort que l'on réduit la marge entre les mauvais et les bons jours. Chaliapine disait : "Si je ne chantais qu'en forme, je ne chanterais pas deux fois l'an".

Pour nous résumer, l'élève doit posséder en regard un certain nombre de qualité, en plus d'une voix et d'une bonne santé. Il est inévitable, nous l'avons vu, qu'au début, le professeur fasse référence à des sensations qu'il n'a pas bien isolées, qu'il aura du mal à retrouver. Peut-être se demandera-t-il pourquoi le professeur insiste-t-il tant sur une sensation qu'il n'éprouve pas. Il préférerait qu'on lui explique par d'autres repères qui lui conviennent mieux. Il n'a pas raison parce que ses propres références ne peuvent lui ouvrir cet autre monde vers lequel son professeur le conduit. Il lui faudra beaucoup travailler pour repérer, pour accroître sa sensibilité dans plusieurs zones...

L_ A quoi pensez-vous par exemple ?

M_ Il n'est pas évident pour un débutant de distinguer ses diverses sensations laryngées, de ressentir les mouvements du larynx, de reconnaître les sensations palatales ou même pharyngées avec l'acuité que demande le chant. De même pour le soutien... surtout à l'instant critique, au moment de produire un son difficile. On admet sans problème que l'on possède plus ou moins de puissance et que celle-ci peut se développer, et pourtant l'on reconnaît difficilement que l'acuité puisse croître avec le travail. Mais il y a pire qu'affiner ses sensations, puisque certains élèves sont persuadés de lever leur lèvre alors qu'il n'en est rien. Leur sensation les trompe. Ils croient commander à leur corps une action que celui-ci ne réalise pas et ils ne s'en rendent pas compte. Cela devrait les faire réfléchir sur les illusions.

Certains sont affligés de ne pas se rendre compte quand le son qu'ils produisent est meilleur. Je ne parle même pas de leur oreille mais de leur sensation la plus générale, d'un meilleur confort.

Pour certains, l'apprentissage du chant ressemble à une rééducation, sauf qu'ils n'ont pas perdu véritablement l'usage de leur organe, mais ils doivent cependant le faire fonctionner avec d'autres commandes, par un autre circuit que celui qui leur était habituel. Cela arrive à des chanteurs en cours de carrière qui subissent une crise vocale. Ils ont peu à peu cédé à des artifices qui leur permettait d'avoir l'impression de contrôler leur voix, de savoir quel effet se produisait dans la salle. Mais certaines facilités coûtent cher et dérèglent la production sonore et il ne faudra pas compter sur les coachs, les répétiteurs, les chefs et encore moins les metteurs en scène, qui peuvent même être ceux qui ont incité à mettre le pied de côté, pour rectifier le tir. A ce moment crucial le chanteur en désarroi aura l'impression qu'il doit renoncer à un emploi tellement évident, plus instinctif, mais dévoyé, plus logique ; celui du forçage.

Il existe une difficulté d'assimiler une expérience qui demande de réelles qualités de caractère ; un esprit tenace, fort et bien structuré, susceptible de se remettre en cause, privilégiant l'efficacité, le résultat, capable de voir ce qui se cache derrière les idéologies à la mode (suivez mon regard...) Avec une solide connaissance des grandes voix d'autrefois, il est possible de dégager des invariants. C'est la raison pour laquelle les petits esprits craignent tant les enregistrements du passé !

Souvent la difficulté d'apprendre ne tient pas tant à l'incapacité de produire un changement, que d'admettre comment le produire, car cette action remet en cause trop de certitudes ramifiées.

L_ Quelle méthode employer ?

M_ Je dois me répéter. L'ennemi doit parfois être pris à revers...

L_ ?...

M_ Il arrive à un élève, ne parvenant pas à sortir un aigu, que son professeur inopinément lui demande de monter sur une chaise tout en essayant de le chanter. On serait tenté d'en rire... s'il n'arrivait que l'expérience montre effectivement une amélioration notable. Que conclure ? Le mouvement des jambes aurait-il une influence notable et négligé sur la production sonore ? D'autre part, il faut savoir qu'une seconde tentative ne réussira souvent pas aussi bien que la première. S'agirait-il d'une illusion, d'un hasard ?

L_ Alors ?

M_ Il est probable que le détournement d'attention a été profitable. La seconde fois la désorientation aura moins opéré, le chanteur était plus préparé, par conséquent il retrouvait ses habitudes pour le pire. La concentration d'attention génère souvent une augmentation de tension, en l'occurrence préjudiciable à l'épanouissement d'un aigu. La détente a permis de retrouver spontanément une émission plus naturelle, efficace. Au lieu de focaliser son attention sur une particularité, elle s'en trouve détournée pour garder sa dispersion. En fait, un peu comme la madeleine de Proust, ou plutôt le pavé disjoint de Venise, une telle expérience, ou d'autres semblables, pourvu qu'on l'interroge, vous indique vers où trouver la vérité. Elle laisse entrevoir qu'il s'agit de retrouver un chant plus instinctif, serein, comme enfoui derrière l'autre, brutal. Si l'expérience de la chaise, ou d'autres du même type, ne constitue pas une

méthode de chant, elle peut aider à réveiller un esprit moutonnier, scolaire. A l'élève de savoir en tirer la leçon, mais c'est assurément beaucoup demander à un débutant.

L_ J'imagine que le professeur peut lui expliquer cela.

M_ Oui, mais il faut que l'élève ait éprouvé réellement, charnellement cette réalité pour la croire, sinon il refusera d'adhérer à une chose aussi farfelue. Par ailleurs après que le chemin ait été repéré, il faut le refaire, seul. Au moins l'élève aura pu s'apercevoir que le miracle a bien existé, avant de le rendre habituel. Cette faculté de se souvenir des sensations qui ont jalonné le cours, ira de pair avec un esprit logique et déductif. L'élève doit comprendre ou plutôt sentir que telle cause aura telle conséquence et non pas se laisser aller à penser que chanter est une loterie que rien ne peut prévoir ce qui va sortir, qu'il n'est pas responsable de ce qui arrive parce qu'il n'a aucune possibilité de contrôle sur le phénomène.

L_ Il est difficile de vous suivre quand vous réclamez l'intelligence ou quand vous la répudiez.

M_ Parce qu'il ne s'agit pas de la même intelligence. On dit souvent d'un chanteur qu'il est bête parce qu'il ne sait pas enchaîner des idées brillantes. Bien sûr cette intelligence ne lui est d'aucune utilité dans l'exercice de son art, sinon les beaux parleurs, les intellectuels de service inévitablement seraient les meilleurs chanteurs, mais il n'en est rien. On l'a survolé avec les deux cerveaux, il existe bel et bien une intelligence des mouvements qui n'a pas besoin de concepts, comme il existe une intelligence concevant des formes qui s'enchaînent dans une logique interne ; celle de l'artiste-créateur. Le chanteur en aura besoin pour sentir et révéler comment se construit la musique qu'il interprète. Il doit ranger l'autre, momentanément du

moins, au placard. Donc, l'intelligence de la voix, l'instinct de l'employer au mieux de son fonctionnement sera toujours susceptible de fléchir par de mauvaises habitudes. Le chanteur n'a pas conscience des multiples rouages de son déroulement et il arrive, je l'ai dit, qu'il croie réaliser une modification, mais que l'on continue pourtant de lui reprocher ce même défaut qu'il croyait avoir effacé ; insuffisamment à n'en pas douter. Il en conclura qu'il doit aller à l'excès dans le miroir déformant de sa perception et recentrera l'échelle de ses évaluations. Il est assez fréquent d'entendre chanter plus fort dans la nuance *piano* que *forte*, parce que la détente profite à la résonance et à l'expansion sonore, tandis qu'en durcissant la voix pour la faire donner plus, le chanteur la rend petite comme une tête d'épingle.

L_ Vous nous aviez dit tout à l'heure que le chanteur ne s'apercevait pas toujours de ce qu'il faisait, maintenant vous renchérissez en insistant qu'il ne se rend pas toujours compte d'effectuer la correction qu'on lui demande.

M_ Oui, par ailleurs, il est fréquent de voir un chanteur inhibé par la prise de conscience de ses défauts, quand il chante. A trop se surveiller, s'écouter, il se paralyse, éteint sa voix. On ne peut vraiment bien chanter quand on n'aime pas ce que l'on fait, quand on n'est pas sûr de soi, quand on ne se sent pas libre, et même enthousiaste... Mais il n'est pas meilleur de vouloir ignorer ses défauts.... A propos, souvent on ne progresse pas en droite ligne, continûment, mais dans une succession de paliers, plus ou moins longs, affectés parfois de régressions passagères et même de crises. On ne sait pas chanter pour la vie, on réapprend tous les jours. Vous connaissez cette anecdote : Pavarotti tout jeune écoute à travers la porte le grand Gigli chauffer la voix pour un de ses derniers concerts d'adieu. Quand celui-ci sort pour aller chanter, le jeune futur ténor se précipite pour poser quelques questions à l'idole près de la retraite. Parmi ses interrogations, il risque : « Combien de temps vous a-t-il fallu pour mettre

au point votre technique ? » et s'entend répondre : « Vous voyez, je viens de m'arrêter ». Et pourtant Gigli était une voix naturelle s'il en est !

Jacques Chuilon

chuilonjacques@aol.com