

## APPRENDRE A CHANTER

La première difficulté qu'un jeune chanteur doit affronter est de ne pas entendre sa voix, du moins, pas telle que ses auditeurs la perçoivent. Pour s'en convaincre il lui suffira d'écouter un enregistrement d'une de ses prestations. Il conclura que ce qu'il croit faire le mieux quand il l'exécute n'est pas forcément ce qu'il préférerait entendre comme spectateur. Pour sortir de ce dilemme, il y a ceux qui se satisferont d'aimer ce que leur présente leur voix intérieure et qui refuseront de s'écouter par le truchement du micro, tandis que d'autres accepteront de se perfectionner pour qu'un témoignage enregistré puisse leur plaire et qu'ils puissent être fiers de ce qu'ils auront donné aux autres, même s'ils doivent réformer leur écoute interne. Évidemment il existe le cas rare de celui qui chante comme un rossignol et que nulle difficulté n'effraie, mais peu sont ceux dotés de cette innocence divine. Il faut donc accepter d'en passer par une oreille externe, celle d'un professeur.

Qui veut cultiver sa voix aujourd'hui se trouve dans une situation particulièrement inconfortable, puisque ne connaissant pas encore ce qu'il veut apprendre, il doit néanmoins décider quelle technique doit être la bonne parmi les nombreuses qui lui sont proposées. On aurait pu croire qu'avec le temps, avec l'accumulation des expériences entraînant inévitablement un progrès des connaissances, une approche unifiée pour une technique performante se serait dégagée. Il n'en est rien. Le marché de l'enseignement regorge de principes incompatibles. Certains professeurs ne jurent que par la voix de tête dans l'aigu, d'autres, détenteurs d'une orthodoxie autoproclamée la dénoncent comme un poison mortel pour la voix. Il en est qui

décrivent la respiration du chant comparable au mécanisme de pousser au moment de déféquer, ce qui, à n'en pas douter, inspirera les âmes sensibles, d'autres ne la voient pas plus importante que pour humer le parfum d'une rose, ce qui change d'univers odorant, mais peut-être trop. Selon quelques uns, l'expiration est nécessaire à la mise en branle des cordes vocales, tandis qu'un nombre égal d'enseignants préconisent de s'appliquer à retenir l'air à l'intérieur de soi. Faut-il projeter la voix dans le masque, chercher l'émission haute, ou s'efforcer d'abaisser le larynx pour obtenir un son plus couvert ? Les fosses nasales enrichissent-elles le timbre ou l'assourdissent-elles ? Les voyelles doivent-elles s'arrondir vers l'aigu, voire sombrer ou virer chacune vers la plus fermée, ou bien le technicien doit-il préserver l'articulation « comme on parle », car il s'agirait avant tout de faire passer le texte, sans se soucier de la voix qui suivra naturellement ? Faut-il penser que personne ne détient la vérité toute entière et qu'il vaut mieux picorer à droite et à gauche ce qui vous convient pour faire une sauce de tout cela, ne craignant pas de mélanger les notions les plus contradictoires mais à petite dose ?

Décrire comme empirique la façon de procéder d'un pédagogue est aujourd'hui péjoratif. On n'y voit plus le souci réactivé d'une correction sur mesure mais un rafistolage permanent par petites touches impressionnistes qui n'inspire pas confiance. Trop d'incertitudes et de subjectivité. Nul n'a plus de temps à perdre. L'efficacité serait de se voir révéler des principes clairs qu'il suffirait d'appliquer pour mieux s'en libérer. Or justement, à l'opposé de cet enseignement obsolète se trouvent les réformateurs qui prétendent s'appuyer sur la nouveauté de recherches scientifiques, par définition irréfutables. Avant l'on ne savait pas, maintenant grâce

aux nouvelles technologies, l'on peut être sûr que... L'une des meilleures inventions de cette tendance est le remplacement de l'antique voix de poitrine et voix de tête par « mécanisme 1 » et « mécanisme 2 » (c'est un peu comme dire technicien de surface pour balayeur ; une résurgence de pudibonderie !). Ces nouvelles locutions présenteraient la seule alternative, et l'on chanterait le grave dans l'un et l'aigu obligatoirement dans l'autre, puisque le premier registre s'arrête inexorablement dans le haut médium appelé région du passage. Malheureusement il n'est guère besoin de réfléchir beaucoup pour s'apercevoir que ce modèle est complètement erroné, bien qu'il soit scientifique. En effet, une fois dans le mécanisme 2, la voix devrait pouvoir monter jusqu'aux extrémités de ce registre... Tout homme, qu'il soit répertorié comme basse, baryton ou ténor, peut, en voix de fausset (qui est nécessairement le mécanisme 2, car on ne peut supposer qu'un abord aussi rationnel ait oublié un mode tellement évident de la voix, quand il n'en trouve que deux) ...tout homme normalement constitué peut, et sans difficulté, dépasser le contre-ut. Il n'existerait plus que des ténors aigus !!! Ce n'est évidemment pas le cas.

La réalité concrète reste qu'un chanteur (sauf contreténor) n'emploie pas, dans le répertoire courant, les cimes de sa voix de tête (qu'il peut émettre par ailleurs, notamment pour des effets comiques), et pourtant, il peut quand même outrepasser les limites aiguës de sa voix de poitrine (ou mécanisme 1). Cela montre clairement qu'il ne chante ni en voix de poitrine ni en voix de tête. On comprend bien que les chiffres 1 et 2 sont mal venus car ils ne permettent pas de comprendre le mécanisme opératique. On ne peut même pas créer le nom de « mécanisme 3 », (addition de 1 et 2) car il suggère trop un registre qui se trouverait plus haut que le mécanisme 2, ce qui n'est pas le cas. Comment ne pas s'apercevoir de l'arrogance de prétendre

débaptiser des termes qui ont fait l'histoire, pour les remplacer par des inventions à ce point inadaptés ! Rassurons-nous, la fantaisie des mécanismes 1 et 2 n'est pas prête de détrôner les termes usités.

Quant à la respiration diaphragmatique, elle est propagée par une secte qui se croit détentrice d'un secret confidentiel, d'un Graal dérobé, alors que c'est plutôt un lieu commun, une tarte à la crème. Contrairement à ce que prétend ce petit cénacle, il ne faudrait pas croire que seuls les chanteurs du XIXe ou du début XXe, dans leur ignorance d'Epinal, ont défendu une respiration différente (Lablache, Carcia, Battistini, Lehmann, Plançon, Caruso, etc...), qu'ils n'y connaissaient rien, qu'ils avaient tort et que la vérité vient enfin de voir le jour. Il suffit par exemple de jeter un coup d'œil au livre de Renée Fleming qui n'est pas vieille ni à la retraite (*Une voix*, p126, Fayard, 2004) pour découvrir comment, au travers des aléas de son parcours, elle a observé le mécanisme qu'elle nomme en gorge de pigeon des chanteurs les plus maîtres de leur technique contraire à ce qu'on lui avait dit de faire. Il s'agit bien de sortir le sternum avec l'inspiration, ce que la méthode diaphragmatique proscriit. La respiration diaphragmatique, si peu naturelle et si limitée, ne produit que des voix légères, souvent courtes d'ambitus ou bien des voix forcées parce qu'elle ne remplit pas son office de dilatation pharyngée et laryngée. Ce n'est pas sans raison que des stars médiatisées sont actuellement frappées par des nodules qui feraient honte à toute bonne technique et qui occasionnent leurs annulations. Il est par ailleurs bien reconnu que notre époque se trouve marquée par une disette de grandes voix ; voila l'explication.

Autre notion mal comprise : le formant du chanteur. L'appellation a de quoi surprendre pour qui n'est pas spécialiste. On trouve par exemple :

« On sait que ces formants chanteurs [sic !] sont les notes les plus éclatantes d'une voix et que chaque chanteur possède ainsi, dans sa tessiture, deux à trois notes plus puissantes et plus faciles que les autres. Il existe une explication scientifique de ce phénomène. Sur certaines notes, les résonateurs sont plus performants et plus favorables que sur les autres, et ce, en fonction de la morphologie. »

(*La voie du chant*, p111, Jean-Pierre Blivet, Fayard 1999)

Le phénomène n'a évidemment rien à voir avec cette description. Il ne s'agit pas de notes plus fortes mais d'un renforcement d'harmoniques. Plus exactement le formant se caractérise par la présence d'harmoniques dans la zone de sensibilité de l'oreille humaine. Ce n'est pas la note que le chanteur émet qui est forte, mais une augmentation d'une région de son timbre qui affecte d'ailleurs l'essentiel de son étendue vocale et qui tient à sa technique. Les chanteurs de variété n'ont pas cette bosse qui déplaît d'ailleurs souverainement aux preneurs de son. Il est vrai que le même auteur écrit page suivante :

« Qu'est-ce que le passage ?

Quelles explications fantaisistes n'a-t-on pas donné [sic !] à ce sujet ! Il s'agit en fait, simplement du passage du palais dur au palais mou, appelé également voile du palais. »

(*La voie du chant*, p112, Jean-Pierre Blivet, Fayard 1999)

C'est évidemment complètement faux. Le passage est la zone du haut médium où la seule voix de poitrine cesse de pouvoir monter et où la voix de tête disparaît quand elle descend. Dans cette région, le néophyte subit souvent les couacs de sa voix quand il l'a trop solidement arrimée sur le registre de poitrine.

Les notions de passage et de formant étant essentielles à la technique d'opéra, on peut s'interroger... Mais on trouverait semblables bévues dans de nombreux livres récents sur la technique vocale. On comprend que les élèves ne sont guère attirés par leur lecture. S'ils négligent les ouvrages sur la technique de chant, on peut regretter qu'ils montrent aussi peu de curiosité à écouter les plus grands noms du passé. Cette paresse reçoit les encouragements de leurs professeurs. Si ces derniers pouvaient détruire les enregistrements de Gigli ou de Flagstad, ils n'hésiteraient probablement pas. Or apprendre à chanter ce n'est pas seulement exercer son organe vocal, c'est développer son acuité auditive et pas uniquement dans l'analyse des sons, mais dans la compréhension musicale. Si l'on est incapable d'éduquer son oreille pour apprécier le style des compositeurs du passé servis par leurs meilleurs interprètes, comment imaginer prendre la relève ? Qui se scandalise devant Patti, Battistini, Plançon, n'est pas prêt de pénétrer en profondeur l'art de Bellini, Verdi, Puccini, pour ne citer que ceux-là. On ne peut s'avouer réfractaire à tout enregistrement ancien sans entrevoir que le présent deviendra bientôt le passé, que cette même attitude reprise par les générations futures tournera en ridicule ce que nous adorons aujourd'hui.

Faire l'impasse sur les gloires du chant passé caractérise particulièrement le domaine musical. Que craignent les professeurs qui débinent les plus grands noms du passé

avec des idées fausses et qui découragent leurs élèves, qui n'ont pas besoin d'être poussés sur cette pente, d'écouter les trésors du répertoire ? Rien n'est plus volatile que la modernité ; ce qui est nouveau aujourd'hui sera ringard demain. Ce qui mérite l'admiration le tient d'autres valeurs. Dissuader un chanteur d'écouter Clément, Franz ou Lubin, c'est un peu comme dire à un étudiant en littérature qu'on ne peut plus écrire aujourd'hui comme le faisait Molière ou Proust et qu'il doit donc s'épargner la fatigue de les lire, comme dire à un jeune musicien qu'on ne peut plus composer comme Bach ou Mozart et qu'il vaut mieux ne pas rechercher leurs œuvres etc...

Il est intéressant d'étudier comment l'on peut continuer à répandre des notions qui n'ont jamais réussi à construire une technique. La raison la plus évidente doit être que certaines idées semblent raisonnables sur le papier, alors qu'elles ne fonctionnent pas dès qu'on veut les employer, mais qu'importe, qui s'en apercevrait surtout s'il n'a pas de références et s'il ne désire pas se mesurer à Galli-Curci, à Slezak ! On voit que l'art du chant n'est pas le simple produit d'une technique vocale ; celle-ci n'est pas neutre ou purement fonctionnelle. Au travers de ses principes se glissent inévitablement des idées sur l'art et sur la vie. Le chant n'a-t-il pour but que de faire entendre le texte sur les hauteurs arbitrairement précisées par le compositeur ? La partition précise-t-elle tout ce qu'il faut savoir, ou doit-on reconstruire la pensée musicale à partir de ce canevas lacunaire ? Faut-il en faire sentir l'articulation ou se contenter de la réaliser le plus objectivement possible ? La musique contient-elle déjà l'interprétation que le compositeur a réalisé du texte, qu'il faut tenter de saisir, ou le livret demeure-t-il libre à toute vision théâtrale, tout effet qu'on ajouterait

pour l'inscrire dans la réalité ? Le chanteur a-t-il quelque chose à défendre d'une conception de l'art ou doit-il se plier à ce qu'on lui demande en espérant que le public fasse le tri ? Qui peut déterminer si la difficulté de chanter traduit la peine du personnage ou les manques du chanteur ? Faut-il chanter comme le veut la mode aujourd'hui, sans se soucier de ses travers, ou faut-il élargir sa vision pour définir un invariant, un classicisme, susceptible de s'inscrire dans la durée, afin de ne pas avoir honte demain des traces qu'on aura laissées quand le vent aura tourné ?

Toutes ces questions doivent tarauder l'étudiant chanteur, il doit même supporter que de nos jours travailler sa voix ne soit pas valorisé, parce que le dogme veut qu'il faille avant tout rester soi-même. On serait une star ; on ne le deviendrait pas. Il faut espérer seulement saisir sa chance pour être enfin reconnu. Développer ses moyens signifie trop qu'ils seraient insuffisants, qu'on ne serait pas ce qu'on veut devenir, mais un faussaire... Ainsi l'on aurait une voix (ou pas), comme on a de grandes jambes. La maturité vient avec l'acceptation du visage que la nature vous a donné. Dans cette vision, la voix n'étant pas un mode de production sonore à parfaire, mais un simple outil ; tout dépendrait de ce que l'on fait avec. Le peintre se soucie-t-il de son pinceau ? Il ne lui demande que d'obéir à sa main. Développer sa voix ne serait pas utile, parce qu'il n'y aurait rien à chercher du côté de la beauté du son ou des performances gratuites dénoncés comme le péché répréhensible de Narcisse. Il ne faudrait songer qu'à prêter sa voix pour un rôle. A l'évidence, la caractérisation du jeu n'a pas pour but d'accroître les moyens, que ce soit dans l'étendue, la souplesse, l'agilité, la puissance, la nuance, la résistance, elle se réalise plutôt par la corruption du timbre dans les moments de forte intensité émotionnelle, elle ternit la brillance du timbre dans le chagrin, l'abandon... Les personnages pour être vrais, ne doivent

pas tendre à l'idéalisation. Du moins le dit-on... pour se rassurer. Ce n'est pas la splendeur que l'on cherche mais l'usure.

Le Beau fait peur aujourd'hui. On ne lui reconnaît plus d'élever l'âme, d'aiguiser la perception ; on lui reproche d'édulcorer le réel qui serait le but ultime de la création artistique, car en situation de crise culturelle telle que nous la connaissons, il faudrait rester proche du quotidien des gens ordinaires. Cette idéologie offre le meilleur moyen de ratisser large, de racoler l'assentiment général, tout en se classant soi-même dans l'élite. La laideur offre une protection enviable ; bien malin qui pourra dire si l'on s'y réfugie par volonté ou par incapacité, tandis que chacun peut se draper dans son quant-à-soi pour affirmer n'être pas sensible à la beauté qu'a tenté d'approcher l'artiste. D'ailleurs, les acteurs ne disent-ils pas préférer les rôles de méchants aux personnages nobles, et devenir acteur n'est-il pas l'ambition de tout chanteur aujourd'hui ?

Jacques Chuilon

septembre 2008

chuilonjacques@aol.com