

Mariam Sarkissian

Je pense, donc je chante

ou

La Louange du belcanto cognitif



A mes élèves

I

Qui

*Дано мне тело — что мне делать с ним,
Таким единым и таким моим?*

Осип Манделштам¹

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.

Иосиф Бродский²

L'intruse

Mon apparition dans ce monde a eu lieu à Moscou, alors capitale de l'Union Soviétique, provoquant un événement choc dans la famille du côté de ma mère : Madeleine, ma grand-mère maternelle, née à Paris en 1929 et ramenée sur un coup de folie par ses parents médecins dans le cauchemar stalinien des années trente, annonça officiellement à la famille et à l'entourage proche avoir enfin trouvé un sens à sa vie.

Âgée d'un an à peine, je montre un intérêt particulier pour un programme musical à la télévision, qui se traduit en quelques mouvements de fesses, ressemblant à une danse. Cet acte d'imprudance est remarqué et puni sur le champ : ma grand-mère décide de consacrer ma vie à la musique.

La peintre Saré, alors scénographe passionnée par le théâtre, avait comme époux mon père, metteur-en-scène talentueux ayant un grand penchant pour l'alcool, ce qui l'a tué par la suite à la fleur de l'âge. Ne se sentant pas assez aventurière pour attendre cette fin prévisible à ses côtés, ma mère divorce lorsque j'ai cinq ans, ce qui rend la présence de ma grand-mère dans ma vie définitivement indispensable et m'offre le nom de famille de mon grand-père adoré, diplomate dans tous les sens du terme.

Mon initiation officielle commence par le piano à l'âge de cinq ans. Deux années plus tard, ayant déjà développé une idiosyncrasie pour la pratique de cet instrument que j'aimais pourtant tendrement, ce qui était d'autant plus tragique étant donné que mes grands-parents côtoyaient Sviatoslav Richter³ et que je l'adulais, j'entre sur concours dans une école de musique spécialisée – un établissement scolaire dont disposaient les capitales et les grandes villes de l'Union Soviétique où les enfants se consacraient à la musique dès leur plus jeune âge.

¹ *Un corps m'est donné – que dois-je faire avec, tellement uni et tellement mien ?* Ossip Mandelstam.

² *Ne quitte pas la pièce, ne commets pas cette erreur.* Joseph Brodsky.

³ Sviatoslav Richter (1915-1997), grand pianiste russe.

Mes émotions négatives exprimées envers la pratique du piano ne touchaient pas les enfants de Madeleine : ma mère s'était trop tôt réfugiée dans le monde du dessin et du théâtre pour comprendre qu'un enfant de moins de dix ans ne doit pas forcément avoir un métier, et mon oncle, microbiologiste devenu musicologue, faisait déjà à mon âge la une des journaux en tant que jeune espérantiste...

Quant à ma grand-mère, élève de Maria Maksakova⁴ et Alexandre Melik-Pachaïev⁵, ayant procédé dans sa jeunesse à l'échange du spectacle vivant contre l'enseignement d'une langue morte dû à la tuberculose de l'après-guerre, elle commençait déjà à construire un chemin vers l'accomplissement de son rêve : faire de moi une chanteuse lyrique.

Elle fit part de son plan à Richter et à sa femme, la chanteuse chambriste Nina Dorliak, ainsi qu'à un autre ami de la famille – le compositeur Edison Denisov. Ce dernier adorait la flûte traversière et il a été décidé de développer ma respiration de future chanteuse à travers la pratique de cet instrument. La bonne nouvelle était que grâce à cette spécialisation la charge du piano allait diminuer, la mauvaise, inattendue surtout pour moi-même – que je n'aimais pas jouer de la flûte...

Contrairement à certains de mes petits camarades de classe de l'école spécialisée, je n'arrivais pas à m'habituer à la pratique de ces instruments et à y prendre d'autres plaisirs que celui de satisfaire ma grand-mère adorée. Certes, j'aimais la musique que j'interprétais, mais incomparablement plus encore – dans l'interprétation des autres... Comme je l'ai compris plus tard, c'était lié au fait que ma *pensée technique* ne s'agençait pas correctement à ma *pensée musicale* et ne la suivait pas naturellement (ces termes seront expliqués plus loin), ce qui créait une frustration constante, alors que je travaillais plusieurs heures par jour en étant « très musicienne », comme le confirmaient régulièrement mes professeurs.

C'est seulement à travers la pratique du chant que j'ai enfin compris ce que ressentaient en jouant de leur instrument les musiciens qui n'avaient pas ce « déphasage » : contrairement à moi, ils arrivaient à créer des bons automatismes techniques et, une fois le travail préparatif achevé, exprimaient *librement* leur pensée musicale qui dirigeait alors l'interaction de leur corps avec leur instrument sans repasser par la pensée technique – sensation de liberté que je n'ai jamais réussi à avoir en jouant du piano et de la flûte.⁶

⁴ Maria Petrovna Maksakova (1902-1974), mezzo-soprano soviétique, soliste du théâtre Bolchoï.

⁵ Alexandre Melik-Pachaïev (1905-1964), chef d'orchestre soviétique, directeur artistique du théâtre Bolchoï.

⁶ D'après mes observations, on peut avoir une belle et riche pensée musicale (ou *artistique*, si cela concerne un autre art), mais si la pensée technique n'arrive pas, pour une raison ou une autre, à créer des automatismes de qualité pour libérer la réalisation de la pensée musicale du contrôle technique constant, la pratique artistique ne sera pas complètement libre et satisfaisante. Certes, on peut y prendre d'autres plaisirs qui ne concernent pas forcément la qualité de la réalisation de la pensée musicale, mais pour moi ce plaisir est essentiel dans la pratique de mon instrument de chanteuse et consiste à *pouvoir produire les sons que j'ai envie de produire*.

La liberté conditionnelle

Après avoir assisté aux joies des perturbations économiques et sociales de la fin des années quatre-vingt à Erevan et de la première moitié des années quatre-vingt-dix à Moscou, étant passée entre-temps par un collège parisien et un lycée français moscovite, je me suis définitivement posée à Paris, toujours flûtiste luttant contre moi-même et mon bel instrument. Quant à ma grand-mère, elle avait déjà à cette époque presque abandonné l'idée de faire de moi une chanteuse, car me souvenant de la mauvaise expérience de l'échange du piano contre la flûte et craignant le pire, je préférais adopter la sagesse du proverbe arménien « il vaut mieux être mangé par un loup qu'on connaît ».

Les nombreuses tentatives de ma grand-mère de sortir de moi des sons lyriques soutenus par mon souffle déjà si bien développé n'avaient pas abouti : son rêve était que je sois l'élève de Nina Dorliak, née en 1908, qui depuis mon enfance tentait de raisonner ma grand-mère en disant qu'elle allait disparaître avant même que je sois en âge de chanter... Mais la foi de ma grand-mère en la longévité de son amie était absolue et désarmait Dorliak, qui essayait une fois de temps en temps de me faire chanter quelques notes, et comme je n'étais pas prête à échanger mon loup chéri contre un autre, déclarait prudemment à ma grand-mère qu'il était encore trop tôt pour y comprendre quelque chose...

Mais les voies du Seigneur sont ce qu'elles sont. A vingt ans, je suis tombée amoureuse de l'art de Cecilia Bartoli, ce qui m'a donné pour la première fois une vraie envie de chanter. J'ai commencé par imiter ses kilomètres d'agilités baroques avec une petite voix toute fine, et même si j'aimais l'opéra depuis mon enfance, en tant qu'interprète, je me voyais plutôt concertiste et chambriste, l'opéra étant basé sur le théâtre que certes j'adorais malgré son impact douteux sur mon enfance heureuse, et la musique de chambre – sur la poésie, mon grand amour, sans parler du fait que l'entourage musical de mes grands-parents m'a littéralement bercée dans la musique de chambre – instrumentale et vocale – en la mettant au-dessus des autres disciplines.

Toujours flûtiste et apprentie-chanteuse, ayant perdu pas mal de temps mais pas complètement l'espoir de comprendre le fonctionnement de l'instrument vocal sous l'œil bienveillant de personnes qui, à part cette bienveillance, n'avaient pas d'autres preuves probantes pouvant justifier de leur titre de professeur de chant, j'ai été renvoyée à Moscou par un autre ami de mes grands-parents, Mstislav Rostropovitch, afin de rattraper la mauvaise expérience et d'approcher le mystère du chant guidée par la personne qui, selon lui, s'y connaissait le mieux en *musique* vocale – Zara Dolukhanova, accessoirement son premier grand amour, qui, d'après lui, avait reçu la plus haute distinction possible selon les critères de Prokofiev : il avait comparé sa voix à la clarinette...

Après avoir reçu du grand violoncelliste les consignes minimalistes « pour devenir chanteuse, il te faut juste un bon prof de chant et un pianiste », je me suis embarquée pour deux années d'allers-retours Paris-Moscou, ayant comme aboutissement une première pierre taillée dans ma construction vocale et un diplôme-bénédiction fait-maison par ma Zara Alexandrovna adorée.

A Paris, ayant enfin définitivement arrêté la flûte, j'ai continué mon exploration de la voix dans la classe d'Anna Maria Bondi à la Schola Cantorum, en y débarquant avec les mots « je ne veux

pas chanter à l'opéra ». « *Ma* qu'est-ce que tu vas faire ? »⁷ s'exclama l'Italienne lucide et j'ai eu mon premier aperçu de l'état des lieux du monde lyrique qui avait légèrement changé depuis les années où brillait « la Viardot du XXème siècle » Dolukhanova [6] et les autres grands chambristes, me révélant l'impossibilité actuelle de faire carrière dans un autre domaine que l'opéra.

Après avoir passé trois années auprès d'elle et de nombreux grands professeurs, chanteurs et compositeurs qui peuplaient son discours et, on l'aurait juré, sa classe, en créant cette inoubliable magie que Stanislavski nomma « l'atmosphère », j'ai déménagé à l'Ecole Normale de Musique de Paris dans la classe du charismatique Daniel Ottevaere, dans l'enseignement duquel j'ai retrouvé quelques caractéristiques essentielles se rapprochant le plus de l'école d'Everardi. Puis, deux années plus tard, mon exploration accompagnée de ma voix s'est achevée.

⁷ Ce fameux « ma » italien faisait également partie du vocabulaire d'Everardi, qui parlait lorsqu'il enseignait en Russie un exquis mélange du français, russe et italien [5].

La seconde vie

Finale­ment devenue chanteuse et ayant même eu le temps de pratiquer sur scène... j'ai subi un grave accident de voiture.

Alitée avec des fractures multiples et troubles de vision, je me fixais un but précis : *rechanter comme avant*.

Parallèlement à la passionnante rééducation post-traumatique et postopé­ratoire, en essayant de reprendre le chant, je me suis retrouvée face à un problème certes prévisible mais que je n'arrivais hélas pas à résoudre : rien ne fonctionnait *comme avant*.

Depuis mon séjour dans la classe d'Anna Maria Bondi, dont la voix prononçant les mots « il n'y a pas de mauvais jours ! Il y a une mauvaise technique » résonne toujours dans ma tête, j'étais habituée à la pratique d'une suite d'exercices quotidiens, mais en essayant de les remettre en marche, je n'arrivais même pas de loin à approcher le résultat d'avant l'accident : pas d'aigus, des « trous » sur les notes de passage, incapable de tenir un son et de vocaliser... Je paniquais en me rendant compte que ce n'était pas seulement lié à l'état de fatigue général ayant comme conséquence le souffle court, mais qu'il y manquait des éléments essentiels, et je n'arrivais pas à définir lesquels.

Il faut dire que ma technique d'avant l'accident représentait une construction en béton armé sur un socle de paille : je travaillais beaucoup, très régulièrement et arrivais à créer des automatismes techniques et à les soumettre à ma pensée musicale, grâce à quoi j'arrivais à fonctionner profession­nellement, mais, comme je l'ai compris plus tard, certaines idées techniques essentielles étaient fausses, et comme je le sais maintenant – j'étais en déséquilibre constant, raison pour laquelle *ma voix ne se développait pas correcte­ment*. Il y avait des questions auxquelles je ne trouvais pas de réponses, quelques problèmes très concrets et des zones d'ombre auxquelles je n'osais plus toucher, ayant eu de mauvaises expériences dues aux « solutions » proposées par des professeurs, après lesquelles je mettais beaucoup de temps et d'efforts pour revenir à l'état précédent, meilleur hélas que celui dans lequel je me retrouvais parfois « grâce » à ces solutions. A un moment donné, j'ai donc arrêté de chercher – j'ai appris à cacher des trous dans le béton avec du papier-peint, en restant avec mes problèmes techniques non résolus et avec le fameux « loup que je connaissais ».⁸

Il se fait que je suis infiniment reconnaissante à tous mes professeurs. Je n'en ai mentionné que trois – ceux que je considère m'avoir transmis le plus d'éléments positifs à travers leur enseignement et m'avoir conduit, avec les trois grands maîtres du passé cités plus loin, vers la compréhension de la nécessité de l'Equilibre dans la technique vocale, chacun d'eux étant pour moi le représentant de l'un des trois éléments essentiels du chant lyrique dans le cadre de mon concept : Ouverture, Timbre, Souffle. Ces trois professeurs feront toujours partie de mon chant et de mon enseignement.

En tout, j'ai eu neuf professeurs, sans compter les stages et les master-classes, et ma reconnaissance va également vers ceux que je ne citerai pas car je ne me sers pas de ce qu'ils essayaient de me transmettre. C'est en partie grâce à eux que je n'arrêtais pas de chercher *une*

⁸ Mon dernier rôle en version scénique était celui de Zanetto dans l'opéra homonyme de Pietro Mascagni. Pendant cette production, j'avais commencé à comprendre certaines choses essentielles et à développer de nouvelles idées techniques, que j'ai reprises après l'accident, survenu quatre mois plus tard.

cohérence technique (en tant qu'ex-pianiste et ex-flûtiste, j'étais sûre qu'il devait y en avoir une aussi pour la voix) et je « creusais » du côté de l'école italienne, ce qui m'a énormément aidée à reconstruire un nouveau socle après l'accident, car j'avais déjà quelques-uns de mes livres-conducteurs sous la main et une seconde chance.

En plus de ceux qui seront mentionnés, le lecteur curieux retrouvera certains ouvrages qui m'inspirent et sur lesquels je me base sur ces pages et dans mon enseignement dans les « Références bibliographiques ». Je vais également citer mes trois professeurs qui citaient à leur tour les leurs, ainsi que d'autres chanteurs et grands maîtres de la tradition belcantiste. Actuellement, ceux que je cite le plus souvent en cours et dont je compare les approches sont Giovanni Battista Lamperti (1839-1910), fils du grand maître Francesco Lamperti (1813-1892), Camille Everardi (1824-1899), élève de Francesco Lamperti et d'un autre grand maître que je cite – Manuel Garcia (1805-1906), fils du grand ténor Manuel Garcia (1775-1832) et frère des chanteuses Maria Malibran (1808-1836) et Pauline Viardot (1821-1910).

Everardi était l'un des grands contributeurs de l'école dite « russe » dans la seconde moitié du XIXe siècle, de la branche d'enseignement de laquelle descendait mon premier professeur Zara Dolukhanova, mais aussi Fiodor Chaliapine, Elena Obraztsova et de nombreux autres grands chanteurs, dont certains sont parmi les meilleurs représentants de l'art lyrique d'aujourd'hui.

Avec le temps, par l'exercice et l'analyse du nouveau rapport entre ma pensée technique, ma pensée musicale et leur réalisation physique, j'ai retrouvé le contrôle de ma voix en reconstruisant une nouvelle base technique incomparablement plus solide qu'avant, malgré mes problèmes physiologiques dus à l'accident. Ma libération et mon basculement du mode « je chante, donc je suis » vers celui de « je pense, donc je chante » s'est fait progressivement pendant cette restructuration physique et mentale, délicatement guidée et accompagnée par David Gevorgyan, grand psychologue et professeur que j'ai eu la chance de rencontrer et qui me conseille également dans mon travail pédagogique.

En ayant ainsi prouvé l'efficacité de mon approche sur moi-même, j'ai commencé à transmettre cette expérience aux autres.

Ne pouvant plus me produire à l'opéra en version scénique, notamment à cause de fractures qui m'ont rendue fragile et limitée dans les mouvements, j'ai également commencé à développer une activité dans le domaine de la musique de chambre vocale – mon vecteur de prédilection initial que l'accident m'a involontairement rendu – en retrouvant des trésors injustement oubliés des siècles passés et en valorisant les nouveaux à travers les programmes de concert originaux et les enregistrements.

II

Quoi

L'illustre Kant nous a appris que le temps, l'espace et la causalité, avec toutes leurs lois et toutes leurs formes possibles, existent dans la conscience, indépendamment des objets qui apparaissent dans ces formes, et qui en font tout le contenu. En d'autres termes, on peut les trouver aussi bien en partant du sujet qu'en partant de l'objet ; c'est pourquoi on peut les appeler avec autant de raison : modes d'intuition du sujet, ou propriétés de l'objet, en tant qu'il est objet (chez Kant, phénomène), c'est-à-dire représentation.

Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*

Le Triangle de l'Equilibre

Avec le temps et la pratique pédagogique intensive, cette expérience post-traumatique s'est cristallisée en méthode d'enseignement de technique vocale autour d'un concept que j'avais créé pour une meilleure compréhension entre moi et l'élève – une base de communication technique qui me manquait depuis toujours avec mes professeurs – que j'ai appelé *le Triangle de l'Equilibre*, plus loin appelé « le Triangle ».

La méthode, portant le nom du concept, regroupe trois outils pédagogiques, dont les deux premiers constituent sa particularité : le Nettoyage, le Triangle et les Images.

N.B. Actuellement, ce sont les chanteurs lyriques professionnels, solistes et choristes, ayant déjà travaillé avec d'autres professeurs avant de s'adresser à moi, qui constituent la majeure partie de mes élèves : dans la description de la méthode, je vais me baser sur le travail avec cette catégorie d'élèves. Cependant, la méthode convient également aux débutants et aux amateurs, mais aussi aux personnes voulant trouver le confort de l'émission en position haute : chanteurs non lyriques, professeurs, comédiens, avocats, etc., plus loin appelés « les orateurs ». Contrairement aux chanteurs lyriques, dans le travail sur les éléments du Triangle, la majorité des représentants de cette catégorie n'a pas besoin de travailler sur l'amplitude de l'Ouverture, associée dans le système du Triangle à l'amplification naturelle, indispensable pour les chanteurs d'opéra, et la pensée musicale y est également remplacée par la pensée verbale.

Le Nettoyage représente le processus de détection d'idées techniques et d'automatismes déjà installés chez les nouveaux élèves.

Avant de proposer une idée technique saine ou de mettre un nom sur un automatisme bénéfique déjà installé chez l'élève en détaillant son fonctionnement pour qu'il puisse être contrôlé en cas de besoin, je lui demande d'expliquer :

– à quoi il pense, sur quelle partie du corps il se concentre ou ce qu'il imagine d'habitude au moment où il cherche à produire un son, produit un son ou chante une phrase musicale avec ou sans texte ;

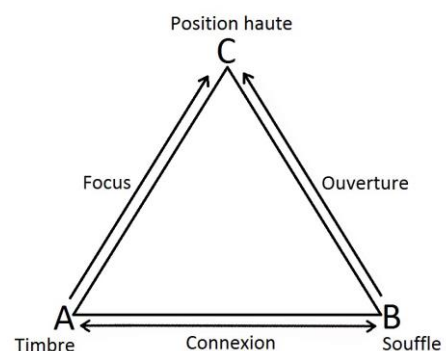
- quels sont pour lui, dans son fonctionnement vocal, les significations et les rôles des termes employés dans l’enseignement de la technique vocale, comme l’ouverture, la position haute, etc. ;
- comment ces éléments sont liés entre eux, quelles sont pour lui les causes et les conséquences ;
- comment il imagine sa séquence de production d’un son lyrique, s’il en a une.

Par la suite, les automatismes nocifs ou pas assez efficaces dus aux fausses idées techniques sont progressivement éliminés et remplacés par des automatismes bénéfiques à travers l’assimilation de la nouvelle pensée technique et grâce à l’apparition en conséquence de résultats positifs.

Cette procédure de détection d’idées déjà installées est la même pour tout le monde, y compris les élèves débutants, car même n’ayant jamais ou très peu chanté, ils ont déjà des idées associées à « comment cela devrait être » et dans la plupart des cas, ils commencent à *imiter* les grands chanteurs lyriques, sans suivre le chemin technique de la construction du son, ce qui dans la plupart des cas n’est ni sain ni viable. J’appelle ce miroir tordu « l’effet Castafiore ».

Pour que l’élève puisse construire sa pensée technique (qui va créer des automatismes qui serviront la réalisation de sa pensée musicale), pour une compréhension optimale entre nous, j’établis un « système de coordonnées » commun, inspiré par les idées, concepts et cohérences de Lamperti-fils, Everardi et Garcia-fils – **le Triangle de l’Equilibre**, qui regroupe les principales notions dans l’enseignement de la technique vocale qui vont être décrites et détaillées plus loin. Les six éléments représentés dans le Triangle sont « nettoyés » chez l’élève au tout début de l’apprentissage.

Le côté gauche du Triangle, associé au contrôle et à l’horizontalité, est représenté par le *Timbre* au sommet gauche (A) et le *Focus* sur le côté gauche, avec une flèche vers le sommet supérieur (C), qui représente la *Position haute*. Le côté droit, associé à l’élément libre et à la verticalité, est représenté par le *Souffle* au sommet droit (B) et l’*Ouverture* sur le côté droit, avec également une flèche vers le sommet supérieur (C). A la base du Triangle, sur le côté du bas se trouve l’élément de la *Connexion* avec une flèche à double sens allant vers les sommets A et B.



Le but est d’atteindre C grâce à l’énergie de la Connexion générée et renouvelée par l’interaction équilibrée entre A et B, en passant par le Focus et l’Ouverture pour les chanteurs lyriques et en montant directement au C pour les orateurs et les chanteurs non lyriques.

La pensée technique que je propose d’adopter, **la Séquence de la création du son**, plus loin appelée « la Séquence », est donc la suivante : la volonté (la motivation, l’intention) de produire un son, accompagnée de la visualisation mentale de ce dernier à la place du Timbre (A), stimule l’énergie du Souffle (B) pour entrer en contact physique avec son contraire dans le système du Triangle, le Timbre (A), afin de réaliser le son visualisé mentalement. Leur interaction crée et régénère l’énergie de la Connexion qui les fait monter vers C, en passant, pour les chanteurs lyriques qui ont besoin de l’amplification naturelle, par l’Ouverture et le Focus (équivalent du Timbre ramassé), représentés sur les côtés A et B.

Les problèmes techniques sont causés par un déséquilibre entre la partie gauche et la partie droite du Triangle, qui est à son tour la conséquence d'une mauvaise causalité ou de la défaillance de l'un des éléments de la Séquence. Dans les deux cas, on sait comment résoudre le problème, en détectant l'élément défaillant, le travaillant séparément et l'agencant aux autres en suivant la causalité établie.

Cela peut paraître étrange, mais les chanteurs réagissent très bien à la Séquence et aux schémas (dont certains sont représentés par les Images décrites plus loin), notamment ceux parmi eux qui depuis longtemps sont à la recherche d'une cohérence et ont besoin « du concret » qui ne concerne pas les traités de physiologie ou de phoniatry mais une explication efficace du « comment ça marche » en pratique.

Je compare le processus de la création du son à un jeu de parcours à billes : on sait quel est notre but et la case finale que la bille doit atteindre (la Position haute) ; on sait qu'on peut l'atteindre à condition de passer par un trajet précis composé de plusieurs éléments dépendants les uns des autres. Si on pose la bille au milieu, les éléments de la première partie du trajet ne seront pas activés par le passage de la bille et n'interagiront pas avec les éléments suivants en préparant la suite du trajet vers le but final, la bille ne pourra donc pas l'atteindre. Mais si on met la bille au bon départ, elle passera par tous les points prédéfinis en activant les éléments nécessaires et ira au but. Sans notre aide, sans notre effort, mais juste parce qu'on a *préparé* et agencé à l'avance les éléments du trajet et posé la bille au tout début.

La technique vocale n'est pas une science et encore moins une science exacte, mais on peut, à travers le concept du Triangle, apprendre à « connaître le résultat avant d'agir », ce qui est, d'après Lamperti-fils, « la loi d'or du chant » [8, p.28].

Par **la pensée musicale**, je définis la visualisation mentale d'une phrase musicale, avec ou sans texte, qu'on « entend » dans notre tête : lorsqu'on se prépare à la réaliser, ce n'est qu'*une idée* de comment on voudrait que cela sonne. Cette idée concerne notre *imagination*, est nourrie par nos connaissances et nos sens, notre instinct musical et notre motivation d'expression artistique. Pendant le travail technique, la pensée musicale est la visualisation mentale des sons qui vont être réalisés ensuite grâce à la pensée technique. Le but est de développer à l'aide de la dernière et à travers l'exercice régulier la réponse *automatique* des éléments servant la réalisation de la pensée musicale pour ne pas être obligé de contrôler la réalisation technique du son au moment où on le produit.

La pensée musicale doit stimuler le travail de la pensée technique sur les éléments du Triangle qui lui permettront de se réaliser : plus la pensée technique est développée pour servir la pensée musicale, plus l'interprète se rapprochera de son idéal imaginé et en conséquence, sa satisfaction sera plus grande – *il produira les sons qu'il a envie de produire*.

La pensée musicale doit toujours représenter *le vecteur principal* du chanteur, même pendant la pratique de la majeure partie d'exercices techniques et de tous les exercices chantés.

La pensée technique n'est donc qu'un moyen, le but principal étant la réalisation optimale de la pensée musicale, impossible sans la première : cette « langue » qu'on apprend pour « parler le chant » est, comme toutes les autres langues, au service de l'expression de la pensée.

Lorsque j'enseigne la technique vocale, la valeur objective de la pensée musicale de l'élève me préoccupe peu : je lui apprends à la détecter, à l'écouter et à la suivre, mon but étant de l'aider à former son outil d'expression qui permettra la réalisation de cette pensée, ce qui le rendra, avec la pratique et le temps, *libre et autonome*.

La pensée technique et la pensée musicale s'auto-stimulent : lorsqu'on a une idée musicale en tête, on cherche le moyen de la réaliser, on stimule la pensée technique à *trouver une solution* ; lorsqu'on acquiert la possibilité technique de réaliser ce qu'on ne pouvait pas réaliser avant, cela stimule notre imagination, la pensée musicale *fait confiance* à la pensée technique, s'enrichit et *se libère*. Dans tous les cas et à tous les niveaux, si cela ne concerne pas un travail technique spécifique, l'élève doit s'habituer à *s'imposer sa pensée musicale en tant que vecteur principal*.

La pensée technique est associée aux exercices quotidiens, au travail sur les éléments de la Séquence, sur les *deux mouvements de la Connexion* et aux *Images* que je donne pour permettre à l'élève de mieux comprendre et *ressentir* le rôle et le fonctionnement de chacun de ces éléments et automatiser leurs réalisations physiques dans la Séquence, en travaillant séparément sur chacun des éléments ainsi que sur les liens entre eux et la causalité. La recherche de l'équilibre ici est primordiale : *aucun des éléments n'est supérieur aux autres*, on ne jure ni par le Timbre, ni par le Souffle, ni par l'Ouverture (qui n'est pas un élément de base de la cohérence belcantiste), leur but commun servant un chanteur lyrique dans le système du Triangle étant la Position haute.

Depuis le XVII^{ème} siècle, les grands maîtres faisaient travailler leurs élèves en leur proposant différentes **Images** pour stimuler des réponses physiques et en les mettant au service de la technique [4]. Ce procédé représente donc le troisième outil de cette méthode : je travaille beaucoup avec les Images, comme le font de nombreux professeurs instrumentistes de l'école russe ainsi que mon dernier professeur de chant Daniel Ottevaere.

Le but du travail avec les Images est de provoquer une réponse physique précise ou de réveiller les sensations nécessaires à la réalisation d'une tâche technique. Cette approche représentait la grande force des écoles de Lamperti-fils et Everardi [2, 5, 8], qui enseignaient que la préparation technique doit être telle qu'on ne doit pas penser à la façon dont on produit le son lorsqu'on est sur scène et que l'effort associé au chant ne doit pas être supérieur à celui de parler. Cela paraît improbable, notamment lorsqu'on pense au « grand son » émis par les chanteurs d'opéra. Mais de quel effort s'agit-il exactement ?

Analysons la façon dont on parle spontanément, consciemment et naturellement à un proche. Tout d'abord, on ne parle pas avant de vouloir exprimer quelque chose : une idée, une image, une émotion, une pensée apparaît d'abord dans notre tête. En les verbalisant à travers des phrases simples dont on n'a pas l'impression de surveiller la construction en temps réel, on ne contrôle pas les mouvements des lèvres et de la langue, ni la fréquence des sons qu'on émet, on ne contrôle pas non plus nos mouvements, etc. Comment est-ce possible ? Grâce aux schémas et automatismes complexes que nous avons déjà acquis et qui sont au service de notre expression verbale qui est, à son tour, au service de l'expression de notre pensée.

De la même façon, le travail avec les éléments du Triangle crée des automatismes pour servir la pensée musicale. Et c'est de cela que parlaient les maîtres cités : ne pas « faire », mais « penser », l'action étant la conséquence physique, la matérialisation de la pensée.

Pour la majeure partie des Images, je propose à l'élève d'adopter le terme de « béquilles » : on s'en débarrasse dès que la réponse physique recherchée ou l'automatisme sont acquis.

Dans l'absolu, *on peut considérer toute cette méthode comme une grande béquille*, car on n'en a besoin que pour l'apprentissage, la compréhension, la correction et la rééducation, le but étant d'aider l'élève à développer une maîtrise technique par l'acquisition des automatismes et à créer *sa propre cohérence technique*, unique pour chaque individu. Le concept du Triangle est aussi

un « gilet de sauvetage » pour ceux qui ont accédé à l'Équilibre par l'intuition, ce qui arrive notamment aux chanteurs avantagés par *l'atout de départ* représenté par le Timbre et qui pensent avoir une maîtrise technique, ce qui s'avère être faux dans des situations où l'un des éléments est défaillant pour une raison ou une autre et qu'ils ne savent plus ce qu'il faut faire exactement pour pouvoir retrouver les bonnes sensations et la spontanéité, et continuer à chanter correctement.

Dans le travail technique, l'essentiel est de faire confiance à *la facilité et au naturel*, qui sont les conséquences du bon déroulement de la Séquence, et à l'absence de sensations désagréables, en clarifiant les idées sur la causalité et en travaillant les éléments séparément, en surveillant constamment qu'il n'y ait pas de gêne, surtout au niveau du larynx qui est la partie la plus fragile de l'instrument du chanteur, et pas d'effort physique s'il n'est la conséquence d'une pensée technique. Le but est de se diriger vers l'équilibre *naturel* entre les éléments, qui est la conséquence du bon déroulement de la Séquence, et ne pas intervenir dans ce processus artificiellement et physiquement. On connaît les bons ingrédients, on connaît leur dosage et l'ordre de la préparation alchimique, on lance le processus et on n'intervient plus, ils interagiront et créeront des réactions sans notre participation. On peut comparer l'exercice quotidien à la période d'attente du produit fini : on retrouve cette notion d'attente « que le miracle du chant opère » [8] chez de nombreux grands maîtres.

La réponse des éléments doit être proportionnelle à leur développement naturel dans l'apprentissage en cours, on continue le travail quotidien et *on fait avec*, sans essayer de courir avant d'apprendre à marcher : une fois la voix chauffée, les endroits difficiles du morceau travaillés, on chante en mettant la technique *qu'on a aujourd'hui* au service de la pensée musicale.

Souvent, c'est de ma bouche qu'un élève ayant déjà pratiqué le chant entend pour la première fois qu'interpréter un air ne doit pas être difficile, c'est tout le travail préparatoire qui l'est; qu'on peut chanter littéralement *jusqu'au dernier souffle* : tout dépend de l'exercice régulier; qu'il ne faut pas *faire* d'effort pour produire un grand son mais *penser* à placer mentalement le « centre » de ce son là où il peut grandir, etc.

Décrite de différentes façons, la seule pensée technique qui reste pour servir la pensée musicale une fois la formation de l'instrument du chanteur achevée concerne la respiration et le Focus : en chantant, *on expire la pensée musicale* tout en ramassant le son.

Les procédés des écoles de la tradition belcantiste continuent à trouver des explications de leur efficacité dans les neurosciences cognitives et la psycholinguistique, notamment après l'identification des neurones-miroirs [29]. Je parlerai de ceux d'entre eux que j'ai expérimentés et adoptés, de ma propre expérience empirique d'élève, musicienne, chanteuse et professeur de chant, à l'image des maîtres cités, dont le but était le même : mettre la physiologie contrôlée par la pensée au service de l'Art. Il ne sera décrit ici que la partie de mon enseignement concernant le travail technique sur la création des automatismes et l'agencement de la pensée technique à la pensée musicale.

Dans la période actuelle de ma vie, la théorie m'intéresse exclusivement du point de vue de ma pratique pédagogique : j'unifie et je conceptualise donc pour optimiser la compréhension entre l'élève et moi.

La première rencontre

Que ce soit un chanteur professionnel ou amateur, soliste ou choriste, débutant ou confirmé, je demande d'abord ce qu'il recherche en venant me voir.

Dans la majorité des cas, on me répond qu'on voudrait pouvoir résoudre un ou plusieurs problèmes techniques, mettre les idées au clair sur le fonctionnement de la voix chantée ou connaître sa tessiture. On remarquera que ni les débutants, ni les élèves ayant déjà pratiqué le chant ne se plaignent de problèmes liés à la *musicalité* : c'est l'outil qui permet sa *réalisation* qui leur pose problème. Souvent, la lutte contre les difficultés techniques « éloigne » l'élève de sa pensée musicale : il insiste *physiquement* sur la réalisation technique pendant le chant et perd le vecteur principal, en rendant le travail encore plus difficile et le résultat musical encore moins satisfaisant pour lui comme pour l'auditeur, qui ressent un malaise dont il n'arrive pas toujours à déterminer la provenance.

Il ne faut pas oublier que la pensée musicale chez un chanteur d'opéra n'inclut pas seulement le texte mais aussi le caractère du personnage et son émotion au moment où il chante. « Il faut ressentir, il faut souffrir, il faut penser – tu es Rigoletto, Don Juan, Rosina, Gilda – et vivre ce personnage, sinon *il n'y a pas de vie* dans le chant, seulement des sons, des sons », dixit Everardi [5].

Mon dernier professeur de chant, Daniel Ottevaere insistait depuis le tout début du travail sur un air sur l'importance de se mettre dans la situation et dans la condition du personnage. Anna Maria Bondi, à l'image de l'un de ses professeurs, le grand ténor Tito Schipa (1888-1965), me faisait travailler les vocalises dans le caractère du personnage dont j'allais interpréter l'air après l'échauffement, ou juste en pensant à des personnages différents : faire un *grand Rossini* dans la peau de Rosina, puis – Sesto, puis – Angelina, etc.

Pour stimuler la pensée musicale, j'enseigne également le travail avec le *verbe-vecteur* de Stanislavski [11, 14].

En suivant les consignes de Lamperti-fils et Everardi [2, 5, 8], je ne travaille pas sur les problèmes isolés, décrits par l'élève ou constatés par moi-même comme langue ou larynx hauts, voix engorgée, l'air qui « fuit » dans le grave ou le médium, grincement dans l'aigu, souffle instable, gorge serrée, etc. Tous ces « problèmes » ne sont que des *conséquences* d'un déséquilibre lié à une mauvaise approche technique et dans la majeure partie des cas disparaissent progressivement grâce au travail avec les outils du Triangle.

Si l'élève veut explorer un répertoire précis, nous le travaillons techniquement, j'introduis les notions-clefs et les bases du style, je mentionne les meilleurs interprètes dans le répertoire concerné que je conseille vivement d'écouter à volonté, puis je lui recommande de travailler ce répertoire avec un chef de chant approprié. Quoi qu'il en soit, je suis persuadée que Rostropovitch avait raison : pour devenir chanteur, il faut *juste* « avoir un bon prof de chant et un pianiste », le premier – pour former l'instrument du chanteur et l'apprendre à suivre sa pensée musicale, le second – pour un travail approfondi sur les styles ainsi que pour créer l'habitude d'interagir musicalement, « d'enrober » et d'enrichir sa pensée musicale, en apprenant à *faire sonner l'orchestre dans sa tête*. J'ajouterai également un coach d'art dramatique, indispensable pour un jeune chanteur soliste, l'exemple du grand Fiodor Chaliapine étant l'un des plus remarquables témoignant de cette importance [17, 18], et pour le reste – lire, écouter et regarder : assister aux représentations « live » (voire, si possible, aux répétitions,

moments uniques et précieux de création) et visionner les enregistrements des bonnes productions de ces cinquante dernières années, accessibles à tous.

Je suis persuadée qu'un professeur de chant qui forme actuellement des *solistes* voulant faire carrière à l'opéra ne doit pas exagérer son rôle de musicologue et metteur en scène *pendant* les cours : c'est une perte de temps fatale. Le rôle d'un professeur de chant, c'est avant tout *d'apprendre à l'élève à chanter*, sans partir dans des voyages historiques, esthétiques, personnels, philosophiques, musicologiques, stylistiques ou autres (certes, très enrichissants parfois et nourrissant le vecteur principal de l'élève, comme n'importe quelle autre information), *si cela ne concerne pas directement la formation de l'outil d'expression et son utilisation*. Il ne consiste pas plus à exposer son point de vue sur les défauts du libretto de « la Dame de Pique » ou dresser le portrait psychologique détaillé de Cherubino, en proposant ensuite un diagnostic différentiel du syndrome du Don Juan. Certes, il est souvent intéressant de mieux connaître son professeur de chant, de communiquer, de découvrir son monde musical et intellectuel, mais cette communication potentiellement enrichissante ne doit pas concerner un cours de chant, qui doit être consacré exclusivement à *l'art de la réalisation de la pensée musicale*, notamment à travers l'optimisation et le développement du *son*, indispensable pour les chanteurs d'opéra d'aujourd'hui, tous répertoires confondus (tout en se souvenant du fait que Manuel Garcia-père affirmait que la beauté de la voix constitue « quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la puissance d'un chanteur » [7] et que Wagner trouvait La Scala trop grande pour *Falstaff* [31]...)

Lors d'un dîner après la finale d'un concours où j'ai été primée⁹, je me suis trouvée à la même table que les grands chanteurs français Michel Sénéchal et Gabriel Bacquier qui étaient dans le jury. Leurs récits sur le métier étaient drôles et passionnants, mais ce qui m'avait le plus impressionnée à l'époque (où je n'avais pas encore chanté sur scène les rôles contenant mes airs de bravoure présentés lors du concours) c'est que tous les deux affirmaient *avoir appris à chanter sur scène*, en comparant tout le reste aux tentatives d'apprendre à nager dans une piscine sans eau.

Comme pour les solistes instrumentistes, plus le chanteur est jeune lorsqu'il commence à se produire, plus il a de chances de comprendre « en chemin » qui il est vraiment et ce qu'il a envie de réaliser. Pour un chanteur lyrique qui vise une carrière de soliste, le temps est aussi précieux que dans le sport ou le ballet, et un bon professeur de chant doit le consacrer à un travail technique scrupuleux pour développer *en priorité* les qualités permettant à l'élève de monter sur scène.

⁹ Forum Lyrique d'Arles

Les exercices quotidiens¹⁰

Après l'introduction de la méthode, je commence à installer entre l'élève et moi notre *système de coordonnées en commun* pour qu'on puisse mieux se comprendre : je lui fais découvrir le Triangle, puis, j'expose la cohérence du concept, en parlant du but, de l'équilibre nécessaire entre la gauche et la droite et de la Connexion. Le premier Nettoyage commence à ce moment-là et une fois le sens des termes clarifié et le fonctionnement du Triangle expliqué, je commence à exposer la Séquence : la base de la pensée technique du chanteur dans le système du Triangle.

Je propose à l'élève d'adopter dans son travail quotidien une suite d'exercices d'une durée allant de vingt minutes à une heure (avec des interruptions), en fonction de son niveau et ses objectifs. Cet entraînement comporte trois parties : *les Eléments*, *les Chantés* et *les Trois heures*.

N.B. Le travail quotidien est indispensable pendant la période d'apprentissage et d'installation de bases techniques.

Dans la première partie des exercices, on travaille séparément sur **les Eléments** de la Séquence et sur leur agencement pour comprendre le lien entre eux, apprendre à surveiller l'équilibre et clarifier la causalité.

On commence par les exercices « bouche fermée », dits du « *moïto* ».

Lamperti-fils indique que « le son semble commencer à l'endroit où se crée le son « ng » lorsqu'on prononce le mot "english" » [8, p.56]. En collant l'arrière du palais mou à l'arrière de la langue, on pense à capter le Timbre, représenté dans le Triangle au sommet A : la « vibration initiale » [8, p.104], un petit son tout fin qu'on recherche dans *la nasalité postérieure*, qu'on y accroche mentalement. On imagine que le palais mou en se décollant de l'arrière de la langue lors de la prononciation du « nga-nga » emporte ce petit son avec lui et qu'il monte et résonne au-dessus du palais, *au milieu du crâne*. On « emprisonne » donc ce petit son, le Timbre, dans la nasalité postérieure, ne le laissant pas sortir par la bouche, en collant le palais mou à l'arrière de la langue et on commence les exercices du *moïto*.

Je conseille de faire les exercices du *moïto* les lèvres décollées : il faut éviter que le palais mou se décolle de l'arrière de la langue, ce qu'on arrive à mieux surveiller la bouche ouverte.

N.B. Les exercices du *moïto* peuvent être pratiqués à volonté à condition de faire des pauses régulièrement et de surveiller qu'il n'y ait pas de gêne au niveau du larynx. Si une gêne apparaît, cela voudra dire que la position est basse, que le Timbre n'est pas accroché au bon endroit : il faut alors faire un « lifting », *ramasser* le Timbre, imaginer un son plus fin, plus strident et le remettre mentalement à la Place du timbre, dans le « en », dans la nasalité postérieure, le but étant de le garder toujours accroché à cet endroit, *au milieu du crâne*. Attention : cette place de l'accroche mentale du Timbre ne concerne pas les sensations de résonance du haut du crâne qui surviennent *en conséquence* au-dessus de la mâchoire supérieure et se déplacent en fonction de la fréquence et de l'intensité des sons – on ne fait que constater leur apparition.

¹⁰ Attention : certaines Images peuvent choquer.

Pendant et autour des exercices du moïto, on commence l'entraînement de base des autres éléments de la Séquence, dont voici quelques exemples :

Le « Nga-nga »

On le prononce en retâtant à chaque fois *la Place du timbre* (qu'on associe à la nasalité postérieure, en y repérant un « échantillon » du Timbre), et le dernier *repère physique* du *Chemin du souffle* (le point de contact du « ng ») avant son passage au-dessus de la mâchoire supérieure. Entre les « nga-nga » nasaux, on tâte avec le bout de la langue la frontière entre le palais dur et le palais mou.

L'Apnée

C'est un étirement, ressemblant à un grand bâillement, par lequel on travaille sur l'Ouverture et la Connexion : on fait un mouvement comme si on se débouchait les oreilles dans l'avion, en provoquant *en conséquence* l'abaissement de la racine de la langue et du larynx, en pensant à tirer au maximum sur la musculature du palais mou, en imaginant son mouvement vers le haut et vers l'arrière. Au même moment, on inspire profondément par la bouche en imaginant stocker l'air dans la cavité abdominale et pousser le diaphragme vers le bas. On bloque la respiration pendant l'étirement du palais mou, en recherchant les sensations de la Connexion en contractant et décontractant les muscles de l'abdomen et du diaphragme à plusieurs reprises, en pensant au moment de la contraction à un mouvement vers le bas et vers l'extérieur, les cordes vocales fermées, puis on laisse le diaphragme se libérer du « poids » de l'air inspiré en ouvrant les cordes.

Le Cochon

On pense à inspirer simultanément par le nez et par la bouche, en animant la membrane du palais mou comme si on ronflait légèrement. Pour capter les sensations du palais, on commence l'exercice en inspirant par le nez avec le palais collé à l'arrière de la langue, puis on le laisse se détacher. Cet exercice nous permet de ressentir le *Chemin du souffle* « à l'envers » ainsi que d'explorer la résonance des cavités au-dessus de la mâchoire supérieure en commençant l'expiration (juste après avoir inspiré lentement par « le cochon ») par un léger « h » et en le transformant en un son nasal « en » ou « on », ce qui nous donne « hhhan » ou « hhhon » et garantit le passage de l'air par le nez et par la bouche, comme lors de l'inspiration. On reproduit cette séquence plusieurs fois, ronflement – « hhhon », ronflement – « hhhan », etc., en surveillant l'accroche de ces sons dans la nasalité postérieure, à la *Place du timbre*.

Le Canard

On cherche à produire un petit son strident et ramassé sur un « é », imitant le cri du canard – un cancan, un caquetage – par lequel on travaille sur le Timbre et son Focus à la *Place du timbre*. On peut alterner « le canard » avec un miaulement, en faisant des séquences de caquetage – miaulement, caquetage – miaulement, en comparant et analysant l'équilibre entre les éléments dans les deux sons. On surveille constamment l'accroche du Timbre à la *Place du timbre* pour éviter toute gêne au niveau du larynx.

Le Serpent

On travaille les sensations de la Connexion : on inspire profondément par la bouche en imaginant stocker l'air dans la cavité abdominale et pousser le diaphragme vers le bas. En expirant, on prononce le son « s » prolongé, la langue derrière les dents, puis *on fait durcir la connexion* entre le « s » et le diaphragme par propulsion et en variant les séquences : en serrant le « s » ou en contractant les muscles de l'abdomen et du diaphragme, en pensant à un mouvement vers le bas et vers l'extérieur. On déplace notre attention vers le « s », puis vers le

travail du diaphragme, en apprenant à ressentir les deux points de la « connexion » et constater qu'on peut la contrôler et la *faire durcir* d'en bas comme d'en haut.

N.B. Après avoir compris le fonctionnement de la Connexion et avoir automatisé le bon mouvement de la musculature abdominale et du diaphragme, lors de l'expiration, nous garderons notre attention à la Place du timbre.

Pendant ce travail, on clarifie et on définit quelles sont les bonnes sensations et les mauvaises (celles dont les conséquences sont néfastes pour la voix), comment et pourquoi on doit surveiller l'équilibre, quelles sont les pensées et les images à adopter pour avoir en conséquence des effets positifs recherchés, etc.

Souvent, les élèves sont gênés de poser des questions techniques plus ou moins précises, en pensant révéler une incompetence ou une incompréhension qui, selon leurs critères, ne doit plus être d'actualité au stade où ils en sont dans leur apprentissage ou leur parcours professionnel. Mon credo : pas de tabous. Pendant le travail, je demande explicitement aux élèves de me poser toutes les questions techniques qui leur viennent à l'esprit, de fouiller dans les zones d'incertitude que chacun possède. Souvent, à un stade avancé, on reconnaît nos points forts et nos faiblesses, mais on laisse une certaine quantité « d'affaires non résolues » qui, même si on a l'impression de pouvoir chanter sans les résoudre, ralentissent le progrès et limitent le répertoire, et ce – dans le meilleur des cas.

Une fois le travail sur le moïto et les éléments de la Séquence terminé, on passe à la deuxième partie, aux exercices **Chantés**, en y incluant *l'inspiration-surprise* et *l'inspiration-émerveillement*, qui vont être décrites plus loin.

A titre indicatif, lors de l'échauffement en cours d'un chanteur avancé, on commence par les quintes descendantes, les allers-retours sur une quinte, les allers-retours sur un accord parfait, *le petit Rossini*, les allers-retours *neuvième-onzième*, *les voyelles*, et on termine cette deuxième partie par un *grand Rossini*, l'exercice d'entrée dans les troupes depuis le XIXe siècle et aujourd'hui essentiellement dans les grands chœurs, et la *messa di voce*¹¹, l'exercice préféré de Rossini en personne selon Anna Maria Bondi, la tâche technique « la plus difficile en chant » selon Lamperti-fils [8, p.13], la quintessence du belcanto selon Celletti [4] et la meilleure preuve, avec le *grand Rossini* et lorsqu'ils sont bien exécutés, d'une bonne maîtrise technique. Une partie des exercices se fait sur un « i », « é », « o » et « a », en aidant l'équilibre du début du son par le *freinage buccal*, ce qui donne : « ou-i », « y-é », « y-o » et « y-a ».

Dans la troisième partie des exercices que l'élève pratique ensuite principalement seul chez lui, contrairement aux deux précédentes qui font partie de mes cours, on travaille les passages délicats des partitions et les culminations des airs de bravoure qu'il faut toujours garder sous la main et dans un excellent état, notamment pour les concours et les auditions : on travaille sur ce qu'il faut *penser* pour créer un automatisme et obtenir toujours le même *bon* résultat. Ce travail porte le nom des **Trois heures** car l'automatisme technique doit être tel que même si on nous réveille à trois heures du matin, il faut que ça sorte !

Lors de mes cours, les élèves s'écoutent et apprennent à analyser le fonctionnement technique des autres. Nous regardons ensemble les enregistrements des grands chanteurs pour apprendre à analyser leur équilibre à travers le système du Triangle installé entre nous. L'élève apprend également à analyser ses propres enregistrements – un travail essentiel pour son autonomie.

¹¹ Un ou plusieurs crescendo-decrescendo sur un son tenu à la même fréquence (<>).

Je transmets également quelques outils importants pour la meilleure assimilation du travail technique, ci-après quelques exemples :

Les Petits papiers

L'élève ne doit pas hésiter, qu'il soit seul ou en cours, à noter des astuces et idées qui lui viennent pendant le travail : il les relira le lendemain en travaillant, il rajoutera ou clarifiera certains points, il aura d'autres illuminations puis, le jour d'après, il déchirera et remplacera ce papier par un autre, plus parfait et plus clair, et ainsi de suite. Avec le temps, il apprendra de mieux en mieux à *se connaître* et à se corriger, en devenant *son propre professeur*, et plus l'élève progressera, moins il aura besoin de ces petits papiers. Par la suite, il notera quelques phrases essentielles qui lui suffiront pour une longue période, par exemple, le temps d'une production, pour surveiller certaines spécificités techniques liées au rôle.

Cette habitude pourra s'avérer d'une importance essentielle pour se remettre en forme après une maladie ou une grossesse.

Les Questions-réponses

Cet outil est un « gilet de sauvetage » indispensable au début de l'apprentissage et lors d'une rééducation. Si l'élève travaille seul et se sent perdu, il reprend cette séquence pour se remettre les idées en place sur le « comment chanter » :

- 1. Où ?** A la Place du timbre, au centre du crâne, au-dessus de la mâchoire supérieure, dans la nasalité postérieure, dans le « en » ;
- 2. Quoi ?** Le Timbre qui se ramasse en Focus ;
- 3. Comment ?** En imaginant stocker l'air dans la cavité abdominale en poussant naturellement le diaphragme vers le bas et en indiquant *la disponibilité* de l'**Ouverture** lors de l'inspiration, puis en *libérant* le **Souffle** vers son contraire par le Chemin du souffle, vers le **Timbre** accroché à la Place du timbre où il se ramasse en Focus.

Le Résultat positif

Refaire l'exercice, une phrase musicale ou le dernier son travaillé autant de fois qu'il faut pour toujours terminer une séance de travail sur un résultat complètement satisfaisant (en faisant des pauses si nécessaire ou en changeant d'objectif si on se sent bloqué).

La Méditation

Méditer avant de s'endormir, revoir la Séquence les yeux fermés ; imaginer et vouloir ressentir les tensions des deux « plateaux de la Connexion » – du diaphragme et du palais mou ; imaginer l'étirement de l'Ouverture ; diriger le regard intérieur vers la Place du timbre, en inspirant par le nez, puis par le nez et par la bouche en même temps, puis en expirant par la bouche ; imaginer le Timbre à la Place du timbre, puis le ramasser en Focus ; suivre mentalement le trajet du Chemin du souffle lors de l'inspiration par le nez, etc.

N.B. Pendant le travail technique, l'élève évitera de penser à ce qui se passe *vraiment* au niveau physiologique : on travaille de façon structurée avec l'imagination et les sensations pour obtenir des résultats physiques précis.

III

Comment

- « – Mais cela possède un grand avantage : la mémoire fonctionne dans les deux sens.
– Je suis sûre que la mienne ne fonctionne que dans un seul sens, remarqua Alice.
Je ne me souviens pas des faits avant qu'ils se produisent.
– C'est une bien piètre sorte de mémoire si elle va seulement en arrière,
répondit la Reine d'un ton désinvolte. »

Lewis Carroll, *Alice de l'autre côté du miroir*

Le Timbre et le Focus

Dans le système du Triangle, le **Timbre** représente la vibration initiale, *le son de base* de la voix, propre à chacun. Le Timbre est le contraire du Souffle, leur interaction dichotomique crée la Connexion, *l'énergie grâce à laquelle on chante*.

La Séquence du Triangle commence par *l'idée* du Timbre pour indiquer que la réalisation du son, grâce à la libération de l'énergie du Souffle et à la création de l'énergie de la Connexion lorsque le Souffle rejoint le Timbre, est précédée par notre pensée – l'envie, la motivation, l'intention de produire un son qu'on visualise mentalement à la Place du timbre.

On travaille le Timbre et son Focus à partir du petit son dont on visualise l'apparition dans la nasalité postérieure lorsqu'on prononce « nga-nga », en imaginant que le palais mou en se décollant de l'arrière de la langue emporte ce petit son avec lui dans le « en », à la Place du timbre, dans la nasalité postérieure. On imagine que l'énergie du Souffle va créer l'énergie de la Connexion en rejoignant son contraire – le Timbre – à l'endroit où on va le placer mentalement : à la Place du timbre.

Voici quelques **Images** avec lesquelles je travaille et à travers lesquelles on comprend le rôle de chacun des éléments du Triangle, ainsi que le lien entre eux.

L'Image de la cloche

Dans cette image, le battant représente le Timbre et son Focus ; l'accroche du battant – la Place du timbre ; la corde accrochée au battant – le Souffle ; la robe de la cloche – l'Ouverture ; le battant animé par la corde – l'énergie de la Connexion ; la résonance de la robe lorsque le battant est animé – la Position haute.

L'Image du crochet

Le crochet sur une corde métallique représente la Connexion, l'instant où il touche la corde pour la première fois – le moment de l'apparition de l'énergie de la Connexion, où l'énergie du Souffle rejoint le Timbre. Il est accroché au milieu de la corde tendue entre les oreilles représentant le palais mou. Le crochet est suivi de *deux fils d'Ariane* de la Connexion, que le

chanteur ne doit jamais lâcher : le Timbre et le Souffle. Lors du *premier mouvement de la Connexion*, on tire sur le fil du Souffle, lors du *second mouvement de la Connexion* – sur celui du Timbre.

L'Image du violon

Dans cette image, souvent employée par Lamperti-fils [8] qui l'avait hérité des castrats Tosi et Mancini [4], les cordes représentent le Timbre, l'archet – Le Souffle, le corps du violon – l'Ouverture.

L'Image du moteur

L'étincelle du démarrage est représentée ici par l'idée du Timbre : *l'ordre* de la Connexion est lancé. Une fois le moteur mis en marche (le contact du Souffle avec le Timbre établi par le *premier mouvement de la Connexion*), il suffit de garder le pied sur l'accélérateur (*second mouvement de la Connexion*, le Timbre accroché à la Place du timbre renouvelant par l'interaction avec le Souffle l'énergie de la Connexion pour descendre et faire un diminuendo sur une note tenue) pour pouvoir accélérer à tout moment (en activant le premier mouvement de la Connexion pour monter et faire un *crescendo* sur une note tenue, mais aussi pour lancer un son tenu avec la même intensité par la reproduction des *bulles d'air*).

L'Image de la scène éclairée

Dans cette image, l'espace de la scène d'un théâtre représente la Position haute, le plancher étant associé au Timbre (horizontal) : on apprend à « vivre au-dessus de la mâchoire supérieure », en y envoyant la « lumière » – le Souffle (vertical) par le Chemin du souffle.

L'Image de l'aiguille

Une autre Image encore est celle d'une aiguille (le Timbre), plantée dans un coussin à aiguilles (au-dessus du palais mou contrôlant l'Ouverture, se creusant vers la Place du timbre pour atteindre le Focus) avec un fil qui passe dans son chas (le Souffle par le Chemin du Souffle).

Le **Focus** représente le Timbre ramassé – le son de base plus net, plus étroit, plus fin – à la Place du timbre, étant le contrepoids et le contraire de l'Ouverture dans le système du Triangle. On imagine que l'accroche timbrale monte automatiquement lorsqu'on ramasse le Timbre en Focus : on imagine un cône derrière le nez, avec la pointe vers le haut et la base sur le « plateau » du palais mou, on imagine que plus le son qu'on visualise est ramassé, serré, étroit, plus il monte en se plaçant automatiquement au niveau de la circonférence du cône qui lui correspond.

« Comment peut-on *fabriquer* le timbre ramassé? On ne peut pas ! Il *apparaît* » [8, p.113], dicit Lamperti-fils. On l'imagine donc jusqu'à ce que notre pensée technique puisse le rendre *réel* grâce au travail régulier sur les éléments du Triangle.

Pourquoi a-t-on besoin du Focus dans notre cohérence, si on a déjà le Timbre ? Toujours et encore – pour l'équilibre, le plus important pour un chanteur lyrique étant entre le Timbre ramassé et l'Ouverture, représentant le son de base « résistant » aux conditions de son amplification. Lorsque l'Ouverture grandit, le noyau de notre sphère sonore imaginaire (le Timbre) a tendance à vouloir la suivre naturellement : grossir, s'élargir, s'épaissir, se diluer dans l'espace qui se crée autour de lui, et c'est pour éviter la baisse de position qu'on doit garder le son de base propre et net, solide et métallique.

La voix lyrique se développe et grandit grâce au travail du Souffle avec le Timbre et l'Ouverture, et ces deux derniers doivent « grandir » ensemble, en restant en équilibre : plus on

travaille sur l'Ouverture, plus son amplitude augmente, plus il faut veiller à *ramasser* et solidifier le Timbre, car le déséquilibre va provoquer la perte de l'un des deux *fils de la Connexion* et en conséquence, une baisse de position.

J'appelle le Focus « la tige du timbre » et pour un chanteur lyrique cette tige doit être en acier, pour une voix légère comme pour une voix dramatique : chacun va « ramasser » et créer la sienne, apprendre à l'extraire et à travailler *le timbre pur* de sa voix. Ce n'est que par le travail quotidien qu'on y arrive si on ne l'a pas naturellement. On appelle les voix qui ont cet « atout de départ » (une tige timbrale naturellement présente) les « voix naturelles », et grâce à cette particularité, elles connaissent les sensations de la Connexion et de la Position haute.

N.B. Même si la progression des « voix naturelles » est souvent impressionnante par sa rapidité par rapport aux chanteurs qui n'ont pas d'atouts initiaux ou qui ont celui de l'Ouverture (qui est un énorme avantage mais qui demande du travail sur le Timbre et son Focus), si par la suite le travail technique sur les éléments n'est pas *construit consciemment* et si la Place du timbre n'est pas définie, cela reste une construction sur le sable qui peut s'écrouler à cause d'une perturbation liée à la santé, à l'âge ou à la grossesse.

En ce qui me concerne, je n'avais aucun atout de départ pour le chant lyrique à part la « respiration basse » (respiration abdominale), développée par la flûte traversière. Ce « défaut de fabrication » est devenu mon atout dans l'exploration de l'appareil vocal car en plus d'un départ défavorable du point de vue morphologique, j'ai pratiqué à peu près tout ce qu'il ne faut pas faire techniquement avant d'arriver à comprendre et à assimiler ce fonctionnement simple et complexe à la fois et de créer ma propre cohérence et un système à travers lequel j'arrive à la transmettre *pour aider les autres à créer la leur*.

Lorsqu'on a l'impression qu'un chanteur a des « trous » dans la voix, ou qu'on entend des sons qui sont plus flous ou plus stridents que les autres, ou que le son se rapproche de nous puis repart vers l'interprète (ce qui peut être un effet voulu mais pas à l'opéra), on ressent un malaise inévitable qu'on ne sait pas forcément expliquer. Pourtant, cela est dû aux conséquences de la perte d'équilibre, souvent liée au fait que l'un des deux éléments de la Connexion – le Timbre – se décroche régulièrement de la Place du timbre, le seul endroit où il peut se ramasser en Focus de façon efficace.

Dans le système du Triangle, **la Place du timbre** associée à la nasalité postérieure, désigne l'endroit où on accroche mentalement le Timbre qui s'y ramasse en Focus. C'est là où se trouve le « phare » du chanteur, vers lequel monte le Souffle en activant les résonateurs. Lamperti-fils indique que « le désir de *ressentir* le « point » du timbre devient l'objectif qui guide le souffle ». Il dit également que cette place « au milieu du crâne » est toujours là, même lorsqu'on ne chante pas [8, p.70].

En suivant la muqueuse du palais dur avec la langue vers l'arrière en partant des dents de devant, on commence à imaginer l'accroche timbrale au-dessus du palais à partir de l'endroit où il devient mou, en prononçant des sons nasaux « en » et « on » bien reculés et hauts, en imaginant le palais mou « sourire », se creuser et se soulever vers le « point du timbre ».

Si pendant le travail sur la Place du timbre l'élève commence à bailler, cela veut dire qu'il la cherche au bon endroit et que son regard interne est dirigé vers l'espace au-dessus du palais, derrière le nez et entre les oreilles. Un autre geste qui témoigne de la recherche de la Place du timbre au bon endroit est le besoin inconscient de tenir la main au niveau de l'oreille, comme si on portait des écouteurs.

L'un des points essentiels à souligner depuis le début de l'apprentissage : chez un chanteur lyrique, la Place du timbre ne doit pas changer en fonction des registres, du volume ou de quoi que ce soit d'autre. On ne travaille pas sur la résonance, ni de la voix de tête, ni de celle de la poitrine : leur activation est *une conséquence* d'un travail bien construit sur les éléments de la Séquence. Lamperti-fils le résume parfaitement : « La résonance change toujours. La vibration – jamais » [8, p.98].

* * *

Chaque chanteur lyrique est naturellement penché d'avantage vers l'un côté du Triangle ou vers l'autre : vers le contrôle ou la liberté, vers l'intellectualisation ou l'intuition, vers l'extérieur ou l'intérieur, ayant plus de facilité naturelle ou d'atouts de départ liés au Timbre ou à l'Ouverture. La détection et la compréhension de ces prédispositions psycho-physiques aident l'élève à mieux surveiller l'équilibre, faire plus attention au travail sur les éléments qui sont à l'opposé de ses points forts. Quoi qu'il en soit, peu importent les prédispositions initiales, le premier pas consiste à détecter le *timbre pur* et à le placer mentalement au bon endroit, d'où il ne devra pas bouger : définir l'étoile-guide du chanteur.

Comme mentionné précédemment, d'après mes observations, les plus avantageés au départ sont ceux qui associent leur voix au Timbre, c'est-à-dire sans ce petit « bzzz », ce « verre » qu'on entend dans la voix même parlée de certains, ce son métallique, parfois strident et même désagréable, leur voix « n'existe pas » : le Timbre et leur voix pour eux font un.

En commençant à travailler sur le Timbre et la Place du timbre, lorsqu'on prononce « nga-nga », on doit veiller à ce que la langue ne touche pas le palais dur et à ce que sa surface de contact avec le palais mou ne soit pas importante. Pour cela, on le prononce en ouvrant bien la bouche, en décrochant la mâchoire inférieure de façon exagérée.

N.B. Par la suite, en faisant les exercices du moïto, on devra pouvoir bouger librement la mâchoire inférieure sans que le son change, ce qui sera la preuve de la bonne accroche timbrale.

Le travail sur l'équilibre du moïto commence par le « mouchage ». En inspirant par le nez, on colle le palais mou à l'arrière de la langue, empêchant ainsi le passage de l'air par la bouche, et on commence à expirer comme si on se mouchait, en déplaçant mentalement les sensations du bout de notre nez dans la nasalité postérieure, puis on pense à « sourire » avec le palais mou en plaçant le contraire du Souffle – le Timbre – dans la nasalité postérieure, en prononçant « hen » (le palais mou toujours collé). On reproduit le geste plusieurs fois de suite : on commence à expirer par le nez, puis on oblige le Souffle à se confronter au Timbre.

En ayant imaginé et capté la sensation de la vibration initiale dans la nasalité postérieure, on commence les exercices du moïto avec l'accord parfait majeur descendant, puis par des allers-retours sur une octave, toujours en jouant avec des *glissandi* et *portamenti*. On s'imagine en train d'essuyer une vitre ou de « faire grincer » un disque vinyle comme le font les DJ, on cherche à « beurrer » les intervalles avec ce petit son tout fin, un résidu d'un miaulement du chat ou du grincement d'une porte, sans oublier : pas de sensations désagréables, pas de gêne au niveau du larynx.¹²

¹² Le travail sur les deux mouvements de la Connexion, décrits plus loin, commence par les exercices du moïto. Lorsqu'on les applique correctement par la pensée technique (le premier mouvement pour monter, le second pour descendre, etc.), on peut explorer toute l'étendue vocale de l'élève de l'extrême aigu à l'extrême grave sans mettre

On a du mal à croire que même le plus beau son rond et chaleureux d'une grande voix lyrique est basé sur ce petit gémissement, cette « vibration initiale » [8, p.104], qu'il est son cœur, son centre, le petit engrenage en acier qui active les plus gros – tout le mécanisme du chant – qu'il « unifie toute la voix et égalise les registres » [8, p.104]. On a même parfois du mal à comprendre en le travaillant en quoi ce petit son concerne la voix lyrique. Mais en le plaçant au bon endroit, on reçoit *la clef* du monde de la résonance.

en danger les cordes vocales et ce – même chez les jeunes élèves qui mettront encore des années avant de pouvoir tenir un son dans ces registres.

Le Souffle

Dans le système du Triangle, le **Souffle** désigne le geste d'expiration sans la contraction de la musculature abdominale et du diaphragme.

Le Souffle se range à droite du Triangle et représente le contraire du Timbre, leur interaction créant l'énergie dichotomique de la Connexion.

Le Souffle est l'élément du Triangle qui est à la base de la *réalisation* du son. Dans la Séquence, on part de *l'idée* du Timbre, puis, le Souffle rentre en interaction physique avec le Timbre en créant la Connexion, l'énergie du chant.

Lamperti-fils indique qu'il faut « *libérer* le souffle comprimé pour commencer le son », ne pas l'aider à sortir en poussant musculairement [8, p.46], ce qu'on retrouve également chez Everardi [5]. Garcia-fils à son tour se penche sur « le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix », en parlant des côtes écartées et du diaphragme abaissé [7, p.14] et impose le fameux « coup de la glotte » révolutionnaire [7, p.16], en proposant également le « ka », l'équivalent du « nga » de Lamperti-fils, par lesquels il travaille le début du son et l'équilibre de la Connexion.¹³

N.B. C'est pour le travail technique qu'on dissocie tous ces éléments, la plus grande difficulté du chant en général étant que « tout se passe au même moment ». Et c'est surtout le début du son qui reste un sujet délicat : lors de son apparition, tous ces éléments s'activent simultanément, s'agencent et sont dépendants les uns des autres, les sensations de vibration et de résonance se mélangent.

Chez le même Lamperti-fils, on trouve, par exemple, que « la voix apparaît en premier, puis le souffle, puis l'énergie » [8, p.48], ce qui serait l'équivalent de la séquence « Timbre – Souffle – Connexion » dans le système du Triangle. Il dit également que « finalement, c'est la voix qui contrôle la respiration, pas l'inverse » [8, p.134], équivalent de la réalisation de la volonté de la pensée musicale par les *deux mouvements de la Connexion* appartenant à la pensée technique, mais aussi équivalent du Timbre qui guide et contrôle l'énergie libre du Souffle.

Garcia-fils, avec son approche scientifique, est pour moi l'opposé d'Everardi qui, contrairement au premier, avant de se consacrer pleinement à l'enseignement, a eu une belle carrière scénique longue d'un quart de siècle et est resté fidèle à lui-même n'ayant jamais écrit de méthode. Je place Lamperti-fils entre eux et je le préfère aux deux autres justement pour son côté *pascalien*, que ce soit *l'équilibre* « théorie-pratique », « connaissances-sens » ou « philosophie-poésie ». Quoi qu'il en soit, je constate que dans les cohérences efficaces de provenance belcantiste (celles grâce auxquelles *plusieurs dizaines* de bons chanteurs ont été formés), à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et jusqu'à nos jours, le travail technique se fait autour du

¹³ J'appelle le moment de l'apparition de la Connexion « le petit bisou » : je propose à l'élève d'imaginer que le Souffle (l'air) en remontant fait un « bisou » au Timbre (aux cordes vocales) pour l'éloigner des termes comme « *l'attaque* du son », le « *coup* de la glotte », etc., souvent mal compris et mal interprétés, provoquant un mouvement d'effort volontaire. Pour la même raison, je ne me sers pas du terme « soutien », car l'élève pense souvent qu'il faut « faire » quelque chose (pousser, tirer, serrer, appuyer) pour « soutenir » le son, alors que la Connexion, l'équivalent du « soutien », du « sul fiato », etc., se crée et se renouvelle *juste* par ce que les éléments du Timbre et du Souffle sont comme le « moins » et le « plus » d'un aimant, *juste* grâce à leur nature dichotomique : le Souffle a toujours envie de s'échapper librement et le Timbre a toujours envie de le retenir et le contrôler.

« diaphragme vs le sinus sphénoïdal », en passant par le palais mou et le larynx *qu'on imagine ailleurs*.

Il est très important d'insister depuis le tout début de l'apprentissage sur le fait que la contraction de la musculature abdominale et du diaphragme pendant la production du son (si ce n'est pas un exercice réveillant les sensations de la Connexion et de la « respiration basse », abdominale) doit être *une conséquence* de la Connexion. Grâce au travail équilibré sur les éléments du Triangle, on apprend à gérer *l'énergie du souffle comprimé*.

Pour équilibrer le moment de l'apparition du son, lors de l'*inspiration-surprise* ou l'*inspiration-émerveillement* qui impliquent l'Ouverture (et alourdissent encore plus le côté droit du Triangle avec le Souffle qui apparaîtra inévitablement lors de l'expiration), on pense à l'accroche du Timbre à la Place du timbre, où il se ramassera en Focus. La Connexion se crée à l'expiration au contact du Souffle avec le Timbre, on imagine que l'air remonte par le Chemin du souffle vers la Place du timbre. Avec le temps et l'exercice, tous les éléments se rééquilibrent *naturellement* en fonction des registres, du volume, des montées, descentes et fréquences des sons, tout cela grâce aux deux fils d'Ariane que le chanteur ne doit jamais lâcher : le fil du Timbre et le fil du Souffle, qui jouent avec l'amplitude de l'Ouverture.

On pourrait définir le chant lyrique comme étant « l'art de la bonne expiration », le but technique étant *l'expiration de la pensée musicale*.

Dans le chant, l'expression courante « être sur le souffle »¹⁴ ne concerne pas uniquement le Souffle : cela décrit la Connexion, la sensation de tension confortable lors de l'apparition de l'équilibre entre le Souffle et son contraire et contrepoids, le Timbre, comme si on s'accoudait sur un grand ballon gonflable. La Connexion ici dépend d'un ordre précis : il faut imaginer que le ressort du diaphragme va libérer l'air vers le point où on va planter le drapeau du Timbre, là où on va placer son contraire qui l'attire comme un aimant.

Pendant le travail sur les éléments, on apprend à surveiller la présence des deux fils d'Ariane du chanteur (le Timbre et le Souffle) qui nous garantissent la Connexion, *l'énergie du chant*. On s'exerce en imaginant que le Souffle est une vague et le Timbre – un surfeur, que le Souffle est un fil qu'on introduit dans le chas d'une aiguille (le Timbre), on imagine tirer sur la corde (Souffle) pour animer le battant de la cloche (Timbre), etc.

Après avoir acquis les automatismes techniques nécessaires liés aux éléments de la Séquence et lorsqu'on aura chauffé sa voix, notre pensée technique de base se résumera à remplir le « réservoir d'air comprimé » en poussant naturellement le ressort du diaphragme vers le bas et à viser le Timbre au centre du crâne où il se ramasse en Focus en expirant dans le « en », la nasalité postérieure, par le Chemin du souffle.

Le **Chemin du souffle** désigne le trajet par lequel le Souffle monte de la *Place du souffle*, du réservoir d'air comprimé, vers la Place du timbre. On l'imagine passer derrière et au-dessus du

¹⁴ « Sul fiato », littéralement « sur le souffle » : technique décrite par les castrats Pier Francesco Tosi dans *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologne, 1723) et Giovanni Battista Mancini dans *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* (Vienne, 1774), où ils parlent des sensations de résistance (à l'époque – « résistance de la poitrine » : jusqu'au début du XIX^{ème} siècle, on enseignait la respiration « haute ») du travail sur l'antagonisme entre les muscles inspireurs et expirateurs, créant *l'énergie du chant* [4]. Dans le système du Triangle, l'équivalent de « sul fiato » est la Connexion, créée par les antagonistes Souffle/Timbre : le son de la voix est « soutenu », il est « *sur* le Souffle » lorsque le dernier rencontre la résistance du Timbre.

palais mou, ayant comme dernier repère physique (avant l'espace au-dessus de la mâchoire supérieure où on ne peut « rien toucher » ni contracter) l'endroit où se crée le « ng » de Lamperti-fils, ce passage menant le Souffle vers le Timbre à la Place du timbre. Pour le visualiser, je propose l'Image d'un tuyau de Beaubourg¹⁵ (un 'L' retourné) : on imagine l'air remonter par un tuyau longeant la colonne vertébrale, passer par l'Ouverture et animer le battant du Timbre à la Place du timbre en montant au-dessus de la mâchoire supérieure, en activant en conséquence les résonateurs correspondants à la fréquence émise *se trouvant sur le Chemin du souffle*.

En travaillant ce passage par les exercices du moïto, je propose d'imaginer une chauve-souris (Timbre, la vibration initiale) envoyer des ultrasons (Souffle par le Chemin du souffle) pour sonder l'espace de la caverne au-dessus de la mâchoire supérieure (résonance de la Position haute).

N.B. Après avoir travaillé sur le Chemin du souffle par les exercices du moïto (les plus efficaces pour le trouver mais aussi pour le retrouver), en passant aux exercices chantés, on garde la même pensée associée à l'accroche reculée du Chemin du souffle : même si l'arrière du palais mou n'est plus collé à l'arrière de la langue en bloquant la sortie de l'air par la bouche, même si la majeure quantité d'air circule physiquement par la bouche, on continue à imaginer que le Souffle monte par le Chemin du Souffle vers son contraire, le Timbre, à la Place du timbre, au-dessus de la mâchoire supérieure.

* * *

Lamperti-fils nous dit qu'au final, les deux seuls éléments techniques à surveiller en chantant sont « le son ramassé et la respiration » [8, p.51].

Au début de l'apprentissage, pour le travail quotidien, on adopte deux inspirations ayant la même base technique.

La première, la longue, se nomme l'*inspiration-émerveillement*. On inspire lentement par la bouche en imaginant découvrir un paysage splendide ou un grand tableau fabuleux, comme si on allait expirer ensuite en disant « wouaaaaaw ! » En inspirant, on crée l'Ouverture, toujours par le haut : on se débouche les oreilles, on tend le palais mou vers la Place du timbre, on imagine son étirement vers la nuque, en ayant comme conséquence l'abaissement de la racine de la langue et du larynx. On imagine stocker l'air inspiré dans la cavité abdominale : on avale une énorme boule de bowling qui tombe lourdement jusqu'au bassin en poussant le diaphragme vers le bas et en repoussant les parois abdominales vers l'extérieur.

On associe deux exercices supplémentaires à cette inspiration : on imagine que toute la partie haute du visage inspire, le front, les yeux, les pommettes. Puis, on imagine inspirer par les oreilles.

N.B. Si on sent que lorsqu'on travaille l'inspiration de cette façon l'air rentre également par le nez – c'est un bon signe. On peut ressentir l'air rentrer par le nez et par la bouche et refroidir le palais mou par le haut et par le bas. Il faudra juste veiller à ce que l'inspiration soit *silencieuse*, sans accrochage du palais mou à l'arrière de la langue comme dans l'exercice du « cochon ».

La seconde inspiration, la brève, s'appelle l'*inspiration-peur* ou l'*inspiration-surprise*, on adoptera le second terme. On inspire brièvement par la bouche en imaginant qu'on vient de

¹⁵ Le Centre Georges Pompidou à Paris

nous annoncer une nouvelle surprenante ou qu'on vient de voir quelque chose qui nous a fait peur brusquement – « ah ! » – en créant en même temps l'Ouverture, comme dans l'inspiration-émerveillement. Cette fois-ci, on imagine avaler une boule de pétanque qui repousse au moment de sa tombée rapide le diaphragme et les parois abdominales d'un geste brusque.

On imagine le *réservoir d'air comprimé*, la *Place du souffle* dans l'espace de la cavité abdominale. En le remplissant et en créant la Connexion en imposant le Timbre comme l'élément résistant à l'énergie du Souffle (conditionnée par « l'envie » du diaphragme de se libérer du « poids » de l'air et de se détendre), on imagine le mouvement de la contraction musculaire de la Place du souffle toujours vers le bas et vers l'extérieur.

Vers la fin de sa vie, Lamperti-père enseignait allongé en tenant une longue canne dans la main qu'il plantait dans le ventre des élèves qui ne respiraient pas assez bas avec les mots « *canta da qui, bestia !* »¹⁶ [5].

En travaillant séparément la respiration abdominale, on inspire normalement par la bouche (peu importe, quelle est cette normalité pour l'élève), on bloque la respiration (les cordes vocales se ferment), puis on imagine repousser une ceinture serrée avec le ventre par des petits mouvements brefs et toniques (comme dans l'exercice du « serpent », mais ici, la sortie de l'air est complètement verrouillée). Pour travailler ces mouvements, on peut mettre les mains l'une sur l'autre à plat sur le ventre en appuyant fort au niveau du nombril, puis les repousser – relâcher, repousser – relâcher plusieurs fois, puis on refait les mêmes mouvements en plaçant les mains en-dessous du nombril, puis en mettant les mains sur la taille sur les côtés.

Pour mettre en marche la respiration abdominale, en inspirant par la bouche, on se dirige mentalement vers une bouée imaginaire au niveau de la taille, comme si on la remplissait d'air à chaque inspiration pour la gonfler, le but étant de déplacer le « centre de gravité » de la respiration vers le bas. En inspirant, il faut imaginer un élargissement du bas du torse, comme si on devenait une énorme poire sur pattes – une cloche, une Tour Eiffel, un Barbapapa, une pyramide, – dont le socle doit être large et extensible, élastique comme un ballon gonflable. On travaille également avec les boules lourdes décrites plus haut, en les imaginant tomber sur le ressort du diaphragme. Par la suite, lorsqu'on aura automatisé l'inspiration basse, on travaillera plus avec l'Image du tonneau avec ses cercles en métal : on imaginera que la ceinture abdominale doit rester écartée (« clouée » aux cercles en métal) pour ne pas gêner les mouvements du diaphragme à l'intérieur du tonneau pendant le chant.

En se penchant vers l'avant, on a plus de facilité à capter les sensations de la respiration abdominale : on fléchit légèrement les genoux et on se penche en mettant les mains sur la taille, on respire lentement et profondément par la bouche en gardant l'attention sur le travail de la musculature abdominale, puis on imagine stocker l'air inspiré au niveau du bassin.

Lorsqu'Everardi a commencé à enseigner à Saint Pétersbourg, la respiration abdominale qu'il imposait était une vraie innovation technique locale. Il apprenait également à inspirer par le nez et par la bouche en même temps [5].

L'exercice qu'il proposait à ses élèves débutants pour faire travailler la respiration abdominale était le suivant : allongé, on inspire un maximum d'air (par la bouche ou par la bouche et par le nez en même temps) en pensant à le stocker dans la cavité abdominale. On bloque la respiration pendant quelques secondes, puis on expire très lentement par la bouche en imaginant que s'il y avait une flamme de bougie devant, elle ne devrait pas bouger [5]. Cet « exercice de la bougie »,

¹⁶ Chante d'ici, bête !

l'un des plus anciens dans l'histoire de l'enseignement du chant, fait partie de son héritage de la classe de Lamperti-père, à la seule différence que chez le dernier on inspirait par le nez [33]. Ces sensations de « rétention musculaire » de la Place du souffle sont extrêmement importantes pour la bonne maîtrise du Souffle, notamment pour qu'il trouve son équilibre avec le Timbre, en apprenant à respecter les besoins de la vibration et en la nourrissant sans fatiguer les cordes vocales par un flux d'air trop important. A son tour, le Timbre va apprendre à « résister » au Souffle et à le diriger, notamment en commençant par les exercices du moïto et le « petit bisou ».

En dehors des effets spécifiques voulus par l'interprète, notamment dans la musique de chambre, il est important pour un chanteur lyrique de veiller à ce que *tout l'air qui sort de lui soit transformé en son*.

La Connexion

Dans le système du Triangle, la **Connexion** désigne l'énergie dichotomique générée par l'interaction du Timbre à la Place du timbre avec le Souffle.

Constatons que dans le chant, comme dans n'importe quelle partie instrumentale à une voix, il n'y a que très peu d'enchaînements possibles : soit on monte d'un intervalle, soit on descend, soit on tient une note ; soit on fait un *crescendo* (on augmente le volume), soit on fait un *diminuendo* (on le diminue) ; soit un son commence, soit il se termine ; soit les sons qui se suivent sont liés, soit ils sont détachés. Toutes ces actions dans le système du Triangle sont réalisées par les **deux mouvements de la Connexion** : le premier mouvement (plus loin – m1) appartient à la partie droite du Triangle et le second (plus loin – m2) – à la partie gauche.

Lorsqu'on monte d'un intervalle, que ce soit d'un demi-ton ou d'une octave (m1) ou lorsqu'on fait un *crescendo* sur une note tenue (m1), dès que la Connexion se crée, le Souffle avec son Chemin (droite) devient plus important sur notre balance imaginaire ; lorsqu'on descend d'un intervalle (m2) ou on fait un *diminuendo* sur une note tenue (m2), c'est le Timbre avec son Focus et son accroche (gauche) qui devient plus important.

On peut représenter ces deux mouvements par les signes indiquant le *crescendo* « < » (m1) et le *diminuendo* « > » (m2) dans une partition, composant la *messa di voce*. La *bulle d'air* contient également ces deux mouvements : par ce terme je désigne le geste où on lance le m1 en allant mentalement vers sa culmination (l'endroit le plus large du premier signe, en exécutant un passage ou un intervalle montant ou en faisant un *crescendo* sur un son tenu à la même fréquence) et on laisse le m2 (la descente ou le *diminuendo*) se dérouler *dans les conditions techniques du jour*, sans penser à visualiser le Timbre.

Dans le m1, dès que la Connexion se crée, on dirige sa pensée musicale vers l'aigu ou la culmination du *crescendo* (sur un son tenu à la même fréquence), en étant accroché mentalement à *la libération du Souffle par le Chemin du souffle* vers le Timbre à la Place du timbre. On associe ce mouvement de durcissement de la Connexion à l'abaissement et à la contraction du diaphragme, déjà tendu sous le « poids » de l'inspiration.

N.B. Après le travail sur le bon mouvement de la contraction musculaire de la Place du souffle, du « réservoir d'air comprimé » – toujours vers le bas et vers l'extérieur – l'accroche mentale restera à la Place du timbre pour les deux mouvements de la Connexion.

Dans le m2, le mouvement du *diminuendo* sur un son tenu à la même fréquence et de la descente, *on déplace l'attention vers le Timbre* à la Place du timbre, tout en continuant à libérer le Souffle naturellement. Ainsi, on ne perd pas la Connexion ni la Position haute, mais on constate que le diaphragme est moins contracté que dans le m1, ce qui est la garantie d'un appareil sain : « contraction-décontraction » sont les mots d'ordre de la santé vocale, que cela concerne la musculature du palais ou du larynx, le diaphragme ou la musculature abdominale, dont les mouvements sont simultanés et bien coordonnés lors de l'exécution des deux mouvements de la Connexion.

On passera plus de temps à acquérir des automatismes liés au second mouvement de la Connexion (gauche) qu'au premier (droite). Lamperti-fils confirme également l'importance et la complexité technique du second par rapport au premier [8].

Pour conclure, voilà l'idée que l'on doit suivre pendant le travail : on monte en *libérant* l'énergie du **Souffle**, en pensant que le Timbre vers lequel il se dirige et qu'on a imaginé à une fréquence précise décidera, en le freinant, de la quantité d'air nécessaire à la réalisation du son, et on descend en pensant directement au **Timbre** qui est au-dessus de la « planche » de la mâchoire supérieure, au centre du crâne, en *stimulant son contrôle* et sa résistance à l'énergie du Souffle, le but étant d'équilibrer et d'automatiser les réponses des éléments servant les deux mouvements de la Connexion et de *garder la Position haute*.

N.B. Dans les deux mouvements de la Connexion, les deux éléments contrepoids sont toujours présents, ce sont les proportions qui varient légèrement : on monte sur la vague du Souffle et on « ne perd pas la tête » (Timbre) en descendant.

Voici les Images qui accompagnent mes explications des deux mouvements de la Connexion :

L'Image de la roue

Les deux mouvements de la Connexion sont animés ici par deux forces naturelles : celles de la gravitation et de l'inertie. On imagine une grande roue verticale en bois avec un poids rond métallique fixé sur sa jante. La roue tourne grâce au poids qui descend en accélérant, obéissant à la force de la gravitation qui l'attire vers le bas (m1) et qui remonte en ralentissant, grâce à la force de l'inertie (m2), puis redescend grâce à la gravitation, etc.

L'Image du boomerang

On lance un boomerang (m1) et on le récupère toujours à l'endroit d'où il a été lancé (m2) – à la Place du timbre, dans le « en ».

Dès que la Connexion se crée, on ne fait que tirer sur les deux fils d'Ariane qui sont accrochés à la Place du timbre : on les tient tous les deux constamment et fermement, mais lors de la montée, on « tire » légèrement sur le fil du Souffle et en descendant – sur le fil du Timbre. On joue constamment avec les Images et les *verbes-vecteurs* : monter – libérer, descendre – contrôler ; *crescendo* – libérer, *diminuendo* – contrôler ; m1 – accélérer, m2 – freiner ; m1 – donner, m2 – recevoir ; m1 – jeter, m2 – attraper ; montée – on fixe la grande vague (Souffle) avec une longue-vue, descente – on la remonte légèrement en fixant le surfeur (Timbre), etc., etc.

Toutes les montées, indépendamment des nuances, se feront avec l'idée du Souffle (verticale, droite) et les descentes – avec l'idée du Timbre (horizontale, gauche), l'Ouverture dépendant de l'interaction de ces deux éléments et se modifiant naturellement en fonction de leurs besoins, tout en s'équilibrant avec le Focus.

Il ne faut pas descendre ou essayer de diminuer le son avec la partie droite plus présente que la gauche (m1) et monter et augmenter le volume par la partie gauche (m2) : les deux provoqueront une baisse de position suivie de problèmes immédiats ou qui surviendront avec le temps. Cela ne veut pas dire que les bons chanteurs ne tombent jamais dans ces pièges, comme dans d'autres, liés au déséquilibre technique, mais ce qui les différencie des moins bons, c'est qu'*ils savent se rééquilibrer*, seuls ou à l'aide d'un professeur ou d'un chef de chant à qui ils font confiance.

N.B. L'Equilibre parfait ne peut jamais être définitivement acquis, n'appartenant pas à la statique, mais à la dynamique : même lorsqu'on le maîtrise bien, les réglages sont nécessaires « jusqu'au dernier souffle ».

Les deux mouvements de la Connexion se succèdent et s'auto-stimulent : la contraction (m1) « attend » la décontraction (m2) qui, à son tour, est impatiente de voir la contraction réapparaître, et ainsi de suite, comme si l'inspiration (m1) et l'expiration (m2) se faisaient pendant le chant *dans les conditions d'une seule expiration*.

Je propose d'imaginer la souplesse et la fluidité des mouvements d'un poulpe dans l'eau : il est tonique, mais pas figé, détendu, mais pas flasque, tout le temps en mouvement, la contraction et la détente se succèdent. Dans son travail technique, le chanteur doit se diriger consciemment vers l'alternance constante des deux mouvements de la Connexion, en apprenant à ne pas surcharger celui, pour lequel il a une prédisposition naturelle.

Peu importe la nuance choisie par la pensée musicale, le début du son se fait naturellement par le m1 et la fin – par le m2. Si le m1 est suivi d'un *crescendo* sur un son tenu à la même fréquence ou d'une montée, on gardera le m1, en relançant ou pas une nouvelle *bulle d'air*, et si ensuite on diminue un son tenu à la même fréquence ou on descend, on laissera le m2 se dérouler seul, en se dirigeant mentalement vers le m1 suivant, ou on accompagnera le m2 en pensant à ramasser le son. N'oublions pas qu'il y a toujours l'étincelle du démarrage au début – l'idée du Timbre, l'ordre de la Connexion – et que cette idée se réalise grâce au Souffle. Dans le cas où un son doit être tenu longtemps avec la même intensité, pour garantir son « remplissage » équilibré, on doit lancer une première *bulle d'air libre* pour qu'elle puisse se reproduire ensuite jusqu'à la fin du son tenu (on dit parfois : « le son tourne »), en se dirigeant mentalement vers la suite de la phrase musicale, vers un repère correspondant à la culmination du m1, en « nourrissant » le point de la vibration initiale avec le Souffle.

Il ne faut pas « alourdir » la partie droite du Triangle sur la note précédant la plus aiguë d'un passage montant lié : l'effort sera alors inévitable pour pouvoir propulser l'aigu, alors que les montées doivent être réalisées par le m1 grâce à la *libération* du Souffle, et non pas grâce à un *effort* musculaire qui « l'aide à sortir ». De la même façon, pour qu'une descente par le m2 se déroule « seule » en suivant la pensée musicale, elle devra être précédée par la culmination du m1.

N.B. De façon générale, la pensée musicale doit toujours être « en avance » : on ne doit pas penser au son qu'on est en train d'émettre, mais à ceux qui vont suivre – se diriger vers la mesure suivante, vers une culmination, vers la fin de la phrase, etc. Cela nous garantit le *remplissage* équilibré de la phrase musicale par la stimulation de la pensée technique qui apprend ainsi à réaliser la volonté de la pensée musicale.

Pendant l'exercice, il faut imaginer toute la ligne du chant découpée en petites séquences des deux mouvements de la Connexion : on se dirige mentalement vers un repère, puis vers le suivant, etc. Cela ne provoque pas la perte du legato : les plus belles et grandes phrases musicales bien conduites, « remplies » et soutenues sont réalisées grâce aux automatismes créés par le travail avec ces repères. Le plus important ici reste encore et toujours le suivi du vecteur principal – celui de la pensée musicale.

Alors que le chant est composé à parts égales de m1 et m2, nous n'allons travailler le m2 que dans les exercices et les Trois heures, en le laissant se dérouler automatiquement et *dans les conditions techniques du jour* après l'échauffement (dans les morceaux chantés en classe, sur scène, etc.) dans la majeure partie des cas, ne l'aidant à garder la Position haute par la pensée du Timbre qu'à des endroits délicats mais qui ne sont pas assez difficiles pour faire partie du travail des Trois heures.

* * *

Le terme d'Everardi pour décrire la Connexion était « se tirer », plus précisément – « se tirer soi-même », «тянуть себя» en russe (Dolukhanova). On retrouve parfois ce terme repris et transformé par les chanteurs russes en « tirer vers l'intérieur de soi » – «тянуть в себя», probablement plus « parlant » pour certains.

On peut imaginer que la colonne d'air est limitée par le palais mou en haut et le diaphragme en bas, et que ces deux extrémités étirent verticalement un récipient en caoutchouc lors du durcissement de la Connexion par le m1.

N.B. Une fois le réservoir d'air comprimé rempli, l'amplitude des mouvements de la musculature abdominale ne doit pas être importante : dans le chant en général tout se joue sur des millimètres. Il ne faut pas exagérer le geste vers l'extérieur ni pousser en faisant un effort musculaire, si ce n'est pour l'exercice.

Le texte nous aide également à créer des repères, importants pour l'équilibre, à retenir puis à lâcher l'énergie du Souffle vers la culmination du m1, à aider la résistance du m2 et à créer des *bulles d'air* bénéfiques.

Tous les éléments appartenant aux deux côtés du Triangle sont bien présents pendant le chant. Pour mieux comprendre pourquoi leurs proportions varient en fonction de ce qu'on imagine et sur quoi on se concentre, je propose à l'élève « l'exercice de la main » : on ferme les yeux et on dirige notre regard interne, par exemple, vers l'index de la main droite. En y retenant notre attention, on commence naturellement à le sentir mieux que les autres doigts, on ressent sa température et sa pulsation, le contact de la peau avec l'air, etc. – ce doigt devient *plus important que les autres*. On déplace ensuite notre attention vers un autre doigt, puis, on essaye de retenir notre attention sur deux doigts en même temps, puis sur trois, en donnant plus d'importance à l'un d'eux en y dirigeant notre regard interne, etc.

Le travail sur l'agilité de la voix se plie également aux règles des deux mouvements de la Connexion. En la travaillant, on se fixe mentalement des points de repère (culminations du m1) et on ne contrôle pas les sons qui sont entre ces points (ni la justesse, ni les autres paramètres), on les met « entre parenthèses » : ces sons vont se réaliser « sans nous », juste en suivant notre pensée musicale, dans les conditions techniques du jour. La qualité de leur réalisation dépend exclusivement du travail préparatoire sur les éléments et des exercices quotidiens, mais même si elle n'est pas parfaite, la pensée musicale imposée au début *doit rester la même* et représenter le vecteur principal, indépendamment du niveau technique de l'élève : pour progresser et créer des bons automatismes, la pensée technique doit toujours avoir des indications précises, une *motivation*, et c'est la pensée musicale qui doit lui indiquer son *but*.

Concernant l'agilité de la voix : la classification suivante, que j'ai adoptée, m'a été enseignée par Anna Maria Bondi.

Dans cette classification, il n'existe que **trois types de voix**, hommes et femmes confondus : voix légères, voix lyriques et voix dramatiques, les termes de lyrico-spinto, lyrique-léger, colorature, etc. indiquant une orientation dans le répertoire liée à une compétence spécifique de la voix, développée ou naturelle.

Les voix se rangent de la plus petite à la plus grande en termes de *potentiel timbral*, les atouts de départ (s'il y en a) d'un appareil vocal non travaillé étant toujours différents : il y a des voix légères avec une tige timbrale bien présente, des voix dramatiques avec une petite Ouverture, etc. En fonction de ces qualités de base et du développement des autres éléments dû à un travail technique régulier, une voix légère bien développée *peut projeter mieux* qu'une voix à la base lyrique et même dramatique ayant des lacunes techniques. L'indication que le professeur doit connaître pour définir le type de la voix de l'élève est la suivante : les voix légères et les voix dramatiques possèdent toujours un atout de base – *l'agilité naturelle*. Cela ne veut pas dire que ces deux catégories n'ont pas besoin de travailler les vocalises, mais contrairement à elles, les voix lyriques ont besoin d'un travail spécifique : il est important de mentionner que n'importe quelle grande voix lyrique « lourde » et ample peut – et doit – apprendre à vocaliser. Là encore, *l'idée* (dans ce cas, la bonne pensée technique) est plus importante que tout le reste.

Pour clore le sujet des classifications, en ce qui concerne la définition de la tessiture de l'élève, la meilleure indication est donnée par ses notes de passages et par les extrémités de ses registres grave et aigu, révélés de préférence par le *moïto*.

L'Ouverture

Dans le système du Triangle, l'**Ouverture** désigne un geste lors duquel le palais mou est soulevé, et le larynx et la racine de la langue sont abaissés. L'Ouverture est associée à l'amplification du son et est contrôlée par le palais mou. Indispensable pour les chanteurs lyriques, les orateurs et les chanteurs non lyriques peuvent connaître son fonctionnement mais dans la plupart des cas n'ont pas besoin de travailler sur son amplitude, cela dépend des objectifs et de la morphologie de chacun.

L'Ouverture est une conséquence de la nécessité de l'optimisation du son pour les chanteurs d'opéra : leur « microphone biologique ».

Dolukhanova disait que pour bien servir l'amplification, pouvoir varier facilement la dynamique des sons les plus brillants comme les plus doux et passer d'un registre à l'autre, l'Ouverture doit être « souple comme un collant » (ou une chaussette : « раскрытие должно быть эластичное, как чулок ») et doit toujours se créer en présence d'une tige timbrale fine et nette. Pendant un temps, Dolukhanova avait beaucoup travaillé sur l'amplitude de l'Ouverture (difficile de croire qu'elle en avait une toute modeste au départ et que sa splendide voix dramatique soit restée longtemps « engorgée ») et avait perdu la souplesse de sa voix, ses pianissimi et le contrôle dans ses *messa di voce*. En retravaillant par la suite sur le Focus et en le rééquilibrant avec l'Ouverture, elle les a retrouvés [6].

Dans son concept technique personnel, Dolukhanova associait le contrôle de l'Ouverture et la Place du timbre à la racine de la langue : cela n'a malheureusement pas marché pour moi, comme pour une partie des élèves de cette grande chanteuse, Musicienne et philosophe, qui m'a enseigné notamment un respect infini envers le Verbe dans la musique vocale, envers le texte poétique, sacré, dramatique et littéraire ayant motivé le compositeur à *l'amplifier par la musique* en créant une œuvre vocale. Ayant choisi la musique de chambre comme vecteur principal, elle ressentait profondément cette cohérence : le poète s'est inspiré d'une émotion, a créé une œuvre qui a inspiré le compositeur, qui, à son tour, en a créé une autre, représentant un alliage d'impressions, et l'interprète doit commencer le travail sur l'œuvre depuis le début, depuis *l'impression initiale*, celle du Poète. Ce jeu approfondi de sémantique et sémiotique, en plongeant dans l'histoire et la philosophie, cette interaction des connaissances avec les sens qui crée une énergie lumineuse appartenant à l'Art est depuis l'un de mes plus grands plaisirs, notamment dans la musique de chambre vocale.

Mais revenons à la technique. On retrouve régulièrement cette recherche personnelle d'équilibre entre le Timbre et l'Ouverture chez les grands chanteurs. En voici un autre exemple : Anna Maria Bondi citait Caruso qui disait que dans l'aigu il faut chanter sur un « a » *en pensant* à un « ou » : le « a » italien ramasse le Timbre à la Place du timbre (l'horizontalité), tandis que le « ou » stimule l'Ouverture (la verticalité).

En voici un autre témoignage, celui de Mario del Monaco. Etant passé par plusieurs professeurs, il décrit dans ses mémoires avoir fait en quelques mois des progrès considérables dans l'aigu avec un professeur qui lui faisait « alléger » la voix et ramasser le Timbre, en faisant travailler notamment le répertoire du XVIIIème siècle. Pendant la deuxième année chez le même professeur, il a commencé à perdre le « velours » de son timbre, l'aigu a commencé à être sec et difficile et les notes de passage sont devenues fades. Il dit que c'est alors son intuition qui l'a sauvé : il a trouvé un professeur qui travaillait beaucoup sur l'Ouverture. En travaillant avec

lui, en quelques mois del Monaco a pu retrouver ses aigus et son beau timbre et a également quitté ce dernier professeur car il sentait qu'avec lui, *il allait tomber dans l'autre extrême* [3].

Dans cette recherche d'équilibre Timbre ramassé/Ouverture, je propose l'Image d'un serre-tête souple en métal "supportant" le palais mou, mais aussi celui d'un mors de cheval entre les oreilles et d'un tiroir s'ouvrant du côté de la nuque par une petite poignée ronde en métal, car l'Ouverture se développe grâce aux Images la motivant à s'étirer vers le haut, mais aussi vers les côtés et vers l'arrière, sans oublier le petit détail froid et métallique que chaque Image doit contenir pour l'équilibrer avec son contraire – le Timbre ramassée, le Focus.

Le passage en Position haute ne dépend pas du travail sur l'Ouverture, c'est pour cela que le Triangle convient également aux orateurs, l'Ouverture n'étant pas représentée par l'un des sommets et étant donc « optionnelle ». Chez certains chanteurs non lyriques, l'accroche timbrale peut changer de place en fonction de la recherche d'effets d'expression diverses, alors que chez un chanteur lyrique, la Place du timbre et l'accès au Timbre par le Chemin du souffle ne doivent pas changer au risque de perdre en amplification naturelle et en résonance, ce qu'il ne peut se permettre. Il faut toujours *imaginer* que le Souffle ira là où on va planter le drapeau du Timbre, et ce ne sera pas forcément l'endroit où on pourra bénéficier de l'Ouverture (par exemple, si l'accroche timbrale s'est logée dans les tissus du palais dur).

Le plus important dans le travail sur l'Ouverture est d'insister sur le fait que l'abaissement du larynx et de la racine de la langue ne doit pas être figé ou contrôlé directement pendant le chant et ne doit être qu'une *conséquence* du travail avec l'espace entre les oreilles : l'Ouverture doit toujours être contrôlée par l'étirement du palais mou. Faites comme si vous étiez en train de vous déboucher les oreilles dans l'avion en gardant l'attention sur le travail du palais mou et mettez le doigt sur le larynx : il s'abaisse.

Le larynx étant la partie la plus vulnérable de l'instrument du chanteur, on ne doit pas le visualiser ni penser à son travail pendant le chant. On s'en détache mentalement *pour ne pas le sentir* et ne pas risquer de perdre l'accroche du noyau de notre sphère sonore imaginaire de la Place du timbre, ce qui provoquerait une baisse de position. Pour faire comprendre pourquoi il ne faut pas penser au larynx mais diriger son travail par le palais mou, je propose à l'élève de faire « l'exercice de la main » décrit précédemment, en se concentrant un moment sur le larynx pendant le chant : le noyau est attiré vers le bas, l'apparition des sensations de gêne et la lutte pour la Position haute sont inévitables.

L'Image que je donne aux chanteurs lyriques en travaillant sur la compréhension de la causalité et expliquant pourquoi il ne faut pas figer l'Ouverture artificiellement en chantant est celle d'une bougie dans le noir : nous n'avons rien d'autre à *faire* qu'à allumer la bougie, la lumière (l'auréole) et la chaleur apparaissent en conséquence. Le Timbre ici est la flamme, la chaleur – le Souffle et l'auréole – l'Ouverture.

On indique *la disponibilité* de l'Ouverture en la créant lors de l'inspiration (on peut le faire en retâtant le dernier repère physique du Chemin du souffle : le point de contact du « ng »), et on place le Timbre qui s'y ramasse en Focus au milieu du crâne, dans le « en », vers lequel se tend alors le palais mou « en souriant ». Grâce à notre visualisation du Timbre ainsi qu'à l'idée que le Souffle le rejoindra par le Chemin du souffle *bien reculé*, l'Ouverture ne se refermera pas quand on arrêtera d'y penser : une fois la Connexion établie, elle changera constamment d'amplitude en se mettant naturellement en équilibre avec les autres éléments en fonction des registres, de la fréquence et de l'intensité des sons.

Une autre Image que je propose est celle d'une grosse bobine (Ouverture) qui se met à tourner entre les oreilles lors de la Connexion grâce aux deux fils qui s'y enroulent : le fil du Timbre et le fil du Souffle.

L'amplitude et la souplesse de l'Ouverture se travaillent lors des exercices et s'entraînent naturellement pendant la production du son.

N.B. En commençant à travailler sur l'Ouverture, on ne se préoccupe pas de la position de la langue – si elle est allongée ou pas, touche les dents ou non, si l'arrière est plat, etc. – on apprend à diriger les mouvements du larynx et de la racine de la langue par le palais mou, en se débouchant les oreilles, en imaginant le passage bien reculé du Chemin du souffle et en essayant de le « toucher » avec le palais mou, en recherchant les sensations du serre-tête en métal, poussant sur sa voûte, etc. La position de la mâchoire inférieure ne doit pas non plus faire partie de nos préoccupations : l'ouverture de la bouche se fera selon la morphologie de chacun, son amplitude pouvant varier d'une personne à l'autre, indépendamment de l'amplitude de l'Ouverture (pendant le chant, on peut profiter d'une grande Ouverture à l'arrière et la forme et l'ouverture de la bouche peuvent ne pas changer, comme si on parlait normalement ou si on chantait une berceuse).

On peut imaginer le palais mou être tendu entre les oreilles comme un trampoline ou une corde d'arc, celui-ci étant représenté par l'arcade dentaire. Dans la première Image, lorsqu'on inspire par la bouche en créant l'Ouverture, la musculature du palais se tend, on imagine le trampoline élastique reculé comme une voile de bateau sous l'influence du « vent » qu'on inspire.

Dans la seconde Image, on pense à tirer sur la corde de l'arc vers l'arrière, en imaginant l'étirement du palais mou vers le Chemin du souffle, l'encoche de la flèche placée au milieu de la corde, en visant le Timbre à la Place du timbre, où il se ramassera en Focus.

* * *

De façon générale et indépendamment des conditions acoustiques, on doit se concentrer sur notre pensée musicale et un minimum de gestes techniques pour bien la servir : avec le temps et l'entraînement, il ne nous restera que « la respiration et le focus » à surveiller, mais même cette pensée technique de « penser à penser » au Souffle et au Timbre pour rester en Position haute s'automatisera et suivra le vecteur de la pensée musicale en servant sa réalisation.

Avant d'apprendre à faire confiance à sa pensée musicale, à se projeter mentalement vers l'avant et à « ne pas s'écouter » en chantant, l'élève est souvent perturbé par l'acoustique d'une salle à laquelle il n'est pas habitué. Il commence à modifier la réalisation technique du son pendant le chant « de l'extérieur », perturbe le déroulement naturel de la Séquence et perd le vecteur de la pensée musicale stimulant la réponse des bons automatismes, faisant perdre à son interprétation à la fois ses qualités techniques et artistiques.

En chantant dans les salles « sourdes », on a souvent tendance à alourdir la partie gauche du Triangle, à épaissir le battant de la cloche, à faire grossir le Timbre en essayant de « faire du son » avec. Il faut alors se surpasser et se concentrer sur la partie droite pour pouvoir se rééquilibrer : sur l'amplification représentée par l'Ouverture et le premier résonateur qui « réveille » tous les autres – le Souffle.

Dans les églises où la partie droite est naturellement bien servie par l'acoustique, il arrive qu'on ne se préoccupe pas de ramasser le Timbre car on a l'impression de suffisamment « bien sonner » mais c'est justement ce sur quoi il faudrait se concentrer.

Dans les deux cas décrits, le déséquilibre entraîne une baisse de position (et en conséquence, une perte de volume et de facilité d'émission) et met en danger le larynx.

La Position haute

Dans le système du Triangle, la **Position haute** est associée à la résonance du haut du crâne – au-dessus de la mâchoire supérieure – qui est la conséquence du bon déroulement de la Séquence et de l'équilibre de la Connexion.

Un chanteur lyrique, qu'il soit basse ou soprano colorature, doit toujours accrocher mentalement le Timbre à la Place du timbre, dont l'une des conséquences est l'activation de la « résonance haute », « le masque ». On doit imaginer que le son qui apparaîtra grâce à la Connexion, ne doit pas « sortir par la bouche » mais par la partie supérieure du crâne, au-dessus de la mâchoire supérieure, en gardant l'accroche timbrale à la même place sur toute l'étendue de la voix, indépendamment de la résonance qui s'active : autrement dit, le point imaginaire de la vibration restera toujours à la même place et la réponse de la résonance changera toujours [8].

N.B. Comme mentionné précédemment, on ne travaille pas sur la résonance en général : son activation et son optimisation, qu'elles soient liées aux résonateurs du crâne ou de la poitrine, sont des *conséquences* d'un travail technique bien construit. L'activation de la Position haute est donc notre but technique final mais il ne peut apparaître qu'en *conséquence*.

On visualise mentalement le Timbre accroché à la Place du timbre indiquant au Souffle le Chemin du Souffle pour passer derrière le palais mou au-dessus de la mâchoire supérieure, en Position haute. On imagine que si le Timbre se décroche et se retrouve dans la bouche, le Souffle va le suivre. Une fois dans la bouche, il sera séparé de l'espace d'au-dessus de la mâchoire supérieure par le palais dur et ne pourra pas passer à travers pour activer correctement la résonance du haut du crâne : le son sera « coincé » dans la bouche, les dents, les tissus des mâchoires – en position basse.

Rappelons-nous des règles de sécurité : on ne doit jamais tolérer une gêne physique pendant le chant, surtout lorsqu'elle apparaît au niveau du larynx, ce qui est un signe de la position basse. Si une gêne apparaît, il faut reprendre la Séquence depuis le début, de l'accroche mentale du Timbre à la Place du timbre – dans la nasalité postérieure, dans le « en », au milieu du crâne – et laisser le Souffle *nourrir* ce point, en réveillant la résonance et en réalisant notre pensée musicale. Autrement dit, lorsque le fonctionnement de tous les éléments travaillés est équilibré et que l'on « vit au-dessus de la mâchoire supérieure », l'émission est libre et naturelle, *on expire la pensée musicale*, le Souffle étant alors le premier représentant physique et le *réalisateur* de notre imagination.

Je constate souvent que même après plusieurs années d'études, les chanteurs ne sont pas conscients de ce but technique essentiel : garder la position haute. Cela arrive même en cours de carrière, et même d'une grande : nous en retrouvons un précieux témoignage dans l'autobiographie de Nicolai Gedda, où il raconte le bonheur d'avoir trouvé la liberté et le confort du chant (alors qu'à l'époque il chantait déjà au Metropolitan Opera de New York et avait six années de chant derrière lui) ayant appris à garder la résonance « du nez et des pommettes » dans tous les registres grâce à l'enseignement de Paola Novikova, élève à son tour du légendaire baryton belcantiste Mattia Battistini [12].

Le Texte

Dans le système du Triangle, le Texte contribue à l'équilibre de la Connexion à travers la réalisation des consonnes et des voyelles.

Lamperti-fils nous propose une recherche d'équilibre entre « le timbre et le souffle » [8, p.76], puis, entre « le timbre, le souffle et le mot » ou « la vibration, la respiration et la prononciation » [8, p.100]. Il dit également de ne jamais séparer la diction du chant, « même pas en pensée » [8, p 58]. J'impose cette unité « diction-chant » dès le début du travail avec l'élève, le Texte faisant partie de la pensée musicale dans le système du Triangle : on chante lorsqu'on a quelque chose à *dire*.

Le travail avec le Texte commence par l'exercice d'imagination suivant : pendant le chant, on doit imaginer notre bouche – le travail bien articulé de la langue et des lèvres lors de la prononciation du texte – *derrière le nez*, dans le « en », en l'accrochant mentalement sur le « clou » du Timbre à la Place du timbre.

Le bon chant équilibré est une « déclamation sur le souffle ». On peut imaginer que tant que le Texte contient du Timbre, « l'ascenseur » du Souffle le portera à la hauteur que notre pensée musicale lui indiquera.

La Place du timbre devient ainsi le vrai « phare » du chanteur : on y place le Texte en l'associant au Timbre qui régénère la Connexion par l'interaction avec le Souffle en lui indiquant le Chemin du Souffle vers la Position haute par l'Ouverture, le palais mou se creusant vers l'endroit où se ramasse le Timbre.

Pendant le chant, il faut veiller à ne pas modifier les voyelles en les arrondissant *avant la réalisation su son* (attention à l'effet Castafiore !) : elles se modifieront *naturellement* lorsqu'on les accrochera à la Place du timbre, lorsque tous les éléments se mettront en équilibre. On imagine donc les « vraies » voyelles, comme celles qui se forment naturellement dans le registre habituel de notre voix parlée, sans se préoccuper de la hauteur (souvent inhabituelle pour notre registre parlée) à laquelle elle vont apparaître ensuite et sans intervenir dans l'interaction des éléments *qui les modifieront selon leurs besoins techniques* : on accroche le « vrai texte » sur le « clou » du Timbre, on imagine que les syllabes sont les boules de Noël – toutes différentes les unes des autres – mais qu'elles ont la même accroche en métal.

Le Texte doit rendre le chant plus confortable et naturel, pas le contraire. Par certaines consonnes, on va stimuler la réponse du diaphragme et la libération de l'air comprimé, de l'énergie du Souffle, en créant des *bulles d'air* réalisant les syllabes : pour acquérir des automatismes bénéfiques, on doit apprendre à faire durcir la Connexion en appuyant sur le ressort du diaphragme grâce aux contrepoids de certaines consonnes – qui se mettent alors du côté gauche en « freinant » l'air comme le font les cordes vocales – puis en lâchant le ressort plus ou moins brusquement.

Essayez de prolonger les sons « nnnn », « mmmm », « llll », « rrrr », « jjjj » mais aussi « vvvv », « zzzz », puis les « ffff » et « ssss » en pensant en même temps à repousser avec le ventre une ceinture serrée imaginaire. Cela nous donne un outil en plus pour retâter et redynamiser la Connexion, relancer la contraction-décontraction bénéfique du chant.

N.B. Lorsqu'on chante un texte, même lors de la prononciation de syllabes composées de voyelles, il ne faut pas laisser le Timbre « seul » avec le Souffle : on imagine le Texte accroché sur le « clou » du Timbre et ensemble, ils forment une unité qui attend d'être réalisée par le Souffle. Nous avons déjà appris à parler en « découpant » l'expiration par ces deux « barrages » bien coordonnées : celui du larynx et celui de la bouche. Nous devons donc nous servir des automatismes de ce fonctionnement bien installé pour créer ceux du chant. C'est pour partir sur cette base saine servant l'expression de la pensée verbale que j'impose aux chanteurs débutants et en rééducation des airs en leur langue maternelle.

L'Image du Roi

On imagine que le Roi (le Timbre), le plus important mais aussi le plus fragile, doit toujours être protégé (du Souffle) par son Armée (les consonnes). Si cette dernière devient moins nombreuse (les consonnes moins nettes), le Roi devient plus vulnérable et risque de se mettre en danger (quitter la Position haute).

Concernant les voyelles, le « i » étant celle du *timbre pur*, elle est la plus difficile à « dompter », surtout lorsqu'elle a déjà l'habitude de se loger confortablement dans la bouche – souvent entre les dents dans le médium et le haut médium – entraînant une baisse de position. N'oublions pas que le Souffle viendra chercher le drapeau du Timbre, même planté au mauvais endroit. Le « ou » à son tour est la voyelle de l'Ouverture, contraire du « i ».

Anna Maria Bondi disait que c'est en travaillant avec le « i » – le « yod » – qu'on arrive à mesurer le potentiel « amplifiable » de la voix, *la densité du noyau de la sphère sonore*.

Le travail sur les voyelles se fait comme celui sur les autres éléments du Triangle : on les entraîne mentalement pour qu'elles trouvent leur équilibre chanté naturel.

A la Place du timbre, les voyelles récupèrent en différentes proportions l'élément qui leur manque : le « i » et le « é » s'équilibrent par l'interaction avec l'Ouverture (le « é », contrairement au « i », ayant déjà naturellement les deux contraires en proportions différentes) et on équilibre le « ou » en y rajoutant du Timbre. C'est par le « canard » ou encore par le « en » et le « on » qu'on y arrivera, en captant le « yod » de ses sons dans la nasalité postérieure et en l'incorporant progressivement dans le « ou ». Comment ? On mémorise ce « bzzz », le « canard », ce petit grincement qu'on cherche à faire apparaître lorsqu'on prononce « on » ou « en », on le visualise mentalement et on prononce ensuite le « ou » *en voulant y retrouver* le « yod » – il y apparaîtra avec l'exercice et y restera avec l'entraînement régulier, en lui garantissant l'accroche au-dessus de la mâchoire supérieure.

On extrait donc consciemment un élément d'un son par la pensée et on l'incorpore dans un autre, exactement comme lorsqu'on déplace le travail de la bouche prononçant les mots à la Place du timbre, en « embrochant » le Texte par le Timbre nourri par le Souffle. On insiste toujours sur la provenance de l'ordre de l'action : on ne *fait* pas, on *imagine* et on attend la *réalisation* qui surviendra et progressera grâce aux exercices quotidiens et au travail préparatif sur les éléments.

On travaille de la même façon avec le « o » et le « a », on équilibre l'Ouverture et le Timbre, l'accroche du « yod » dans la nasalité postérieure étant la priorité pour chaque voyelle.

Le travail avec les voyelles concerne donc encore et toujours la recherche de l'équilibre, sans oublier que les proportions du Timbre et de l'Ouverture dans chaque voyelle varient d'une personne à l'autre, dépendant de sa morphologie, de sa langue maternelle, etc., sans oublier les spécificités phonétiques des langues chantées.

On veille notamment à ce que le « i » ne resserre pas l'Ouverture, ne s'avance pas et ne se retrouve pas « dans la bouche », et que l'accroche du « ou » reste haute, sans tomber dans le piège du larynx naturellement abaissé lors de la prononciation d'un « ou » profond.

On n'insiste que par la pensée : même si la réalisation ne correspond que partiellement à ce qu'on a imaginé, *on ne change pas l'idée*. Le résultat va apparaître progressivement si on garde le même objectif en appliquant la même pensée technique.

Une fois le travail sur la présence des deux éléments dans chacune des voyelles achevé et les outils d'entraînement transmis, les voyelles retrouvent progressivement et naturellement leur équilibre et leurs proportions gauche-droite ce qui permet de garder la Position haute dans tous les registres.

Il est important de mentionner que **la projection** et le « grand son » ne dépendent ni de notre travail mental sur la « visualisation du 5ème balcon », ni des exercices de chanter « pour la personne qui est loin » : cela ne va pas ramasser le Timbre et encore moins probablement – à la bonne place, mais, dans le meilleur des cas, *ne fera qu'augmenter le débit d'air* sans que le Chemin du souffle soit suivi.

Il ne faut pas penser à « ramener le son devant » pendant le chant, la projection étant un effet de la résonance qui est *une conséquence* d'un bon déroulement du travail technique, *on n'a pas à la travailler* : le son « viendra devant » naturellement et « ira loin » lorsqu'on aura accompli le travail nécessaire sur les éléments et leur équilibre et lorsqu'on créera l'habitude de surveiller *la respiration et le Timbre ramassé* en chantant, tout en ayant quelque chose à dire : en suivant le vecteur de la pensée musicale.

IV

Pourquoi

La science ne représente qu'un des moyens d'accéder à la connaissance de la réalité naturelle, sociale et psychologique. Le créateur, le philosophe, le littéraire, mais aussi le terrassier peut être le découvreur de la vérité et devrait être encouragé autant que le scientifique. Ils ne devraient pas être considérés comme s'excluant mutuellement ou même comme forcément séparés l'un de l'autre.

Abraham Maslow, *Motivation and personality*

Le belcanto cognitif

Il existe une quantité importante de littérature spécialisée consacrée à la technique vocale dont les auteurs représentent des domaines différents allant de la pédagogie et la musicologie jusqu'à la physiologie et la phoniatrie. Nombreuses sont également les méthodes, orales et écrites, basées sur les écoles citées, avec ou sans références. Ma constatation et ma conclusion personnelle est que tous les bons professeurs du passé et du présent, ainsi que les bons chanteurs, étaient et sont constamment, que ce soit de façon consciente et structurée ou intuitive, à la recherche de *l'équilibre* entre les éléments mentionnés, prenant des formes différentes dans leurs cohérences. C'est la seule condition pour pouvoir obtenir un bon résultat et le garder en pratiquant et en transmettant son savoir, peu important notre concept et notre vision du travail efficace sur la construction de l'instrument du chanteur qui reste unique dans son genre dans la famille des instruments de musique, grâce et à cause de sa complexité intime, notamment liée au fait que le corps du chanteur *est* son propre instrument¹⁷.

Il y a donc énormément d'information, dont aujourd'hui en « libre-service » sur Internet, mais ce que je constate en accueillant les personnes recherchant une base technique, c'est que cette abondance a un effet contraire à celui qu'on pourrait imaginer : ces personnes sont définitivement perdues, bloquées, submergées par toute cette information qu'elles commencent à consulter ne trouvant pas de solutions auprès de leurs professeurs. Je les invite donc à puiser à la source. Car tout ici a une histoire : vous, moi, la police de ce texte et même l'orthographe des mots que vous êtes en train de lire – la technique vocale lyrique en a une aussi.

L'opéra a été créé en Italie à la frontière du XVIème et du XVIIème siècles, la technique vocale s'est créée autour et pendant son développement, en le servant et en le créant en même temps, et cette évolution par l'interaction a continué jusqu'au début du XXème siècle.

¹⁷ Contrairement à tous les autres musiciens, le chanteur ne peut pas choisir ou changer son instrument, il ne peut qu'apprendre à le « jouer ». Si on compare son corps à un instrument à cordes, on peut dire qu'en devenant adulte, il devient un violon, un quart ou un entier, ou un violoncelle, ou une viole, etc. S'il est avantagé par un atout de départ, on peut imaginer que cet instrument possède déjà une ou deux cordes (Timbre), ou que l'une des ouïes est déjà en partie creusée (Ouverture). Par contre, l'archet est là depuis toujours (Souffle), et on le changera jusqu'à ce qu'on ait un qui correspondra parfaitement à l'instrument fini.

D'après Rodolfo Celletti, le terme « bel canto » n'est apparu que dans les années 1800, témoignant d'une nostalgie de l'époque passée : de la naissance de l'opéra jusqu'au début du XIX^{ème} siècle [4].

Les grands castrats sont devenus les gardiens du savoir-faire lyrique, ils l'ont transmis aux maîtres du XIX^{ème}, tels Garcia-fils et Lamperti-père, qui, à leur tour, l'ont transmis à Everardi et Lamperti-fils. Leur enseignement continuait à servir l'opéra et ses nouvelles exigences, liées aux nouveaux styles et à l'évolution des instruments, ils y adaptaient la technique vocale à l'image de leurs prédécesseurs belcantistes dont ils reprenaient les concepts et les procédés, comme mes professeurs et moi-même reprenons les leurs pour former les chanteurs d'opéra d'aujourd'hui.

La technique vocale employée actuellement à l'opéra est donc de provenance belcantiste. Les professeurs de chant ont suivi et servi le développement de l'opéra – sa suite italienne, ses branches française, russe et allemande – et ce sont ces écoles-là qui nous permettent aujourd'hui l'interprétation de tout le répertoire lyrique, en commençant par le XVII^{ème} siècle et en terminant par la musique contemporaine, peu importe la culture où ils ont continué à évoluer, à se transformer et à servir l'art lyrique avec toutes ses spécificités locales, liées à la langue, au style, à l'époque, etc.

Nous sommes gâtés ici, en Europe : toute l'histoire gréco-romaine est littéralement sous nos pieds et nous avons *l'impression* d'avoir également tout le savoir des temps passés quelque part sous la main, y compris les quatre siècles du savoir-faire de la tradition belcantiste que n'importe quel professeur de chant « local », supposé être le disciple des grands castrats Antonio Bernacchi et Francesco Antonio Pistocchi, pourrait nous transmettre. Ce n'est malheureusement pas le cas. Parmi mes huit professeurs européens (sans compter Dolukhanova à Moscou), dont tous enseignaient dans des conservatoires différents, seuls les deux cités sur ces pages, Anna Maria Bondi et Daniel Ottevaere, ont suivi, avec ou sans citations directes, la tradition belcantiste : *servir* le répertoire par la technique dont ils connaissaient la provenance et la structure. Je suis persuadée que ce sont ces connaissances-là, *alliées à l'intuition et à « l'oreille attentive »* du professeur, qui contribuent à faire de lui un *maître*.

Le concept belcantiste

Dans les travaux des castrats Tosi et Mancini cités plus haut, on retrouve les premières réflexions poussées sur le chant « sul fiato » (« sur le souffle », correspondant à la Connexion dans le système du Triangle, où le son est *soutenu* par le Souffle interagissant avec le Timbre, où on le *pose* dessus) et « dans le masque » (Position haute). On constate qu'Everardi, Lamperti-fils et Garcia-fils, tout en ayant des mondes pédagogiques très différents les uns des autres, ne se sont pas éloignés des consignes et concepts initiaux, à part la respiration abdominale, l'inspiration par la bouche *et* par le nez et par la bouche en même temps, enseignées à partir de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle [1, 2, 4, 5, 6, 8].

Pour résumer, dans le concept belcantiste, le Souffle représente la matière première du chant et la Position haute – le conteneur du produit fini : le Souffle passe par l'interaction avec les autres éléments et on le retrouve en Position haute *transformé* et, dans le système du Triangle, au service de la pensée musicale.

Ayant prouvé son efficacité, le concept initial est donc préservé, y compris par de nombreux professeurs de notre époque : on doit chanter « *sur* le souffle » pour être « *dans* le masque », mais sans un travail scrupuleux sur les éléments qui permettent cette « simplicité », notamment sur l'équilibre Timbre ramassé/Ouverture décrit plus haut et expliqué et enseigné de différentes façons, le concept reste beau, certes, mais irréalisable en pratique.

Selon Lamperti-fils, chaque voix a en elle-même *sa propre loi* : nombreux sont les bons chanteurs ayant fait une longue carrière qui ont des idées diverses sur « comment ils y arrivent » et le plus curieux est que ce n'est pas exactement ce que leur maître leur a appris [8].

Il ne faut pas se méprendre en citant les grands chanteurs qui disent ne jamais avoir travaillé ceci ou avoir toujours pratiqué cela, en essayant de trouver dans leurs explications « la clef » du bon chant. Si leur technique est bonne et leur sert « jusqu'au dernier souffle », cela voudra dire seulement qu'ils ont réussi à trouver leur équilibre en passant *par un bon chemin*, unique pour chacun, ayant parfois un concept trop personnel, souvent difficilement descriptible, voire intransmissible, sinon tous les grands chanteurs seraient les meilleurs professeurs du monde, ce qui n'est pas le cas¹⁸. De plus, nous ne possédons souvent pas l'information la plus importante : quels étaient leurs atouts de départ.

Pratiquer est une chose, connaître son propre fonctionnement en est une autre, mais avoir aussi la capacité de l'analyser et ressentir, puis de le transmettre sous une forme qui serait également compréhensible et accessible *aux nombreux* autres, afin qu'à travers l'assimilation d'éléments essentiels transmis, ils créent *leur propre cohérence*, cela exige une autre compétence encore.

Ma conclusion est que souvent dans l'enseignement de la technique vocale on confond certaines causes avec leurs conséquences, ce qui, dans le meilleur des cas, ralentit considérablement le développement de la voix et empêche la création de bons automatismes. Même si on travaille directement sur une « bonne » conséquence (celle qu'on remarque être présente lors du « bon chant ») – on écarte les côtes, on aplatit la langue, on abaisse le larynx, on soulève les pommettes, on dégage la mâchoire inférieure, etc., en contrôlant à chaque fois directement la partie du corps concernée – *cela ne reste qu'une conséquence* : elle n'est pas viable et son contrôle demande des efforts inutiles de notre part, alors qu'il suffirait de travailler sur la *cause* pour la faire apparaître comme conséquence de façon toute naturelle [5, 8]. Sans parler du fait

¹⁸ Selon Lamperti-fils, tout ce que la grande Adelina Patti connaissait de sa « méthode » était de « s'empêcher d'avoir de l'air sur la voix » [8, p.21].

que surveiller tous ces éléments demande un contrôle technique infernal qu'un chanteur d'opéra ne peut pas se permettre, ayant sur scène comme tâches supplémentaires la mise en scène, l'interaction avec les autres chanteurs et le chef d'orchestre, etc. Everardi et Lamperti-fils insistaient sur le but final technique du chanteur : acquérir des automatismes pour *ne pas penser à la production du son en chantant* [5, 8]. J'ai remarqué que l'une des idées qui aide l'élève à se détacher progressivement du contrôle technique pendant le chant, à ne pas penser au son qu'il est en train de produire et se diriger mentalement vers l'avant en suivant le vecteur de sa pensée musicale, c'est de penser que le moment de l'apparition du son n'appartient qu'au passé ou à l'imaginaire, à la *mémoire du futur* : on peut le visualiser mentalement (Timbre), mais une fois « sorti de notre tête » et réalisé par notre corps (Souffle), il est dans le passé. Le début du son, l'instant où il apparaît n'est donc jamais le présent du chanteur.

Voici un poème-mémo du ténor Dimitri Tarkhov (1890-1966), élève de Varvara Zarudnaya (1857-1939), élève à son tour d'Everardi (1824-1899) à Saint-Petersbourg. Tarkhov enseignait à l'Académie Gnessine de Moscou (comme Dolukhanova) et faisait régulièrement la démonstration de son contre-ut en cours jusqu'à l'âge de 75 ans, assis devant son piano [6]. On y retrouve à peu près tout ce que je décris sur ces pages. C'est donc écrit par un représentant de la deuxième génération de disciples d'Everardi (je le traduis mot-à-mot du russe, en perdant le rythme poétique) :

Un sourire ! Soulevez les pommettes !¹⁹
Le son semble porter un petit bonnet.
Ne vivez que de la mâchoire supérieure,
Comme si celle du bas n'existait pas.

La langue est allongée, telle une petite barque,
A jamais son bout contre les dents.
L'inspiration est inaudible et brève,
Et l'expiration semble être une inspiration.

¹⁹ Улыбка! скулы поднимите!
Звук словно в шапочку одет.
Всей верхней челюстью живите,
А нижней челюсти – как нет.

Язык ложится легкой лодкой
Навеки кончиком к зубам.
Дышок неслышный и короткий,
А выдох вдохом мнится нам.

Петь головой и грудью сразу.
По Эверарди говоря,
«Тянуть себя». Любую фразу
Петь с равновесьем, а не зря.

Подтянут купол диафрагмы,
Задержки столб на ней – как груз,
И плюс, чтоб подтянувшись так мы
Контроль имели бы и вкус.

Звук бодр, не нойте, что за дудка!
Губ мускулистость, сил расчет.
Глубите горло до желудка,
И все само собой придет.

Chanter avec la tête et la poitrine en même temps.
Comme disait Everardi
« Se tirer ». Chanter chaque phrase
Avec de l'équilibre, pas autrement.

La coupole du diaphragme est étirée <vers le bas>,
La colonne <d'air> retenue sur elle, tel un poids,
De plus, en s'étirant ainsi,
N'oubliez pas le contrôle et le bon goût.

Le son est tonique – pas plaintif – quelles manières !
Les muscles des lèvres, le calcul des forces.
On creuse la gorge jusqu'à l'estomac,
Et tout viendra tout seul. [6, p.183]

Que peut-on dire de ce petit mémo ? Tout est juste. Mais les causes et les conséquences y sont mélangées, et sans Tarkhov en personne qui lui clarifiera la causalité, l'élève ne saura pas ce qu'il doit faire exactement (sans parler du fait que Tarkhov travaillait probablement directement sur certains éléments, considérés par d'autres professeurs comme conséquences). Même le dernier « on creuse la gorge jusqu'à l'estomac » (Ouverture) peut être considéré par un élève à qui on apprend d'appuyer constamment, consciemment et directement sur le larynx, comme une confirmation de bonnes indications de son professeur, alors que ce geste ne doit pas être provoqué par un effort musculaire direct, mais doit être dirigé par le palais mou, par la « mâchoire supérieure » de laquelle « on vit », servant pendant le chant les besoins des deux éléments de base.

N.B. La meilleure façon de vérifier si le travail de l'Ouverture, ayant comme conséquence l'abaissement du larynx est bien dirigé par le palais mou, est de bouger la tête librement : le cou ne doit pas être figé [2, 5, 8, 31].

* * *

On dit parfois qu'un bon professeur ne doit pas forcément être un bon chanteur. Tout d'abord, il ne faut pas confondre le fait de savoir bien chanter et d'avoir fait carrière : une personne peut avoir une bonne technique et ne pas faire carrière, et on a aujourd'hui de plus en plus d'exemples de carrières courtes certes, mais fulgurantes par des chanteurs sans cohérence technique viable même pour eux-mêmes, sans parler de ce qu'ils pourraient transmettre aux autres, mais qui s'en sortent grâce à leurs qualités scéniques et musicales et des atouts vocaux naturels, qui, faute de connaissance sur leur fonctionnement, ne les servent que brièvement.

Un professeur qui n'a jamais bien chanté, même s'il sait distinguer le bon chant du mauvais et peut avoir de bonnes intuitions, pourra diagnostiquer mais *aura du mal à guérir*. Et celui qui a bien chanté, même à l'âge de 75 ans comme Everardi et Tarkhov ou 85 comme Dolukhanova, lorsqu'elle m'enseignait, pourra montrer à l'élève des exemples *sains* avec sa voix, prouvant par la même occasion que la bonne technique n'a pas de date de péremption. Mais la capacité de transmission de ce savoir-faire à travers un concept personnel basé sur le fameux « sul fiato » et « le masque », sans « étouffer » l'élève pour qu'il puisse créer *sa propre cohérence unique*, relève encore d'une autre compétence.

Au XIX^{ème} siècle, les grands professeurs que je cite ont formé et rééduqué *plusieurs dizaines* de chanteurs extraordinaires, prouvant ainsi qu'il n'y avait *rien d'aléatoire* dans leur approche pédagogique. Comme les grands castrats, dont ils parlaient avec admiration et nostalgie en évoquant le nombre d'heures improbable pour un chanteur de notre époque qu'ils passaient par jour à travailler leur voix²⁰ tel un instrument de musique à cordes, *ils insistaient* sur le travail quotidien pendant l'apprentissage et sur le travail régulier par la suite, notamment mental et en chantant « dans la tête » avec la partition, sans oublier les « règles d'or » du chanteur d'opéra pendant les périodes d'activité scénique, dont la dernière est apparue au XX^{ème} siècle à cause des moyens de transports de plus en plus rapides [15] :

Niente donne, niente fumo, niente vino,
Molto mangiare, molto dormire, molto riposare.²¹

²⁰ 3 à 4 heures par jour, plus un même nombre d'heures consacré à la théorie [6].

²¹ Pas de femmes, ne pas fumer, ne pas boire,
Manger beaucoup, beaucoup de sommeil, beaucoup de repos.

Cognosce te ipsum²²

Selon Lamperti-fils, le rôle d'un professeur est celui d'aider l'élève à se connaître soi-même. Il dit également que cette connaissance survient lorsque la tête interagit avec le cœur [8].

D'après Everardi, le secret du bon enseignement de la technique vocale est dans la fameuse « oreille attentive » et critique du professeur qui doit capter les moindres déviations de la voix du « bon chemin » et l'y remettre. Il trouvait déplacé d'associer la théorie du chant à la science et disait qu'il n'était pas utile à l'élève de connaître le fonctionnement physiologique de l'appareil vocal²³, car cela n'allait que le perturber pendant le travail technique avec son professeur [5]. Grand connaisseur de l'histoire de l'art lyrique, il rejoignait l'avis de nombreux autres professeurs sur les livres de Lamperti-père et Garcia-fils en doutant de leur utilité pratique, sans nier la valeur de leurs témoignages [5].

Les idées d'Everardi sont donc à l'opposé de celles de Garcia-fils – l'un de ses professeurs qu'il respectait profondément et citait en cours [5] – qui lui est presque « médical » dans son approche technique, collabore à Paris avec l'Académie des Sciences, se penche sur la physiologie détaillée de « l'organe vocal », opposant sa « méthode analytique au système contraire plus généralement adopté » [7, p.4]. Everardi-même nous apporte une explication à ce paradoxe : « j'ai étudié auprès de ces *hommes*, et non pas leurs livres, dont aucun ne peut apprendre à chanter » [5], en confirmant que le rôle de Garcia-fils auprès de lui était celui d'un *bon* professeur, celui d'aider l'élève à se connaître soi-même, devenir libre et autonome, sans « l'étouffer » avec ses outils de transmission du savoir-faire.

* * *

Il faut dire que je ne laisse pas les élèves critiquer leurs professeurs, quels que soient leurs concepts, approches pédagogiques ou particularités psychologiques, surtout s'ils sont restés auprès d'eux pendant plusieurs années, sans chercher à résoudre les problèmes auxquels ils espèrent trouver des solutions à travers ma méthode. Je responsabilise l'élève, en disant que *la personne la plus intelligente – c'est lui-même*. C'est lui qui *ressent* ce qu'il lui convient ou pas, c'est lui qui décide, s'informe et cherche des solutions pour aller là où il veut aller. Je ne suis là que pour l'aider à créer sa propre cohérence et *son propre équilibre* technique à travers mon concept et mon enseignement, comme le font d'autres professeurs à travers les leurs. Comme le dit Tito Gobbi en guidant les jeunes chanteurs, « faites confiance à votre sens de l'observation, votre intelligence, votre persévérance et souvenez-vous : toutes les décisions importantes vous devez prendre *seuls* » [31].

Cette responsabilisation est très importante, notamment dans le cas des élèves qui s'attribuent la place de la « victime » et, surtout avec l'apparition des premiers résultats positifs, cherchent à m'attribuer la place du « sauveur » dans le fameux Triangle de Karpman [28], installé avec leurs anciens professeurs (pour pouvoir l'échanger ensuite contre celle de « l'agresseur », place

²² Connais-toi toi-même

²³ On retrouve une réflexion élégante sur ce sujet chez son contemporain et ami, le ténor Gilbert-Louis Duprez au « contre-Ut de poitrine » légendaire [4] : « il serait déplacé et peut-être affligeant dans un traité de cette nature de donner une définition scientifique et physique du larynx, de la trachée, des poumons, etc... *De même qu'un poète n'a pas besoin de connaître la physiologie du cerveau pour faire des vers, de même il est inutile de savoir l'anatomie des organes vocaux pour chanter* » [23].

à laquelle se trouve leur dernier professeur lorsqu'ils arrivent chez moi). La maîtrise de l'évitement de l'installation de *ce Triangle* est essentielle dans la pédagogie en général : le professeur doit veiller à ce que l'élève *reste à sa place d'élève* (et non à celle de la « victime », de l'enfant maltraité ou de la brebis égarée) et lui – à celle du professeur (et pas celle du « sauveur », de l'assistant social ou du guide spirituel suprême). Lorsqu'un professeur commence à enseigner à un chanteur professionnel avec des problèmes techniques mais aussi de développement de carrière (ces deux aspects peuvent ne pas être liés), il doit veiller à ne pas se laisser transformer en un prochain responsable du « pourquoi ça ne marche pas » pour le chanteur, car c'est parfois, bien malheureusement, la seule chose que le dernier recherche vraiment. De la même façon, l'élève doit apprendre à se faire confiance et à écouter son instinct de survie vocale et psychologique en évitant les « professeurs-sauveurs », souvent les seuls ou, dans le meilleur des cas, très rares détenteurs de l'unique *vérité vraie* du chant...

Je suis convaincue qu'il ne faut pas « interdire » à l'élève d'assister aux cours des autres professeurs, de faire des essais et des stages auprès d'eux : cela va l'enrichir et le renforcer. L'élève doit se sentir confortable avec son professeur : l'atmosphère de confiance et de complicité qui se crée pendant le cours, mis à part l'information transmise et le travail associé, stimule l'interaction essentielle *entre la tête et le cœur*.

* * *

La majorité de ceux qui sont à la recherche d'une base technique et qui reçoivent mon enseignement après avoir travaillé avec d'autres professeurs, connaissent les termes représentés dans le Triangle, ont travaillé avec des Images, établissent les liens entre les idées qui viennent dans leur tête au moment où ils chantent et leur réalisation physique, etc. Cependant, on constate souvent des lacunes dans la cohérence technique personnelle chez l'élève et l'absence de causalité quelconque travaillée de façon structurée, ce qui fait que la pensée technique reste aléatoire et les automatismes bénéfiques ont du mal à se créer.

Dans mon approche, lors de la pratique des exercices quotidiens, l'élève doit savoir *pourquoi* il les pratique et ce qu'il doit surveiller dans *chacun* de ces exercices. On peut, bien évidemment, le faire travailler sans aucune explication, en attendant que les automatismes se créent « bêtement », mais, tout comme le sont les trois grands maîtres cités du XIX^{ème} siècle, je suis persuadée qu'il ne faut pas avoir peur d'être précis, une fois le système de coordonnées en commun installé, et que le travail conscient avec l'imagination est le plus efficace. Il ne faut pas oublier que le but d'un professeur n'est pas celui de « distribuer le poisson » mais celui « d'apprendre à pêcher ».

Je constate souvent que l'apparition des premiers résultats change littéralement le regard de l'élève sur son fonctionnement vocal : il comprend que la voix est un instrument comme un autre, qui ne supporte pas l'aléatoire dans l'apprentissage technique. Il comprend également que la production d'un grand son et une émission facile ne se situent pas seulement dans le domaine du physique et du physiologique, mais sont dirigés par la pensée, le chant étant sa réalisation, comme la parole. Chez un élève ayant déjà pratiqué le chant, les premières habitudes de la nouvelle pensée technique s'installent pendant une période d'un à deux mois et les premiers bons automatismes apparaissent au bout de trois à quatre mois (qui incluent la première période et les exercices cités) de pratique quotidienne.

* * *

Même si elle demande beaucoup de temps et de travail, la technique vocale de base reste relativement simple par rapport à celles de la majeure partie des instruments de musique, celles des sports, des arts martiaux ou du ballet : il y a plus d'éléments techniques à travailler dans ces disciplines. Le fonctionnement y est toujours le même : on s'entraîne régulièrement pour que les éléments répondent et s'exécutent *automatiquement* lors des séquences complexes des footballeurs ou des danseurs, qui travaillent énormément avec l'imagination, cette *mémoire du futur* qui précède la *réalisation* de la pensée et la plie à sa volonté lorsque les automatismes techniques sont prêts à la servir. Dans les sports d'équipe, ce travail avec la projection mentale est d'autant plus complexe que les algorithmes changent en temps réel, alors que chez les musiciens interprètes classiques, l'ordre d'exécution des éléments techniques, préparés à l'avance, est prédéfini par la partition.

La seule et vraie « difficulté technique » concerne donc la *pratique régulière* de la même pensée technique simple et précise et la *concentration* pendant le temps de travail dédié à la technique, et c'est là que le mot « motivation » devient essentiel.

Pour un débutant ayant le Timbre comme atout initial (pour les autres catégories, cela pourra prendre plus de temps), un an de travail quotidien suffit pour assimiler les bases. Ensuite, ce n'est que la pratique régulière de la même pensée technique associée à la pensée musicale qui développe la voix – la richesse, l'agilité, les nuances, le volume, la diversité des couleurs, l'égalité des registres et leurs extrémités, etc. La formation de l'appareil, qui « même en Italie » ! [2] prend entre quatre et six ans si la base technique est saine, passe par l'apprentissage et l'élargissement du répertoire, l'entraînement et la pratique scénique, le travail sur le texte, les styles, les langues, l'interaction avec d'autres musiciens, les nouvelles connaissances et expériences – musicales et autres – car tout enrichit le vecteur principal : celui de la pensée musicale.

« Les artistes ne s'improvisent pas : ils se forment de longue main », dixit Garcia-fils [7] et Lamperti-fils insiste sur la nécessité essentielle pour le chanteur d'enrichir ses connaissances en beaux-arts, car « l'instinct du chant provient du *désir du beau* » [8, p.99].

* * *

Il est important de mentionner que dans la technique vocale, l'apprentissage de base ne doit pas être compliqué ou frustrant, et même la pratique quotidienne des exercices doit apporter du *plaisir*. Si la technique enseignée est bonne et *si l'élève n'essaye pas de courir avant d'apprendre à marcher*, le travail doit être passionnant, épanouissant, ouvrant des possibilités d'expression et de satisfaction. Si ce n'est pas le cas, il faut changer : de technique, de professeur, d'occupation.

Du côté de l'enseignant, Garcia-fils nous dit que les seuls défauts qui doivent « faire désespérer de l'avenir vocal de l'élève » sont les suivants : une intelligence bornée ; une voix et une oreille fautive ; une voix rauque, tremblante ou abimée. Il souligne également que pour les deux dernières catégories, il ne faudra déclarer leurs défauts incorrigibles qu'après quelques mois de tentatives [7] (il faut dire que cela n'apparaît que dans les premières éditions de sa méthode). Lamperti-fils témoigne à son tour que la seule catégorie nécessitant un travail long et difficile est celle ayant des problèmes psychologiques [8].

Quant à Everardi, il ne fait pas de commentaire ni de conclusion concernant les particularités des élèves qui stagnent, en se contentant de le constater, et ce même lorsque cela concerne la « rééducation » et la correction de défauts isolés. Sa réputation, comme celle des deux autres

maîtres, attirait régulièrement les chanteurs en carrière voulant régler des problèmes techniques. Par exemple, il raconte avoir essayé de corriger un passage « engorgé » du célèbre ténor Mario et laisse tomber, ayant eu peur d'abîmer sa belle voix [5].

En ce qui me concerne, je constate que les seuls élèves demandant un travail « long et difficile » sont ceux présentant un « déphasage » semblable à celui que j'ai eu avec la flûte et le piano : un problème de création d'automatismes techniques simples dû à un contact instable entre la pensée technique et la pensée musicale pendant le travail. Probablement, est-ce l'équivalent de ce que Gracia-fils décrit comme « une intelligence bornée », « une voix et une oreille fausse » et Lamperti-fils comme « problèmes psychologiques ». Ma conclusion personnelle, illustrée par ma propre expérience artistique et pédagogique, est que cela ne concerne au final que *le moyen d'expression mal choisi* (artistique ou autre), car ni une « intelligence bornée » constatée par des « spécialistes » dans une ou plusieurs disciplines, ni surtout des « problèmes psychologiques » n'ont empêché des parcours exceptionnels et créations de génie dans à peu près tous les domaines de l'activité humaine.

Mais le rôle d'un professeur reste celui d'aider l'élève à *se connaître soi-même*.

Références bibliographiques

1. Manuel Garcia-fils, « Ecole de Garcia. Traité complet de l'art du chant », Paris, Heugel, 1904, onzième édition
2. Giovanni Battista Lamperti, « The Technics of Bel Canto », G.Schirmer 1905
3. Mario del Monaco, « La mia vita e i miei successi », Rusconi, 1982
4. Rodolfo Celletti, « Storia del belcanto », Discanto, 1983
5. Л.И.Вайнштейн, «Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство. Воспоминания ученика», Киев, 1924
Vainshtein L.I., « Camille Everardi et son regard sur l'art du chant. Mémoires d'un élève », Kiev, 1924
6. Яковенко С. Б., « Волшебная Зара Долуханова », М.: Композитор, 1996
Yakovenko S.B., « La Magique Zara Dolukhanova », Moscou, Compositeur, 1996
7. Manuel Garcia-fils, « Traité complet de l'Art du chant », Schott, Mainz, Paris, 1^{ère} partie : 1840, 2^{de} partie : 1847
8. William Earl Brown, « Vocal Wisdom. Maxims of Giovanni Battista Lamperti », New York, Taplinger Publishing Co., 1931
9. J. J. M. Levien, « The Garcia family », London, 1932
10. Herbert Weinstock « Rossini : A Biography », Limelight Editions, 1987
11. Константин Станиславский, « Работа актёра над собой », Москва, Художественная литература, 1938
Constantin Stanislavski, « Le Travail de l'acteur sur soi », 1938
12. Nicolai Gedda, « Gåvan är inte gratis », Bonnier, 1977
Nicolai Gedda, « Un don ne se reçoit pas gratuitement », Bonnier, 1977
13. Vittorio Tortorelli, « Enrico Caruso », Rimini, 1973
14. Григорий Кристи, «Работа Станиславского в оперном театре», Искусство, 1952
Grigori Kristi, « Le Travail de Stanislavski à l'opéra », Iskusstvo, 1952
15. Александр Лесс, «Тита Руффо. Жизнь и творчество», Москва, Советский композитор, 1983
Alexandre Less, « Titta Ruffo », Moscou, 1983
16. Rosa Newmarch, « The Russian opera », London, 1914
17. Fyodor Chaliapin, « Pages from my life », Harper & Brothers, 1927
18. Фёдор Шаляпин, «Маска и душа», Париж, 1932
Fédor Chaliapine, « Le Masque et l'Âme », Paris, 1932
19. Giacomo Lauri-Volpi, « Voci parallele », Milano, Garzanti, 1955
20. Francesco Lamperti, « The Art of singing », G. Schirmer, 1890
21. Luciano Pavarotti, « My world », G K Hall & Co, 1996
22. Михаил Глинка, «Записки», Москва, Музыка, 1988
Mikhail Glinka, « Ecrits », Moscou, Musique, 1988
23. Gilbert-Louis Duprez, « L'Art du chant », Paris, 1845
24. Albert Schweitzer, « J. S. Bach », Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930
25. Albert Schweitzer, « J. S. Bach. Le musicien-poète », Maurice et Pierre Foetisch, 1905
26. Dietrich Fischer-Dieskau, « Echoes of a Lifetime », Macmillan London, 1989
27. Dietrich Fischer-Dieskau, « La légende du chant », Flammarion, 1998
28. Stephen Karpman, « Fairy tales and script drama analysis », Transactional Analysis Bulletin, 1968
29. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, « Mirrors In The Brain : How Our Minds Share Actions and Emotions », New York, Oxford University Press, 2008

30. Noam Chomsky, « Knowledge of language : its nature, origin and use », New York, Prager, 1986
31. Tito Gobbi, « My Life », London, Macdonald & Jane's, 1979
32. Анатолий Эфрос, «Репетиция – любовь моя», Москва, Панас, 1993
Anatoli Efros, « Répétition – mon amour », Moscou, Parnas, 1993
33. Francesco Lamperti, « Guido per lo studio del canto », Milano, G. Ricordi, 1864
34. Steven Pinker, « The Language instinct », New-York, William Morrow and C°, 1994
35. Noam Chomsky, « New Horizons in the Study of Language and Mind », Cambridge University Press, 2000
36. Lilli Lehman, « Mon art du chant », Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1922

Sommaire

I. Qui

L'intruse
La liberté conditionnelle
La seconde vie

II. Quoi

Le Triangle de l'Equilibre
La première rencontre
Les exercices quotidiens

III. Comment

Le Timbre et le Focus
Le Souffle
La Connexion
L'Ouverture
La Position haute
Le Texte

IV. Pourquoi

Le belcanto cognitif
Le concept belcantiste
Cognosce te ipsum

Références bibliographiques