

Mariam Sarkissian

Je pense, donc je chante

ou

La Louange du belcanto cognitif



La Méthode Sarkissian

2^e édition

À mes élèves

I

Qui

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

Ossip Mandelstam

Ne quitte pas la pièce, ne commets pas cette erreur.

Joseph Brodsky

L'intruse

Mon entrée 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 montrai un intérêt particulier pour un programme musical à la télévision, ce qui se traduisit en quelques mouvements de fesses, ressemblant à une danse. Cet acte d'imprudence fut remarqué et puni sur-le-champ : ma grand-mère décida de consacrer ma vie à la musique.

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

Mon initiation officielle commença par le piano à l'âge de cinq ans. Deux années plus tard, ayant développé une idiosyncrasie tenace pour la pratique de cet instrument que j'aimais pourtant tendrement (ce fut tragique, étant donné que mes grands-parents côtoyaient Sviatoslav Richter et que je l'adulais) j'entraï 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 et devenaient professionnels dès leur plus jeune âge.

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 dessin et le théâtre pour comprendre qu'un enfant de moins de dix ans n'était pas forcément obligé d'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 Maksakova¹ et Alexandre Melik-Pachaïev², 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 son épouse, 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,

¹ Maria Petrovna Maksakova (1902-1974), mezzo-soprano soviétique, soliste du théâtre Bolchoï.

² Alexandre Melik-Pachaïev (1905-1964), chef d'orchestre soviétique, directeur artistique du théâtre Bolchoï.

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* (exécutive) ne se connectait pas correctement à ma *pensée musicale* (créative) 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 ressentait en jouant de leurs instruments les musiciens qui n’avaient pas ce « déphasage » : contrairement à moi, ils arrivaient à créer de 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.³

³ 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, ayant transité entre-temps par un collège parisien et un lycée français moscovite, je me suis définitivement posée à Paris à l'âge de seize ans, 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 quoi que ce soit...

Mais les voies du Seigneur sont ce qu'elles sont. À 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 aussitôt

commencé à imiter ses kilomètres d'agilités baroques d'une petite voix toute fine...

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 inconditionnel. En outre, l'entourage musical de mes grands-parents m'avait littéralement bercée dans la musique de chambre, instrumentale et vocale, en la mettant au-dessus des autres disciplines musicales.

Toujours flûtiste et apprentie-chanteuse, ayant perdu beaucoup de temps, mais pas complètement l'espoir de comprendre le fonctionnement de l'instrument vocal sous l'œil bienveillant des 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 ma 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 mérité la plus haute appréciation 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, avec comme aboutissement une première pierre taillée dans ma construction vocale et un diplôme-bénédiction fait maison par ma Zara Alexandrovna adorée.

À Paris, ayant enfin définitivement arrêté la flûte, j'ai poursuivi 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 ? »⁴ s'exclama l'Italienne lucide et elle m'offrit un premier aperçu détaillé de l'état des lieux du monde lyrique, qui avait légèrement changé depuis les années où brillait « la Viardot du XX^e 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'École 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.

⁴ Ce fameux « ma » italien faisait également partie du vocabulaire d'Everardi, qui parlait, lorsqu'il enseignait en Russie, un exquis mélange du français, du russe et de l'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 la vision, je me fixais un but précis : *rechanter comme avant*.

Parallèlement à une pénible et passionnante rééducation post-traumatique et postopératoire, en essayant de reprendre le chant, je me retrouvai 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 ces dysfonctionnements n'étaient pas seulement liés à un état de fatigue général, ayant comme conséquence le souffle court, mais qu'il me manquait des éléments essentiels, que je n'arrivais pas à identifier...

Ma technique d'avant l'accident représentait une construction en béton armé sur un socle de paille : je travaillais beaucoup, très régulièrement et j'arrivais à créer des automatismes techniques et à les soumettre à ma *pensée musicale*, grâce à quoi je pouvais fonctionner professionnellement, mais, comme je l'ai compris plus tard, certaines

idées techniques essentielles étaient erronées, et comme je le sais maintenant – j’étais en déséquilibre constant, raison pour laquelle *ma voix ne se développait pas correctement et n’arrivait pas à grandir*. 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 – hélas, meilleur que celui dans lequel je me retrouvais parfois « grâce » à ces solutions. Avec le temps, j’ai 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 ».⁵

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’Équilibre dans la technique vocale, chacun d’eux étant pour moi le représentant de l’un des trois éléments essentiels de la technique lyrique dans le cadre de ma méthode : l’Ouverture (Dolukhanova), le Timbre (Bondi) et le Souffle (Ottevaere). 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 masterclass, 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 grande partie grâce à eux que je n’arrêtais pas de chercher *une cohérence technique* (en tant qu’ex-pianiste et ex-flûtiste, j’étais sûre qu’il devait y en exister une aussi pour la voix) et

⁵ 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.

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.

En plus de ceux qui seront mentionnés directement, le lecteur curieux retrouvera quelques ouvrages essentiels 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).

Camille Everardi était l'un des grands contributeurs de l'école dite « russe » dans la seconde moitié du XIX^e 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 base technique incomparablement plus solide que celle d'avant, malgré les séquelles physiologiques dues à l'accident. Ma libération et ma transition du mode « je chante, donc je suis » vers « je pense, donc je chante » se sont réalisées progressivement pendant cette restructuration physique et mentale, délicatement guidée par David Gevorgyan – grand psychologue et pédagogue, directeur du *Centre de psychologie appliquée* d'Erevan, que j'ai eu l'immense chance de

rencontrer deux mois après mon accident, et qui me conseillait 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 nouvelle 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'Équilibre

Avec le temps et la pratique pédagogique intensive, mon expérience post-traumatique se cristallisa en méthode d'enseignement de la technique vocale autour d'un concept que j'avais créé pour une meilleure compréhension entre mes élèves et moi – une base de communication technique commune qui me manquait depuis toujours avec mes professeurs – que j'ai appelé *le Triangle de l'Équilibre*, plus loin appelé *le Triangle*.

La méthode 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 ma méthode, je vais me baser sur le travail avec cette catégorie d'élèves. Cependant, la méthode convient également aux personnes voulant trouver le confort de l'émission *en position haute*, améliorer leur fonctionnement vocal et *acquérir une technique professionnelle*⁶ : aux débutants et aux amateurs, adultes et enfants, aux chanteurs non lyriques et aux comédiens, professeurs et avocats, plus loin appelés « les orateurs ». Contrairement aux chanteurs lyriques, dans le travail sur les éléments du Triangle, la majeure partie des orateurs n'a pas besoin de travailler sur l'Ouverture, associée dans le système du Triangle à l'amplification naturelle, indispensable pour les chanteurs d'opéra, et la *pensée musicale* y est

⁶ Pour moi, cette définition désigne une qualité d'exécution et une maîtrise excluant l'aléatoire.

également remplacée par la *pensée verbale* ou la *pensée verbale artistique*.

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 et 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*, *le souffle* ou *la position haute* ;

- 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.

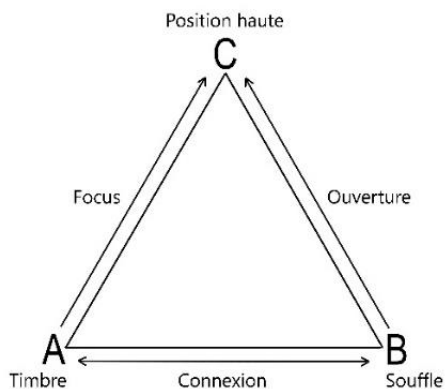
Par la suite, les automatismes nocifs ou pas assez efficaces, dus aux idées techniques erronées, sont progressivement remplacés par des automatismes bénéfiques et viables à travers l'assimilation et la pratique de la nouvelle *pensée technique*. Lorsque cette dernière fait apparaître des résultats positifs et satisfaisants, l'acquisition et la consolidation des « nouveaux chemins d'accès » à ces bons résultats sont stimulées.

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 possèdent 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 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 des idées, concepts et cohérences des grands représentants de l'école belcantiste, notamment des maîtres Lamperti-fils, Everardi et Garcia-fils : **le Triangle de l'Équilibre**. Il 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 à l'élément du 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).

À 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 technique 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 ainsi la suivante : la volonté (la motivation, l'intention) de produire un son, accompagnée de la visualisation mentale de ce dernier associé à l'élément du Timbre (A) à la *place du Timbre*, stimule l'énergie du Souffle (B) pour entrer en contact physique avec son contraire (dans le système du Triangle – le Timbre), afin de réaliser le son visualisé mentalement. L'interaction équilibrée du Souffle avec le Timbre crée et régénère l'énergie de la Connexion, qui fait apparaître et maintient le son de la voix en Position haute (C), en passant, pour les chanteurs lyriques qui ont besoin de l'amplification naturelle, par les éléments de l'Ouverture et du 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, en le travaillant séparément et en l'agencant aux autres selon l'ordre établi.

Cela peut paraître étrange, mais les chanteurs réagissent très bien à la Séquence et aux divers 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 technique et ont besoin « du concret », qui ne concernerait pas les traités de physiologie ou de phoniatrie et les cours de yoga, mais proposerait une explication simple et 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 interdépendants. 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 – la bille ne pourra alors pas l'atteindre. Mais si on place la bille au bon départ, elle passera par tous les points prédéfinis en activant les éléments nécessaires et atteindra le but. Sans notre aide, sans notre effort, mais juste parce qu'on a *préparé* et agencé à l'avance les éléments du trajet.

La technique vocale n'est pas une science, 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, par notre *désir du beau*.

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* avec les éléments du Triangle qui lui permettront de se réaliser à travers les bons automatismes : plus la *pensée technique* est développée, plus elle a créé d'automatismes performants pour servir la réalisation de la *pensée musicale* – plus l'interprète se rapprochera de son idéal musical et artistique 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 des exercices techniques et de tous les exercices chantés.

La *pensée technique* n'est ainsi qu'un *moyen*, le but principal étant la réalisation optimale de *l'idée créative initiale* qui est, dans le cas d'un chanteur ou d'un musicien instrumentiste, la *pensée musicale*, dont l'expression de qualité est impossible sans la *pensée technique*. Grâce à cette dernière, on acquiert ainsi un *moyen d'expression* et on apprend à *parler le chant* et la musique.

Lorsque j'enseigne la technique vocale, la valeur objective de la *pensée musicale* de l'élève me préoccupe peu : je lui apprend 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* (le « comment » du chanteur) et la *pensée musicale* (son « quoi ») s'autostimulent : 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 qui était inatteignable auparavant, cela stimule notre imagination, la *pensée musicale* commence à faire 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 toujours *s'imposer sa pensée musicale en tant que vecteur mental principal*.

La *pensée technique* est associée à la pratique des exercices quotidiens, au travail sur la Séquence et 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 des éléments. 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^e siècle, les grands maîtres faisaient travailler leurs élèves en leur proposant différentes **Images** pour stimuler des réponses physiologiques au service de la technique [4]. Ce procédé représente 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 stimuler une réponse physiologique précise ou de réveiller les sensations nécessaires à la réalisation d'une tâche technique, toujours dans le but de la création d'un automatisme sain. Cette approche représentait l'une des grandes forces des écoles de Lamperti-fils et d'Everardi [2, 5, 8], qui enseignaient également que la préparation technique doit atteindre un tel niveau d'automatisation qu'on ne devrait pas penser à la façon dont on produit le son chanté ou parlé lorsqu'on est sur scène et que l'*effort* associé au chant lyrique ne devrait pas être supérieur à celui de l'expression verbale spontanée. Cela paraît improbable, notamment lorsqu'on pense aux grands sons lyriques émis par les chanteurs

d'opéra, survolant tout un orchestre. Mais de quel *effort* s'agit-il exactement ?

Analysons la façon dont un adulte (ne présentant pas de dérèglements psychiques ou physiques majeurs) 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 apparaissent d'abord dans notre tête, suivies d'une motivation de les transmettre. 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 gestes et mouvements... Comment est-ce possible ? Grâce aux mécanismes neuronaux 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 verbale. Pour parler, nous ne faisons ainsi que nous servir des automatismes du langage déjà installés, *sans effort*.

Le travail avec les éléments du Triangle crée à son tour des automatismes pour servir l'ordre de la *pensée musicale*, également *sans effort* : nous apprenons à ne pas *faire*, mais *imaginer*, en structurant la *pensée technique* pour acquérir des mécanismes de la réalisation du son lyrique, pour que l'action ne soit qu'une *conséquence physique*, une *matérialisation* de l'idée créative.

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, comme un manuel d'une langue qu'on doit apprendre, car on n'en a besoin que pour la compréhension, l'entraînement, 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 lyriques et non lyriques 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 comment agir pour 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 physique, notamment au niveau du larynx qui est la partie la plus fragile de l'instrument du chanteur, et pas d'effort volontaire quelconque. Le but est de se diriger vers l'équilibre *naturel* entre les éléments, sans intervenir dans ce processus artificiellement et physiquement. On connaît les bons ingrédients, leur dosage et l'ordre de la préparation alchimique, on lance le processus et on attend le résultat : ils interagissent et créeront des réactions sans notre participation. On peut comparer l'exercice quotidien de la *pensée technique* à l'attente du produit fini : on retrouve cette identification de la période d'attente « que le miracle du chant opère » [8] chez de nombreux grands maîtres.

La réponse physique des éléments doit être proportionnelle à leur développement naturel dans l'apprentissage en cours : on continue le travail quotidien en veillant à ne pas essayer de courir avant d'apprendre à marcher. Une fois la voix chauffée et les endroits difficiles du morceau travaillés séparément, on chante en mettant *la technique du jour* 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, mais que c'est tout le travail préparatoire qui peut l'être ; 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 *imaginer* son centre là où il peut résonner et grandir, en libérant l'expiration vers lui par un chemin, toujours imaginaire, comportant l'élément de l'amplification naturelle...

Décrite de maintes différentes façons, la seule *pensée technique* plus ou moins consciente qui devrait rester pour servir la *pensée musicale* du chanteur lyrique une fois la formation de l'instrument vocal achevée et les automatismes techniques essentiels acquis, concernerait la respiration et l'image mentale du timbre pur de notre voix : pendant le chant, on pense à inspirer en se remplissant de l'énergie physique du Souffle et on la libère vers son contraire technique imaginaire, le Timbre, que l'on associe à notre pensée créative.

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 ma pédagogie concernant *ma méthode d'enseignement de la technique vocale* : le travail technique sur la création des automatismes et la connexion 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 : ainsi, j'unifie, je catégorise et je conceptualise pour optimiser la compréhension entre l'élève et moi.

La première rencontre

Qu'il s'agisse d'un chanteur professionnel ou d'un amateur, soliste ou choriste, débutant ou confirmé, enfant ou adulte, ma première question concerne ce qu'il recherche en venant vers moi.

Dans la majeure partie des cas, on me répond qu'on voudrait pouvoir résoudre un ou plusieurs problèmes techniques, clarifier les idées sur le fonctionnement de la voix chantée et parlée 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 les préoccupe. Souvent, la lutte contre les difficultés techniques *éloigne* l'élève de sa *pensée musicale* : il insiste *physiquement* sur la réalisation technique des sons pendant le chant et perd le vecteur créatif 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 souvent il n'arrive pas à déterminer la provenance.

Il ne faut pas oublier que la *pensée musicale* chez un chanteur d'opéra n'inclut pas seulement le texte, porté à la hauteur des fréquences inhabituelles pour la voix parlée, 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 Giovanni, 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 la peau » du personnage dont j'allais interpréter l'air après l'échauffement, ou en pensant à des personnages différents : un *grand Rossini* chanté par Rosina, puis – Sesto, puis – Angelina...

Pour stimuler la *pensée musicale*, j'enseigne également le travail avec le *verbe-vecteur* de Stanislavski [11, 14] : qu'est-ce qui *anime* le personnage dans cette scène, qu'est-ce qu'il *fait* ?

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, le médium ou l'aigu, son flou ou grinçant, passage voilé, souffle instable, gorge ou mâchoires serrées... 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 le 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 réaliser 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*. J'ajouterais 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 à volonté à mes cours, aux

représentations d'opéra (voire, si possible, aux répétitions – moments uniques et précieux de la création collective) 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 créatif 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 de Don Juan. Certes, il est souvent intéressant de mieux connaître son professeur de chant, de découvrir son monde musical et intellectuel, mais cette communication potentiellement enrichissante ne doit pas concerner un cours de chant, qui doit être exclusivement consacré à ***l'art de la réalisation de la pensée musicale***, notamment à travers l'optimisation et le développement de la résonance et de l'amplification naturelle du son de la voix, indispensable pour la professionnalisation des chanteurs d'opéra d'aujourd'hui, tous répertoires confondus (souvenons-nous avec nostalgie 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 primée⁷, je me suis retrouvée à la table des deux grands chanteurs français, Michel Sénéchal et Gabriel Bacquier, qui faisaient partie du jury. Leurs petites

⁷ Le Forum Lyrique International d'Arles.

histoires sur le métier étaient drôles et passionnantes, mais ce qui m'avait le plus impressionnée à l'époque (où je n'avais pas encore interprété 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 toutes les autres expériences aux tentatives d'apprendre à nager dans une piscine sans eau...

Comme pour les solistes instrumentistes, plus le chanteur lyrique est jeune lorsqu'il commence à se produire sur scène, 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 se projette vers 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 exclusivement à un travail technique scrupuleux, pour développer *en priorité* les qualités qui permettront à l'élève de monter sur scène, et à sa voix de survoler l'orchestre.

Les exercices quotidiens

Après l'introduction de la méthode, je commence à installer entre l'élève et moi notre *système de coordonnées en commun* pour que nous puissions mieux nous 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 de ses objectifs. Cet entraînement comporte trois parties : *les Éléments*, *les Chantés* et *les Trois heures*. Après l'installation d'un entraînement adapté, la pratique technique quotidienne ne devra pas dépasser vingt minutes, pendant lesquelles une concentration maximale est exigée.

N.B. Le travail quotidien est extrêmement important pendant la période d'apprentissage et d'installation des bases techniques.

Dans la première partie des exercices, on travaille séparément sur **les Éléments** 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 » alors 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 pratiquer 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 a baissé, que le Timbre n'est plus accroché au bon endroit : il faut alors le *ramasser*, 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 de la Position haute*. Attention : cette place de l'accroche mentale du Timbre, du petit point de la vibration initiale, ne concerne pas les sensations de résonance du haut du crâne – de la réponse de l'espace de la Position haute – qui surviennent *en conséquence* au-dessus de la mâchoire supérieure, se déplacent et sont plus ou moins bien ressenties en fonction de la fréquence émise [36] et de l'intensité des sons. On ne fait que constater leur apparition.

Pendant et autour des exercices du *moïto*, on commence l'entraînement de base des deux mouvements de la Connexion et des 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 étirer vers le haut et vers l'arrière la musculature du palais mou. 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, par un mouvement ressemblant à une petite toux profonde.

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 et vibrer légèrement. Cet exercice nous permet de ressentir le *Chemin du souffle* « à l'envers », en inspirant lentement. On peut l'associer à l'exploration de la résonance des cavités au-dessus de la mâchoire supérieure en expirant par un léger « h » et en

le transformant en un son nasal « en » ou « on », ce qui nous donne « hghan » ou « hghon » et garantit le passage de l'air par le nez et par la bouche, comme lors de l'inspiration par le *cochon*. On reproduit cette séquence plusieurs fois, ronflement – « hghon », ronflement – « hghan », 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 sur son Focus à la Place du timbre. On peut alterner le *canard* avec un miaulement, en faisant des séquences de caquetage – miaulement, « é-é, mia-a-a-ou », 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 et on libère le Souffle vers son élément contraire.

Le Serpent

On travaille les sensations de la Connexion : on inspire profondément par la bouche en imaginant stocker l'air dans la cavité abdominale (à la Place du souffle) 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 propulsions espacées et en variant les séquences : en resserrant le « s » par la contraction des muscles de l'abdomen et du diaphragme, en pensant à un mouvement vers le bas et vers l'extérieur, comme si on repoussait une ceinture serrée. On retient notre attention sur le point du contact du « s », puis on la déplace vers le travail du diaphragme, en apprenant à ressentir les deux points de la « connexion ».

N.B. Pendant le chant, la place du « s » sera attribuée à la Place du timbre et la « vraie » Connexion liera ainsi le Souffle (qui remontera de la Place du souffle par le Chemin du souffle) au Timbre (placé à la Place du timbre, au milieu de la Position haute).

La Peur

Cet exercice, par lequel on travaille sur l'Ouverture et le Chemin du souffle, m'a été montré par Anna Maria Bondi et faisait partie de son héritage de la classe de Gabriella Besanzoni : on inspire profondément par la bouche en étirant les lèvres vers l'avant, comme si on voulait faire un bisou, et on commence à produire des « ou » profonds prolongés, comme un loup qui hurle à la lune, ou comme si on était déguisé en fantôme et voulait faire peur à quelqu'un. On imagine *le vide* à l'intérieur de nous, entre la Place du souffle et la Place du timbre, et on laisse le « vent » du Souffle « chanter dans le tuyau » et monter – sans obstacles sur tout le trajet du Chemin du souffle, élargi par l'Ouverture – en Position haute.

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 et quelles sont les pensées et les images à adopter pour avoir en conséquence des effets positifs recherchés.

Parfois, 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 les plus sombres que chacun possède. Souvent, notamment à un stade déjà bien avancé, l'élève reconnaît ses points forts et ses faiblesses, tout en laissant dans un placard sombre et profond une certaine quantité « d'affaires non résolues » qui, même s'il a l'impression de pouvoir chanter et fonctionner professionnellement sans les résoudre, ralentissent le progrès vocal et artistique, limitent le répertoire et la projection, 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.

À 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*, *les piqués*, et on termine cette deuxième partie par un *grand Rossini* (l'exercice d'entrée dans les troupes depuis le XIX^e siècle et aujourd'hui – essentiellement dans les grands chœurs professionnels) et la *messa di voce*⁸, l'exercice préféré de Rossini en personne selon ma professeure Anna Maria Bondi, la tâche technique « la plus difficile en chant » selon Lamperti-fils [8, p.13], la quintessence du belcanto selon Rodolfo Celletti [4] et la meilleure preuve, avec le *grand Rossini* et lorsqu'ils sont bien exécutés, d'une bonne maîtrise technique. Les exercices se font sur des « i », « é », « o », « ou », « u » et « a », ainsi que sur des syllabes mêlant ces voyelles et certaines consonnes.

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, nous travaillons des passages délicats des partitions et les culminations des airs de bravoure qu'il est nécessaire de garder sous la main et dans un excellent état, notamment pour les concours et les auditions : nous travaillons 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

⁸ Un ou plusieurs crescendo-decrescendo sur un son tenu à la même fréquence (<>).

enregistrements des grands chanteurs pour nous entraîner à identifier leur gestion de l'équilibre à travers le système du Triangle installé entre nous. L'élève apprend également à analyser ses propres enregistrements, dont ceux qu'il réalise pendant les cours – ce travail est essentiel pour son autonomie.

Je transmets également des outils 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 ajoutera ou clarifiera certains points, il aura d'autres illuminations, puis, le jour d'après, il déchirera et remplacera ce papier par un autre, avec des indications plus claires pour lui et plus efficaces, et ainsi de suite. Avec le temps, l'élève apprendra à *se connaître* et à se corriger, en devenant *son propre professeur*, et plus il progressera, moins il aura besoin de ces petits papiers. Par la suite, il ne notera que quelques phrases essentielles qui l'accompagneront pour une longue période, par exemple, le temps d'une production, pour ne pas perdre l'équilibre technique à cause des exigences d'un rôle peu confortable.

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 produire un son » :

1. Où ? À la Place du timbre, au centre du crâne, au-dessus de la mâchoire supérieure, dans la nasalité postérieure, dans le « en », au milieu de la Position haute ;

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** par le Chemin du souffle vers son contraire, le **Timbre**, accroché à la Place du timbre.

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 de la Place du souffle – toujours vers le bas et vers l'extérieur ; imaginer l'étirement de l'Ouverture – en pensant au geste de déboucher les oreilles et aux voyelles profondes « ou » et « o » ; diriger et retenir le regard intérieur à 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 ; imaginer la tension interne de la sensation de la Connexion.

N.B. Pendant le travail technique, l'élève évitera de penser à ce qui se passe *réellement* 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.

L'élément imaginaire du Timbre est le contraire de l'élément physique 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 qui indique que la réalisation du son, grâce à la libération de l'énergie du Souffle et 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.

L'élément imaginaire du Timbre représente « l'adresse » qu'on donne au Souffle pour activer la Position haute. Le Timbre est également l'unique élément technique qu'on introduit dans notre *pensée musicale*, ce qui permet de créer un lien entre l'idée créative et l'idée exécutive et de mettre toute la construction technique au service de la réalisation de la *pensée musicale*.

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.

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 lâchera jamais : 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 héritée des castrats Tosi et Mancini [4], les cordes représentent le Timbre, l'archet – Le Souffle, et 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 un son tenu à la même fréquence) pour pouvoir accélérer à tout moment (en réactivant le premier mouvement de la Connexion pour monter et faire un *crescendo* sur un son tenu à la même fréquence).

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 (horizontalité) : on apprend à « vivre au-dessus de la mâchoire supérieure », en y envoyant la « lumière » – le Souffle (verticalité) 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 soulevé, faisant partie du geste de l'Ouverture) 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 dirigée vers le haut et vers l'arrière, et la base sur le « plateau » du palais. On imagine que plus le son qu'on visualise est ramassé, serré et étroit, plus il monte en se plaçant automatiquement au niveau de la circonférence du cône qui lui correspond. Ainsi, il se place plus haut dans l'espace de la Position haute.

« Comment peut-on *fabriquer* le timbre ramassé ? On ne peut pas ! Il *apparaît* » [8, p.113], dicit Lamperti-fils. Ainsi, on l'imagine jusqu'à ce que l'ordre de notre *pensée technique* puisse le rendre *réel*, puis automatise son apparition 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 celui entre le Timbre ramassé et l'Ouverture, représentant le son de base dans les conditions de son amplification.

La voix lyrique se développe et grandit grâce au travail du Souffle avec le Timbre, en la présence de l'élément indispensable de l'Ouverture, de l'amplification naturelle du chanteur. Le Focus et l'Ouverture doivent « grandir » ensemble, en restant en équilibre : plus on travaille sur l'Ouverture, plus elle s'assouplit, plus son amplitude augmente, plus il faut veiller à *ramasser* et solidifier le Timbre – toujours par son contraire, le Souffle – 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 un long travail sur le Souffle pour pouvoir stimuler le Timbre à se ramasser en 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* (abdominale), développée grâce à la pratique de la flûte traversière. Ce « défaut de fabrication » est devenu mon grand 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 pourrait être un effet recherché, mais pas à l'opéra), on ressent un malaise inévitable qu'on ne saurait pas forcément expliquer. Pourtant, cela est dû aux conséquences de la perte de l'équilibre, souvent liée au fait que l'un des deux éléments de la Connexion – le Timbre – se décroche et tombe régulièrement de la Place du timbre, le seul endroit où il peut se ramasser en Focus de façon efficace pour représenter le contrepoids de l'Ouverture.

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, au milieu de la Position haute, que se trouve le « phare » du chanteur, vers lequel monte le Souffle en activant nos 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 visualiser 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 bâiller, 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 est le suivant : 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 sur celle de la voix de tête, ni 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 davantage vers l'un côté du Triangle ou vers l'autre : vers le contrôle ou la liberté, vers l'intellectualisation et la préparation ou l'intuition et la spontanéité, vers l'extérieur ou l'intérieur, ayant plus de facilité naturelle ou d'atouts de départ liés au Timbre et au Focus ou au Souffle et à l'Ouverture. La détection et la compréhension de ces prédispositions psychophysiques 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, indépendamment des

prédispositions initiales, le premier pas consiste à identifier 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 avantagés au départ sont ceux qui associent leur voix au Timbre, ce qui veut dire que sans ce petit « bzzz », ce « verre » qu'on entend dans la voix parlée de certains, ce son métallique, strident et parfois même désagréable, leur voix « n'existe pas » : pour ces personnes, le Timbre et leur voix sont indissociables.

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 abaissant la mâchoire inférieure de façon exagérée.

N. B. Par la suite, en pratiquant 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 au-dessus de la mâchoire supérieure.

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 – à la Place du timbre, en prononçant « hen » (le palais mou toujours collé). On reproduit le geste plusieurs fois de suite : on commence à expirer par le nez, en libérant le Souffle, puis on l'oblige à se confronter au « freinage » du Timbre (tout en ressentant la réponse du point du souffle lors de leur rencontre – vers le bas et vers l'extérieur).

En ayant imaginé et capté la sensation de la vibration initiale dans la nasalité postérieure, on commence l'exercice du *moïto* par l'accord parfait majeur descendant, puis, par des allers-retours sur une octave, toujours en jouant avec des *glissandi* dans la succession des deux mouvements de la Connexion. On s'imagine en train d'essayer 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.⁹ Les seules sensations physiques « permises » sont celles de la Connexion : une petite tension interne ressemblant à un gémissement, à une plainte, durcissant plus lors de l'exécution du premier mouvement de la Connexion, celui du Souffle.

Certes, il est parfois difficile de croire que même le plus beau son rond et chaleureux d'une grande voix lyrique est basé sur cette « vibration initiale » [8, p.104] freinant le Souffle, qu'elle 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 l'identifiant et en le plaçant au bon endroit, on obtient *la clef* du monde de la résonance et de l'amplification naturelle.

Grâce à l'exercice du *moïto*, on peut assez rapidement définir la tessiture de l'élève (même du plus jeune, pour ne pas mentionner les professionnels qui viennent vers moi après des opérations sur les cordes vocales, ayant chanté depuis des années dans une tessiture qui n'est pas la leur) : je compare cet exercice au chapeau magique de

⁹ 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), on peut explorer toute l'étendue vocale de l'élève de l'extrême aigu à l'extrême grave sans mettre 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 et l'amplifier.

l'école des sorciers d'Harry Potter, qui choisit pour l'élève son appartenance à une maison. Nous ne possédons qu'un seul et unique instrument en nous et cet exercice permet de l'identifier – une flûte, une clarinette, un basson – même s'il ne s'est pas encore *matérialisé*. La définition de la tessiture ne peut pas être aléatoire : dans le choix du répertoire, même pour les tout débutants, cette précision demeure extrêmement importante, permettant, entre autres, d'éviter la dégradation des « coutures » de la voix – des *zones de passages*. Plus bas, je parlerai de la classification des types de voix.

Le Souffle

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

L'élément physique du Souffle se range à droite du Triangle et représente le contraire de l'élément imaginaire 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 et de la *matérialisation* de la *pensé musicale*, à laquelle on associe l'élément technique du Timbre. Dans la Séquence, on part de *l'idée* du Timbre, puis, le Souffle rentre en interaction physique avec son contraire 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.¹⁰

¹⁰ 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 par le Chemin du souffle fait un « bisou » au Timbre (physiquement – aux cordes vocales) pour l'éloigner des termes comme « *l'attaque* du son » et « le *coup* de la glotte », souvent mal interprétés, provoquant un mouvement brusque et un effort volontaire. Pour la même raison, je n'emploie pas le terme du « soutien », car l'élève

N.B. On dissocie tous ces éléments pour le travail technique, car la plus grande difficulté du chant en général est que *tout se déroule au même moment*. Le sujet le plus délicat dans l'enseignement du chant, ainsi que dans sa pratique, reste le début du son, le moment de son apparition : tous les éléments techniques s'activent alors simultanément, s'agencent et rentrent dans une interdépendance, les sensations de la Connexion, de l'amplification, de la vibration et de la résonance se mélangent.

Chez 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* grâce à son association à l'élément technique du Timbre, qui guide et contrôle l'énergie libre du Souffle.

Garcia-fils, avec son approche scientifique, se place pour moi à 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 pour son côté *pascalien*, que cela concerne son *équilibre* « théorie-pratique », « connaissances-sens » ou « philosophie-poésie ».

Il est très important d'insister depuis le tout début de l'apprentissage sur le fait que la contraction de la musculature

considère souvent qu'il doit « faire » quelque chose (pousser, serrer, appuyer) pour « soutenir » le son, alors que la Connexion, l'équivalent du « soutien » et du « sul fiato », se crée et se renouvelle naturellement grâce à la « lutte » des éléments contraires, grâce à la nature dichotomique du Timbre et du Souffle, semblable à celle du « moins » et du « plus » d'un aimant : le Souffle a toujours envie de s'échapper librement et le Timbre a toujours envie de le retenir et de le contrôler.

abdominale et du diaphragme pendant la production du son et la sensation de la compression de l'air (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 sur l'équilibre entre les éléments du Triangle, on apprend à gérer *l'énergie du souffle comprimé* – la Connexion – et on s'habitue à la ressentir constamment en nous pendant le chant.

Pour équilibrer le moment de l'apparition du son, lors de *l'inspiration-surprise* ou *l'inspiration-émerveillement* qui impliquent le geste de l'Ouverture, 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 moment du contact du Souffle avec le Timbre : on imagine que pour faire apparaître le son, le Souffle remonte vers le Timbre par le Chemin du souffle – un trajet imaginaire menant de la Place du souffle à la Place du timbre. Avec le temps et l'exercice, tous les éléments se rééquilibrent *naturellement* en fonction des registres, du volume, des couleurs et des fréquences des sons, tout cela grâce aux deux fils d'Ariane du chanteur : le fil du Timbre et le fil du Souffle, dont la *connexion* joue avec l'amplitude de l'Ouverture, qui se trouve sur le Chemin du souffle et grandit lorsque le Timbre se ramasse en Focus.

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 les conditions de la *disponibilité* de l'activation de la résonance et de l'amplification optimales.

Dans le chant, l'expression courante « être sur le souffle »¹¹ ne concerne pas uniquement le Souffle : cela décrit la Connexion, la

¹¹ « 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^e siècle, on enseignait la respiration « haute ») et de l'antagonisme entre les muscles

sensation d'une tension interne confortable lors de l'apparition du contact 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 un point imaginaire où on va « planter » le drapeau du Timbre, 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 et la présence des bonnes sensations d'une agréable tension interne, de *l'énergie du chant*. On s'exerce en imaginant que le Souffle est une vague et le Timbre – un surfeur ; on imagine tirer sur la corde (Souffle) pour animer le battant de la cloche (Timbre).

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 » à la Place du souffle en poussant naturellement le ressort du diaphragme vers le bas et à viser le Timbre au centre du crâne (où il se ramassera en Focus) en imaginant expirer vers le « en », la nasalité postérieure, par le Chemin du souffle.

La **Place du souffle** désigne l'endroit où nous *imaginons* accueillir l'air inspiré (lors de la respiration abdominale, nécessaire pour le chant lyrique) : la cavité abdominale.

Le **Chemin du souffle** désigne le trajet imaginaire par lequel le Souffle monte de la Place du souffle (du réservoir d'air comprimé) vers le Timbre. On l'imagine monter par un large tuyau (un puits, une

inspirateurs et expirateurs, créant *l'énergie du chant* [4]. Dans le système du Triangle, l'équivalent du « sul fiato », mais aussi de « l'assise » et du « soutien », est la Connexion, créée par les antagonistes Souffle/Timbre : le son de la voix est « soutenu » et l'amplification naturelle peut être activée lorsque le Souffle sortant rencontre la résistance du Timbre.

colonne creuse) et passer derrière et au-dessus du palais mou, ayant comme dernier repère physique (avant l'espace d'au-dessus de la mâchoire supérieure, où on ne peut plus rien « toucher » ni contracter) l'endroit où se crée le son « 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 Beaubourg¹² (un « L » retourné) : on imagine l'air remonter par un large tuyau longeant la colonne vertébrale, passer par l'espace de l'Ouverture et animer le battant du Timbre à la place du timbre, en montant au-dessus de la mâchoire supérieure, dans la partie haute du crâne, en activant en conséquence les résonateurs correspondants à la fréquence émise *se trouvant sur le trajet du Chemin du souffle*.

En travaillant ce passage par les exercices du *moïto*, je propose d'imaginer une chauve-souris (le 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* (avec ou sans l'élément de l'Ouverture), 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 s'échappe 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.

* * *

¹² Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris.

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*. En imaginant un grand récipient souple et vide à l'intérieur de nous, on le remplit avec de l'air en inspirant lentement par la bouche, tout en imaginant découvrir un paysage splendide ou un grand tableau fabuleux, comme si on allait expirer ensuite en disant « waouh ! » En inspirant, on crée l'Ouverture, toujours « par le haut » : on se débouche les oreilles, le palais mou se tend vers la Place du timbre, on imagine son étirement vers la nuque, en récupérant 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 : tout en inspirant par la bouche, 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 que l'air rentre par le nez et par la bouche et refroidit le palais mou par le haut et par le bas. Il faudra alors 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, j'appelle l'*inspiration-surprise*. On inspire brièvement par la bouche en imaginant qu'on vient de nous annoncer une nouvelle surprenante ou qu'on vient de voir quelque

chose qui nous a fait peur brusquement – « ah ! » – en pensant au récipient vide et souple et 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 ensuite la Connexion en imposant le Timbre comme l’élément résistant à l’énergie du Souffle (cette dernière étant conditionnée par « l’envie » du diaphragme de se libérer du « poids » de l’air inspiré et de se détendre), pendant la production du son, on imagine le mouvement de la contraction musculaire de la Place du souffle toujours vers le bas et vers l’extérieur, *comme lors de l’inspiration*.

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 avec les mots « *canta da qui, bestia !* »¹³ [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, et comme dans l’exercice de *l’apnée*, mais sans le geste de l’Ouverture). 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.

¹³ Chante de là, canaille !

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 (cette image servira l'optimisation du premier mouvement de la Connexion).

En se penchant vers l'avant, les sensations de la respiration abdominale sont plus faciles à identifier : 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 « poser » l'air inspiré sur un socle au niveau du bassin.

Lorsqu'Everardi a commencé à enseigner à Saint-Pétersbourg dans les années 1870, 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 simultanément par la bouche et par le nez) 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 nos lèvres, elle ne devrait pas bouger [5]. Cet « exercice de la bougie », 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 ses besoins. À 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 recherchés par l'interprète dans la musique de chambre vocale ou lors de ses enregistrements en studio, 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 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.

Au moment de l'apparition du son (m1), 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 un son tenu à la même fréquence (m1), dès que la Connexion se crée, le Souffle et les éléments associés à la droite du Triangle (l'Ouverture, la Place du souffle) deviennent plus importants sur notre balance imaginaire ; au moment où le son se termine (m2), lorsqu'on descend d'un intervalle (m2) ou on fait un *diminuendo* sur un son tenu à la même fréquence (m2), ce sont le Timbre et les éléments associés à la gauche du Triangle (le Focus, la Place du Timbre) qui deviennent plus importants.

On peut représenter ces deux mouvements par les signes indiquant le *crescendo* « < » (m1) et le *diminuendo* « > » (m2) dans une partition, composant ensemble 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, en se dirigeant mentalement *vers le son le plus aigu*, ou en faisant un *crescendo* sur un son tenu à la même fréquence, en se dirigeant mentalement vers le moment où il sonnera le plus) et on laisse le m2 (la descente ou le *diminuendo*) se dérouler *dans les conditions techniques du jour*, sans penser à visualiser le Timbre, associé au m2.

N. B. Un son bref, par exemple, lors de la production des sons *piqués*, s'exécute naturellement par une *bulle d'air*.

Dans le m1, dès que la Connexion se crée, on dirige notre *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.

Dans le m2, qui apparaît forcément après que le m1 ait lancé le son, *on déplace l'attention vers le Timbre* à la Place du timbre, tout en continuant à libérer le Souffle naturellement. Ainsi, on ne perd ni la Connexion, ni les sensations de la compression du Souffle (par le Timbre qui « appuie » dessus), ni la Position haute, mais on constate que le diaphragme est moins contracté que lors du m1, ce qui nous confère la garantie d'un appareil vocal 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] : une détente dans les conditions de la contraction.

Pour conclure, voilà les idées que l'on doit suivre pendant le travail : on monte en *libérant* l'énergie du **Souffle**, en pensant que le Timbre, la vibration imaginaire vers laquelle il se dirige et qu'on a associé mentalement à la hauteur d'une fréquence précise, décidera en le freinant de la quantité d'air nécessaire à la réalisation du son ; on descend en visualisant directement le **Timbre** au-dessus de la « planche » de la mâchoire supérieure, dans la nasalité postérieure, 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 dichotomiques servant les deux mouvements de la Connexion pour *garder la Position haute*.

Il est important de mentionner que l'Ouverture, l'élément de l'amplification du son, le « microphone biologique » du chanteur lyrique, *ne peut pas être activé et rester présent naturellement* si l'équilibre de la Connexion n'est pas atteint, si sa réponse physiologique n'est pas identifiée et ne fait pas partie des habitudes techniques du chanteur et si l'application des deux mouvements de la Connexion est aléatoire.

N.B. Dans les deux mouvements de la Connexion, les deux éléments contraires 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, et ainsi de suite. N'oublions pas d'imaginer le grincement de la roue, qui peut ressembler au « gémissement » de la *sensation* de la Connexion en nous pendant le chant, ainsi qu'au *son* de l'exercice du *moïto*.

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 : 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).

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 faudra pas descendre ou essayer de diminuer le son avec la partie droite (m1) plus présente que la gauche et monter et augmenter le volume du son tenu à la même fréquence par la partie gauche (m2) : les deux provoqueront une baisse de position suivie de problèmes immédiats (comme la perte de l'élément naturel de l'Ouverture) ou qui surviendront avec le temps. Cela ne veut pas dire que les bons chanteurs ne tombent jamais dans les pièges du 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'Équilibre parfait ne peut jamais être définitivement acquis, n'appartenant pas à la statique, mais à la dynamique : même lorsqu'on le maîtrise bien et depuis longtemps, les réglages sont nécessaires *jusqu'au dernier souffle*.

Les deux mouvements de la Connexion se succèdent et s'autostimulent : 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.

Indépendamment de 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 – *le seul élément physique que l'on possède*. 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 appelle parfois ce geste « faire tourner le son »), en se dirigeant mentalement vers la suite de la phrase musicale, en laissant le Souffle « nourrir » le point de la vibration initiale, qui lui transmet les ordres de la *pensée musicale*.

Il ne faut pas « alourdir » la partie droite du Triangle sur la note précédant la plus aiguë d'un intervalle ou d'une phrase montante liée : 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 » (à ne pas confondre avec les sensations de la Connexion). De la même façon, pour qu'une descente par le m2 se déroule « seule » en suivant la *pensée musicale* et en gardant la Position haute, 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, et ainsi de suite. 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*.

On peut dire que le Timbre est, en quelque sorte, la « carotte » du Souffle, comme la *pensée musicale* est la « carotte » de la *pensée*

technique. En associant l'élément technique du Timbre à la *pensée musicale*, nous mettons le seul élément physique que nous possédons, l'élément technique du Souffle, au service de la *réalisation* de la volonté de la *pensée musicale*, qui lui est communiquée par l'intermédiaire du Timbre.

Pendant l'exercice, il faut imaginer toute la ligne du chant découpée en petites séquences des deux mouvements de la Connexion, en *bulles d'air* de tailles différentes : on se dirige mentalement vers un repère, puis, vers le suivant, et ainsi de suite. Cela ne provoque pas la perte du *legato* : les plus belles et grandes phrases musicales bien conduites, pleines, denses et naturellement amplifiées sont réalisées grâce aux automatismes créés par le travail avec ces repères. Le plus important ici reste encore et toujours la conduite de la réalisation technique par le vecteur principal – celui de la *pensée musicale*.

Alors que le chant est composé à parts égales de m1 et m2, après l'identification de ce dernier, nous n'allons l'entraîner que dans les exercices chantés et les Trois heures, en le laissant se dérouler « seul » dans les conditions techniques du jour après l'échauffement, dans les morceaux chantés en classe et sur scène, en suivant naturellement notre pensée musicale.

* * *

Le terme d'Everardi pour décrire les sensations physiques de 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.

Il est important de mentionner que des sensations semblables peuvent apparaître même lorsque le drapeau du Timbre est planté « au mauvais endroit » : au niveau buccal, où le Souffle le rejoindra

inévitablement. Cette baisse de position refermera l'Ouverture naturelle et provoquera des sensations désagréables au niveau du larynx, surtout lors d'un *crescendo* ou d'une montée.

Les sensations physiques de la Connexion sont également présentes lorsque le Souffle interagit sainement avec le Timbre visualisé à la Place du timbre, et lorsque l'objectif de la Position haute est atteint, sans l'élément de l'amplification naturelle (dans le cas de la majeure partie des chanteurs non lyriques et des orateurs).

Pendant le travail, on peut imaginer que la colonne d'air est limitée musculairement 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. Cependant, il faudra toujours imaginer le Timbre appeler le Souffle, qui remplit la colonne, bien au-dessus de la limite musculaire de cette dernière, en Position haute, et le palais mou – s'étirer également vers le haut, en connectant ainsi le Point du souffle au Point du timbre. Cette hauteur du placement du Timbre et la « longueur » du Chemin du souffle sont indispensables pour pouvoir incorporer et maintenir la présence de l'élément de l'amplification naturelle de la voix : l'Ouverture.

N.B. Une fois le réservoir d'air comprimé rempli, l'amplitude des mouvements de la musculature abdominale lors de l'exécution de m1 et m2 ne doit pas être très 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 produisant un effort musculaire, si ce n'est pour l'exercice.

Le texte nous aide également à créer des repères, importants pour l'équilibre de la Connexion, à retenir, puis, à relâcher 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 doivent être présents pendant le chant lyrique. 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 – 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, et ainsi de suite.

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, représentés par les culminations du m1, que j'appelle des *piliers*, et on ne contrôle pas physiquement 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, et même si elle n'est pas parfaite, la *pensée musicale* imposée au début *doit rester la même* et représenter le vecteur principal du chant, indépendamment du niveau technique de l'élève : pour progresser et créer de 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*, sa « carotte ».

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 *lirico-spinto*, *lyrique-léger*, *colorature* et

autres indiquant une orientation dans le répertoire liée à une particularité ou 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 amplifiable*, les atouts de départ d'un appareil vocal non travaillé (s'il en possède) étant toujours différents : par exemple, il y a des voix légères avec une tige timbrale bien présente et des voix dramatiques avec une très modeste amplitude de l'Ouverture. En fonction de ses qualités de base et du développement des autres éléments dû à un travail technique régulier, une voix légère bien développée peut devenir si riche et sonore grâce à ses harmoniques amplifiés, qu'elle survolera l'orchestre et remplira une grande salle incomparablement mieux qu'une voix à la base lyrique et même dramatique, ayant des lacunes techniques. L'indication que le professeur doit retenir pour identifier 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*, ce qui leur permet de vocaliser sans préparation. Cela ne veut pas dire que ces deux catégories n'ont pas besoin de travailler les vocalises, mais contrairement à elles, pour bien maîtriser l'agilité, les voix lyriques accompliront un travail long et bien construit. 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 créative représentée par la *pensée musicale* motivera la *pensée technique* à créer des automatismes efficaces.

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 naturelle du son de la voix, indispensable pour les chanteurs lyriques. Elle n'est pas indispensable pour l'accès à la Position haute : on peut chanter ou parler sainement en Position haute sans amplification.

Les orateurs et les chanteurs non lyriques peuvent connaître le fonctionnement de l'Ouverture, mais, dans la plupart des cas, n'en ont pas besoin et ne travaillent pas sur son amplitude, cela dépend des objectifs et de la morphologie de chacun.

L'élément de l'Ouverture est introduit en conséquence de la nécessité de l'optimisation du son pour les chanteurs lyriques, représente leur « microphone biologique » et confère à la voix chantée une émission spécifique et une rondeur reconnaissable.

Ma professeure Zara 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 une chaussette » 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 très modeste au départ, et que sa splendide voix dramatique était restée « engorgée » pendant longtemps) 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 fonctionné 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, 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 de son activité artistique, elle ressentait profondément cette cohérence : le poète s'inspire d'une émotion, crée une œuvre qui inspire le compositeur, qui, à son tour, en crée une autre, représentant un fascinant alliage d'impressions, et l'interprète doit commencer le travail sur l'œuvre depuis le tout début, en partant de *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 représente depuis l'un de mes plus grands plaisirs, notamment dans la musique de chambre vocale.

Mais revenons à la technique, sans laquelle les plus belles idées créatives du monde ne pourraient se réaliser.

On retrouve régulièrement cette recherche personnelle d'équilibre entre le Timbre ramassé et l'Ouverture chez les grands chanteurs. En voici un autre exemple : Anna Maria Bondi citait Caruso qui disait qu'en montant 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 (horizontalité), tandis que le « ou » profond stimule l'Ouverture (verticalité), créant physiquement et naturellement son « moule » en abaissant le larynx et en soulevant le palais mou.

En voici un autre témoignage, celui de Mario del Monaco. Étant 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 XVIII^e 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 avoir alors été sauvé par son intuition : 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 (l'abaissement du larynx apparaissant *en conséquence*), sans oublier le petit détail froid et métallique que chaque Image doit contenir pour l'équilibrer avec son contraire – le Timbre ramassé, le Focus, flottant au-dessus du Chemin du souffle élargi par l'Ouverture.

Comme mentionné plus haut, le passage en Position haute ne dépend pas de l'Ouverture : pour y accéder, nous n'avons besoin que d'une Connexion équilibrée entre les éléments de base, le Timbre et le Souffle. C'est pour cela que le Triangle convient également aux orateurs, l'Ouverture n'étant pas représentée par l'un des sommets et étant alors « optionnelle ».

Chez certains chanteurs non lyriques, l'accroche timbrale peut changer de place en fonction de la recherche d'effets d'expressions 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 lui faire perdre l'élément de l'amplification naturelle, 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 timbrage buccal a comme conséquence une baisse de position et la perte de l'amplification naturelle.*

En reprenant ce qui a été dit sur l'importance des sensations de la Connexion pour l'activation et le maintien *naturel* de l'Ouverture, on peut dire que les points suivants sont essentiels pour automatiser sa présence : le placement du Timbre *abstrait et purement imaginaire* au-dessus de la mâchoire supérieure (pas de compromis avec la bouche, même sur les voyelles les plus « buccales » naturellement, comme le « i », le « é », et même le « a », voulant se loger confortablement entre les mâchoires et « timbrer », en y attirant le Souffle) ; la stimulation des sensations de la Connexion (« l'ancrage » du Timbre dans le Souffle, avec des sensations palpables d'une tension interne agréable, semblable à un gémissement, repoussant la ceinture abdominale vers l'extérieur et abaissant le diaphragme lors du m1) ; la conscientisation de la largeur du Chemin du souffle : imaginer un vide entre la Place du souffle et la Place du timbre, comme si, au moment de la production du son, les cordes vocales devaient rester ouvertes (ou se fermer dans la nasalité postérieure, à la Place du timbre¹⁴), et veiller à ce que le Souffle (verticalité, action) accède au Timbre (horizontalité, imaginaire) par ce chemin large et creux (verticalité), qui passe par l'espace de l'Ouverture (verticalité) et permet son activation.

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

¹⁴ Ainsi, on déplace mentalement l'élément de la vibration initiale, les cordes vocales, du larynx – à la Place du timbre, dans la nasalité postérieure, et l'élément du premier résonateur, l'air, des poumons – à la Place du souffle, dans la cavité abdominale.

pas être figé ou contrôlé directement pendant le chant et ne doit être qu'une *conséquence* du travail avec l'espace entre les oreilles, se trouvant sur le Chemin du souffle : l'Ouverture doit toujours apparaître par l'étirement du palais mou, qu'il soit provoqué par un « o » ou un « ou » profonds, physiquement prononcés, mimés ou imaginaires, ou par le geste de déboucher les oreilles, associé ou pas à un *petit bisou*. 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. De la même façon, faites des essais avec les voyelles profondes « o » et « ou », qui créent physiquement le « moule » de l'Ouverture, qu'il ne faudra pas maintenir directement musculairement, mais déléguer cette tâche à la Connexion équilibrée.

N.B. La meilleure façon de vérifier si le travail de l'Ouverture est bien dirigé par le palais mou, est naturel et ne dépend pas de notre effort conscient et de l'appui direct et volontaire sur le larynx, est celle de bouger la tête librement dans tous les sens : le cou ne doit pas être figé [2, 5, 8, 31].

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 (et, en conséquence, la fermeture de l'Ouverture naturelle).

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 de notre sphère sonore imaginaire 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 en 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 large et reculé*, l'Ouverture ne se refermera pas quand on arrêtera d'y penser : une fois la Connexion établie (au moment même de l'apparition du son), elle changera constamment d'amplitude en se mettant naturellement en équilibre avec le Focus et 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, ou si l'arrière est plat – on apprend à diriger les mouvements du larynx et de la racine de la langue par le palais mou, en se débouchant les oreilles et en prononçant, en imaginant ou en imitant le geste d'apparition des « o » et des « ou » profonds, en

visualisant la colonne large et creuse du Chemin du souffle et en essayant de palper le dernier repère physique avant son passage en Position haute avec le palais mou, en recherchant les sensations du serre-tête en métal, poussant sur la voûte du palais.

La position de la mâchoire inférieure ne doit pas 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). Cependant, la mâchoire inférieure doit être souple et on doit imaginer pouvoir « la faire tomber jusqu'au nombril » pour ne pas essayer de timbrer les voyelles dans la bouche, entre les mâchoires, en réservant mentalement à « l'étage » buccal le rôle de la production des consonnes, qui s'exécute naturellement, en obéissant à notre *pensée musicale*.

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 passage reculé du 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.

En travaillant sur l'Ouverture, en imposant la largeur du Chemin du souffle, en libérant le Souffle *physique* de la Place du souffle vers le Timbre *imaginaire* à la Place du timbre en Position haute, on insiste sur la *direction verticale de l'action*.

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, en essayant de contrôler les sons qui sortent, 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 des sons *pendant* le chant « de l'extérieur », perturbe le déroulement naturel de la Séquence et perd le vecteur de *la pensée musicale* pouvant stimuler 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 du Triangle, celle de l'amplification et de la résonance, 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 ce serait alors 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 technique vocale d'un chanteur lyrique ne peut être aboutie et stable que dans le cas où l'élément de l'Ouverture est conscientisé et *dissociable de la base technique de la production du son* : du Timbre et du Souffle.

Le chanteur lyrique en rééducation doit apprendre à connecter le Souffle au Timbre sans l'Ouverture (fonctionnement pouvant être présent dans la musique de chambre vocale, les récitatifs, le chant baroque ou encore l'opérette), puis ajouter cette dernière pour obtenir *la technique lyrique*.

Le débutant en chant lyrique, à son tour, commence par connecter les deux éléments de base, crée l'habitude de lancer la Séquence par le Souffle (exactement comme les chanteurs non lyriques et les orateurs), puis, toujours à l'aide du professeur, « incorpore » progressivement l'élément de l'Ouverture, se trouvant sur le Chemin du souffle déjà conscientisé.

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.

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 », du « masque », et la plus importante – la possibilité d'activer l'élément de l'Ouverture *naturelle*, impossible sans l'accroche et le maintien timbral à cette hauteur. En effet, lorsque la position tombe au niveau buccal, la seule possibilité de garder l'Ouverture consiste à la « gonfler » artificiellement, directement et volontairement pendant le chant, en tirant sur la musculature pour abaisser le larynx et soulever le palais, ce qui n'est ni sain ni viable. Dans le cas où ce compromis fait partie du fonctionnement d'un chanteur lyrique, vers l'âge de trente-cinq ans environ, cette installation commence à se dégrader, provoquant des conséquences lamentables.

Imaginons que lorsque le Souffle « agresse » son élément contraire à la Place du timbre, le Timbre, en y résistant, se ramasse en Focus et « demande de l'aide » à l'Ouverture, qui s'équilibre alors avec son élément contraire en grandissant et en le « protégeant ». Cela n'est possible que lorsque le Timbre « appelle » le Souffle en Position haute.

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 le Timbre à la Place du timbre, au milieu de la Position haute, sur toute l'étendue de

la voix, indépendamment de la résonance qui s'active : autrement dit, le point imaginaire de la vibration initiale 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 ainsi notre objectif technique, 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 l'y rejoindre par le Chemin du souffle et *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 (dans le cas du chanteur lyrique – naturellement amplifiée), *on expire la pensée musicale*, le Souffle étant alors le premier

représentant *physique* (verticalité) et le réalisateur de notre *imagination* (horizontalité).

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 d'une 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 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 encore entre « 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 et constituant sa base : 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 des fréquences que notre *pensée musicale* lui indiquera, souvent inhabituelle pour la voix parlée.

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

qui passe par l'espace de l'Ouverture vers la Position haute, 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 du son* (attention à l'effet Castafiore, avec le gonflement artificiel de l'Ouverture) : elles se modifieront *naturellement* lorsqu'on les accrochera à la Place du timbre, lorsque tous les éléments se mettront en équilibre. On imagine alors les « vraies » voyelles, comme celles qui se forment naturellement dans le registre habituel de notre voix parlée, sans se préoccuper de la hauteur à laquelle elles 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 des 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 coordonnés : celui du larynx et celui de la bouche. Nous devons alors 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 et mélodies dans leur langue maternelle, avec un travail associé à la déclamation du texte, avant de le chanter.

L'Image du Roi

On imagine que le Roi (le Timbre, physiquement – le *barrage laryngé*), le plus important, mais aussi le plus fragile, doit toujours être protégé (du Souffle) par son armée (les consonnes, physiquement – le *barrage buccal*). 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, entre les mâchoires – 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 pure de l'Ouverture, contraire du « i » serré.

Anna Maria Bondi disait que c'est en travaillant avec le « i » – le « yod » – qu'on arrive à mesurer le *potentiel timbral 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.

À 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 le « bzzz » strident du *canard* ou le 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 petit strident du « 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 ainsi 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.

De façon générale, pour la création des automatismes efficaces, il faudra apprendre à ne pas *réfléchir*, vouloir *mieux comprendre* et *faire*, mais à *imaginer*, *ressentir* et *laisser faire*.

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

Le travail avec les voyelles concerne ainsi 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 notamment de sa morphologie et de sa langue maternelle, sans oublier les spécificités phonétiques des langues chantées.

On veille à ce que le « i » ne resserre pas l'Ouverture, ne s'avance pas et ne tombe pas dans la bouche (notamment dans le médium et le haut médium, qui sont les registres où on tolère souvent la position basse et qui *contaminent* les autres) 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* et on n'intervient pas physiquement pour rapprocher les sons sortant de ce qu'on voudrait produire. Le bon résultat physique 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 naturellement leur équilibre et leurs proportions gauche-droite, ce qui permet de garder la Position haute et l'amplification naturelle 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 5e balcon », ni des exercices de chanter « pour la personne qui est loin » : cela ne va pas forcément 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 » en commençant un son, au risque de le récupérer devant « trop tôt » et dans la bouche, 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 importe 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 instrument¹⁵.

Il y a ainsi énormément d'information, dont aujourd'hui *en libre-service* sur Internet, mais ce que je constate en accueillant les personnes recherchant une base technique saine, est que cette abondance a un effet contraire à celui qu'on pourrait imaginer : ces personnes sont définitivement perdues, bloquées, submergées par

¹⁵ 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. 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). En revanche, l'archet est là depuis toujours (Souffle), et on le changera jusqu'à ce qu'en on ait un qui correspondra parfaitement à l'instrument fini.

toute cette information qu'elles commencent à consulter ne trouvant pas de solutions auprès de leurs professeurs. Je les invite alors 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 en a une aussi.

L'opéra est né en Italie à la frontière du XVI^e et du XVII^e siècle, 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 XX^e siècle.

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

Les grands castrats sont devenus les gardiens du savoir-faire lyrique, ils l'ont transmis aux maîtres du XIX^e siècle, 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 ainsi 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 ces écoles-là nous permettent aujourd'hui l'interprétation de tout le répertoire lyrique, en commençant par le XVII^e siècle et en terminant par la musique contemporaine, indépendamment de 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 ou à l'époque.

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, 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) et « dans le masque » (Position haute). On constate qu'Everardi, Lamperti-fils et Garcia-fils, tout en ayant créé 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^e 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 ainsi 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, certes, beau, 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 cas¹⁶. De plus, nous ne possédons souvent pas l'information importante sur 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 le 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 puissent créer *leur propre cohérence*, cela exige encore une autre compétence.

Ma conclusion est que dans l'enseignement de la technique vocale on confond souvent 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 relâche la mâchoire inférieure – 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 de façon toute naturelle [5, 8]. Sans mentionner le fait que surveiller tous ces éléments demande une grande concentration pendant le chant et un *contrôle technique* infernal, qu'un chanteur d'opéra ne peut pas se permettre, ayant sur scène comme tâches supplémentaires la mise en scène,

¹⁶ 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].

l'interaction avec les autres chanteurs, avec le chef d'orchestre... Everardi et Lamperti-fils insistaient sur l'objectif technique ultime du chanteur : acquérir des automatismes efficaces 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 à se diriger mentalement vers l'avant, en suivant le vecteur de sa *pensée musicale*, est celle de penser que le moment de l'apparition du son n'appartient qu'au passé et à l'imaginaire, à la *mémoire du futur* : on peut le « palper » en le visualisant mentalement (Timbre), mais une fois *sorti de notre tête* et réalisé par notre corps (Souffle), il se retrouve immédiatement dans le passé. Le début du son, l'instant où il apparaît – le sujet le plus délicat dans la technique vocale – n'est ainsi jamais le présent du chanteur.

Voici un poème-mémo du ténor Dimitri Tarkhov (1890-1966), élève de Varvara Zarudnaya (1857-1939), élève elle-même d'Everardi (1824-1899) à Saint-Pétersbourg. Tarkhov enseignait à l'Académie Gnessine de Moscou (comme Dolukhanova) et faisait régulièrement la démonstration de son contre-ut pendant les 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. Ainsi, c'est écrit par un représentant de la deuxième génération des disciples d'Everardi (je le traduis du russe, en perdant le rythme poétique) :

On sourit ! Soulevez les pommettes !¹⁷
Le son semble porter un petit bonnet.
Ne vivez que de la mâchoire supérieure,
Comme si celle du bas n'existait pas.

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

Chanter avec la tête et la poitrine en même temps.
Pour reprendre les mots d'Everardi,
« Se tirer ». Chanter chaque phrase
Avec de l'équilibre, pas autrement.

¹⁷ 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.

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

Le son est tonique – on ne pleurniche pas, quelles manières !
Les lèvres sont musclées, les forces – calculées.
On creuse la gorge jusqu'à l'estomac,
Et tout nous parviendra tout seul. [6, p.183]

Que peut-on dire de ce petit mémo ? Tout y 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 mentionner le fait que Tarkhov travaillait probablement directement sur certains éléments, considérés par d'autres professeurs comme des conséquences). Même le dernier « on creuse la gorge jusqu'à l'estomac » (Ouverture sur le Chemin du souffle) peut être considéré par un élève à qui on apprend d'appuyer constamment et consciemment 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 et en réagissant *naturellement*.

* * *

On dit parfois qu'un bon professeur de chant 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 professionnelle, et même une belle pensée musicale, et ne pas faire carrière, et on a aujourd'hui de plus en plus d'exemples de carrières, certes courtes, mais fulgurantes, par des chanteurs n'ayant pas de cohérence technique viable ne serait-ce que

pour eux-mêmes, pour ne pas mentionner ce qu'ils pourraient transmettre aux autres, mais qui s'en sortent grâce à leurs qualités artistiques et musicales et des atouts vocaux naturels, qui, faute de connaissance de 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 soixante-cinq ans comme Everardi et Tarkhov, ou quatre-vingt-cinq comme Dolukhanova, lorsqu'elle m'enseignait, pourra montrer à l'élève des exemples *sains* avec sa voix, en fournissant ainsi des informations précieuses et bénéfiques à ses neurones-miroirs et en prouvant 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^e 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 à travailler leur voix¹⁸, tel un instrument de musique à cordes, *ils insistaient* sur l'exercice quotidien pendant l'apprentissage et sur l'entraînement 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^e 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.*¹⁹

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

¹⁹ Pas de femmes, pas de tabac, pas de vin,

Cognosce te ipsum²⁰

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 vocal²¹, 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 pour autant nier la valeur objective de leurs témoignages [5].

Les idées d'Everardi vont ainsi à l'encontre de celles de Garcia-fils – l'un de ses professeurs, qu'il respectait profondément et citait en cours [5] – qui lui semble être 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,

Manger beaucoup, beaucoup de sommeil, beaucoup de repos.

²⁰ Connais-toi toi-même

²¹ 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]

dont aucun ne peut apprendre à chanter » [5], en confirmant ainsi 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'entraver 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 qui lui convient ou non, 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 en rééducation 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*²² [28], installé avec leurs anciens professeurs (pour pouvoir l'échanger ensuite contre celle de « l'agresseur », place 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

²² *Le Triangle de Karpman* est un modèle psychologique identifié par le psychiatre américain Stephen Karpman en 1968. Il met en évidence notre capacité à jouer inconsciemment trois rôles interchangeables dans nos relations humaines : celles de la *victime*, de *l'agresseur* ou du *sauveur*. À cause de ce *jeu*, la communication devient malsaine et perturbée, ne laissant pas aux protagonistes d'exprimer leurs vrais idées, désirs et émotions, de *vivre leur vie*.

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 lyrique professionnel ayant des problèmes techniques, mais aussi ceux liés au développement de sa 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 (dans la majeure partie des cas – inconsciemment). 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 émotionnellement 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 bonne 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 des liens entre les idées qui viennent dans leur tête au moment où ils chantent et leur réalisation physique. Cependant, on constate souvent des lacunes dans la cohérence technique personnelle chez l'élève et une 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^e 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 positifs modifie considérablement 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 dirigées 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 beaucoup 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* ne concerne ainsi que la *pratique régulière* de la même *pensée technique* simple et précise et la *concentration* pendant le temps de travail dédié, 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 techniques. 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... La formation de l'instrument vocal lyrique, qui « même en Italie ! » prend entre quatre et six ans [2] 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]. Lamperti-fils insiste également sur la nécessité essentielle pour le chanteur d'enrichir ses connaissances en

beaux-arts, car, selon lui, « 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 saine 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 fausse ; une voix rauque, tremblante ou abîmée. 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 vocale et la correction de défauts isolés. Sa réputation, comme celle des deux autres maîtres, attirait régulièrement de nombreux chanteurs en cours de carrière voulant améliorer leur fonctionnement technique. Par exemple, il raconte avoir essayé de corriger un passage « engorgé » du célèbre ténor Mario, mais y renonce rapidement, ayant eu peur d'abîmer sa belle voix [5].

En ce qui me concerne, je constate que les seuls élèves demandant un travail technique « 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 finalement 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, *École 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., *Волиебная 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^{re} 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

Table des matières

I - Qui	4
L'intruse	5
La liberté conditionnelle.....	8
La seconde vie	11
II - Quoi	15
Le Triangle de l'Équilibre	17
La première rencontre.....	27
Les exercices quotidiens.....	31
III - Comment	39
Le Timbre et le Focus.....	40
Le Souffle	49
La Connexion	58
L'Ouverture	68
La Position haute	77
Le Texte.....	80
IV - Pourquoi	86
Le belcanto cognitif.....	87
Le concept belcantiste	90
Cognosce te ipsum.....	96