

Aurélie MARJOT

Tessitures et bien-être vocal

La tessiture : la "carte d'identité vocale" du chanteur lyrique

ESM Bourgogne-Franche-Comté
2020

Aurélie MARJOT

Tessitures et bien-être vocal

La tessiture : "la carte d'identité vocale" du chanteur lyrique

Directeur de Mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne-Franche-Comté

2020

Je tiens à remercier ici l'ensemble des personnes qui ont contribué de près ou de loin à faire avancer mon travail de recherches et à le rendre plus concret :

Malcolm Walker, Sophie Hervé, Agnès Mellon, Thibault De Damas, Catherine Trottmann, Gabriel Jublin, Alix Leparoux Chevallier, Marion Thomas, Fiona McGown, Hélène Caffi...

sans oublier mon directeur de mémoire : Jean Tabouret.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
1. LES TESSITURES ET LEUR CLASSIFICATION.....	11
1.1. Différencier la tessiture de l'étendue vocale (ambitus)	11
1.2 La classification traditionnelle et théorique des voix en chant lyrique...	12
1.2.1 <i>Le classement vocal dans les chœurs : pupitres et limites.....</i>	<i>12</i>
1.2.2 <i>La classification "solistique" : plus précise et plus variée.....</i>	<i>13</i>
1.2.3 <i>Les appellations spécifiques et les exceptions.....</i>	<i>15</i>
2. LE BIEN-ÊTRE VOCAL : ÉVOLUER DANS LA BONNE TESSITURE.....	18
2.1 Les erreurs de diagnostic fréquentes à éviter.....	18
2.1.1 <i>Tessitures et morphologies.....</i>	<i>21</i>
2.2 Choisir un répertoire adapté à l'élève-chanteur.....	23
2.3 La relation pédagogique : un rôle clef.....	24
2.4 Trouver sa voix(e) : une démarche de longue haleine.....	
2.4.1 <i>L'évolution vocale dans le temps</i>	
2.4.2 <i>Prendre soin de son instrument pour durer</i>	
3. MES ENTRETIENS ET EXPÉRIMENTATIONS.....	26
3.1 Mes entretiens.....	26
3.2 Mes expérimentations.....	35

CONCLUSION.....	40
BIBLIOGRAPHIE.....	42
ANNEXES 1, 2 et 3.....	I

INTRODUCTION

Au début de l'année, la rédaction de ma fiche de lecture comme travail préparatoire au mémoire a constitué un véritable préalable à ma réflexion. Le « corps chantant » a toujours été pour moi un sujet de réflexion vaste et passionnant. En effet, j'ai découvert le chant lyrique très jeune, à l'âge de dix ans, en intégrant le Choeur d'enfants de Bretagne, une maîtrise d'enfants rattachée à la Cathédrale de Rennes. C'est ici que j'ai fait mes « premières armes » avant de franchir la porte du CRR de Rennes à l'âge de 16 ans puis quelques années plus tard, en 2008, celle du CRR de Paris pour passer mon DEM de chant. Au cours de mes études, j'ai acquis un certain nombre de notions notamment sur la respiration basse, la posture du chanteur, une bonne émission vocale, saine, l'alignement des voyelles, l'homogénéité des registres, chanter « dans le masque » en utilisant les résonateurs du corps et du visage ... des connaissances et une autonomie vocale indispensables pour se diriger vers une carrière professionnelle et être assez solide pour se présenter aux auditions et aux concours de chant lyrique nationaux et internationaux dont je suis sortie finaliste à plusieurs reprises ...

Mais étonnamment, c'est seulement quelques années plus tard, lorsque l'envie de transmettre à mon tour s'est fait sentir que j'ai réalisé mes nombreux manquements, lacunes et questionnements restés sans réponse !! Ayant toujours eu une voix relativement facile, « naturelle » et chantant depuis de nombreuses années, j'ai beaucoup progressé en allant assister à des cours, des stages, en regardant des master-classes (facilement accessibles sur internet), en écoutant de grands chanteurs anciens et actuels... parce que pour moi, tout est assez intuitif ! Il me suffisait d'entendre un(e) professeur(e) corriger un élève avec un exemple ou un contre-exemple vocal, par le biais de vocalises ou d'exercices corporels pour comprendre quels étaient les problèmes majeurs à résoudre (diagnostic interne) et quel chemin il fallait parcourir pour les corriger, les améliorer. Mais, lorsque je me suis lancée à donner mes premiers cours de chant en particulier, mes élèves se sont rapidement mis à me poser plein de questions, à me demander des explications très précises sur tel ou tel muscle, os, cartilage, sur le rôle et le fonctionnement du diaphragme, du périnée etc. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que je ne pouvais pas répondre à leurs questions sans savoir précisément moi-même, concrètement : quels muscles sont sollicités pour telle ou telle action, que se passe-t-il à l'inspiration ?, à l'expiration ?, comment expliquer les notions d' « appoggio » (appui / soutien), la couverture du son, les mécanismes et notes de passages (mécanisme 1 et 2), la bascule laryngée ? ...

C'est à ce moment-là que j'ai réalisé qu'il pouvait y avoir parfois un fossé important entre un interprète et un enseignant. J'ai croisé et je croise encore aujourd'hui des chanteurs professionnels qui font de brillantes carrières soliste ou dans les chœurs et qui sont incapables de décrire en quelques mots ou phrases simples tel ou tel phénomène vocal. En tant que pédagogue du chant, cela est impensable de laisser des élèves dans le flou ! Même les élèves qui ont une grande facilité vocale se doivent d'acquérir des connaissances physiologiques et anatomiques de base.

C'est donc en débutant mes premiers cours d'ARP (ateliers de réflexion pédagogique) à l'ESM Bourgogne que j'ai pu remettre en ordre et compléter mes connaissances, clarifier mes doutes et mes incertitudes.

C'est un travail de longue haleine à la fois complexe et passionnant. Car chaque muscle, os, organe, cavité peut être une source de questionnements, de réflexion. L'action de l'un entraînant ou bloquant l'action de l'autre. Le tout devant être en harmonie pour pouvoir sonner, résonner ! Car contrairement à l'instrumentiste qui lui peut toucher son instrument avec ses mains, son archet pour les cordes, ses baguettes ou maillets pour les percussions, le chanteur lui, ne peut pas voir ou toucher son instrument ! Il doit donc nécessairement visualiser ce qu'il se passe à l'intérieur de lui (comme un scanner interne) pour comprendre le phénomène vocal et pouvoir le contrôler, le rectifier, agir sur ce qui ne marche pas, ou mal (une respiration inversée par exemple ou un larynx trop haut).

Pour réaliser ma fiche de lecture, je me suis penchée principalement sur deux ouvrages et un article. Le premier, *Chanter et parler avec tout son corps* de Bernard Dufour et Jacky Brun aux éditions du Dauphin (2016) et le second *Le corps chantant, anatomie et technique vocale* de Valérie Philippin aux éditions Symétrie (2018). La lecture de plusieurs chapitres de ces deux ouvrages m'a passionnée mais m'a également fait prendre conscience que mon sujet initial « le corps-instrument » est un sujet très vaste et m'a quelque peu découragée... C'est en lisant quelques jours plus tard l'article de France Musique *Les chanteurs choisissent-ils leurs voix ?* de Nathalie Moller (novembre 2016) que la notion de « tessiture » a fait écho en moi et à mon expérience personnelle passée et présente. En effet, ayant une tessiture de voix longue (un peu plus de trois octaves), j'ai débuté comme soprano 1 au sein du « Chœur d'enfants de Bretagne », puis comme mezzo-soprano à 16 ans au CRR de Rennes avec les airs de Cherubino (*Noces de Figaro* de Mozart), puis 3 ans plus tard au CRR de Paris, la professeure avec qui j'étudiais m'a dit au bout de six mois : « tu as de beaux aigus, faciles, brillants, ils seront « ta

carte de visite » pour les auditions / concours, après la rentrée, nous aborderons le répertoire de soprano !! ». De soprano lyrique léger, je suis passée à soprano colorature puis à soprano lyrique (je reviendrai ultérieurement sur ces termes au cours de mon mémoire) sans laisser réellement à ma voix le temps de s'installer correctement dans le corps ! Ainsi aujourd'hui, après avoir travaillé tous les répertoires des différents types de soprano (sauf dramatique) je me rends compte à quel point j'ai pu malmener, tirailler ma voix longtemps, dans tous les sens, sous prétexte d'avoir une voix dite « facile », sans être à l'écoute de mon « intuition de chanteuse », de mes sensations vocales et corporelles, de mes envies de répertoire, de mon confort en général. Ces erreurs de diagnostics à répétition m'ont fait atteindre mes limites vocales et perdre beaucoup de temps. Elles ont entravé le bon déroulement de ma « carrière »... Cette longueur de voix naturelle qui devait être mon principal atout vocal s'est rapidement transformée en « problématique numéro 1 » de ma voix ! En effet, lors des master-classes privées et publiques auxquelles je participais régulièrement sur Paris et à l'étranger, chaque professeur qui m'entendait faisait son propre diagnostic sur ma tessiture ! Il suffisait que je chante un air de soprano pour que l'on me dise : « mais pourquoi chantez-vous ce répertoire, mademoiselle ? Vous êtes mezzo ! » et vice-versa. Il m'a fallu plusieurs années de doutes et d'errance vocale pour comprendre que c'était à MOI seule finalement de choisir et d'affirmer mon identité et ma personnalité vocales, en imposant le choix de mon répertoire, celui qui fait écho en moi et que je souhaite réellement défendre avec conviction, quelles qu'en soient les conséquences !

Les recherches sur ce sujet m'ont beaucoup apporté sur le plan personnel et professionnel : quêtes identitaire, vocale, pédagogique... J'ai réussi à m'affirmer plus en tant qu'être, interprète, professeure mais je ne souhaite pas reproduire ce genre d'erreurs en tant que pédagogue en (im)posant un diagnostic vocal prématuré, erroné, et surtout sans tenir compte de l'avis de l'élève-chanteur, de ses envies, sensations... Ce travail de développement et d'épanouissement vocal, physique et psychologique est une quête de longue haleine qui doit se réaliser à deux (élève et enseignant) « main dans la main » sur la base de la communication, d'échanges, d'essais, de bienveillance ! Pas de jugement, d'opinion préconçue ou de "projections égothiques" : « toute méthode, aussi complète soit-elle, doit être adaptée à la voix de chaque individu. La voix est l'expression de l'identité profonde de chacun de nous, et cette identité exige le respect. Elle est unique. »¹

¹ Sirvart KAZANDJIAN PEARSON, *L'instrument du chanteur : son corps*, Chapitre 7 « La voix » page 59, Ed. Solal

Dans une première partie, je définirai la notion de « tessiture » qu'il ne faut pas confondre avec l'étendue vocale appelée aussi ambitus. Je détaillerai les différentes tessitures féminines et masculines et leurs spécificités. Dans une seconde partie, je parlerai de l'importance d'évoluer dans la bonne tessiture et de choisir un répertoire adapté à ses possibilités vocales et à ses envies afin de trouver un bien-être vocal durable tout en gardant un instrument sain. Dans une troisième et dernière partie, je partagerai les résultats de la synthèse croisée de mes entretiens réalisés avec des professeurs de chant et chanteur.ses professionnel.les. Je mettrai également en avant la démarche que j'ai commencée à entamer en tant que pédagogue (expérimentations) lors de stages d'été, cours particuliers et également pendant mes tutorats dans le cadre de l'ESM pour délimiter la tessiture d'une voix et de trouver le répertoire adapté à chaque élève sans forcément poser une étiquette, enfermer la voix dans « un tiroir », en tenant compte des sensations et des envies des élèves, en les guidant sans prendre de risques !

1. LES TESSITURES ET LEUR CLASSIFICATION

1.1 Différencier la tessiture de l'étendue vocale (ambitus).

Le terme « tessiture » vient de l'italien *tessitura* qui signifie « texture ». La terminologie classique fait une différence entre tessiture et étendue : la tessiture correspond à l'ensemble des notes sur lesquelles la voix a été « bien tissée »², présentant une texture homogène sur toutes les notes du grave à l'aigu et pouvant passer sur chaque note aisément du piano au forte (nuances). L'étendue, quant à elle, recouvre tous les sons que l'on peut émettre du grave à l'aigu sans souci d'homogénéité ou de puissance.

La tessiture correspond donc à l'échelle des notes qu'une voix peut émettre aisément (c'est-à-dire sans difficulté et sans fatigue vocale) avec le même volume sonore et une bonne qualité de timbre. Elle varie d'une personne à l'autre et suivant les conditions. La technique vocale permet d'augmenter progressivement cette tessiture par un travail sur le souffle, sur les connexions corps-voix, sur la qualité de la projection, sur la recherche d'un juste équilibre harmonique de l'échelle sonore (haut et bas), par le biais d'exercices vocaux et corporels appropriés comme la petite et grande vocalise de Rossini par exemple.

La tessiture d'un instrument est la zone de hauteurs dans laquelle il sonne bien. Certains font une distinction précise entre la tessiture, qui délimite une zone optimale, et l'étendue, ou ambitus, qui se définit par les notes extrêmes que peut atteindre la voix ou l'instrument, du côté des graves et du côté des aigus sans souci d'homogénéité.

Après avoir consulté plusieurs définitions dans les dictionnaires et encyclopédies consacrés à la musique classique, on peut aisément dégager un champ lexical du mot « tessiture » : échelle de sons homogènes, qualité de timbre, même volume sonore, aisance, souplesse.

1.2 La classification traditionnelle et théorique des voix en chant lyrique.

1.2.1 Le classement vocal dans les chœurs : pupitres et limites.

La classification des voix dans un chœur est très élémentaire, voir basique. Les voix sont réparties en 4 groupes appelés pupitres : soprani, alti, ténors et basses (SATB).

Les voix féminines sont divisées en deux groupes :

- les voix féminines aiguës forment le pupitre des soprani : elles chantent souvent la mélodie.
- Les voix féminines graves forment le pupitre des alti : elles soutiennent l'harmonie.
- Les voix masculines aiguës forment le pupitre des ténors (ligne mélodique, horizontale)
- Les voix masculines graves forment le pupitre des basses (ligne harmonique, verticale)

Évidemment cette répartition des voix est très sommaire et ne tient pas compte des particularités vocales individuelles. Dans un chœur, on recherche principalement l'homogénéité des pupitres. Les timbres individuels ne doivent pas ressortir, il faut apprendre à « se fondre dans la masse » !

Certains répertoires offrent parfois la possibilité d'une division plus large comme le jazz, le « chœur de chambre » comme par exemple dans *Les Vêpres* de Rachmaninov, le cycle de mélodies pour chœur de Francis Poulenc *Un soir de neige* avec une division des voix de femmes et d'hommes en trois pupitres : soprani, mezzis, contralti et ténors, barytons, basses. Dans certains opéras, les différents pupitres peuvent se retrouver diviser en deux, trois, voir quatre ou cinq parties ! Comme dans *Nabucco* et *Macbeth* de Verdi, dans certains ouvrages baroques à double chœur (*Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi) et également dans les ouvrages contemporains. Ainsi les voix, notamment intermédiaires, se retrouvent « mieux chaussées ».

Chaque voix se trouvera plus ou moins à son aise dans le répertoire « de chambre », d'oratorios, d'opéras (baroques, classiques, romantiques, contemporains), d'opérettes, de jazz... Mais dans les chœurs professionnels, il faut avoir une voix flexible, capable de passer d'une époque à une autre, d'un style à l'autre au cours de la même répétition, journée sans se fatiguer ou sans abîmer son instrument. Cela demande une maîtrise et une vraie connaissance de sa voix, de

l'entraînement et de l'endurance, un goût pour « varier les plaisirs ! » ; à la grande différence d'une voix de soliste qui choisira d'axer spécifiquement sa voix sur tels ou tels rôles : haendelins, mozartiens, straussiens etc.

Même si à partir du XIXème siècle, le répertoire vocal offre de plus en plus de divisions dans l'écriture chorale, celles-ci restent trop rares et de courte durée. Elles ne permettent pas toujours aux voix d'exprimer leur plein potentiel et de trouver une réelle aisance vocale quotidienne. La qualité sonore collective prime souvent sur la qualité vocale individuelle au sein d'un chœur. Si l'on veut chanter sereinement et longtemps au sein d'un ensemble vocal sans se perdre individuellement et vocalement, il est nécessaire de prendre le temps de la réflexion sur cette question fondamentale et récurrente.

Cela met en avant un certain nombre de questionnements intéressants à soulever notamment :

Comment prendre en compte les individualités au sein d'un groupe de chanteurs ?³

Certes, on cherchera nettement moins à gommer les caractères individuels au sein d'un chœur d'adultes professionnel que dans une maîtrise d'enfants. Néanmoins, la recherche d'un son de pupitre rond, homogène, équilibré restera la priorité du chef de chœur (pas de timbre de voix trop perçant, pas de voix trop "solistique" qui ressort etc) ce qui, parfois, à long terme, peut devenir source de frustrations pour certains profils vocaux.

1.2.2 La classification "solistique" : plus précise et plus variée.

On divise communément les voix lyriques en sept catégories établies suivant les hauteurs de leurs registres qui s'échelonnent de la manière suivante :

- Pour les voix d'hommes :
 - basse : du (do 1) mi 1 au mi 3 ;
 - baryton : du la 1 au sol 3 ;
 - ténor : du do 2 ou do 4 (fa 4) ;
 - contre-ténor : du fa 2 au mi 4.

³ Louise CHALIEUX, *De la jeune fille maîtrisienne à la jeune femme chanteuse : le passage délicat d'une voix à une autre* », page 18 et 3ème partie "Post-maîtrise, vers une nouvelle identité".

- Pour les voix de femmes :
 - contralto : du mi 2 au sol 4.
 - mezzo-soprano : du la 2 au la 4 (do 5 pour les coloratures)
 - soprano : du do 3 au do 5 (fa 5 pour les coloratures)

** N. B : bien qu'il existe un décalage d'une octave entre les voix d'hommes et de femmes, l'usage veut qu'on les note néanmoins sur la même portée. Il s'agit ici de moyennes, toutes les voix peuvent aller au-delà de ces zones.*

Cette répartition⁴ reste extrêmement théorique, car la réalité vivante comporte, elle, à foison les cas d'espèces les plus variés ! C'est ainsi que certains chanteurs ne couvriront pas les deux octaves, que d'autres les dépasseront largement et enfin, que d'autres se situeront à mi-chemin entre les catégories habituelles. Que l'on ajoute à cela, la diversité qui règne dans les timbres et les volumes sonores, et l'on concevra combien il est délicat et malaisé pour un professeur de chant de classer la voix d'un débutant. Au surplus, certains sujets, au cours de leur vie, voient leur registre se modifier.

La règle première est qu'il convient de prendre tout son temps avant de trancher !

Je ne suis jamais pressé de classer un élève qui débute. Tant de diagnostics prématurés ont montré qu'ils étaient faux ! De plus, il peut être dangereux pour l'élève, vocalement et psychologiquement, d'essayer d'atteindre un objectif mal choisi. Le plus opportun sera de commencer à travailler la voix dans le médium et d'y ajouter progressivement des notes plus aiguës et plus graves. Ainsi, la voix se classera d'elle-même !

W. Vennard

Une fois la voix bien dénouée et posée, le volume et la longueur s'étant librement révélés, il sera enfin possible de chercher à l'analyser avec les critères traditionnels qui sont :

- l'étendue du registre ;
- la puissance ;
- la couleur du timbre.⁵

4 Jean GOURRET et Jean LABAYLE, *L'art du chant et la médecine vocale*, chapitre 9 « La classification des voix » page 43.

5 J. GOURRET ET J. LABAYLE, *L'art du chant et la médecine vocale*, Chapitre 9 « La classification des voix » page 44

Enfin, et en s'appuyant sur tout ce qui précède, on s'efforcera, non pas tant de déterminer à quelle catégorie appartient l'élève-chanteur (ténor, baryton, etc) mais bien plutôt de circonscrire quelle est sa tessiture, c'est-à-dire la partie du registre sur laquelle il évolue aisément et sans fatigue. Tant mieux si elle est étendue, tant pis si elle est courte : l'essentiel sera de s'y cantonner strictement et de déterminer son répertoire en fonction d'elle.

1.2.3 Les appellations spécifiques et les exceptions

Il faut savoir que la classification des voix selon leur tessiture moyenne n'existait pas avant l'opéra du XVIIIe siècle. Jusqu'à la Renaissance, on distingue seulement les voix hautes des voix graves.

À l'époque baroque, les airs d'opéra se transposent selon les tessitures des interprètes. Au XVIIIe siècle, Mozart commence à caractériser les voix de ses personnages selon leurs caractères, avec des tessitures et des couleurs spécifiques. Cette classification se développe au fil du temps, jusqu'à aboutir au XIXe siècle à des catégories très précises. On compte pour le répertoire d'opéra pas moins de six types de soprano :

- léger colorature*, lyrique léger, lyrique, lyrique colorature, lyrico-spinto, lyrico-dramatique, dramatique colorature, grand dramatique etc

** Concernant le terme « colorature » : il désigne une voix souple, qui a une grande aisance à vocaliser et à réaliser des ornements plus ou moins virtuoses avec vélocité. Il a longtemps été inexactement associé à la tessiture du soprano léger. Comme le terme dramatique ou lyrique, il peut être associé à tout type de voix !*

Pour les voix féminines moyennes et graves, on distingue :

- le mezzo-soprano léger (colorature)
- le mezzo-soprano lyrique
- le mezzo dramatique
- le contralto (colorature, dramatique)

Chez les hommes nous trouverons :

Pour les voix aigües : - les sopranistes et les contre-ténors
- les ténors légers, lyriques, lyrico-spinto, dramatiques.

Pour les voix moyennes : les barytons (martin)

Pour les voix graves : les barytons-basses, les basses (nobles, bouffes, chantantes...)

La tessiture associée à la couleur dominante permet ainsi de définir le choix des rôles correspondant à tel ou tel type de voix. On distingue par exemple la basse noble (Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart) de la basse bouffe (Bartolo dans *Le Barbier de Séville* de Rossini) ou la mezzo-soprano léger (Chérubin dans *Les Noces de Figaro* de Mozart) de la mezzo-soprano dramatique (*Carmen* de Bizet). Nous reviendrons plus précisément sur la question du répertoire dans la seconde partie car, il est fondamental que celui-ci soit bien adapté à la typologie vocale de chaque chanteur.

Parmi les appellations spécifiques, nous pouvons citer ici les plus célèbres :

- La « Dugazon » : ce terme est souvent associé aux voix moyennes féminines en mémoire à Rose Dugazon (1755-1821), créatrice de nombreux rôles d'opéras d'André Grétry qui avait non seulement une jolie voix au beau médium, mais également un talent de comédienne et un charme exceptionnels.
- La soprano « falcon » : à la mémoire de Marie-Cornélie Falcon, cantatrice française née à Paris (1814-1897).

Marie-Cornélie abandonne sa vocation précoce de religieuse et devient l'élève d'Adolphe Nourrit au Conservatoire national de musique et de déclamation. Elle débute à 18 ans, le 20 juillet 1832, à l'Académie de musique de l'Opéra de Paris avec le rôle d'Alice dans l'opéra de G. Meyerbeer, *Robert le Diable*. Le succès est immédiat. Ses interprétations de Valentine dans l'opéra *Les Huguenots* de Meyerbeer et de Rachel dans *La Juive* de F. Halévy sont si légendaires que Cornélie Falcon jouit du rare privilège d'avoir attaché son nom à un emploi de la scène lyrique. On dit encore aujourd'hui d'une cantatrice possédant une voix de soprano dramatique, qu'elle chante : « Falcon ». En novembre 1836, à l'âge de 22 ans, elle incarne *Esmeralda* dans l'opéra de la compositrice Louise Bertin. En 1837, elle crée la *Stradella* de Louis Niedermeyer. À la seconde représentation, elle s'évanouit sur scène. Inexplicablement, elle a perdu sa voix. Tous les soins, toutes les prières, tous les remèdes de charlatans n'y feront rien. Elle ne retrouvera pas la

superbe de sa voix et après quelques tentatives de retours à la scène, elle se retira définitivement du monde de l'art lyrique.⁶

- Le baryton "Martin" : est un baryton léger, avec une étendue développée de son registre aigu et un timbre lyrique qui le rapproche du ténor. Cette appellation provient du baryton Jean-Blaise Martin (1768-1837), chanteur devenu célèbre pour ses rôles à l'Opéra Comique (les opéras de Boieldieu, Isouard, Méhul, Dalayrac et Halévy entre autres). Parmi les rôles phares de son répertoire, on trouvera Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Orfeo dans *l'Orfeo* de Monteverdi, Enée dans *Didon et Enée* de Purcell, l'Horloge comtoise dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, Ramiro dans *L'heure espagnole* de Ravel, certaines mélodies françaises comme le cycle *Tel jour, telle nuit* de Francis Poulenc.

D'autres termes / qualificatifs peuvent apporter une spécificité à la voix : *spinto**, *colorature*, noble, bouffe, profonde etc.

- *Spinto* : l'expression vient de l'italien *spinto* qui veut dire "poussé". La *soprano spinto* est un type de voix de soprano lyrique qui a la limpidité et les notes aiguës faciles d'une soprano lyrique, mais peut être "poussé" pour atteindre des climats dramatiques sans effort. Ce type de voix peut également posséder un timbre un peu plus sombre que la soprano lyrique moyenne. Ce sont des voix puissantes qui deviennent plus courantes dans la seconde partie du XIX^{ème} siècle. Elles doivent souvent être capable de tenir face à des orchestres imposants comme les affectionnaient Puccini par exemple. Cette appellation est aussi associée à la voix de ténor (*spinto*, *lyrico-spinto*).

Mirella Freni, Renata Tebaldi, Anja Harteros sont des exemples de sopranos *spintos* qui ont abordé ces rôles spécifiques comme *Aida* de Puccini, Adriana dans *Adriana Lecouvreur* de Cilea, La Maréchale dans *Der Rosenkavalier* de R. Strauss, Elsa dans *Lohengrin* de Wagner, Sieglinde dans *Die Walküre*...

Les ténors Franco Corelli, Plácido Domingo, Jonas Kaufmann sont des exemples de ténors *lyrico-spinto* qui ont abordé les rôles de Manrico dans *Le Trouvère* de Verdi, Don José dans *Carmen* de Bizet, Calaf dans *Turandot* de Puccini.

6 https://fr.wikipedia.org/wiki/Cornélie_Falcon

2. LE BIEN-ÊTRE VOCAL : ÉVOLUER DANS LA BONNE TESSITURE.

La notion de bien-être est une notion fondamentale dans l'art vocal. Pour développer correctement son instrument, l'élève-chanteur doit prendre du plaisir en chantant : c'est la base ! Et pour se faire, il doit se sentir à l'aise. A l'aise avec sa technique vocale, avec son corps, avec l'image vocale qu'il renvoie face à un public, professeur(s), jury... Pour cela, le chanteur doit trouver (avec l'aide et la bienveillance de son professeur) le répertoire qui lui convient le mieux, c'est-à-dire le répertoire qui va mettre le plus en valeur ses possibilités vocales, son timbre sans danger, sans fatigue ni tensions. Comme on ne défilerait pas avec des chaussures ou un vêtement trop petits ou trop grands, se présenter avec une identité vocale erronée est une démarche insensée, infructueuse qui risque d'amenuiser les résultats, d'abîmer l'instrument à court ou long terme.

2.1 Les erreurs de diagnostic fréquentes à éviter

Selon Jacqueline et Bertrand OTT⁷, « rien de plus grave qu'une erreur dans le classement de la voix : prendre un soprano pour un alto, un baryton pour un ténor etc... dégrade l'organe vocal tôt ou tard par manque de régime adéquat au système nerveux et hormonal laryngé ».

En effet, le non-dépistage de la réelle tessiture de l'élève-chanteur risque d'apporter de piètres résultats pédagogiques et de laisser l'élève dans un grand inconfort vocal, physique et psychologique (forçage vocal, serrage, tensions multiples, problèmes de souffle, assombrissement ou éclaircissement excessif du timbre...).

Selon eux, plusieurs causes sont à l'origine d'erreurs dans le classement :

- La première consiste à classer une voix suivant la psychologie du chanteur et ses goûts, en dehors de toute spécificité autonome ; l'élève, s'il a quelque culture vocale, a pu fausser sa voix par identification incontrôlée à un chanteur qu'il admire. Pourquoi chanter avec la voix que l'on n'a pas et non avec celle que l'on possède ? Pourquoi fausser la santé de son larynx par un paraître vocal artificiel qui peut tenir d'une dissimulation psychique par la recherche d'un

⁷ Jacqueline et Bertrand OTT, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Ed. EAP, 1981

« masque » sonore vis-à-vis d'autrui ?

Ils précisent d'ailleurs que, transformer sa voix n'est possible que sur une assez courte échelle, et totalement infaisable sur l'élan complet du clavier (ce qui doit être une piste auditive indispensable pour déceler une éventuelle erreur).

Comme l'affirmait le ténor Georges Thill (1897-1984), il faut recommander à l'artiste de « chanter suivant sa propre nature » et « d'éviter de chercher à être autre que soi-même ». Il ne s'agit pas d'atteindre à tout prix telle note ou de pouvoir jouer tel rôle, il s'agit d'émettre de beaux sons, d'être clairement entendu et de chanter longtemps.⁸

En effet, beaucoup de jeunes chanteurs souhaitent chanter dans telle ou telle tessiture (pour ressembler à cette grande chanteuse / chanteur qu'ils écoutent en boucle et qu'ils admirent, ou encore pour faire plaisir à leur professeur(e) de chant qui parfois projette des diagnostics erronés en comparant la voix de tel(le) et tel(le) élève. Tout comme il existe une grande diversité de voix parlées, chaque voix chantée dispose d'un timbre et d'une personnalité vocale unique en son genre qui doit être scrupuleusement respectée.

Jean-Baptiste Faure, baryton français, créateur à l'Opéra de Paris du rôle de Méphisto dans le *Faust* de Gounod et simultanément du rôle du Marquis de Posa dans *Don Carlos* de Verdi, écrivit lui-même :

*Sollicité maintes fois de chanter les rôles de baryton écrits par Verdi, j'ai cru devoir résister à la tentation d'enrichir mon répertoire de beaucoup de rôles magnifiques que j'eusse été heureux d'interpréter : mais ils étaient écrits pour une tessiture que mes moyens vocaux ne me permettaient pas d'aborder.*⁹

Les exemples célèbres abondent en voix longues, courtes ou intermédiaires.

Le ténor français Guillaume Ibos (1860-1952) raconte :

Merly, la plus grande voix française, c'était un artiste unique, doué d'un organe merveilleux lui permettant de chanter tous les rôles des Huguenots : Marcel (basse profonde), Saint-Bris (basse chantante), Nevers (baryton) et chose plus extraordinaire

8 J. GOURRET et J. LABAYLE, *L'art du chant et la médecine vocale*, Paris, Ed. Roudil, 1984, chapitre 9 « la classification des voix », page 44.

9 Ibid, page 45.

*encore, Raoul, ténor !! Il était admirable dans tous.*¹⁰

Cependant, Merly choisit prudemment la tessiture de baryton...

Autre exemple, féminin cette fois : Maria Callas (1923-1977) disposait elle aussi d'une longueur de voix exceptionnelle, de sorte qu'elle chanta des rôles de soprano léger (*Lucia di Lammermoor* de Donizetti), ceux de soprano dramatique (Isolde dans *Tristan und Isolde* de Wagner) ou de mezzo (Carmen dans *Carmen* de Bizet), n'en abusa-t-elle pas et ne raccourcit-elle pas ainsi son fulgurant parcours au zénith de l'univers lyrique ?

D'autres cas de figure inverses, comme les trois ténors canadiens R. Jobin, L. Simoneau et Jon Vickers : ne remportèrent-ils pas des triomphes malgré les possibilités limitées de leur tierce aiguë ?

Comment insérer dans une catégorie standard la voix de Jacques Jansen (1913-2002) qui tenait à la fois celle du ténor et du baryton ? Ce remarquable artiste sut se constituer un répertoire spécifique avec : Pelléas dans *Pelléas et Mélisande* de Debussy, Mârrouf dans *Mârrouf, savetier du Caire* d'Henri Rabaud, Figaro dans *Le Barbier de Séville* de Rossini, Ange Pitou dans *La fille de Madame Angot*¹¹ etc. Il s'y tint, mena une longue carrière et fit le tour du monde.

On pourrait aussi raconter des anecdotes sur Placido Domingo, qui, à seize ans était baryton, Shirley Verrett et Grace Bumbry, mezzos devenues sopranos au milieu de leur carrière, Ramon Vinay, baryton, ténor, puis à nouveau baryton ...

À ce propos d'identification vocale « incontrôlée », Jacqueline Bonnardot dans son ouvrage¹² *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix* précise que sur les plans pédagogique et psychologique, il est recommandé de ne pas brusquer les choses.

Par exemple : un étudiant croit (ou voudrait) être « basse ». Vous entendez, vous, de grandes possibilités dans l'aigu. Faites-les lui découvrir peu à peu, pour qu'il puisse les admettre, ce qui n'est pas toujours facile.

¹⁰ Ibid, page 45.

¹¹ Page 17 de ce mémoire, le baryton martin, « Les appellations spécifiques et exceptions ».

¹² Jacqueline BONNARDOT, *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix*, Chapitre « les tessitures » page 39

2.1.1 Tessitures et morphologies

La seconde cause d'erreur selon les OTT : le pédagogue assimile l'aspect physique de la personne à une correspondance registrale. « *On a dit longtemps que les ténors avaient le cou assez court, au contraire des basses, et qu'ils étaient trapus : il n'y a malheureusement rien de définitivement exact dans ces informations, de nombreuses exceptions démolissent sans cesse ce genre de code simpliste.* »¹³

Il est nécessaire de préciser que l'ouvrage des OTT a été rédigé il y a 40 ans, en 1981. Le rapport tessiture (rôle) / physique a depuis, considérablement évolué. Les metteurs en scène, directeurs d'opéras, agents artistiques y prêtent aujourd'hui beaucoup plus d'attention ! quitte à sélectionner un(e) chanteur.se qui chante un peu moins bien mais qui physiquement, sera nettement plus convaincant(e) dans le rôle.

Alors les ténors sont-ils tous petits et rondouillats ? Non, évidemment ! Selon Nathalie Moller, rédactrice chez France Musique¹⁴, si la voix d'un chanteur est d'abord déterminée par sa morphologie, cela ne signifie pas pour autant que l'on peut deviner son type de voix en fonction de son apparence physique. Difficile, en effet, d'estimer à l'oeil nu la taille et l'épaisseur des cordes vocales, la capacité des poumons, le volume de la cavité rhino-pharyngée (ou plus simplement de la zone qui s'étend du nez et au haut du tube digestif)...

13 Jacqueline et Bertrand OTT, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Op. Cit. page 195

14 Nathalie MOLLER, « *Baryton, ténor, soprano, mezzo... les chanteurs choisissent-ils leurs voix ?* », France Musique, nov. 2016



Luciano Pavarotti ou la caricature du ténor petit et enrobé, © Getty

La troisième cause d'erreur citée par les OTT¹⁵ serait de conclure à une correspondance entre le timbre de la voix parlée et le timbre de la voix chantée. Autrement dit, de déduire la tessiture vocale d'après la hauteur de la sonorité de la parole.

Une autre erreur serait de se baser uniquement sur l'examen du larynx par un spécialiste diagnostiquant une voix basse quand les cordes vocales, à l'état de repos, sont longues et épaisses, et une voix aiguë lorsque les rubans vocaux sont courts et fins. Ces observations ne correspondent pas toujours à la réalité du caractère vocal ; on a vu des ténors avec une fente glottique longue et des basses avec des rubans vocaux plus courts. En résumé, la voix ne recouvre pas seulement un phénomène de mécanique musculaire mais aussi un phénomène nerveux et endocrinien.

La dernière et cinquième source d'erreur fréquente serait selon les OTT, de déduire la tessiture vocale par le timbre vocal. Pourtant, ce procédé fait force de loi dans quantité de milieux musicaux et c'est dommage selon lui.

15 Jacqueline et Bertrand OTT, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Op.Cit. page 196

Un professeur, empiriquement expérimenté, mais rebelle à toute acquisition nouvelle me disait : « Mais avec le timbre, et le timbre seul, je classerai n'importe quelle voix ! » Sans doute, mon cher maître professeur, c'est très simple et on peut toujours classer une voix. Oui, mais il faut bien la classer ; c'est capital... pour l'avenir de cette voix ! Ce timbre que vous invoquez comme décisif, mais il varie à la volonté du producteur, selon son ou ses modes d'émissions, il varie même parfois contre la volonté du producteur, selon l'état physique de ses organes vocaux.¹⁶

Le chanteur, Dr Wicart

2.2 Choisir un répertoire adapté à l'élève-chanteur

Comme nous venons de le voir précédemment, il n'est pas chose aisée de définir une tessiture. Ainsi, il est plus prudent, comme le suggère Jacqueline Bonnardot dans son ouvrage sur *Les répertoires pour le chant*¹⁷ d'utiliser les dénominations suivantes :

- voix élevées, voix moyennes élevées, voix moyennes graves et voix graves.

Il est plus avisé de se servir de ces termes, surtout dans les cas des "voix intermédiaires" c'est-à-dire les voix moyennes élevées : baryton haut (qui rêve d'être ténor) et mezzo légère (qui rêve d'être contralto). Pédagogiquement, dire à une élève : « vous avez une voix moyenne élevée » est plus approprié que de lui dire : « vous êtes mezzo », car avec le poids des idées reçues, elle, et son entourage, vont tout de suite penser mezzo dramatique, ce qui ne sera pas forcément le cas.

Comme il y a beaucoup de personnes de taille moyenne dans la rue, il y a beaucoup de voix moyennes féminines qui ne seront pas forcément capables de chanter Carmen, ni Charlotte, mais qui se fatigueraient dans des tessitures trop tendues vers l'aigu. Ces voix trouveront un répertoire idéal dans la musique baroque ou classique (rôles de soubrettes, pages), ou dans le récital¹⁸.

16 Jacqueline et Bertrand OTT, *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Chapitre XX « classement de la voix », page 196, 1981.

17 Jacqueline BONNARDOT, *Les répertoires pour le chant*, Ed. Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, Paris, Cité de la Musique, 1993.

18 Jacqueline BONNARDOT, *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix*, Chapitre « les tessitures » p.39

2.3 La relation pédagogique : un rôle clef

Si certains jeunes chanteur.ses arrivent à déterminer clairement et rapidement leur tessiture avec l'aide de leur professeur, d'autres se retrouvent confrontés au besoin ou à la nécessité de changer de tessiture au cours de leurs études musicales ou de leur carrière. C'est une chose assez fréquente qui peut être plus ou moins bien vécue ! Tout dépend finalement, de comment cela est amené par le professeur de chant.¹⁹ C'est là que notre rôle en tant qu'enseignant(e) devient crucial. Il faut faire preuve de beaucoup de pédagogie, de tact et de patience : échanger avec l'élève, sans le brusquer, faire des essais de répertoire en lui demandant de s'enregistrer afin de comparer, de voir si sa nouvelle identité vocale lui plaît, résonne en lui ?

J'ai longtemps fais partie, à mes dépens, de cette catégorie de chanteurs qui se cachent derrière une voix qui n'est pas la leur. Il y a de multiples raisons : faire plaisir à un(e) professeur(e) qui nous projette dans une autre catégorie vocale ou théâtrale, chanter les parties d'alto pour rendre service au chef de chœur parce que le pupitre d'alti est toujours plus faible et en sous-effectif, vouloir chanter à tout prix un air entendu par untel ou unetelle à la radio...)

Lorsque j'écoutais les « deux versions de moi-même » (soprano puis mezzo) la première était légère, agile, musicale, plutôt convaincante mais elle manquait réellement d'ouverture (gorge serrée). Elle sonnait droite, peu timbrée, assez uniforme et offrait finalement peu de place aux changements de nuances et de couleurs.

"Ma seconde voix", quant à elle, résonnait en moi comme une évidence ! Je reconnaissais la rondeur et la chaleur de mon timbre qui faisait de ma voix, une voix unique et reconnaissable parmi tant d'autres !

Le professeur de chant est là pour guider dès le départ : il est une oreille extérieure indispensable ! notamment les trois, quatre premières années de chant où Jacqueline Bonnardot va même jusqu'à « *déconseiller d'avoir deux professeurs, tant sur le plan technique que sur le plan psychique* »²⁰ pour éviter d'avoir « deux sons de cloches différents » et que l'élève se retrouve « pris entre deux feux » avec deux enseignements contradictoires. Il arrive souvent que deux professeurs souhaitent amener l'élève vers une même direction mais si ils utilisent une démarche pédagogique différente (exercices vocaux, corporels, répertoire), cela peut rapidement semer le trouble dans l'esprit du jeune chanteur et le déstabiliser. Trouver un bon équilibre dans une relation pédagogique professeur / élève est loin d'être une chose aisée, facile à mettre en

¹⁹ Je ne parle pas ici des artistes lyriques qui ont acquis une technique vocale suffisamment solide pour décider seuls d'effectuer un changement de tessiture par convictions.

²⁰ Jacqueline BONNARDOT, *Ibid*, « La relation pédagogique » page 95

place. Elle demande un certain temps, une certaine confiance, souplesse, patience... et une "mise à jour" fréquente. Cette problématique à elle seule, pourrait être le sujet d'un mémoire ! Je trouve cette phrase de Claire Croizat tout à fait juste :

Je n'aime pas le mot professeur... Dans le travail il y a deux personnes, l'une cherche, l'autre guide. Pour moi, le professeur est celui qui aide l'élève à trouver la clé de " son système personnel"²¹.

3. MES ENTRETIENS ET EXPÉRIMENTATIONS

3.1 Mes entretiens

Afin d'étoffer et de rendre beaucoup plus concret mon travail de recherches, il m'a semblé indispensable de me « connecter » à la réalité du terrain. J'ai immédiatement imaginé mes entretiens sous la forme d'un questionnaire. J'ai donc couché sur le papier les nombreuses questions qui me venaient en tête car c'est un sujet sur lequel j'avais déjà beaucoup réfléchi, étant moi-même concernée par la question. Puis, avec l'aide de mon responsable de mémoire Jean Tabouret, j'ai essayé de les regrouper en trois points de la manière suivante :

TESSITURE INITIALE [Question n°1]

1A) Votre tessiture a-t-elle été définie rapidement ? Ou êtes-vous pour cela passé.e par plusieurs étapes sur une plus ou moins longue période ? Pouvez-vous préciser ?

1B) Il y a-t-il eu questionnements et échanges avec votre professeur.e et essais de différents répertoires ? Le cas échéant, avez-vous été amené.e à suivre votre instinct / intuition / ressenti personnel en changeant de professeur.es ?

EN CAS DE CHANGEMENT DE TESSITURE : [Question n°2]

2A) Avez-vous changé de tessiture au cours de vos études / carrière ? Si oui, à quel âge et pour quelle(s) raison(s) ? Pouvez-vous préciser ?

2B) Est-ce que cela a été un frein, une difficulté supplémentaire dans l'évolution de votre carrière ? ou au contraire, cela a été facilement accepté et pris en compte comme une évolution « normale » et positive par votre entourage professionnel ? (collègues, agents artistiques, directeurs de théâtre, chefs de chœur...)

COMME ENSEIGNANT.E : [Question n°3]

3A) Avez-vous une démarche type pour cerner la tessiture des élèves ? Avez-vous eu des élèves qui n'évoluaient pas dans la bonne tessiture ? Le ressenti personnel de l'élève en est-il un bon indicateur ?

3B) Les élèves ont-ils besoin généralement d'étendre et développer leur tessiture ? Vous arrive-t-il également d'avoir des élèves qui ont une voix très longue et peuvent aisément chanter dans deux tessitures ?

J'ai envoyé ce questionnaire à de nombreuses connaissances dans le métier notamment des chanteurs et chanteuses professionnels croisés lors de productions ou au cours de ma formation (CRR de Paris et ESM Bourgogne-Franche-Comté) mais également à des professeurs

de chant rencontrés lors de stages d'été et de master-classes.

En effet, chaque production ou stage est pour moi l'opportunité de faire de nouvelles rencontres. C'est l'occasion d'échanger entre artistes sur notre parcours professionnel : nos réussites, les difficultés rencontrées, nos remises en question... C'est lors de ces échanges que j'ai réalisé que j'étais loin d'être la seule à avoir (eu) des doutes sur ma tessiture. J'ai quasiment rencontré tous les cas de figure ! Des contre-ténors que l'on a fait chanter ténors, des sopranos que l'on a fait chanter mezzos, et cas de plus en plus fréquent des mezzos coloratures que l'on (a) fait chanter sopranos coloratures !! ²²

J'ai reçu une dizaine de réponses détaillées sur ce questionnaire venant de profils tout à fait différents. Je les ai décortiquées les unes après les autres avec un réel enthousiasme ! Certaines similitudes avec mon profil et mon parcours m'ont émues, d'autres réponses m'ont apporté des confirmations, des éclairages... Tous ces témoignages sont venus enrichir ma recherche et confirmer l'intérêt que j'avais dans cette démarche.

Parmi l'ensemble des questionnaires que j'ai reçus, j'ai choisi de sélectionner cinq profils qui correspondaient véritablement à ma recherche ; c'est-à-dire des personnes qui sont (ou ont été) à la fois chanteur(se) lyrique professionnel(le) et qui enseignent également le chant dans une structure : CNSM, ESM, CRC / CRI * *Conservatoire National Supérieur de Musique, École Supérieure de Musique, Conservatoires à Rayonnement Communal et Intercommunal.*

Malcolm Walker (entretien 1) est un baryton franco-américain qui a interprété de nombreux rôles mozartiens (Don Giovanni, Le Conte, Guglielmo) et straussiens (Olivier dans Capriccio, Oreste dans Elektra) mais aussi les rôles d'Orfeo de Monteverdi, Pelléas de Debussy, Danilo de Lehar etc en France et à l'étranger. Malcolm Walker a enseigné le chant lyrique à Abbeville, Brest, Strasbourg (4 ans) et au CNSM de Paris pendant 12 ans. Il est régulièrement invité lors de master-classes d'été au Conservatoire du Luxembourg. <https://www.coge.org/musicien/112/malcolm-walker-baryton.html>

Sophie Hervé (entretien 2) est une chanteuse lyrique soprano qui a débuté sa carrière dans le chœur de l'opéra de Tours. Elle se produit régulièrement comme soliste en France et à l'étranger. Elle est également professeure de chant au Conservatoire de Paris XVIIIe. Sophie Hervé est diplômée de l'université de Paris VII en psychopathologie et physiologie de la voix. Elle rédige actuellement un ouvrage sur la pédagogie du chant : « La voix(e) du périnée ». <http://www.nancyphonies.net/fr/artistes/herve.htm>

Agnès Mellon (entretien 3) est une chanteuse lyrique soprano spécialisée dans le répertoire baroque. Elle a collaboré avec de nombreux ensembles tels que Les Arts Florissants (William Christie), l'Ensemble Clément Janequin, La Chapelle Royale... et a enregistré plus d'une soixantaine de disques remarquables par la presse musicale internationale. En 2008, elle a créé "La pépinière des voix", pôle de formation professionnelle pour les jeunes chanteurs voulant se perfectionner au style baroque. Elle est titulaire d'un CA de chant et enseigne actuellement à l'ESM Bourgogne-Franche-Comté et au Conservatoire de Vincennes.

<https://www.esmbourgognefranchecomte.fr/fr/professeurs/agnes-mellon>

Marion Thomas (entretien 4) est une mezzo-soprano qui enseigne actuellement le chant au CRC de Longvic. Elle a obtenu son DNSPM et son DE à l'ESM Bourgogne-Franche-Comté en 2018. Elle est régulièrement invitée par les ensembles : La Tempête, Choeur atelier du CNSM de Lyon, Unacorda, Ekho, le Choeur de l'Opéra de Dijon et comme soliste dans diverses productions.

Alix Leparoux (entretien 5) est une mezzo-soprano qui se produit régulièrement avec les Choeurs de l'Opéra de Lyon, les Choeurs de Radio France, l'Ensemble vocal Aedes, l'Ensemble Spirito... Elle a enseigné le chant lyrique dans diverses structures : CRI de la Flume au Rheu (35) de 2003 à 2011, à l'Ecole de musique du Pays de Brocéliande (35) de 2005 à 2008, et divers remplacements dans plusieurs structures du pays rennais entre 2004 et 2011.

Je souhaiterais également remercier Catherine Trottmann (soprano), Thibault De Damas (baryton-basse), Gabriel Jublin (contre-ténor), Fiona McGown (mezzo-soprano) et Hélène Caffi (mezzo-soprano) pour leur précieuse participation.

A la question 1A (se référer ci-dessus), j'ai reçu deux types de réponses différentes. Pour certains, leur tessiture a été définie comme « une évidence », pour les autres cela a mis plusieurs années, voire jusqu'à la fin de leurs études de chant (5 à 10 ans) et même, pour 2 personnes interrogées au bout de 4 à 8 ans de carrière !

A la question 1B, certains affirment (4 personnes) avoir pris le temps d'échanger sur la question (sensations, confort, envies) avec leur(s) professeur(s), s'être mis d'accord après l'essai de différents répertoires. Trois autres, quant à eux, affirment avoir plutôt suivi leur instinct, intuition

et ressenti personnel quitte à changer plusieurs fois de professeurs ou même à « fuir » certain.es avec qui ils étaient en désaccord !

Certains de mes professeurs m'ont troublé, il y en a même qui m'ont affirmé que j'étais une basse à 17 ans et d'autres qui m'assuraient que j'étais un ténor lyrique qui s'ignorait ! Alors que je suis un baryton lyrique léger. J'ai passé ma vie à fuir coupablement certains professeurs même fameux quand j'étais un apprenti .²³

A la question 2A, avez-vous changé de tessiture au cours de vos études / carrière ? 7 personnes ont répondu OUI contre seulement deux NON.

Gabriel a changé de tessiture au bout d'un an de chant : «À la rentrée, j'ai proposé à ma professeure de m'entendre comme contre-ténor ! En effet, après avoir chanté ténor pendant un an, je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose de pas tout à fait physiologique dans ma manière de chanter : le haut de ma tessiture était difficile, je sentais des tensions et une légère fatigue vocale, bref je n'avais pas beaucoup de plaisir à chanter ! Alors je lui ai chanté l'Agnus Dei de la *Messe en si* de Bach et là, elle a été subjuguée par ma voix. Elle m'a dit : "je n'ai jamais eu de contre-ténor mais on ne peut pas passer à côté d'une telle voix". »²⁴

Le changement de tessiture le plus fréquent qui est apparu dans ces témoignages est le passage de soprano à mezzo-soprano (4 personnes).

Généralement, le "premier" classement vocal a lieu entre 15 et 25 ans, à la sortie des classes maîtrisiennes, après la mue²⁵, au début des cours de chant individuels (soliste) mais il n'est pas pour autant définitif ! En effet, la voix évolue de manière constante et il est très fréquent d'observer des changements de tessiture entre 25 et 35 ans (voir encore plus tard pour certains cas). Avec la voix, rien n'est figé, alors à nous, pédagogues, de rester ouvert d'esprit et à l'écoute des sensations de nos élèves ! Il s'agit d'accompagner, d'échanger, d'essayer, d'explorer plutôt que d'imposer, pousser, forcer. Il est indispensable que l'élève et le professeur soit "sur la même longueur d'ondes", "au même diapason" !

En réponse à la question 3A, il n'existe pas réellement de démarche type pour définir une tessiture ! Dans les débuts, il est fortement conseillé de ne pas se prononcer. Il est préférable

23 Entretien avec Malcolm Walker, baryton lyrique léger, franco-américain.

24 Entretien avec Gabriel Jublin, contre-ténor https://gabrieljublin.net/?page_id=45

25 Mémoire de Louise Chalieux, 2ème partie « La mue – ou le passage d'une voix à l'autre », page 20.

d'utiliser des termes plus généraux comme : voix aiguë, moyenne aiguë, moyenne grave, grave. Il faut à tout prix éviter de mettre une étiquette sur une voix ; cela ne ferait qu'enfermer le chanteur dans une case, un tiroir rempli de préjugés.

En tant qu'enseignante, j'essaie d'être à l'écoute des sensations de mes élèves et au final, je ne parle quasiment pas de tessiture. En début de cursus, je trouve très intéressant d'essayer, de tester l'instrument, l'oreille de l'élève ²⁶

Je laisse du temps à la voix pour savoir vers où elle souhaite aller. Je donne des morceaux avec une tessiture centrale durant les premières années de chant. Quand un(e) élève me demande, souvent je ne me prononce pas et je lui explique pour quelles raisons il ne faut pas définir trop tôt une tessiture. ²⁷

Je ne cherche pas à définir la tessiture à tout prix, je travaille d'abord la technique afin d'établir un instrument disponible. La question de la tessiture se règle d'elle-même, avec le temps. Je préfère m'occuper de faire chanter mes élèves dans un répertoire central dans lequel ils se sentent à l'aise afin d'établir de bonnes bases. ²⁸

Cependant, plusieurs indices / critères peuvent nous renseigner et nous orienter pour trouver le bon répertoire qui permettra par la suite, de déterminer une tessiture.

Tout d'abord, il faut se concentrer à construire une base technique solide en mettant en place des exercices de souffle, d'assouplissement et de détente corporelle, d'alignement postural, de liberté vocale dans "la chauffe" de la voix qui comprend les vocalises, les jeux vocaux, l'improvisation... et poursuivre ensuite dans le répertoire à l'aide de :

- méthodes adaptées et progressives comme celle de Nicola Vaccai²⁹ par exemple.
- morceaux adaptés comme les *arie antiche*, airs anciens italiens :

Se tu m'ami de Pergolesi, *Caro mio ben* de Giordani, *Nel cor più non mi sento* de Paisiello, *O del mio dolce ardor* de Gluck...

- les mélodies et *lieder* * :

les recueils de mélodies de Gabriel Fauré *Au bord de l'eau*, *Lydia*, *Clair de lune*, *Les Cinq Mélodies "de Venise" Op. 58* etc *Nuit d'étoiles* de Debussy, *Sérénade* de Gounod, les mélodies de Reynaldo Hahn : *À Chloris*, *Si mes vers avaient des ailes*, *Rêverie*, *Paysage*, *D'une Prison...* le cycle de *La courte paille* de Francis Poulenc etc.

26 Entretien avec Alix Leparoux Chevallier, mezzo-soprano

27 Témoignage de Marion Thomas, mezzo-soprano

28 Témoignage de Fiona McGown, mezzo-soprano

29 Méthode Vaccai, "leçon 5 : les demi-tons",

https://www.youtube.com/watch?v=Cz_wHAzFLFQ

les lieder de Schubert *An die Musik, Herbstlied, Winterlied, Heidenröslein, Seligkeit...*

les lieder de Schumann : cycle *Myrthen op. 2, Liederkreis op. 39...*

les lieder de Brahms : *An die Nachtigall op. 46, Sandmännchen* etc

** Un lied, littéralement un chant (pluriel : lieder) est un poème germanique chanté par une voix, accompagné par un piano ou un ensemble instrumental.*

- les airs d'opéra dans le médium de la voix avec un ambitus relativement restreint :
les rôles de soubrettes et de pages : Cherubino, Suzanna, Barbarina dans *Le Nozze di Figaro*, Despina dans *Così fan tutte* de Mozart, Oscar dans *Un ballo in maschera* de Verdi, la série de recueils *Grandi operisti per giovani cantanti* offre également des airs d'opéra abordables et variés pour toutes les tessitures.

Ensuite, il faut prêter attention aux notes de passages (premier et second).

J'observe avec beaucoup de soin les notes de passage (premier et deuxième) qui sont un bon indicateur de "fach". On ne peut rien affirmer tant que l'on a pas appris la bascule du larynx ainsi que la souplesse des muscles laryngés, la liberté de mouvement. Selon moi, c'est le postulat de base.*³⁰

Il faut également regarder les zones d'aisance et de puissance vocale. La voix est-elle agile ou pas ? Peut-elle le devenir ?

Les salles de spectacles sont de plus en plus grandes et les orchestres de plus en plus fournis, l'indice de la puissance sonore est donc un critère essentiel à prendre en compte aujourd'hui.

D'où l'importance de travailler régulièrement dans de grandes salles (de cours et de concerts) pour voir si la voix porte suffisamment.

Il faut se méfier de la couleur du timbre ! La couleur vocale peut parfois être trompeuse, elle ne définit pas systématiquement le répertoire.

J'ai changé régulièrement de tessiture : soprano / mezzo-soprano. Je pense que cela est dû à une ambiguïté de timbre, car mon timbre est très clair et lumineux. Alors, souvent, on a tendance à me classer soprano alors que je me sens bien, confortable, « à la maison »

30 Entretien avec Malcolm Walker, question 3A

*uniquement dans le répertoire de mezzo.*³¹

Il est également important de se poser la question du « potentiel harmonique » c'est-à-dire : où sont les richesses d'emblée ? Dans l'aigu, dans le médium, dans le grave ?

En réponse à la seconde partie de la question 3A, (Avez-vous déjà eu des élèves qui n'évoluaient pas dans la bonne tessiture?), j'ai reçu les deux types de réponses c'est-à-dire : oui et non.

Certains ont été simplement peu ou pas confrontés à ce problème ; parce que leurs élèves avaient déjà pris des cours ailleurs auparavant et qu'ils considéraient qu'ils évoluaient déjà dans la bonne tessiture, « que la tessiture annoncée leur semblait toujours être celle qui était juste dans leur corps ». ³²

Certains enseignent depuis peu (2 ou 3 ans), d'autres font avant tout travailler des débutants, premier et second cycles, des amateurs donc ils ne préfèrent pas se prononcer trop tôt. Ils se concentrent essentiellement sur la posture, la disponibilité corporelle, les exercices de souffle, la liberté et l'aisance vocale dans les vocalises, dans des jeux vocaux, la mise en place d'un répertoire central adapté.

D'autres ont « l'habitude » ! C'est la cas de Malcolm Walker (12 ans d'enseignement au CNSM de Paris), Sophie Hervé (professeure au Conservatoire du XVIIIème arrondissement de Paris) ou Agnès Mellon (professeure à l'ESM Bourgogne-Franche-Comté et au Conservatoire de Vincennes). Selon Agnès Mellon,

Si il existe un doute, il faut vérifier les notes de passages (premier et second), la facilité, l'aisance (ou non), faire un travail doux et progressif. Parfois, dans les tessitures charnières (mezzo léger / soprano, baryton léger / ténor), l'exercice est très périlleux. Il faut traquer toutes les tensions pour ajuster le tir. ³³

En effet, les signes qui indiquent qu'un chanteur n'évolue pas dans la bonne tessiture sont multiples. Ils peuvent être audibles, visibles ou invisibles (internes, liés au ressenti personnel de l'élève).

31 Témoignage de Fiona McGown, question 3A

32 Témoignage de Gabriel Jublin, contre-ténor

33 Entretien avec Agnès Mellon, soprano

- tensions diverses : tensions laryngées, musculaires (cou, nuque, trapèzes, langue), mâchoire, côtes, diaphragme qui se bloque, plexus solaire etc
- fatigue vocale (et physique) récurrente, altération de la voix parlée après le cours, altération du médium de la voix, problèmes vocaux (spicules, nodules etc)
- sons durs, poussifs, gorge fermée, serrée (peu ou trop de vibrato, manque de souffle récurrent en fin de phrases, manque de souplesse, d'aisance vocale et de disponibilité physique...)
- tessiture et texture uniformisées (palette sonore restreinte du point de vue des nuances et des couleurs)
- voix qui ne se développe pas / plus / peu (harmoniques, timbre, volume sonore)
- voix déconnectée (qui ne s'installe pas / « ne tombe pas » dans le corps), détimbrée ou au contraire engorgée, tubée, appuyée.
- Timbre « trafiqué » (assombrissement ou éclaircissement excessif du timbre, appui de la langue...)
- Vibrato trop serré, trop rapide ou trop ample.
- mauvais alignement postural (tête qui bascule vers l'arrière, mâchoire serrée et menton qui avance, cambrure dorsale qui s'accroît (mauvaise bascule du bassin), manque de verticalité générale.
- Frustration, désintérêt, désengagement, manque de progrès et d'évolution vocale en général.

Une erreur de tessiture engendre souvent trop de tension concentrée sur la zone du plexus solaire qui empêche un ambitus de tessiture de se développer librement, perturbe le vibrato, plafonne l'aigu car trop de pression empêche le jeu antagoniste équilibré des muscles laryngés. Une langue avalée et poussée en bas est un signe indiscutable. On observera aussi les muscles sterno-cléido-mastoïdiens serrés.³⁴*

** Il s'agit d'un muscle pair du cou, tendu verticalement, entre la clavicule et le sternum en bas et la mastoïde de l'os temporal et de l'os occipital en haut.*

Du point de vue de Sophie Hervé, les signes révélateurs sont :

- Le chanteur souffre ou va souffrir, il / elle ne s'épanouit pas, sa voix "stagne", il / elle n'est pas touchant(e), il / elle ne peut pas atteindre l'évidence.

J'ai ensuite demandé aux personnes interrogées quelle démarche / conseils, elles apporteraient à un(e) élève qui n'évolue pas dans la bonne voix(e). Plusieurs pistes de travail et exercices ont été suggérés parmi les suivants :

- revenir sur du "plus simple" pour reprendre de vraies sensations de sons pleins dans un

ambitus aisé.³⁵

- exercices d'assouplissement du corps.
- une réelle connaissance de son instrument en ayant des notions de physiologie pour mieux maîtriser le rapport au corps (connections) et savoir différencier un bon geste d'un mauvais geste vocal.
- déchiffrer / essayer plein de répertoires d'époques et de styles différents, pour définir lequel lui convient le mieux.
- travailler différents personnages dans l'opéra pour savoir lesquels il préfère défendre / incarner.
- écouter des interprètes qui lui "parlent" !
- Avant toute chose, retrouver un flux d'air constant et mince, concentré et bien équilibré.³⁶

*Il n'y a pas de règle ni de solution miracle, le chanteur est dans le fantasme de sa voix, il doit jongler entre la voix qu'il veut ou celle que le professeur lui propose. Souvent, il n'est pas prêt à accueillir et à travailler la voix qu'il a.*³⁷

A la question 3B, vous arrive-t-il également d'avoir des élèves qui ont une voix très longue et peuvent aisément chanter dans deux tessitures ?, Sophie Hervé répond immédiatement : « "aisément" ne me semble pas être le terme approprié ! Je dirai plutôt "occasionnellement". Je lui conseillerai de chanter tout ce qu'il / elle peut faire avec facilité, aisance, élégance, justesse, souplesse et musicalité ! ».

Selon Marion Thomas, « l'élève peut travailler les deux tessitures le temps d'évaluer là où il / elle se sent le mieux mais, à moyen-long terme, il faudra faire un choix ! car dans le métier, les chefs de chœur, metteurs en scène, directeurs d'opéra ont besoin de connaître clairement où une voix se situe, quelle est son identité vocale. Le choix pourra se faire avec l'aide de son (ses) professeur(s), de son entourage, selon son caractère, son physique, ses envies, ses convictions ... ».

Fiona McGown, quant à elle, questionne ses élèves ! : « Quelle personnalité théâtrale te sens-tu ? A quel(s) chanteur(s) t'identifies-tu ? Qu'est-ce qui te fait complètement vibrer ? Pourquoi chantes-tu ? ». Mais pour un professionnel, elle conseille d'avoir une vraie réflexion, d'être très attentif : l'engage-t-on pour une tessiture plus facilement que pour une autre ?

35 Témoignage de Fiona McGown, Annexe 3 / Q6

36 Entretien avec Malcolm Walker, Annexe 3 / Q5

37 Entretien avec Sophie Hervé, soprano, Annexe 3 / Q6

Agnès Mellon, conseille à ce moment-là, d'explorer le répertoire avec bonheur mais sans danger ! La « catégorisation à la française » a parfois tendance à l'exaspérer ! « Enfermer des voix dans une seule couleur, un seul registre ... nombre d'artistes très talentueux passent d'une catégorie à une autre dans un même disque ! Cécilia Bartoli en est un exemple frappant se présentant comme mezzo puis comme soprano et c'est tout à fait réel : elle peut couvrir toute cette tessiture sans danger mais attention c'est un phénomène rare bien sûr ! ». Pour elle, c'est plutôt dans la largeur d'un rôle qu'arrive le vrai danger. Faire chanter une jeune voix dans un répertoire trop large peut détruire ses atouts extrêmement vite. De nombreux artistes se sont déjà brûlés les ailes en touchant à un répertoire trop large pour leurs possibilités vocales.

Du point de vue de Malcolm Walker, une voix longue est une voix saine, tout simplement ! Mais il faut déterminer « l'âme de la voix », autrement dit le médium et plus précisément le bon équilibre de résonance haut et bas de la note la médium est primordial.

Mieux vaut être une mezzo à aigus qu'une soprano courte !

Thibault De Damas, conseillerait à une voix longue d'aller s'exercer dans une grande salle et de constater ce qui passe le mieux en terme de projection ! « Si la personne est réellement une « force de la nature », il faut ensuite voir quelle tessiture lui permettra de se faire embaucher plus facilement dans les maisons d'opéra. Sachant qu'aujourd'hui, il faut également prendre en compte une adéquation voix / physique pour les producteurs, metteurs en scène, agents artistiques etc. Très souvent, c'est la réalité du métier qui l'emporte ! ».

3.2 Mes expérimentations

J'ai choisi de développer le dernier point de la question 3 c'est-à-dire "la démarche pour définir, développer, étendre et unifier sainement / naturellement une tessiture" au travers de mes expérimentations. Je propose à mes élèves certains exercices que j'ai moi-même développés au cours de mon parcours (exercices qui m'ont beaucoup aidés, qui me parlent physiquement), d'autres m'ont été suggérés lors de stages, cours, master-classes où j'ai pu les observer sur d'autres élèves-chanteurs. J'ai eu l'occasion de les mettre en pratique (de les "tester") en tant que professeure lors d'un stage en juillet 2019 au Prieuré de Champdieu à Montbrison avec un chœur de femmes amateurs (35 à 75 ans), pendant mes tutorats aux CRR de Dijon et de Chalon-sur-

Saône (enfants, adolescents, adultes débutants, intermédiaires, en situation de handicap), en ARP (ateliers de réflexion pédagogique), en cours privés avec différents profils.

Pour développer convenablement une voix lyrique, il faut toujours partir du centre de la voix, du médium, de l'âme de la voix comme vu précédemment.

Personnellement, pour commencer, je demande à mes élèves de chanter une note dans le médium, celle qui sort « comme ça », le plus naturellement. Pour moi, cette note est fondamentale ! Elle constitue « la note pôle », la note référence pour l'élève sur le clavier : le noyau de sa voix ! Cette note va permettre de trouver le bon équilibre haut / bas, le bon rayonnement des harmoniques.

Dans les erreurs de tessiture, on remarque souvent que cette note pôle a été déplacée d'une tierce, quarte, quinte supérieure ou inférieure ! Ça a été mon cas, j'ai toujours eu l'impression de tout chanter une tierce au dessus ! Alors souvent je transposais mon morceau une tierce en dessous et là, miracle, je constatais que ma voix sonnait mieux, avec plus de corps, plus d'harmoniques, plus d'équilibre haut / bas. Cette sensation devrait être le repère fondamental pour chaque chanteur, il ne devrait jamais permettre que « cette référence de sensations » soit déplacée par un professeur. Si cela arrive, il faut tout de suite en parler sinon cela risque de dénaturer la voix et de faire prendre à l'élève une très mauvaise direction !!

Une fois cette note trouvée (elle pourra évoluer avec le temps selon la direction que souhaite prendre la voix), je propose à mes élèves de descendre par tierces sur une voyelle de leur choix.

Par exemple, pour mon type de voix, je pars du do 4 et je descends sur un « ou » 5-3-1 (do-la-fa) en imaginant mentalement que cela monte (mouvements inverses). Puis tout de suite, 5-4-3-2-1 do-si-la-sol-fa. Puis, on monte tranquillement d'un demi-ton supérieur à chaque fois. Tout cela sur un flux d'air constant, mince et bien équilibrée. La gorge doit être ouverte et le larynx libre. On peut demander à l'élève de faire des petits mouvements de mâchoire gauche-droite pour vérifier que la voix est bien libre. On peut ensuite changer la voyelle sur « ou » par « i » par exemple. En faisant bien attention, que le « i » ne soit pas pincé, nasillard. Un « i » qui se rapproche du « é » permettra au « back ground » c'est-à-dire la caisse de résonance à l'arrière de la tête et de la nuque d'être bien ouvert pour permettre à la voix de bien se développer, de raisonner. Puis, on peut finir l'exercice par « oui,i,i - non, on, on – oui, i, i » ou en ajoutant une consonne de connexion comme le v « vi, i, i – vo, o, o – vé,é,é ».

Il faudra ensuite faire attention à bien ajuster le poids vocal musculaire. Malcolm Walker conseille un exercice qui peut beaucoup aider à réaligner un instrument c'est-à-dire à mettre en tension souple les notes entre elles :

- avec un staccato (notes chantées détachées), une montée chromatique par groupe de 5 en gamme sur la voyelle "a" avec un léger coup de glotte ou plus précisément *una carezza di glotta* en montée et en descente.

Cela permet d'apprendre à mieux ajuster le poids vocal musculaire que l'on met à l'attaque, autrement dit la mise en vibration initiale de la note.

Autre possibilité, partir d'un *moïto** (*neutral sound*) comme bouche fermée mais ouverte aide à trouver la base de résonance juste. La diffusion de l'air est bonne et aucune fatigue ne se fait ressentir. Fusion des voyelles : ou-o-a-o-ou, puis i-é-è-é-i, en bougeant le moins possible la bouche. Cela fait prendre conscience que la formation des voyelles se fait plus simplement que ce que l'on peut croire³⁸ (évite la sur-articulation fréquente et les mouvements de mâchoire parasites).

** Le moïto est un exercice d'échauffement vocal plus spécifiquement propre à l'art lyrique, il consiste à émettre une note musicale ultra douce en nuance « pianissimo » tout en s'astreignant à conserver un résultat sonore absolument identique et immuable autant la bouche fermée qu'entrouverte : une sorte de mix entre le « m » et le « n » dont la structure auditive ne se modifie absolument pas lors de l'aperture buccale. Il s'agit du fameux « ng » propre à la langue allemande — exemple : lunge — ou encore de la terminaison de king en anglais. On procède ensuite par glissades vocales interposées, un peu à la manière d'une sirène, toujours en douceur et sans jamais forcer en quoi que ce soit l'émission, de telle façon à « laisser les notes monter d'elles-mêmes » dans les aigus, sans effort perceptible.³⁹*

Un autre exercice qui selon moi fonctionne très bien et aide considérablement est celui de la « transposition des motifs ».

Par exemple, dans un morceau, on isole un motif qui semble initialement trop aigu (le corps décroche, le larynx monte etc). On le transpose à la quarte inférieure, puis on le monte progressivement par demi-tons en conservant une couleur ronde, confortable, ancrée dans le

38 Entretien avec Gabriel Jublin, contre-ténor, Annexe 3 / question 6

39 Définition du mot « moïto » selon Wikipédia

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%AFto>

corps, et bien équilibrée. Ensuite on reprend le motif initial dans la bonne tessiture et on constate tout de suite, que le motif peut être chanté à la bonne hauteur sans trop de tensions, en gardant la couleur (sans détimbrer) et que quelque chose qui paraissait trop difficile voir impossible peut en fait être réaliser confortablement.

Personnellement, en tant que chanteuse professionnelle dans un chœur d'opéra où l'on aborde énormément de répertoires différents au cours de l'année, j'applique fréquemment cette méthode de travail. Cela m'évite de fatiguer trop vite vocalement dans la phase d'apprentissage de mes partitions.

Je joue la mélodie à l'octave (inférieure), puis je la chante (toujours à l'octave inférieure). Ainsi, cela permet à l'oreille de prendre le relais. Puis, une fois la ligne et l'harmonie clairement définies, je transpose la phrase musicale à la hauteur réelle. Je la chante une ou deux fois « en voix pleine » puis je l'adapte à la nuance indiquée mais surtout je n'insiste pas ! Le lendemain, quand je reprends le même passage, la voix se positionne tout de suite mieux.

Les soprani 1, coloratures et (lyriques)-légers qui ont peu de graves ne vont pas forcément être à l'aise avec la transposition à l'octave. Il faut alors adapter l'exercice à la tierce, quarte, quinte.

La clef de Sophie Hervé pour permettre au larynx de garder sa mobilité et à la voix de s'épanouir sainement, sont les exercices mobilatoires sur ziyiyiyiyi en vocalises puis directement appliqués au répertoire (et oui, on peut chanter les airs de Cherubino ou de Figaro sur ziyiyiyiyi !!)

Marion Thomas, comme d'autres professeurs, ne cherche pas spécifiquement à étendre ou à développer une tessiture. En tous les cas, ce n'est pas un objectif de cours !!

Je ne pense pas spécialement à cela pendant mes cours. Je fais faire des vocalises pour développer la respiration, les résonances, le placement vocal, la vélocité... la tessiture se développe naturellement au fur et à mesure si la voix est bien menée. Je ne force jamais : ni vers l'aigu ni vers le grave. Dès que je sens des tensions apparaître, je ne monte pas au dessus ou ne vais pas en dessous. Dans le répertoire, je reste très vigilante : une tessiture de mezzo léger par exemple est finalement très proche de celle d'un soprano, mais attention ! l'écriture vocale est bien différente : les aigus ne sont que des passages, la voix peut redescendre pour se reposer, la mélodie bouge plus, et le centre global de la tessiture est plus grave.⁴⁰

Comme le souligne Marion, le dessin vocal dans le répertoire est un très bon indicateur !

Une ligne de mezzo-soprano par exemple part souvent du bas médium pour aller toucher un aigu plein, rond puis elle redescend ; ce qui permet à la voix de se reposer et de se nourrir du médium pour mieux remonter chercher l'aigu. Tandis que la ligne mélodique du soprano reste souvent plus stagnante dans le (médium) aigu, ce qui peut engendrer beaucoup de fatigue vocale si la technique n'est pas assez solide ou si la voix n'est pas dans la bonne tessiture. À nous, enseignants d'être très vigilants sur le répertoire que l'on attribue à nos élèves ! Il vaut mieux qu'un élève ne participe pas à un projet de classe que de le distribuer dans un rôle / emploi non adapté à sa tessiture. Le corps et le larynx enregistrent les mauvais plis / gestes vocaux , les frustrations, les souffrances et il est compliqué physiquement et psychologiquement de devoir faire le trajet inverse ou de reconstruire une nouvelle technique et de nouvelles sensations. D'où, la logique de bien faire les choses dès le départ en prenant le temps de l'essai, de l'échange professeur / élève, tout en douceur : « Reculer pour mieux sauter ! »

D'ailleurs Alix Leparoux me fait une remarque très pertinente sur les structures françaises comme « les CNSM ou les CRR qui mettent beaucoup de pression sur les résultats ! Pourtant les voix sont encore jeunes et parfois en voulant aller trop vite, on attribue un répertoire non-adapté à une voix qui n'est pas encore installée correctement dans le corps et on se retrouve avec des douleurs physiques à force de pousser, d'essayer dans la mauvaise direction ». Pour elle, « il faut cesser de rentrer dans une logique de résultats à tout prix, mais bien dans une logique d'écoute des sensations ! » Les résultats arriveront certes plus tardivement mais ils aboutiront sur un instrument sain, solide, ancré et qui durera longtemps... « Cela peut prendre énormément de temps selon le profil de chacun mais du temps, hors structure, on en a ! »

CONCLUSION

En tant que professeur(e) de chant, nous avons un rôle clef, fondamental et lourd de conséquences face au classement vocal d'un élève-chanteur. Rester vigilant, attentif et réceptif aux sensations et aux ressentis de l'élève, prendre son temps pour donner un diagnostic, construire "à deux", dans un échange bienveillant, rester ouvert d'esprit sur le long terme est une démarche pédagogique bénéfique et fructueuse que tout professeur(e) devrait mettre en place pour conduire ses élèves vers une justesse, une autonomie et une pérennité vocales. On se rend rapidement compte sur le terrain que les « cas d'école » ne sont finalement pas si nombreux. En effet, la voix est un instrument fragile en constante évolution (hormones etc). Un mauvais diagnostic peut mettre la voix en péril et amener le chanteur dans une souffrance psychologique terrible (perte "d'identité vocale", désengagement, démotivation, errance vocale ...).

Au départ, le temps d'installer de bonnes bases techniques solides, le professeur(e) peut "imposer" la bonne direction à prendre, pour guider l'élève vers un chemin vocal sain et durable. Par exemple, une jeune soprano qui veut chanter Tosca ou Fiordiligi à 20 ans doit être "freinée dans ses ardeurs". Il vaut mieux lui faire travailler des rôles plus adaptés à son âge, des mélodies avec un ambitus plus restreint et que cela "sonne à merveille" plutôt que de la laisser aborder un répertoire plus avancé avec une voix forcée, tirillée, étriquée, engorgée ... L'oreille extérieure du professeur(e) est un retour précieux pour le jeune chanteur, car celui-ci peut parfois percevoir sa voix de manière erronée et se complaire dans une voix qui n'est pas la sienne ou dans un répertoire qui n'est pas adapté à ses possibilités vocales du moment. Il est donc fondamental, pour établir une relation de confiance et d'échanges viables que l'élève et le professeur soient pleinement en accord sur le choix du répertoire abordé ensemble ! Si il existe un désaccord, un compromis de répertoire peut être une réponse / option possible. L'élève peut tout à fait travailler une pièce "plus difficile" pour se faire plaisir, pour avancer sur certains points techniques et ne pas la présenter à un examen ou à un concours. À condition, bien évidemment, que l'élève ne prenne pas de mauvaises "empreintes vocales" sur le morceau au risque de ne plus pouvoir s'en défaire dans le futur !

Sachant qu'un(e) professeur(e) peut décider de ne pas faire travailler un(e) élève par désaccord sur le choix du répertoire et / ou de la tessiture afin de rester en accord avec soi-même et ses convictions profondes. Tout comme un élève est libre, s'il le souhaite, d'aller consulter un avis extérieur pour confirmer ou infirmer un diagnostic. Mais quoi qu'il en soit, il est fondamental que

l'élève et le professeur soit en accord sur cette décision au risque que tout travail se voie devenir infructueux et frustrant des deux côtés ! Il est généralement peu recommandé d'avoir plusieurs professeurs de chant durant les trois, quatre premières années afin de bien canaliser la voix (mise en place du souffle, soutien, débit, pression de l'air etc) et afin d'éviter que l'élève ne se perde ou "parte dans tous les sens".

Une fois que l'élève aura gagné en autonomie, qu'il aura une "meilleure conception" de sa voix (beaucoup de jeunes chanteurs n'aiment pas leur voix et ne sont pas prêts à accepter ce qu'ils sont réellement) il sera à même de faire ses propres choix de répertoire, de faire des erreurs et d'en tirer les conséquences pour avancer. C'est le cas notamment pour les voix longues et intermédiaires (à cheval entre deux tessitures), où le chanteur.se sera plus ou moins libre de choisir sa tessiture en fonction de la longueur et du timbre de sa voix mais aussi en fonction de ses affinités musicales et théâtrales. Il faudra ensuite tenir compte de la sphère professionnelle : les agents artistiques et les chefs de chœur par exemple ne sont pas très friands des chanteurs qui changent de tessiture car ils aiment bien connaître clairement la "position vocale" du chanteur : dans quel(s) rôle(s) le / la caster ? Dans quel pupitre le / la classer ? Cependant, un changement de tessiture au cours des études de chant ou d'une carrière est tout à fait envisageable à condition de ne pas faire trop de va-et-vient qui risqueraient de décrédibiliser le chanteur et de lui amenuiser ses engagements.

Dans le cadre de la formation, il faut faire attention aux "grosses structures" où il y a une tendance accrue à vouloir « griller les étapes » ! On met beaucoup plus de pression sur les élèves dans les CNSM et CRR pour obtenir des résultats rapides lors des examens de fin d'année, diplômes, concours ... alors que la voix n'est pas encore suffisamment installée dans le corps et sur le souffle. C'est à ce moment-là que de nombreuses erreurs de répertoire et de tessitures peuvent se présenter !

En somme, pour qu'une relation pédagogique soit viable, il faut être dès le départ sur la même longueur d'ondes et regarder ensemble dans la même direction. L'enseignant(e) doit conseiller, accompagner et encourager autant que possible l'élève à rester connecté à son instinct de chanteur.se et à ses sensations, tout en respectant le cadre de ses possibilités vocales et en tenant compte, évidemment, de la réalité actuelle du métier qui ne cesse d'évoluer !

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BONNARDOT Jacqueline : *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix*, Paris, Ed. Henry Lemoine, 2004
- GOURRET Jean : *L'art du chant et la médecine vocale*, Paris, Ed. Roudil, 1984
- KAZANDJIAN PEARSON Sirvart : *L'instrument du chanteur : son corps*, Ed. Solal, 2004
- OTT, Jacqueline et Bertrand : *La pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, Ed. EAP, 1981
- PHILIPPIN Valérie : *Le corps chantant, anatomie et technique vocale*, Lyon, Ed. Symétrie, 2018

Articles / Sites internet

- MOLLER Nathalie : « Baryton, ténor, soprano, mezzo... les chanteurs choisissent-ils leurs voix ? », *France Musique*, Paris, novembre 2016. [en ligne]
Disponible sur : <https://www.francemusique.fr/musique-classique/baryton-tenor-soprano-mezzo-les-chanteurs-choisissent-ils-leurs-voix-30185>
- Site internet de la Cité des sciences et de l'industrie, Paris :
<http://www.cite-sciences.fr/fr/ressources/bibliotheque-en-ligne/dossiers-documentaires/les-mysteres-de-la-voix/zooms-sur-les-tessitures/>
- LANDRU-CHANDÈS Charlotte :
<https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/breves/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference>
- <https://www.operademontreal.com/les-types-de-voix>

Mémoire

- CHALIEUX Louise : « *De la jeune fille maîtrisienne à la jeune femme chanteuse : le passage délicat d'une voix à une autre* » 3ème partie « Post-maîtrise, vers une nouvelle identité », ESM Bourgogne-Franche-Comté, Dijon, 2019.