

Louise CHALIEUX

De la jeune fille maîtrisienne  
à la jeune femme chanteuse :

le passage délicat d'une voix  
à une autre

ESM Bourgogne-Franche-Comté

2019

Remerciements à toutes les personnes qui ont contribué à faire évoluer ma recherche, Anass, Dana, Jean-Blaise. Remerciements à Jean Tabouret pour ses conseils, ainsi qu'à Sofie pour s'être confiée sur son expérience si riche. Un remerciement particulier à Catherine Maerten, qui nous a quitté bien trop tôt en octobre 2018. Notre entretien quelques mois auparavant fût passionnant, elle se réjouissait du sujet et de pouvoir ensuite lire ces pages. Ce mémoire lui est donc dédié.

Louise CHALIEUX

De la jeune fille maîtrisienne  
à la jeune femme chanteuse :  
le passage délicat d'une voix  
à une autre

Directeur de Mémoire, Jean Tabouret

ESM Bourgogne-Franche-Comté

2019



# Table des matières

<b>Introduction.....</b>	<b>7</b>
<b>1. La voix maîtrisienne .....</b>	<b>9</b>
<b>1. 1. La technique vocale, la physiologie et l'anatomie de la voix chez l'enfant.</b>	<b>9</b>
1.1.1. La place de la technique vocale dans les maîtrises et ses axes de travail .....	9
1.1.2. Une respiration propice au chant. ....	12
1.1.3. Séances combinant différents axes de travail et expérimentations.....	13
<b>1. 2. Le paradoxe du rapport au corps et de la recherche de neutralité.....</b>	<b>16</b>
1.2.1. La « bonne » posture.....	16
1.2.2. Chercher une unité, gommer les individualités.....	18
<b>1. 3. Adapter son discours pédagogique à tous les âges.....</b>	<b>18</b>
<b>2. La mue – ou le passage d'une voix à l'autre.....</b>	<b>20</b>
<b>2. 1. Changements physiologiques.....</b>	<b>20</b>
<b>2. 2. S 'arrêter ou non de chanter pendant la mue? - Comment palier à cette</b>	
<b>période de difficulté .....</b>	<b>21</b>
<b>2. 3. Pendant la mue, trouver des repères, une place dans le chœur .....</b>	<b>22</b>
<b>3. Post-maîtrise, vers une nouvelle identité.....</b>	<b>25</b>
<b>3.1. Le grand saut dans le vide.....</b>	<b>25</b>
3. 1.1. Sortie de Maîtrise : Où aller ? Quel parcours choisir ?.....	25
3.1.2. Qui suis-je ? Que faire pour plaire ?.....	26
<b>3. 2. Assumer l'idée d'une nouvelle identité .....</b>	<b>27</b>

3.2.1. Crise identitaire et Vocale .....	27
3.2.2. Le refus d'une nouvelle voix.....	28
3.2.3. Parler d'un nouvel instrument – Quelle voix ? Faut-il déjà choisir ?.....	29
<b>3.3. Construire une voix.....</b>	<b>30</b>
3.3.1. Enseigner, c'est l'aider à trouver sa voix .....	30
3.3.2. Rechercher un répertoire adapté mais non restrictif.....	31
<b>3.4. De la voix maîtrisienne à la voix lyrique.....</b>	<b>32</b>
3.4.1. L'apparition des premières difficultés.....	32
3.4.2. Une nouvelle technique vocale .....	34
3.4.3. Expérimentations.....	34
<b>Conclusion.....</b>	<b>36</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>38</b>
<b>Annexes.....</b>	<b>39</b>

## Introduction

---

À vingt-et-un ans, alors que je termine mon cursus de DEM de Formation Musicale à Villeurbanne, je fais la connaissance de Sofie. Elle a un an de moins que moi et une très jolie voix de soprano léger. Je suis admirative et fascinée par la maturité musicale et l'énorme expérience artistique antérieure qu'elle possède. Sofie est une ancienne maîtrisienne de l'opéra. Très curieuse de ce parcours que je ne connais pas, puisque ma ville natale ne possède pas de cursus maîtrisien, je la questionne sans détour afin qu'elle me livre les détails de cette vie artistique qu'elle a menée depuis l'enfance.

C'est au cours de nos discussions que je comprends qu'il existe un paradoxe entre son expérience musicale si riche et les problématiques qu'elle commence à rencontrer, deux ans après sa sortie de la maîtrise. Elle parle de difficultés telles que « mettre la voix dans le corps », « quel répertoire choisir », ou encore « qui suis-je vocalement et en tant qu'individue ? ».

Je suis encore violoniste à l'époque. Il m'est donc difficile de comprendre ses interrogations. Quelques années plus tard, alors que je suis chanteuse au sein du Jeune Chœur Symphonique de Nicole Corti à Lyon, je rencontre deux autres jeunes femmes d'une vingtaine d'années, toutes deux anciennes maîtrisiennes de la basilique de Fourvière. Afin de conserver leur anonymat, leurs prénoms seront transformés en Laura et Marion. Voici qu'au cours de nos échanges, je retrouve les mêmes problématiques que Sofie avait évoquées quelques années auparavant. La voix de soprano 1, légère et cristalline de Laura commence à se transformer, ce qui la perturbe. Elle ne parvient pas à raccorder ces sonorités angéliques que tout le monde admire avec une dynamique de souffle et de corps. Son larynx ne sait plus comment se comporter. Elle m'explique que selon son professeur de chant elle serait plutôt mezzo. Marion me confie quant à elle des difficultés à trouver ses résonances de poitrine, et à se définir soprano 1 ou 2 au sein d'un chœur. Les problématiques de ces jeunes femmes sont en fait toutes liées.

C'est à partir de toutes ces discussions que la problématique d'un passage « sain et délicat » d'une voix maîtrisienne à une voix de femme adulte s'est imposée à moi. Comment ces changements hormonaux et identitaires sont-ils anticipés au sein même des différentes maîtrises (d'opéra, de cathédrale ou encore de conservatoire) ? À quelles difficultés ces jeunes femmes issues de la maîtrise sont-elles confrontées ? ou encore comment appréhender le mieux possible leur mue d'un point de vue physiologique, anatomique, artistique et psychologique ?

J'ai donc axé mon travail autour des différentes étapes de la vie artistique d'une maîtrisienne. La façon dont sont abordés dans un premier temps les aspects de la technique vocale, avec le

rapport au corps, puis, dans un deuxième temps, le passage délicat de la mue chez les jeunes filles, trop souvent minimisé par rapport à celle des garçons, et dans un troisième temps, les problématiques rencontrées par ces jeunes chanteuses, la recherche d'une nouvelle identité vocale et individuelle, la question du répertoire, ainsi que d'une technique de chant soliste, autrement dit, « lyrique ».

Afin d'étoffer mes recherches, j'ai questionné plusieurs personnalités du monde de la voix chantée. L'idée était d'avoir des regards et points de vue différents afin d'agrémenter mes réflexions : Anass Ismat, actuel chef de chœur à l'opéra de Dijon, et ancien chef de chœur de la maîtrise du conservatoire de Toulon ; Dana Luccock, chanteuse mezzo-soprano canadienne et artiste de chœur à l'opéra de Dijon ; Catherine Maerten, ancienne professeur de chant à l'école nationale de musique de Villeurbanne et à Lyon pour la maîtrise du conservatoire ; Jean-Blaise Roch, phoniatre et ostéopathe à Lyon ; et enfin, Sofie, ancienne maîtrisienne de l'opéra, qui après avoir pris des cours particuliers à Lyon auprès de Cécile de Boever, est partie étudier quelques années à Vienne (Autriche), pour revenir quelques années plus tard à Macon afin d'y passer un DEM, et intégrer une formation professionnelle à Toulouse. Elle est depuis cette année, étudiante à l'ESM Bourgogne Franche-Comté.

J'ai aussi la grande chance d'avoir été recrutée depuis septembre 2018 comme professeur de technique vocale à la maîtrise de Dijon. C'est l'occasion pour moi de chercher des réponses à ces interrogations, de mettre en pratique des pistes de réflexions avec apprentissage ciblé et tester de nouveaux outils adaptés à trois niveaux différents :

- La pré-maîtrise. Il s'agit de deux groupes de sept et huit enfants en CM2, âgés de neuf à dix ans. Ils font partie du chœur enfant de la maîtrise depuis deux ans. C'est cependant leur première année de technique vocale.
- Le second groupe est composé de cinq enfants du chœur « préparatoire ». en 6ème, âgés de onze ans environ, ils n'ont jamais chanté et viendront se greffer petit à petit dans l'année au chœur de la maîtrise.
- Enfin, le dernier groupe, appelé « les Fiori », est composé d'anciennes maîtrisiennes, souhaitant continuer à avoir une pratique d'ensemble vocal à partir du lycée, puis post bac. Elles peuvent choisir ou non d'avoir des cours de technique vocale, il n'y a rien d'obligatoire. C'est un groupe constitué de quatre jeunes femmes, entre seize et dix neuf ans.



# 1. La voix maîtrisienne

---

## 1.1. La technique vocale, la physiologie et l'anatomie de la voix chez l'enfant

Je suis rentrée à la maîtrise de l'Opéra de Lyon en 6ème, et j'y suis restée jusqu'à mon bac. Il y avait le cursus maîtrise puis le cursus ado. On avait des cours de chant choral, FM, piano, expression corporelle, théâtre, claquettes, et technique vocale par groupes de deux ou trois à raison de trente ou quarante cinq minutes par semaine. Il s'agissait de séances comprenant un échauffement puis un travail de morceaux en solo et en duos<sup>1</sup>.

Il existe de nombreuses maîtrises en France. Chacune a sa particularité et son fonctionnement qui lui est propre, même si elles possèdent toutes un tronc d'enseignements communs. Certaines sont rattachées à un établissement religieux comme la maîtrise de la basilique de Fourvière, d'autres à l'opéra comme la maîtrise de l'opéra de Lyon, et d'autres encore sont en lien direct avec un conservatoire, comme la maîtrise du conservatoire de Toulon. C'est la direction artistique qu'elles prennent qui les différencie. Certaines maîtrises proposent un cursus jusqu'à la fin du collège, et proposent ensuite des cursus ou enseignements parallèles afin de préparer une future entrée en cursus de chant en conservatoire comme c'est le cas pour la maîtrise des conservatoires de Lyon et de Toulon. D'autres proposent à la suite du cursus maîtrise un cursus ado, jusqu'au bac, comme la maîtrise de l'opéra de Lyon.

J'ai choisi de m'intéresser tout d'abord aux différents points de vue et façons d'enseigner la technique vocale à ces jeunes chanteurs.

### 1.1.1. La place de la technique vocale dans les maîtrises et ses axes de travail

L'apprentissage de la technique vocale ainsi que de la physiologie de la voix à des enfants est un vaste domaine dans lequel il faut savoir naviguer avec prudence. Selon Jacqueline et Bertrand Ott, nous avons tort de penser qu'un enfant ne serait pas en capacité d'assimiler un mécanisme phonatoire destiné aux adultes<sup>2</sup>. L'enfant est rempli d'intuition et de spontanéité, et toujours disponible à de nouveaux apprentissages. C'est au fil de mes expérimentations que je me suis aperçue qu'avec un discours adapté, un enfant peut recevoir un apprentissage similaire à celui d'un adulte débutant sur de nombreux points, même si on cherchera à en éviter certains jusqu'après la mue. Jacqueline Bonnardot explique dans l'un de ses ouvrages que tous les chapitres traitant de la posture globale du corps, du visage, de la respiration, de l'attaque, du mouvement contraire de la

<sup>1</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

<sup>2</sup> Jacqueline et Bertrand OTT - *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix* – Chapitre « la voix de l'enfant » page 331

décontraction et de la diction sont valables pour la conduite du travail sur une voix d'enfant<sup>3</sup>.

Cependant, contrairement à un adulte débutant, les organes vocaux de l'enfant ne sont pas encore complètement formés. Il est donc important de garder en tête que ce travail doit être adapté. Il ne faut pas chercher à développer exagérément leurs voix comme celles des adultes, mais les laisser s'épanouir naturellement. Comme l'évoque Jacqueline Bonnardot dans le même ouvrage que précédemment, il faut chercher à l'intérieur d'un ambitus restreint la fraîcheur et la clarté du son, la justesse et la sensibilité poétique accompagnée d'une bonne gestion du souffle dans une voix de jeune chanteur maîtrisien. Elle précise à juste titre qu'il faut à tout pris éviter la force, le grossissement du timbre, le bâillement excessif afin de ne pas « tuber » et l'expression dramatique pour qu'il n'y ait pas d'appui au niveau laryngé<sup>4</sup>. Catherine Maerten évoque une attention de tous les instants, toujours dans la délicatesse et le naturel.

Il faut faire attention à ne pas chercher que du son, mais observer les petites voix et laisser faire leur voix de tête, les cultiver, étant donné que le larynx est encore haut et les cordes petites<sup>5</sup>.

Notre objectif en tant qu'enseignant de technique vocale au sein de la maîtrise est donc de veiller à la bonne compréhension des jeunes chanteurs sur la nécessité d'installer tout d'abord, « les bases », c'est à dire un bon fonctionnement de respiration, et d'autre part, de créer l'appétit, la disponibilité corporelle et l'état d'écoute. Le tout en en gardant leurs qualités de naturel et de spontanéité.

On nous a surtout parlé de souffle, de diaphragme lié au souffle mais je ne me souviens pas qu'on nous ait parlé de larynx. On nous parlait de technique oui, mais peu d'anatomie<sup>6</sup>.

Chaque pédagogue du chant au sein des maîtrises possède ses propres axes de travail afin de faire comprendre certains points techniques, physiologiques et anatomiques. Il existe de nombreux outils différents souvent combinés les uns aux autres, en passant par le jeu, les nouvelles technologies, les images ou encore le rapport directement musical. J'ai pu répertorié grâce à mes recherches et entretiens certains de ces axes ayant fait leurs preuves.

Anass Ismat, ancien chef de chœur de la maîtrise de Toulon m'a confié qu'il utilisait plusieurs outils différents afin de diversifier sa manière d'apprendre et garder en permanence l'attention et l'esprit éveillé des enfants.

<sup>3</sup> Jacqueline BONNARDOT - *Un luthier qui construit une voix* – Chapitre « les voix d'enfants » page 72

<sup>4</sup> *ibid*

<sup>5</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine MAERTEN - Question 1

<sup>6</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

\* Le jeu \*

Tout dépend de l'âge. J'essaye de faire des exercices ludiques afin d'éviter de parler trop de théorie. À l'aide de jeux comme le ping-pong, l'imitation, l'exploration de sons... Mon seul handicap est d'être un homme, et de ne pas avoir une bonne voix de contre-ténor. L'exemple donné n'est donc pas le plus pertinent<sup>7</sup>.

\* Les nouvelles technologies \*

En sachant que les enfants aujourd'hui sont à fond sur la technologie et les écrans, je me sers de vidéos thématiques sur l'anatomie. Je trouve cela plus pertinent et plus ludique plutôt que d'expliquer avec un vocabulaire spécifique. Les enfants ont la concentration qui peut se perdre très rapidement. Cela me permet ainsi de changer la dynamique du cours. J'utilise aussi le superbe livre de Fiametti sur la respiration profonde<sup>8</sup>.

Il m'est aussi arrivé de faire intervenir Nathalie Henrich, chercheuse au CNRS de Grenoble sur la voix parlée et la voix chantée, elle propose des séminaires adultes et spécifiques pour les enfants. Ils ont la possibilité de chanter dans un micro, d'émettre un son (parlé, chanté, en yodle, hard rock...) et peuvent ainsi voir les ondes de leur voix sur grand écran ; Explorer différents sons et voyelles et voir l'impact scientifique en direct<sup>9</sup>.

\* Les images \*

Les images, ou l'explication de termes physiologiques ou anatomiques, tous ces éléments pédagogiques cohabitent au sein de notre enseignement. Suivant les profils des chanteurs, leurs âges, leurs parcours, leurs compréhensions, nous adaptons sans cesse notre discours. Concernant le profil des enfants chanteurs, Jacqueline Bonnardot pense qu'il est préférable d'enseigner le chant par des images et des jeux vocaux dans un esprit ludique à partir de huit ans, et d'une façon plus technique à partir de dix ans<sup>10</sup>. Je choisis d'associer à cette idée la réflexion de Dana Luccock, Chanteuse mezzo-soprano à l'opéra de Dijon.

Je pense que les images sont trop personnelles. Il faut parler avec des termes physiologiques et anatomiques, mais en ce focalisant sur un autre axe de travail, comme par exemple, « ouvrir le dos » à l'inspiration, ou encore rester sur quelque chose de pratique, comme la langue sur les dents en bas, sans décrire le fonctionnement de tous les différents muscles de la langue<sup>11</sup>.

\* Les résonances de têtes \*

De son côté, Catherine Maerten axe sa pédagogie sur la prédominance des résonances de tête. Les enfants ont tendance instinctivement à beaucoup trop utiliser leur voix de poitrine dans leur vie quotidienne. Ils parlent fort, crient dans la cour de récréation, s'égosillent en cherchant à imiter le chanteur adulte. L'utilisation et le développement de la voix de tête (toujours raccordée au souffle) permettent de trouver cette couleur pure et naturelle.

<sup>7</sup> Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 1

<sup>8</sup> ibid

<sup>9</sup> ibid

<sup>10</sup> Jacqueline BONNARDOT - *Un luthier qui construit une voix* – Chapitre « les voix d'enfants » page 72

<sup>11</sup> Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock – Question 1

Je dirais qu'il faut mettre le paquet sur une bonne respiration, cultiver une voix de tête (alors que très souvent les enfants poitrinent), et garder cela jusqu'en 3ème. Je ne pense pas qu'il faille aller dans le corps tout de suite, mais laisser la voix en tête, avec une respiration en place. Laisser faire, et aller progressivement vers le corps à partir de quinze ans.<sup>12</sup>

\* Le rapport musical \*

J'ai pu observer et expérimenter aussi un apprentissage via le rapport directement musical. Afin d'éviter que les jeunes chanteurs aillent dans l'exagération du geste vocal, Catherine Maerten insiste sur un point de vue musical afin d'arriver à ses objectifs pédagogiques.

J'ai entendu des maîtrises qui poussaient sur les voix. Ils cherchaient à arrondir, plus de couleurs, plus de matière, à avoir un son plus riche. Mais les enfants pour faire ça répondent en donnant trop d'air, en poussant. Par exemple, quand c'est écrit « forte » sur une partition, je ne le fais pas faire techniquement aux enfants, je cherche dans une autre direction, d'un point de vue musical<sup>13</sup>.

J'insiste pour dire aux enfants de ne pas donner tout leur souffle à chaque phrase musicale. Ils doivent apprendre à doser ce dont ils ont besoin, sans pour autant « bloquer » le débit de l'air par souci d'économie<sup>14</sup>.

### **1.1.2. Une respiration propice au chant.**

Au fil de mes recherches, j'ai compris que la technique vocale n'avait jamais la même place aux seins des maîtrises, suivant leurs directeurs artistiques. Ce qui reste, en revanche, le plus important pour tous les pédagogues de la voix, c'est la place prépondérante qu'occupe la respiration. Il existe deux types de respiration. Celle que nous utilisons au quotidien et celle du chanteur. La respiration « quotidienne » se définit par une inspiration active et une expiration passive. Celle du chanteur est tout simplement inversée. Il est important de faire comprendre aux chanteurs débutants ces différences, et les rassurer contre l'idée qu'ils « respireraient mal depuis toujours ».

Ensuite, il nous faut différencier les deux actions de la respiration. Tout d'abord, l'inspiration, dans la détente. Elle est passive, paraît anecdotique pour beaucoup et pourtant c'est elle qui détermine la qualité du geste vocal. Vient ensuite l'expiration, active, mais non « figée ». Certes, le chanteur doit pouvoir doser l'expiration, mais il ne doit en aucun cas « l'empêcher ». une bonne expiration découle forcément de l'inspiration qui précède.

Brigitte Rose et Jacques Clos indiquent que pendant les première et deuxième années, il s'agit de permettre aux enfants de trouver une bonne émission vocale en contrôlant leur tonus corporel et leur fonctionnement respiratoire. Les troisième et quatrième années, les notions de technique respiratoire deviendront plus précises et l'utilisation des résonateurs sera abordée.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine MAERTEN - Question 1

<sup>13</sup> Ibid

<sup>14</sup> Ibid

<sup>15</sup> Brigitte ROSE et Jacques CLOS – *Chant Choral à l'école de musique* – Chapitre 4 « Le chant choral et la technique

Pour L'Association Française des Professeurs de Chant, qui regroupent de nombreux enseignants issus de tout le pays, il semblerait que l'acquisition d'une bonne technique de respiration serait capitale et devrait rester le souci majeur du pédagogue<sup>16</sup>. Catherine Maerten m'a fait part de ces réflexions sur le sujet :

Il faut tout d'abord mettre la respiration en place. C'est le tronc commun de tous les professeurs de chant Il est très important de ne pas laisser les enfants respirer trop haut, ni de forcer ou d'appuyer avec leur voix.<sup>17</sup>

Certaines jeunes filles à la maîtrise respirent encore à l'envers, sous entendu une inspiration thoracique un peu trop élevée (claviculaire) à défaut d'une inspiration abdominale, où le diaphragme descend en se contractant, puis remonte en se décontractant sur l'expiration. Au début les plus petits donnent tout leur air, il leur faut apprendre à faire des phrases musicales, ne pas respirer entre les mots et mener le souffle le plus régulièrement possible. Moi je leur disais ce que c'était qu'un diaphragme, qu'un larynx, même avec les plus petits. »<sup>18</sup>

À travers ces lignes il apparaît que Catherine était partie prenante pour verbaliser les termes anatomiques et physiologiques aux enfants lors des explications du fonctionnement de la respiration. On peut voir ici une différence avec d'autres pédagogues de la voix comme Anass Ismat, chef de chœur, qui privilégiait d'autres axes d'apprentissage.

### 1.1.3. Séances combinant différents axes de travail et expérimentations

L'Association Française des Professeurs de Chant (AFPC) s'est questionnée sur un déroulé de cours de technique vocale type pour un petit groupe d'enfants. Les méthodes adaptées à des jeux sont beaucoup utilisées afin de rendre les séances plus ludiques et dynamiques. L'apprentissage du chant se fait alors avec facilité, dans l'énergie et la globalité.

10 minutes de travail corporel	Détendre, concentrer et donner de l'énergie à l'enfant, lui faire prendre conscience du groupe tout en préservant sa spontanéité.
5 minutes de respiration	Ample et profonde. Il s'agit d'un apprentissage très progressif au fur et à mesure des années. Des jeux autour du savoir faire alternativement une grosse poitrine ou un gros ventre, avec ou sans air.

vocale » page 40

16 Revue AFPC – *L'enseignement du chant aux élèves débutants – éléments de réflexions et suggestions à l'usage des professeurs* – nouvelle édition et augmentée Avril 2002

17 Voir Annexe – Entretien avec Catherine MAERTEN - Question 1

18 Ibid

	<p>La détente inspiratoire : savoir se vider et laisser revenir (détente des sphincters)</p> <p>L'inspiration volontaire profonde</p>
10 minutes d'articulation et de déclamation	Déclamation, jeux de rôles pour travailler l'interprétation et la posture (le timide, le râleur, le sévère, le roi, etc...)
10 minutes de vocalises	Il s'agit dans les deux premières années de préserver la vitalité et le naturel (le contrôle respiratoire ne sera pas forcément associé).
Émergence de la voix de tête	<p>Les enfants aiment abuser de la voix de gorge et de poitrine, et c'est le défaut qu'il faut éviter à tout prix.</p> <p>Résonance du M, associé à la voyelle « u » fera merveille, peu à peu associée à toutes les autres – gazouillis, appels, coucous, sirènes, voix snob, chant « au dessus » de la main...</p> <p>Débuter dans la tessiture du haut médium sur un phonème tonique (pif pif pif) permet à la plupart des enfants d'utiliser leur voix de tête de façon naturelle<sup>19</sup></p>
Utilisation de la voix parlée	Utile pour une connexion instinctive, pour timbrer et pour la clarté des voyelles. Cela servira de base à l'invention de vocalises : sur une tierce « j'aime le chocolat », ou « Sylvie grouille toi – oui oui j'arrive ».
Utilisation de la voix de poitrine	En douceur ; « miam miam c'est bon ! » « eh toi là-bas ! » - air grondeur
Bruitages sur les consonnes	Pour l'émergence du son « mmmmm, délicieux », « zzzzzzz » l'abeille, « vvvvvvvv » un avion, etc...

<sup>19</sup> Brigitte ROSE et Jacques CLOS – *Chant Choral à l'école de musique* – Chapitre 4 « Le chant choral et la technique vocale » page 40

Je choisis d'intégrer à ces pages, mes propres réflexions et expérimentations lors de mes séances de technique vocale avec les différents groupes de la maîtrise de Dijon.

\* Mes réflexions autour de la respiration \*

**La pré-maîtrise et le chœur préparatoire :** J'ai remarqué que beaucoup d'enfants ont une respiration très « haute », c'est à dire thoracique voire claviculaire. La plupart « bombent » le torse pour chanter (exagération de la posture du chanteur, rigidité au niveau du buste et du bassin, cambrure excessive...) Il faut donc, sans utiliser un vocabulaire trop anatomique, leur faire prendre conscience d'une respiration plus « basse ». Je leur propose de poser une main sur leur ventre et d'essayer de « gonfler celui-ci à l'inspiration, et de le vider à l'expiration ». Des images grossières qu'il ne faut surtout pas évoquer à un adulte, même débutant, le terme gonfler pouvant être assimilé à celui de « pousser ou sortir » le ventre, et par conséquent, donner lieu à des tensions musculaires.

Il faut donc que ces termes soient formulés avec vigilance, mais j'ai remarqué que je pouvais utiliser ces images afin de faire prendre conscience aux enfants que leur ventre est comme un ballon qui se gonfle et se vide, toujours avec souplesse. J'apporte dans un deuxième temps quelques notions d'anatomie en expliquant que les poumons restent à leur place, que bien entendu l'air ne va pas dans le ventre, sans rentrer trop loin dans les détails. Afin de les aider à évoluer dans la perception de leur instrument, je choisis donc parfois un langage schématique couplé à des notions plus détaillées.

Pour l'expiration, je choisis de parler plutôt de conduite de phrases musicales. Avec des jeux en rapport avec les longueurs de phrases. (expirer sur z ; s ; j ; sur 5-7-10 temps... ou encore ne pas couper la phrase musicale au milieu, sinon on ne comprend plus ce qu'elle signifie). Je remarque que cette approche est plutôt convaincante, bien que certains enfants, parfois, ne s'aperçoivent pas qu'ils respirent entre les mots.

Afin d'expliquer qu'une voix saine ne peut sortir que si elle est accompagnée par le souffle, je prends le temps de les questionner sur leurs connaissances anatomiques. (place des poumons, des cordes vocales, combien, et dans quel sens?) on a parfois de belles surprises. Je leur montre ensuite sur moi où et comment elles sont positionnées, ainsi que leur fonctionnement schématique.

Je pense qu'il est encore trop tôt pour expliquer ce que signifie « connexion au souffle ». j'emploie plutôt des méthodes basées sur des jeux de rôles de caractères, (Imiter / chanter : la peur, la colère, la tristesse, la joie, l'amoureux...) instinctivement, le corps se mobilise pour exécuter le bon geste vocal.

En conclusion, je comprends qu'il est important de ne pas aborder trop tôt un vocabulaire trop précis sur l'anatomie et la physiologie de la voix. L'enfant n'a pas encore conscience de son corps, qui de plus est en perpétuel changement. Un discours élagué mais surtout avec l'aide d'images, le tout ajouté à quelques vidéos ludiques permettent selon moi une bonne approche de la technique vocale chez l'enfant. Il m'apparaît évident que plus l'enfant grandit, plus mon discours devient précis et détaillé, puisque la perception de l'instrument s'affine.

## **1. 2. Le paradoxe du rapport au corps et de la recherche de neutralité**

### **1.2.1. La « bonne » posture**

Tous les professeurs de chant adoptent le même discours sur l'apprentissage de la technique vocale chez les enfants. Elle commence par l'acquisition d'un certain tonus corporel, et la compréhension de cette nécessité. Brigitte Rose et Jacques Clos évoquent cette notion essentielle de la manière suivante :

Pendant les premiers mois, l'objectif sera de parvenir à ce que les enfants trouvent – ou connaissent les moyens pour le faire – l'équilibre entre la colonne vertébrale « bien droite », un sternum tonique et la détente des épaules, de la nuque et de la mâchoire. La plupart du temps, nous rechercherons tout cela dans la position assise sur les ischions « la pointe des fesses », les pieds bien ancrés dans le sol. » « Afin de garder la tonicité et de réaliser l'intonation juste de l'accord descendant, je leur propose de « se grandir » ou de donner l'impression de se lever de leur chaise en enfonçant les pieds dans le sol tout en poussant sur les cuisses<sup>20</sup>.

Jacqueline et Bertrand Ott proposent quand à eux des exercices en grande majorité fondés sur une tonicité partant du sternum afin d'en éviter son affaissement et un débit d'air trop important sur les cordes vocales<sup>21</sup>.

On observe donc ici deux manières de parler d'une tonicité dans la posture du jeune chanteur. Les uns se focalisant sur un tonus global, avec sensations « d'étirement » vers le haut et vers le bas, les autres sur la vigilance d'un sternum non affaissé sur le diaphragme. Tous ces exercices provoquent chez les enfants une envie de bien faire, mais j'ai pu m'apercevoir qu'ils pouvaient aussi provoquer de réelles tensions et rigidités si l'enseignant n'était pas vigilant.

Le corps n'existait plus quand on chantait. Tu ne devais pas bouger. Tout cela était contre-balancé par des cours de claquettes, d'improvisation, de chant dans d'autres esthétiques (gospel), pour garder un ancrage au sol. Cependant il n'y a jamais eu de réelle relation entre les deux. Tous ces points fonctionnaient en parallèle mais ne se sont jamais rejoints<sup>22</sup>.

20 Brigitte ROSE et Jacques CLOS – *Chant Choral à l'école de musique* – Chapitre 4 « Le chant choral et la technique vocale » page 40

21 Jacqueline et Bertrand OTT - *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix* – Chapitre « la voix de l'enfant » page 331

22 Voir Annexe – Témoignage de Sofie



Le témoignage de Sofie démontre bien le paradoxe de la recherche d'une posture « idéale ». À la fois les enseignants des maîtrises sont conscients du danger de demander à un corps d'enfant de chanter sans pouvoir bouger et proposent de contre-balancer cela par des activités très « ancrées dans le corps » comme la danse, le théâtre ou encore les claquettes. Seulement les enfants ne parviennent pas d'eux-même à faire le lien manquant entre toutes ces propositions. Ils ne possèdent pas encore tout le retour nécessaire sur ces problématiques qui peuvent devenir de réels défauts difficiles à gommer en grandissant. De plus, étant donné que certains chefs maîtrisiens et professeurs de chant recherchent des couleurs de résonances de têtes, il peut arriver aux enfants de vite en « oublier » leur corps, et se focaliser uniquement sur leurs sensations au niveau du visage.

\* Mes réflexions autour de la posture \*

**La pré-maîtrise :** ces enfants ont déjà une petite conscience globale du corps et de ce que doit être la posture du chanteur : debout, les jambes dans l'alignement du bassin, les pieds ancrés dans le sol, l'ouverture du thorax sans cambrer, la tête tenue par un fil de marionnette, ou encore assis, les deux pieds au sol, et sur l'avant de la chaise pour permettre au dos de se redresser naturellement. Mon travail consiste à préciser certaines choses sur la posture (le thorax n'est pas projeté en avant, il est souple), et à rééquilibrer tonicité et souplesse du corps suivant les enfants.

**Le chœur préparatoire :** Pour ce groupe, il faut commencer les bases de la posture du chanteur. Certains, surtout les garçons, ont tendance à chanter le bassin bloqué en avant à cause de jambes bien trop écartées. Je les amène vers une posture où les pieds sont dans l'alignement du bassin. Il faut revenir souvent à ce fondamental, car sans s'en rendre compte les enfants retrouvent leur position de « confort ». Il faut un certain temps pour que de nouveaux réflexes se mettent en place. J'explique alors une histoire de tuyau d'arrosage coudé, afin de permettre aux enfants de comprendre l'importance d'une bonne posture. Ce sont des images parlantes, qui permettent de faire prendre conscience de l'utilité de mes propos. S'en suivent ensuite des explications sur un thorax « ouvert » aux autres, « celui d'un prince ou d'une princesse » qui marche. Tout de suite l'image est claire et les enfants abandonnent leur posture voûtée. Je ne suis pas en accord avec ceux qui demandent aux enfants (ou adultes) chanteurs d'être parfaitement immobiles lors de l'acte vocal. Pour moi un corps qui souhaite être en mouvement ne doit pas être empêché. Cependant, j'insiste auprès des enfants sur la différence entre la notion de mouvement du corps pour la voix (pas de rigidité), et celle qui est de balancer sans cesse des bras et des jambes, montrant ainsi des signes de

déconcentration et d'éparpillement de l'esprit. J'oscille alors entre ces deux discours, afin de chercher le bon équilibre.

### **1.2.2. Chercher une unité, gommer les individualités**

On nous parlait de voix dans le corps, d'incarnation, mais c'était contradictoire avec la neutralité totale demandée lors des productions. Nous avions une chemise bleue et un pantalon noir, le port de lunettes et de bijoux / montres était interdit, les cheveux devaient être attachés... Et surtout il nous fallait chanter sans bouger et sans partition<sup>23</sup>.

Un nouveau paradoxe s'est imposé à moi, lorsque j'ai compris l'importance pour les maîtrises de l'unité et de la neutralité. Les directeurs artistiques sont à la recherche d'un son spécifique, d'une pureté dans les ondes harmoniques. Dans ces chœurs d'enfants, il est important de ne pas sortir du lot vocalement mais aussi visuellement. Les enfants apprennent à lisser leur personnalité musicale et physique dans les productions (sobriété dans l'uniforme, absence d'accessoires) afin de ne faire qu'un avec son voisin de pupitre. Ces choix artistiques sont légitimes. Mais il faut garder à l'esprit qu'ils peuvent ensuite donner lieu à un malaise pour ces jeunes chanteurs qui auront du mal à s'affirmer vocalement et musicalement, une fois sortis des cursus maîtrisiens. Ces problématiques seront détaillées plus tard dans mes réflexions autour des jeunes femmes en post-maîtrise. C'est le cas de certaines sopranos anciennes maîtrisiennes à Dijon qui ne parviennent pas à se défaire de leur identité maîtrisiennes. Elles gardent des réflexes vocaux de voix de têtes et ont beaucoup de difficultés à faire apparaître une voix de poitrine.

## **1. 3. Adapter son discours pédagogique à tous les âges**

Grâce à mes recherches et réflexions, j'ai pris conscience que bien que les enfants soient tout à fait en capacité de mettre en application certains axes de travail de technique vocale communs à ceux des adultes, il est important de se rappeler que ce sont encore des petites personnes dont la relation avec leur corps est quelque chose de très abstrait. Pour certains qui possèdent encore des difficultés dans leur développement psychomoteur (conscience de son propre corps dans l'espace, par rapport aux autres...), il paraît très difficile de parler de développement extra-fins des sensations internes. Voilà pourquoi je pense qu'il est important de ne pas avoir les mêmes exigences que pour un adulte débutant. Pour l'enfant, bien qu'il soit très éveillé et avide de nouvelles choses à apprendre, on doit savoir manier les outils pédagogiques avec précaution et surveillance accrue afin d'éviter des exagérations qui pourraient s'avérer dangereuses. Je pense notamment à une jeune

<sup>23</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

maîtrisienne de dix ans, qui, par souci de se tenir « bien droite », en a été jusqu'à sur-tonifier son corps en exagérant un torse bombé et une cambrure excessive. Cela a contribué à une fatigue vocale quotidienne même sans chanter. Sa voix était rauque et éraillée. Mon premier travail avec elle fût de lui faire comprendre la différence entre tonicité souple et rigidité, le tout en lien avec un travail de mise en voix sur le souffle à l'aide d'une paille, (souffler dans la paille, y ajouter du son, mais sans arrêter le souffle, et alterner comme cela plusieurs fois de suite, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus aucune « coupure » entre les deux façons de faire). Ce travail se continuera après une consultation chez un phoniatre pour écarter tout danger vocal (œdème).

Plus l'enfant grandit, mûrit et affine la perception de son corps, plus il est possible d'aller plus en détail dans nos explications. Pour les Fiori, qui ont quasiment terminées leur mue (vocale et corporelle), c'est le moment d'aborder les choses avec un discours alliant plus finement physiologie et anatomie. Il faut qu'elles comprennent de manière pragmatique comment leur corps de chanteuse fonctionne de manière « mécanique ».

## 2. La mue – ou le passage d'une voix à l'autre

---

### 2. 1. Changements physiologiques

La mue se caractérise par l'ensemble des changements qui ont lieu lors de l'adolescence et qui impliquent le domaine hormonal, psychologique, et bien sûr, vocal. Cette étape peut être réellement invalidante pour les enfants, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'une nouvelle relation avec un corps nouveau. On parle très souvent uniquement du phénomène de la mue chez les garçons chanteurs. Pour preuve, il a été très difficile pour moi de trouver de la documentation parlant de la mue des jeunes filles. Cela peut éventuellement s'expliquer par le peu d'intérêt qu'on lui accorde, car elle peut souvent passer inaperçue. J'ai donc demandé à Jean-Blaise Roch, phoniatre-ostéopathe à Lyon, de m'éclairer sur ce phénomène.

Tout commence donc au moment de la puberté, entre douze et quatorze ans chez les jeunes filles maîtrisiennes (plus tôt chez les jeunes filles non chanteuses), où l'on observe une augmentation des hormones de croissance et des hormones sexuelles. Elle peut durer entre cinq semaines et deux ans. Il s'agit d'un accroissement du corps humain où les tissus se ramollissent et s'étirent. La voix se voile, s'attendrit, le larynx change de taille, les cordes vocales s'allongent (passent de douze à dix-sept millimètres), changent de forme et l'angle thyroïdien passe à 120°. On observe une légère baisse de la tonalité, le fondamental parlé perd un à deux tons (230Hz). Au niveau voix chantée, on observe parfois une instabilité du contrôle audio-vocal, la justesse est plus difficile et certaines zones sont instables. C'est à la fin de cet épisode de changement, qui passent parfois inaperçu, qu'il va falloir entre-autres choses redéfinir les registres laryngés.<sup>24</sup>

En m'intéressant à Guy Cornut et à ses actes de colloques, je découvre au chapitre écrit par Jocelyne Sarfati que le larynx est un organe qui tout au long de sa vie ne va cesser de descendre dans le cou. On pourrait donc parler de plusieurs mues différentes, même jusqu'à cinquante ans pour les dames, à chaque période de changements hormonaux. Chez le nourrisson, le larynx est situé très haut, autour de la troisième vertèbre cervicale. C'est ce qui donne ce côté très « nasal » à leur voix. Il va ensuite descendre progressivement jusqu'à la sixième vertèbre cervicale à dix ans. C'est cette migration progressive qui permet la distinction entre les voyelles par la création de la cavité laryngée, soit une nouvelle zone de résonance. Les consonnes, quant à elles, seront réalisées grâce à la postériorisation de la langue, permettant avec sa pointe des mouvements d'articulations très fins. On peut associer l'évolution du larynx de l'enfant avec celle de ses capacités respiratoires. Ces données très importantes vont conditionner dans une large mesure l'évolution de la voix. Les

---

<sup>24</sup> Voir Annexe – Entretien avec Jean-Blaise Roch – Question 2

contours d'une cage thoracique mature apparaissent à l'âge de sept ans et le nombre maximal d'alvéoles est atteint à huit ans. Cette évolution s'achève entre seize et dix-huit ans chez la fille.<sup>25</sup>

Je n'ai pas senti de réelles différences quand j'ai mué. Peut être des changements vocaux liés à des évolutions techniques. Je sentais que mon passage bougeait, sans l'associer à une mue.<sup>26</sup>

La mue serait presque insensible pour les voix de soprano légers et très apparente chez les jeunes filles qui deviendront ou mezzo-soprano, alto, ou même soprano dramatique, selon Jane Arger « initiation à l'art du chant ».<sup>27</sup>

Le larynx continue de se transformer après dix huit ans. Plusieurs stades suivant la transformation du corps. Au fil des années (quinze ans, vingt ans trente cinq ans...) la mue est indiquée par la transformation du cartilage. Les autres mues sont plutôt de type musculaire ou hormonales lors de changements importants du corps de la femme, (grossesse, accouchement, ménopause...)<sup>28</sup>

## **2. 2. S 'arrêter ou non de chanter pendant la mue? - Comment palier à cette période de difficulté**

J'ai noté pendant mes recherches que l'interrogation persiste entre le choix d'arrêter de chanter pendant la mue ou bien de continuer. Cori Casanova, phoniatre au sien de la maîtrise de Monserrat en Espagne indique que son rôle au sein de l'équipe est de prévenir, entre autres pendant la période de mue, les troubles de la voix. Cela consiste à renseigner les parents, les enfants et les directeurs sur ce phénomène parfois méconnu à travers des conférences, des séances de travail, etc... Il s'agit aussi de pouvoir diagnostiquer les éventuels problèmes vocaux qui pourraient se présenter et proposer un traitement, soit médical, soit ré-éducatif. Il précise que chanter pendant la mue vocale n'est pas contre-indiqué si l'on peut réadapter le répertoire vocal, changer l'enfant de pupitre selon son évolution, et un processus d'évaluation par suivi médical tous les trois mois, qui consistent en des examens très précis sur son évolution par des phonétogrammes. Cela nécessite un travail d'équipe mais ce suivi permet à l'enfant d'avoir le plaisir de continuer à chanter.<sup>29</sup> Jacqueline et Bertrand Ott nuancent privilégient l'idée d'un travail vocal plus réduit. On observe bien que tous ces pédagogues adoptent un discours différent, plus ou moins nuancé, mais surtout avancent avec précaution. Il convient de dire que cet épisode particulier de la vie du jeune chanteur est à évaluer au cas par cas. Que ce soit un garçon, ou une fille, au niveau de sa physiologie, de son hygiène de

<sup>25</sup> Guy Cornut – *Actes de Colloques* – Chapitre « la voix de l'enfant qui chante » par Jocelyne Sarfati page 103

<sup>26</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

<sup>27</sup> Jacqueline et Bertrand OTT - *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix* – Chapitre « la voix de l'enfant » page 331

<sup>28</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 2

<sup>29</sup> Guy Cornut – *Actes de Colloques* – Chapitre « La mue de la voix chez les enfants chanteurs » par Cori Casanova page 109

vie, ses habitudes et réflexes vocaux... De mon côté je propose d'être très à l'écoute pour chaque maîtrisien. Prendre le temps en cours de vérifier leur avancée technique (respiration, connexion au souffle...) afin de prévenir tout dérèglement vocal. J'ai remarqué aussi que proposer un autre répertoire ou style musical pouvait aider à trouver de nouvelles sensations vocales quand certains petits chanteurs sont perdus dans leur sensation. J'ai choisi de partager ci dessous les points de vues de mes divers entretiens.

Actuellement, les jeunes chanteuses continuent majoritairement à chanter pendant la mue. Les enseignants créent des passerelles, le principal étant la motivation de la jeune fille. On observe dans quelles zones la voix est confortable et dans quelles autres non, pour rester dans ce confort et aller ensuite vers cette voix finale.<sup>30</sup>

Ce n'est pas simple et ce sera au cas par cas. Si la jeune maîtrisienne aime vraiment la musique, il n'est pas possible de lui dire d'arrêter de chanter. Si on ressent un mal-être avec son corps, qu'il y a beaucoup de changements dans sa vie, que le regard des autres est difficile, il est parfois pertinent de proposer de revenir dans deux ou trois ans. Elle reviendra au chant avec sa nouvelle voix et de nouvelles bases de débutante.<sup>31</sup>

De mon vécu, aussi bien garçons que filles ont toujours continué à chanter. Sur une année scolaire la mue progresse et la voix se transforme, soit très rapidement soit très lentement, Cela dépend des cas. Les enfants continuent de parler, de crier, d'utiliser leur voix tous les jours. Pourquoi donc leur demander d'arrêter de chanter ? Il faut plutôt continuer de construire cette voix avec eux. Si à une période de l'année un garçon n'a qu'une quinte, changer de direction pédagogique en essayant d'introduire d'autres éléments musicaux que les « hauteurs », qui le déstabilisent.<sup>32</sup>

Si une fille aime chanter et qu'on lui demande d'arrêter, il est possible de lui proposer une autre sorte de répertoire ? Du Jazz, du gospel, des musiques actuelles, afin de maintenir son développement musical mais dans une autre exigence vocale, moins puriste.<sup>33</sup>

### **2. 3. Pendant la mue, trouver des repères, une place dans le chœur**

En tant que chef de chœur homme, ce n'est pas évident de comprendre les filles qui vivent la mue, car nous n'avons pas le même vécu, et les filles n'ont pas un exemple de voix de femme. C'est pour cela que certains chefs de maîtrises sont en binômes avec une enseignante de technique vocale.<sup>34</sup>

Une fois la mue terminée, les jeunes chanteuses se retrouvent face à un problème de place vocale dans le chœur. Les garçons ayant mués n'ont pas la possibilité de rester, et sont dirigés vers des chœurs d'hommes ou des chœurs d'adultes, mais les jeunes femmes peuvent continuer à chanter à la maîtrise. Survient cependant la gestion pour le chef de leur trouver la ou les places adéquates afin de leur éviter des fatigues vocales ou l'empêchement de se servir de leur nouvel instrument. Je

30 Voir Annexe – Entretien avec Jean-Blaise Roch – Question 3

31 Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 3

32 Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 3

33 Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock – Question 3

34 Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 3

remarque, au travers des propos de Catherine Maerten et Anass Ismat, leur volonté de donner à ces jeunes chanteuses la possibilité de naviguer à travers les différentes voix. Lors de l'après mue, certaines jeunes femmes se retrouvent d'office à chanter dans les voix les plus graves. Il est nécessaire de faire attention à ce qu'elle ne cherchent pas un appui vocal par souci de faire du son et finissent par en perdre leurs aigus.

Il y a plus de danger à faire chanter des la et des sol graves à des jeunes filles qui ont eu l'habitude des aigus que de chanter des sol et des la aigus. Dans les chants à 4 voix, les voix 4 descendent sans arrêt au sol grave. Une jeune arménienne, 18 ans, n'a jamais réussi à trouver ce processus d'alléger en tête (sol aigu). Elle bloquait au ré (aigu) . Elle n'avait chanté que des voix 4 pendant des années, non poitriné, mais appuyé et elle ne parvenait plus à trouver ce basculement.<sup>35</sup>

Dans l'année, je propose toujours un morceau à l'unisson, pour aller jusqu'au fa aigu. Je responsabilise les enfants dans les mises en voix, sur le si b, ne pas forcer et s'arrêter avant si ça tire. Dans les voix 1 de la maîtrise, il faut laisser les jeunes filles jusqu'à dix huit ans en petites voix de tête. C'est au professeur de chant d'amener l'élève petit à petit sur le chemin de la voix mixte. (parfois carrément poitriner, et partir de ce son là le transformer).<sup>36</sup>

À la maîtrise de Toulon, j'avais des jeunes chanteuses de dix à dix sept ans. Dès que je sentais qu'après l'été elles avaient grandi, je ne leur faisais jamais chanter la même voix sur toute l'année scolaire. Sur des pièces à trois voix, elles se baladaient entre les voix pendant l'année, ou même à l'intérieur d'un même programme. Je pense à une jeune en particulier, qui adorait chanter dans les graves, mais je voyais qu'elle avait aussi des aigus, et j'avais peur qu'elle finisse par s'en séparer.<sup>37</sup>

L'équilibre réside donc dans la prise de conscience de ce nouveau corps, dans la nécessité d'aller l'explorer petit à petit pour trouver de nouvelles sensations, mais de ne pas oublier la richesse harmonique des résonances de têtes, qui va devenir un atout conséquent une fois raccordée au corps.

A partir de la 3ème / 2nde , les professeurs de technique vocale au sein même de la maîtrise ont commencé à parler de ce phénomène de voix de maîtrisiennes, à nous alerter et à nous faire travailler contre ça en nous aidant à aller « ouvrir » le corps. En terminale, nous étions conscientes et ravies de voir que nous avions déjà changé beaucoup de choses dans notre technique, et fait de gros progrès. Seulement, c'est en arrivant devant un professeur de conservatoire quelque temps plus tard, et que celui-ci m'ait dit qu'il allait falloir raccorder la voix au corps, que je me suis dit : « mais qu'est-ce qu'il aurait dit s'il m'avait entendu deux ans avant, que j'étais accrochée au plafond !

Jean-Blaise Roch, ayant observé quelques troubles de la mue en consultation explique comment remédier à ce déséquilibre :

Il faut donc repartir de la voix de l'enfant, de son plaisir de chanter. Il doit être lui même moteur de son développement vocal et accepter que la justesse soit flottante. L'instrument change donc la justesse se reprogramme. Il faut aussi accepter un temps un voile sur la voix.<sup>38</sup>

35 Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 3

36 Ibid

37 Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 4

38 Voir Annexe – Entretien avec Jean-Blaise Roch – Question 3

À l'adolescence, ces problèmes d'objectivité sur sa propre voix sont caractérisés par l'envie (ou non) d'être dans telle ou telle voix par souci d'affinité, d'amitié, de vouloir grandir trop tôt ou rester « petite » encore un peu.

Pour les filles, ce que l'on observe très souvent se situe au niveau psychologique. Les plus jeunes veulent être comme les grandes (4ème-3ème), et donc quitter la voix 1 pour être avec leurs grandes copines en voix 3. Il est très important qu'elles s'identifient aux plus grandes, c'est l'adolescence, mais l'enseignant doit toujours veiller à ce qu'elles ne forcent ni n'appuient pas. Habituellement, en 5ème, elles passent en voix 2, et en 4ème-3ème, en voix 3.<sup>39</sup>

J'ai pu observer aussi certains choix de placements de voix d'un point de vue artistique. Quand une jeune femme a mué mais possède toujours une voix de tête très pure et cristalline, certains chefs en recherche de ces couleurs n'essayeront pas de lui faire trouver des harmoniques graves. Ils préféreront conserver cet aspect angélique qui plaît beaucoup.

Durant ces changements hormonaux, certains chefs demandent de chanter toujours très léger. C'est beau, donc ils ne veulent pas bousculer ça. Je l'avoue, moi aussi, je veux garder ce type de voix dans le chœur. donc nous n'allons pas les inciter à aller explorer autre chose. Ces jeunes femmes vont donc installer une sorte de double personnalité vocale. Une voix aiguë, et une voix plus grave qui ne sera pas sollicitée. Même dans la voix parlée, certaines jeunes femmes gardent toujours cette voix aiguë. Par crainte de perdre ce que tout le monde adore ? qui a toujours marché et qui fait leur identité ? Elles ont peur, et s'éloignent de cette nouvelle voix inconnue.<sup>40</sup>

---

39 Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 3

40 Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 3



## 3. Post-maîtrise, vers une nouvelle identité

---

### 3.1. Le grand saut dans le vide

Quand tu es maîtrisienne, que ça marche, que tu fais partie des enfants efficaces, tu es dans les rails. Lorsque tu quittes la maîtrise, tu ne sais plus trop ce que tu es. C'est juste le grand saut dans le vide. Tu es trop grande pour être dans ce monde d'enfants, et encore trop petite pour être ailleurs.<sup>41</sup>

En un été, ces jeunes chanteuses passent d'être un exemple pour toutes les plus jeunes à celui d'être un « bébé chanteur ». C'est la dure loi des structures éducatives, où l'on passe du plus haut niveau de la structure, au plus petit de la suivante. Il est parfois déjà difficile dans notre scolarité d'être confronté à ce problème. Dans les maîtrises, je pense que ce fossé est encore plus difficile à franchir. En effet on demande à ces enfants chanteurs de se conduire comme des professionnels de la musique. Ils acquièrent au fil des années un gros bagage artistique. Ils ne sont pas débutants dans leur art. En quittant la maîtrise, ils prennent alors conscience de l'écart entre le bagage technique de leur instrument qu'il possède et celui d'un chanteur professionnel adulte. Bien que certains professeurs pendant leurs années maîtrisiennes les préparent à passer le cap, il reste très difficile de comprendre un tel fossé.

Les plus âgées montrent l'exemple aux plus petites, et d'un coup elles redeviennent les bébés de la classe de chant. Il y a là une grande part psychologique, il faut donc y aller délicatement, prendre le temps d'expliquer mais sans les mater. Il s'agit de dire ce que l'on va essayer de trouver et pourquoi : afin de s'exprimer encore mieux musicalement, et de jouer avec la voix et le corps.<sup>42</sup>

#### 3.1.1. Sortie de Maîtrise : Où aller ? Quel parcours choisir ?

Auparavant, la maîtrise se terminait en fin de 3ème. Dans certains conservatoires une classe de pré-chant pour les quinze / dix-huit ans a été mise en place.. Il s'agit de cours individuels ou collectifs (jusqu'à trois) avec mise en voix, puis travail de répertoire en solo ou petits ensembles, pour avancer progressivement dans le développement de la voix dans le corps. Ces classes sont aussi là afin de « remplir » les classes de chant avec la jeunesse qui arrive. C'est un bon entre-deux qui permet une passerelle tout en douceur entre le monde de l'enfance et celui de l'adulte. À dix-huit ans elles peuvent ensuite choisir de passer le concours de chant afin de rentrer en cursus au conservatoire. Il est très important de connaître les activités artistiques de ces chanteuses (si elles n'ont pas encore dix-huit ans) afin de savoir si l'on peut aborder ce travail de corps ou s'il est encore trop tôt. Comme les jeunes filles en pré-chant ne sont officiellement plus des maîtrisiennes, elles

---

<sup>41</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

<sup>42</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

sont prêtes à perdre cette empreinte et habitude vocale de référence. Elles sont ouvertes aux changements qui vont s'opérer et connaissent le système des classes de chant.

Pour les jeunes femmes qui n'ont pas la possibilité d'intégrer des classes de pré-chant puisqu'elles ne sont pas systématiques dans chaque maîtrise, le saut vers l'inconnu est encore plus grand à franchir. Elles cherchent conseils auprès des pédagogues qu'elles connaissent afin de les aiguiller vers un type de structure ou un autre.

Le pré-chant n'existe pas à la maîtrise de l'Opéra de Lyon, il n'y a pas de passation. Je pensais naïvement qu'en revenant voir les concerts de la maîtrise une fois l'avoir quittée, nous serions toujours accueillies comme chez nous, mais non, nos places libres avaient vite été prises, et ce n'était plus notre repère ni notre « maison ». <sup>43</sup>

Elles prennent la maîtrise pour une famille dans laquelle elles auront toujours leur place, ce qui est normal puisqu'elles ont grandi à l'intérieur de celle-ci pendant presque la moitié de leur vie. Ce n'est qu'une fois l'avoir quittée qu'elles prennent conscience du temps qui suit son cours et qu'elles aussi doivent avancer. On peut donc comprendre ensuite plus facilement l'importance d'intégrer une classe de chant. Les jeunes chanteuses y retrouvent d'autres étudiants et étudiantes comme elles, évoluent ensemble, et contribuent ainsi à créer une certaine émulation si le professeur incite à cela. La passation vers le monde des adultes peut se faire plus facilement, elles se retrouvent au sein d'une nouvelle « famille ».

L'ambiance de classe joue un grand rôle dans cette nouvelle phase de (re)découverte de la voix, les auditions, écouter, y chanter... se laisser embarquer dans une classe de chant et quitter la maîtrise, ce n'est pas facile, mais elles se laissent prendre au jeu car elles ont envie de progresser. <sup>44</sup>

### **3.1.2. Qui suis-je ? Que faire pour plaire ?**

À la maîtrise, il y a cette recherche d'une seule identité collective, sur le plan physique (uniforme, coiffure absence d'accessoires...) mais aussi sur le plan vocal, où aucune voix ne doit ressortir. Mais elle donne aussi aux chanteurs la possibilité d'aller explorer artistiquement de multiples facettes. Ce qui est positif, mais qui rend aussi difficile par la suite la recherche de son identité personnelle, de sa voix à soi. Dans mon cas, j'ai eu très longtemps trois voix, une pour l'aigu, une autre pour le médium et une dernière pour le grave, sans qu'il y ait de réelle continuité entre toutes. <sup>45</sup>

Naturellement, un chanteur souhaite qu'on ait du plaisir à écouter sa voix. Il s'agit de sa personnalité avec ses qualités et ses particularités qui le rendent unique et différent de ses comparses. La jeune chanteuse ancienne maîtrisienne, habituée à séduire l'auditeur d'une certaine manière avec sa voix, s'aperçoit tout d'un coup qu'il lui faut trouver sa propre identité vocale, pas celle qu'on lui a inculqué pendant ces années maîtrisiennes. Oui, mais laquelle ? En cherchant à

<sup>43</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

<sup>44</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

<sup>45</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

plaire, il arrive très souvent qu'elle se mette à trafiquer sa voix et perdre ainsi ce qu'il peut y avoir de naturel en elle. C'est le début d'une crise identitaire qui va se décliner de nombreuses façons. Le problème avec cette volonté de « plaire » c'est d'en faire pâtir la santé de son instrument sans en avoir conscience.

Si l'enseignant ou le chef de chœur dit à la jeune chanteuse qu'elle possède une voix très foncée, elle peut trafiquer sa voix, changer de couleurs vocales afin de plaire, et accentuer les définitions vocales qu'on lui aura donné. (aller encore plus dans le sombre, donc appui ou écrasement du larynx possible).<sup>46</sup>

Certaines jeunes femmes trouvent une voix lyrique et vont à fond dedans, trop ! on se retrouve avec des femmes de vingt et un ans qui veulent chanter du Wagner. On observe alors beaucoup trop de pression sur des cordes vocales trop jeunes. C'est le grand danger inverse !<sup>47</sup>

Nous avons tous un jour, associé un type de morphologie avec un type de voix. Le stéréotype des voix veut qu'un ténor soit de plus petite taille et plus costaud qu'un baryton, et une soprano lyrique ou une mezzo, plus grande et charpentée qu'une soprano légère. Nous savons pourtant qu'il n'existe pas deux corps identiques et autant d'exceptions qu'il y a de chanteurs. Cependant il peut arriver que certains jeunes chanteurs, perdus sur leur identité vocale, se mettent ainsi à prendre une couleur vocale non naturelle et associée directement à leur morphologie. Cette décision peut amener son lot de problèmes à plus ou moins long terme.

L'identité vocale se cherche aussi avec le stéréotype des corps. Les corps costaux, larges, pensent qu'ils doivent avoir une voix large que les personnes plus fine, qui auront tendance à chanter instinctivement « piou-piou ». <sup>48</sup>

## **3. 2. Assumer l'idée d'une nouvelle identité**

### **3.2.1. Crise identitaire et Vocale**

Toute cette crise identitaire et vocale peut donc entraîner chez certaines de ces jeunes femmes sorties de maîtrises des pertes de repères et une demande de réajustement vocal en consultation chez un phoniatre. Jean-Blaise Roch explique qu'elles arrivent avec un flou dans leur identité vocale. Les questions récurrentes qu'il peut entendre sont du type « Je ne comprends pas ce qui se passe. Quelle est ma voix ? Soprano ? Alto ? ». Il leur propose donc de travailler sur le noyau de la voix. Il s'agit d'un travail autour du timbre sur des hauteurs les moins contraignantes, comme si l'on travaillait sur des cordes à vide pour les instrumentistes. Un travail d'archet entre souffle et vibration, et écouter la couleur vocale qui vient, en utilisant patiemment toutes les voyelles du triangle vocalique. C'est à partir de ce noyau qu'il faut observer comment la voix se comporte, puis

<sup>46</sup> Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock – Question 4

<sup>47</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

<sup>48</sup> Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock – Question 4

étendre l'exercice sur toute la tessiture en gardant le bon équilibre entre tension des cordes et pression du souffle.

Si les aigus sonnent comme une voix d'enfant, c'est que les cordes vocales sont très tendues avec peu de pression sous-glottique. Dans ce cas-là, lâcher les extrêmes et reconstruire à partir du centre de la tessiture. Quand il y a une cassure sur le passage, il faut rassurer la jeune chanteuse, dédramatiser : « c'est pas grave, c'est comme un changement de vitesse ». La voix est entre deux chaises, il faut savoir passer sainement de l'une à l'autre.<sup>49</sup>

Catherine Maerten explique d'après son expérience qu'il est plus courant que les jeunes femmes des voix 1 et 2 en chœur ayant quitté la maîtrise après le bac à dix-huit ans soient plus confrontées à cette crise identitaire. En effet, elles n'ont que peu de ressenti sur leurs résonances de poitrine comparativement aux demoiselles chantant en voix 3 depuis leur mue ou encore à celles ayant fait le pré-chant. C'est donc à leur professeur de cursus au conservatoire de les rassurer et faire avec elles ce travail d'ouverture de la voix progressive. Si elles ne trouvent cette voix qu'à vingt ou vingt-et-un ans, ce n'est pas grave, surtout si le travail est amorcé. Certaines voix sont souvent très agiles même si elles sont petites.<sup>50</sup>

### 3.2.2. Le refus d'une nouvelle voix

En tant qu'ancienne maîtrisienne, C'est presque un handicap de ne pas avoir arrêté le chant au lycée, fait une grosse coupure et recommencé après avec une vraie voix d'adulte. Quand tu chantes avec une vraie voix, c'est déroutant de faire du bruit. Ressortir avec le vibrato, avoir une puissance ou une couleur particulière c'est très difficile à gérer en interne. Je refusais de chanter fort, de faire des aigus. Je trouvais que c'était de mauvais goût par rapport à l'enseignement maîtrisien que j'avais reçu. J'avais la sensation de ne plus faire de nuances, l'impression de hurler en permanence. C'était juste envoyer du son, envoyer de l'air, je ne trouvais pas cela très intéressant.

Je trouve les termes de Sofie très forts et révélateurs de ce que peuvent ressentir certaines de ces jeunes femmes. Il paraît vraiment très difficile d'accepter de changer tous ses repères auditifs et sensoriels quand l'on a été habitué à une certaine esthétique pendant des années d'enseignement vocal. Certaines décident inconsciemment ou non de refuser un temps l'accès à leur nouvelle voix. Il semble que le changement soit trop « violent ». Anass Ismat précise qu'elles vont choisir de garder leur légèreté puisque c'est ce qui plaît à l'auditeur ainsi qu'à elles-mêmes, et ce ne sera que plus tard, entre vingt-cinq et vingt-huit ans que se déclenchera cette crise identitaire, qui est inévitable.

Certaines jeunes filles ont du mal à se reconnaître, à faire des sons un peu plus grands. Elles se disent « ce n'est pas moi ». « Je n'aime pas du tout ». On doit pouvoir chanter et mettre la voix où l'on veut. Elles doivent pouvoir naviguer entre toutes ces voix possibles, tant qu'elles font intervenir le corps et la bonne gestion du souffle.

<sup>49</sup> Voir Annexe – Entretien avec Jean-Blaise Roch – Question 4

<sup>50</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

Une élève en cursus, à vingt ans, ancienne maîtrisienne m'a dit un jour : « C'est plat ce que je fais, il n'y a pas de vibrato, j'aime pas ». J'ai dû lui répondre de ne pas être trop pressée et que cela viendrait petit à petit.<sup>51</sup>

### 3.2.3. Parler d'un nouvel instrument – Quelle voix ? Faut-il déjà choisir ?

Ce qui est compliqué c'est le changement de « statut ». En commençant à chanter à la maîtrise puis en poursuivant ensuite au conservatoire, tu n'as pas l'impression de débiter. Tu as conscience de ce qu'est le souffle, de la conduite d'une phrase, de la musique... tu es imprégnée des différentes esthétiques. Tu possèdes un gros bagage musical, et pourtant en termes de technique vocale lyrique, tu es vraiment « au début ».

Il y a aussi tout le paramètre de l'audition, de l'écoute externe /interne qui change quand tu « passes » dans ta voix d'adulte et qui est dérangent car ce n'est plus ton instrument. Tu ne veux pas forcément « y aller ». Je pense qu'il faudrait peut être alors envisager un discours différent. Ton instrument a changé. On ne gomme pas ce que tu as fait avant qui comportait des choses supers (le focus, l'apprentissage du texte...) tu ne débutes pas, tu changes / évolues vers un nouvel instrument, avec une nouvelle technique.<sup>52</sup>

Sofie met le point ici sur une des problématiques fondamentales de cette recherche identitaire. Comment se dire, après avoir passé tant d'années à chanter, à pratiquer la musique à un certain niveau équivalent à celui de professionnels de la scène, que finalement ces jeunes chanteuses méconnaissent encore beaucoup leur instrument ? Il est évident, comme le soulignait Catherine Maerten, qu'il faut y aller avec tact et délicatesse. Elles doivent prendre le temps de comprendre ce qu'un professeur de chant va attendre de leur travail, des sons qu'elles vont produire. Il faut éviter de leur dire qu'elles ne savent rien et ont tout à apprendre, cela n'a seulement pour résultat de les décourager.

Je leur explique ce que je cherche à faire sans les brusquer et sans les obliger. Il faut prendre le temps avec elles, basé sur l'écoute et l'acceptation de nouvelles sensations vocales et corporelles.<sup>53</sup>

Je rejoins la vision d'Anass Ismat lorsqu'il évoque un passage du violon à l'alto chez les garçons une fois la mue terminée. Ils doivent réapprendre un nouvel instrument.<sup>54</sup> Il reste de la même famille, mais la technique est tout de même différente. Dans les premières séances avec les jeunes femmes des Fiori, je prends le temps de leur expliquer ce phénomène de nouvel instrument. Elles doivent pouvoir garder leurs atouts mais apprendre à les sublimer avec une technique plus « lyrique ». La première fois que l'une d'elles a perçu « sa voix », c'est à dire, une voix libre, vibrante et raccordée au souffle, elle s'est arrêtée de chanter, m'a regardée et ne savait plus quoi dire. J'ai vu sur son visage une grande émotion. Je lui ai demandé ce qu'elle ressentait, et à son expression j'ai vu qu'elle venait de comprendre le chemin sur lequel je proposais de l'accompagner.

51 Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

52 Voir Annexe – Témoignage de Sofie

53 Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

54 Voir Annexe – Entretien avec Anass Ismat – Question 4

### 3.3. Construire une voix

#### 3.3.1. Enseigner, c'est l'aider à trouver sa voix

Il existe autant de façons d'enseigner la technique vocale que de professeurs de chant. Chacun se réfère naturellement à l'enseignement qu'il a reçu, en y ajoutant sa touche personnelle tirée de son expérience. Notre rôle de pédagogue est de permettre à ces jeunes chanteurs de les aider à révéler leur voix. Les anciennes maîtrisiennes soprano ont un désavantage considérable malgré leur grande expérience artistique, c'est qu'il leur faut quitter une empreinte et des repères vocaux uniquement de résonances de tête. Je repense à Laura, cette jeune chanteuse côtoyée au Jeune Chœur Symphonique de Lyon, qui en quelques mois était passé de soprano léger à mezzo-soprano, son professeur voulant lui faire explorer ses couleurs graves raccordées au souffle. Le seul point négatif était qu'elle ignorait qu'elle allait être déstabilisée pendant un temps et ne pourrait plus reprendre ses réflexes d'aigus maîtrisiens.

Je n'ai pas aimé les profs qui me disaient « c'est très léger, très léger ». Certains me faisaient descendre dans les vocalises et en entendant des couleurs de voix dans les graves en concluaient que je devais être une alto qui n'avait pas raccordé sa voix de tête. Ils m'ont même fait chanter des airs d'altos !

J'ai peu de connaissance de maîtrisiennes qui seraient allées directement dans leur voix de soprano lyrique ou dramatique. Plusieurs cas de figures, celles qui chantaient déjà grave, qui sont parties mezzo ou altos, d'autres qui étaient très hautes et qui ont mis très longtemps à ouvrir la voix, d'autres qui sont parties en coloratures, ou celles encore qui ont eu une grosse cassure, sont parties mezzo et au bout de 4 à 6 ans sont reparties en voix plus aiguës.<sup>55</sup>

La recherche d'une voix c'est d'aller explorer les couleurs sur toute la tessiture. Catherine Maerten insiste sur le fait qu'il faut faire attention à ces voix maîtrisiennes, et ne pas vouloir les transformer tout de suite totalement mais toujours progressivement. Mettre la voix sur le corps, puis ouvrir peu à peu sur toute la tessiture. Il faut pouvoir garder ses aigus et la voix de tête, qui sont leurs atouts.<sup>56</sup>

À priori quand je suis arrivée, j'étais très aérienne, tout en l'air ! Cécile [de Boever] a travaillé pour m'aider à descendre, en commençant par la construction du médium, pour monter ensuite vers les aigus. À Vienne c'était l'inverse, mon professeur a commencé à construire ma voix par le haut. « il y a de la couleur de partout, donc on va travailler par le haut, pour que tu gardes cette légèreté et que tu n'aies pas trois voix différentes ».

<sup>55</sup> Voir Annexe – témoignage de Sofie

<sup>56</sup> Voir Annexe – Entretien avec Catherine Maerten – Question 4

### 3. 3.2. Rechercher un répertoire adapté mais non restrictif

La voix du chanteur évolue continuellement. Il est dommage de se formater dans une case spécifique sans avoir pris le temps (plusieurs années) d'essayer du répertoire et des styles différents. La voix ne sonne pas uniquement dans un répertoire étriqué. Étant donné la richesse des œuvres vocales, entre langues, époques et styles différents, ce serait une vision très réduite en tant que pédagogue de restreindre son élève à un petit échantillon. Seulement nous évoluons dans une société où tout doit être dans une « case », rangé, classé. Dana Luccock m'explique qu'il existe au sein des chœurs allemands, des « fach », autrement dit des cases, des compartiments dans lesquels on range les chanteurs par type de voix. Une fois dans cette fach, ils ne peuvent en changer, même si leur voix ne sonne pas idéalement dans celle-ci pour telle ou telle autre production. Dana ajoute qu'il est très important de tourner dans les voix, puisque jusqu'à trente ans on ne sait pas réellement quelle est notre identité vocale. Le concept de type de voix est trop présent dans la recherche de l'identité vocale des jeunes femmes. À dix-huit ans, les chefs de chœur souhaitent connaître notre type de voix alors que c'est à ce moment-là que la voix est en train de changer. Il s'agit d'éviter de se scléroser dans une catégorie trop tôt, se définir alto et chanter de telle manière, idem si soprano.<sup>57</sup>

On ne se réfère finalement pas assez souvent à la couleur vocale que le chanteur propose. En tant qu'élève, combien de professeurs ai-je entendu dire que telle œuvre ne serait pas pour moi, sans être capable de me servir un autre argument que celui-ci : « ça ne se fait pas ». En tant que pédagogue, nous sommes là afin d'aider l'élève dans le développement de son instrument (et éviter tout risque de lésions vocales), ainsi que dans l'épanouissement de son identité artistique. Il est tout aussi important de prendre en compte l'avis et les souhaits du jeune chanteur. Si nous pensons qu'une pièce ne doit pas être abordée pour le moment, nos arguments doivent être clairs et objectifs. Le goût artistique est comme une mode qui change en permanence. Les voix d'hier ne chantaient pas de la même façon ni le même répertoire que les voix d'aujourd'hui. Donc j'oserai dire que tant qu'il n'y a pas de risque pour la santé vocale, pourquoi empêcher ces jeunes chanteuses d'explorer des styles différents ? J'ai décidé de laisser dans les lignes suivantes une grande partie du témoignage de Sofie. Il permet de rendre compte avec ses mots de ce à quoi elle a dû être confrontée pendant de nombreuses années.

Je sais quel rôle j'aime bien, et où je me sens bien, mais je me suis tellement posé de questions sur quels sens et quelles directions je devais prendre avec ma voix... j'avais une aversion pour les voix « pioupiou », alors je voulais presque être une voix lourde. Mais ce fût un drame de devoir choisir un répertoire, lorsque de nombreux professeurs te disaient que non, tu ne pouvais pas tout chanter.

<sup>57</sup> Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock – Question 4

Il faut toujours des raisons valables. Ça m'a fatiguée car ça a été une lutte pendant au moins 10 ans. Post maîtrise, ça m'a manqué de savoir quel répertoire travailler, pourquoi, à quel moment, sans que ça soit restrictif et qu'on me mette dans une case. Je ne voulais pas de cela. Du coup j'allais un peu dans tous les sens. Oui, j'aime la musique baroque mais ce n'était pas possible de ne faire que ça. Et pourtant c'était ce qui m'étais proposé. « Tu es une jeune voix, fais de la musique baroque et on verra si ça évolue ». Mes professeurs à Toulouse ont été les premiers à me dire d'aller dans la direction du bel canto et de la musique russe. Mais à ce moment là je suis confrontée à un problème d'imprégnation du style. Pour ces répertoires, il faut accepter d'en faire trop et de se montrer. Ce sont des données non incluses dans la maîtrise. Il ne faut surtout pas de personnalité, sinon on pourrait « ressortir ».

### **3.4. De la voix maîtrisienne à la voix lyrique**

#### **3.4.1. L'apparition des premières difficultés**

Sofie évoquait plus haut comme elle s'était épanouie vocalement et artistiquement au sein de la maîtrise. La facilité d'apprentissage des pièces par cœur, appartenir à un cadre, un moule vocal demandé... Mais tous ces points positifs n'ont pas permis de lui épargner certaines difficultés auxquelles elle a dû être confrontée, comme beaucoup d'autres jeunes chanteuses dans son cas.

Tout d'abord vient le problème de l'autonomie dans le travail. Durant toutes leurs années de maîtrisiennes, ces jeunes chanteuses s'en sont remises entièrement à leurs enseignants et directeurs artistiques. Il n'y avait pas de place pour le développement d'une identité personnelle. Elles devaient répondre aux attentes artistiques et musicales, sans avoir conscience de l'objectif pédagogique. Ayant commencé le chant à vingt-et-un ans, j'ai eu la chance de débiter avec une enseignante qui mettait un point d'honneur à ce que je devienne autonome dans mon travail, que je puisse savoir quels exercices faire en quelles circonstances. Cela m'a beaucoup apporté et permis de prendre beaucoup de recul sur les différentes façons d'enseigner et surtout, de développer un réel point de vue pédagogique. Sofie explique qu'une fois sortie de maîtrise, ne voulant pas mettre en place des mauvaises habitudes, elle s'en tenait strictement à ce que ces professeurs lui proposaient. De cette attitude est survenue une peur de « mal faire ». Il fallait l'approbation du pédagogue, elle n'était pas capable de savoir sur elle-même ce qui était opportun d'utiliser comme outil pédagogique et à quel moment.

Voilà pourquoi je m'efforce de prendre le temps d'expliquer aux chanteurs débutants, qu'ils soient adultes ou enfants, les raisons de mettre en place tel ou tel exercice. Ce travail vers l'autonomie est long, car il est nécessaire que l'élève prenne conscience du résultat et puisse relier les sensations du corps à une résolution d'une problématique.



J'ai toujours eu le problème d'aller trop loin dans ce que me demandait les professeurs comme exercice technique. J'avais une telle peur de fixer des erreurs techniquement ou de prendre des mauvaises habitudes en ayant été « trop loin » en me mettant les morceaux dans la voix, qu'à Vienne j'arrivais avec mes morceaux déchiffrés et par cœur, mais jamais sonorisé. Un reste de la maîtrise, où je n'ai pas su apprendre une méthode de construction de la voix. Je ne savais pas chauffer toute seule, ni ne savais de quoi j'avais besoin et à quel moment. Malgré toutes mes années de pratique de chant, on ne m'a pas appris l'autonomie, ni à être maître de son instrument. J'ai un peu élaboré des routines physiques qui m'aident à calmer le souffle, mais en échauffement vocal, je ne l'ai pas encore trouvé. Je suis mille fois meilleure en tant que personne extérieure pour cerner les besoins d'un chanteur, mais sur moi je n'ai aucune idée. Mes différents professeurs me faisaient chauffer, mais à chaque fois sans m'expliquer pourquoi ils utilisaient tel ou tel exercice. J'ai tiré des conclusions sur les effets, mais sans savoir les buts.<sup>58</sup>

Sofie s'est aussi confiée sur la voix de tête facile, qui tout d'un coup, lorsqu'on recherche le raccordement au corps, ne sonne plus. C'est un phénomène normal, puisqu'en en construisant d'abord le médium sur le souffle pour ensuite étendre vers les aigus et vers les graves, les réflexes physiologiques sont changés. Ce point a été soulevé plus haut dans mon discours, concernant la problématique de Laura et de sa possible voix de mezzo. Ce qui est compliqué pour ces jeunes chanteuses, c'est d'avoir le sentiment d'avoir fait, justement, tout pour éviter ce phénomène de voix de maîtrisienne après la mue contre lesquels les enseignants de technique vocale à la maîtrise les mettaient en garde. Il faut accepter d'en finir avec les aigus « faciles » et descendre la voix dans le corps, la raccorder au souffle et l'ouvrir petit à petit. C'est très difficile, et cela peut décourager. D'un seul coup, ce que l'on croyait facile ne l'est plus. En tant qu'enseignant, il faut être attentif à ces moments de doutes de la part des élèves et ne pas hésiter à rassurer en expliquant une fois de plus la nécessité de cette construction « dans le corps ».

Je ne comprends pas ce que j'aurais pu changer. J'ai suivi tous les conseils pour éviter d'avoir une voix « trop maîtrisienne » et pourtant je me retrouve en plein dedans. On te parle un peu plus de corps, et d'un coup tu perds le paramètre de la simplicité d'émission. La voix facile et non fatigante n'existe plus. C'est quelque chose de très déstabilisant. Vocalement ça ne tient pas, ça bouge les repères, et tu te fatigues plus vite.<sup>59</sup>

Mes problèmes ont été premièrement de ne pas lâcher les aigus (partir en voix de tête simple), et deuxièmement, d'avoir du mal à descendre. Mais une fois la voix « dans le corps », j'ai eu une panique des aigus. Soit ça ne sortait pas, soit ça se déconnectait, alors la solution de facilité était de ne plus monter, comme ça plus de problèmes, que des solutions. J'ai refusé pendant longtemps (cinq ans) de faire des aigus.<sup>60</sup>

---

58 Voir Annexe – Témoignage de Sofie

59 Ibid

60 Ibid

### 3.4.2. Une nouvelle technique vocale

Catherine Maerten explique donc qu'avec cette nouvelle technique, plus lyrique, on recherche du confort vocal afin de s'exprimer totalement musicalement. Celle-ci va permettre aux jeunes chanteuses de pouvoir jouer sur les couleurs, la conduite des phrases, et la direction musicale dans les différentes esthétiques.

Lorsque l'on parle de « moins de vibrato », cela ne signifie pas un blocage du souffle, sinon le larynx remonte et ça fait mal. Il est nécessaire de travailler sur la forme acoustique, le souffle et le corps pour que le larynx puisse faire son travail et rester à sa place. Même pour ces voix qui deviendront des sopranos légers, il est nécessaire qu'elles trouvent un équilibre dans les harmoniques, en posant la voix sur le corps et en cherchant un peu d'ouverture acoustique. Ouvrir les voix signifie chercher plus d'harmoniques graves. Attention, avec une petite voix un peu agile, il ne s'agit pas de chercher forcément une ouverture de voix lyrico-dramatique. Il faut seulement donner la possibilité à la voix et à la chanteuse de découvrir toutes ses capacités, laisser la maturité et le temps faire son travail, pour permettre au corps d'assimiler les nouvelles sensations à son rythme.

### 3.4.3. Expérimentations

Enseignante depuis le mois de septembre 2018 au sein de la maîtrise de Dijon, je prends conscience de ces difficultés chez les jeunes Fiori. Je peux donc expérimenter de nombreux outils afin de voir ce qui s'avère efficace, ou non, pour commencer ce travail de construction d'une nouvelle voix, plus lyrique. Je suis ici confrontée au fait que ces demoiselles continuent de chanter dans la même structure qu'elles ont connue pendant leurs années maîtrisiennes. Il est donc un peu déstabilisant pour elles de comprendre la nécessité d'une autre approche si elles souhaitent continuer à progresser dans leur instrument.

#### \* La respiration \*

Après leur avoir expliqué schématiquement le fonctionnement de l'inspiration tout en utilisant les termes anatomiques, je leur propose des exercices de prise de conscience des différents étages de la respiration. Pour beaucoup, le diaphragme n'est pas libre et le bassin, rigide, ne « respire » pas. Dans ces temps de travail collectif sur tapis de sol, elles ont la possibilité d'aller à la rencontre de leur corps, sans chanter, juste observer puis diriger les différentes respirations possibles (respiration bas ventre, diaphragmatique, claviculaire, coté gauche, coté droit...)

J'insiste ensuite sur le vidage de l'air. Une voix connectée au corps commence par un corps qui vit, un corps qui respire, un corps qui est en mouvement respiratoire. La difficulté est de comprendre ce que l'on appelle le soutien du son avec un vidage d'air continu. Notre travail de chanteur consiste à « vider » de l'air, tout en permettant au corps de ralentir la remontée du diaphragme, et ainsi « soutenir » le son. Il ne s'agit en aucun cas de retenir ou d'arrêter quelque chose dans l'effort, sans risquer que le corps ne se fige et que les cordes ne s'accrochent plus sur le souffle. Par des exercices de « vidage », elles vérifient le corps en mouvement, au niveau de la taille et du bas du ventre. Des dessins de la kinésithérapeute Blandine Calais-Germain viennent compléter les explications de ces exercices<sup>61</sup>.

Suivant les gestes du chef de chœur je coupais souvent ma respiration. Alors que lorsque je chantais du gospel ou des musiques noires américaines, c'était plus libre, plus facile, ça aidait la respiration et la liberté du corps dans sa globalité.<sup>62</sup>

#### \* La connexion au souffle \*

Toutes doivent maintenant trouver « la voix dans le corps », c'est à dire, une voix qui rayonne grâce au souffle sur toute la tessiture. Comme je l'ai démontré de nombreuses fois plus haut dans mon discours, pour certaines se pose le problème de redécouvrir une voix de tête raccordée au souffle (mezzo). Pour d'autres, (soprano) il s'agit de trouver une voix mixte dans les médiums et de connecter la voix de tête au corps, et d'avoir un équilibre d'harmoniques graves et aiguës. Par des exercices ludiques (souffle avec une paille, sirènes en sollicitant le bas ventre avec de légères pressions des poings, exercice de la machine à écrire pour la connexion...) je constate, et elles aussi, au fur et à mesure des semaines des changements plus ou moins importants sur leur façon de produire des sons.

#### \* Tonicité du corps \*

Pour la plupart d'entre elles, je remarque qu'il me faut intervenir au niveau de la souplesse du buste et du bassin. A force de penser à une posture du chanteur, droite et dans l'immobilité, le corps s'est figé. Pour faire « redescendre » cette voix, il faut donc retrouver une souplesse globale du tronc et ainsi pouvoir faire circuler l'énergie de vie. Je propose des exercices de mouvement global du corps dans le but de relâcher les tensions musculaires (bassin, buste, genoux, nuque... ) Il s'agit de faire venir de nouveaux réflexes, en contradiction avec ce qu'elles ont pu entendre depuis leurs débuts : pour chanter, il faut « se tenir droit et sans bouger ».

61 Blandine Calais-Germain – *Respiration, autonomie et geste respiratoire* – Ed. désiris

62 Voir Annexe – Entretien avec Dana Luccock

## Conclusion

---

Je comprends la démarche de propreté et de perfection, et je comprends le travail fait pour l'ouverture après ça, mais je vois que pour moi ça n'a pas été suffisant. On a fait plein de choses pour être dans le corps (claquettes) à l'opposé de la musique classique (gospel) impro avec (impro théâtre). Et pourtant...<sup>63</sup>

J'arrive maintenant au terme de mon argumentation. Avec toutes mes recherches et mes réflexions personnelles, je m'aperçois qu'il existe déjà de nombreux outils différents pour tenter de palier aux difficultés rencontrées chez les jeunes chanteuses sorties de maîtrise. Les enseignants au sein des établissements sont conscients de ces problèmes et sensibilisent ces jeunes chanteuses dès la mue terminée. Pour aller plus loin, je pense cependant que certaines autres idées pourraient être prises en considération.

Tout d'abord, je dirais qu'il ne faut pas cloisonner les choses, mais qu'au contraire elles soient toujours en relation entre elles. Il existe des cours de claquettes dans lesquels les enfants chantent, et des séances de travail entières où les petits chanteurs restent immobiles pour chanter du Monteverdi. Pourquoi ne pourrait-on pas chanter du Monteverdi tout en faisant des claquettes ? Même si cela devait poser vraisemblablement un problème esthétique, le lien serait direct. Quand on fait des claquettes, on bouge, mais quand on chante Monteverdi, on ne doit pas bouger. L'idée serait donc de venir perturber ces réflexes vocaux pour en créer de nouveaux.

De plus, même si le pré-chant existe déjà dans certains établissements, et qu'il permet une passation en douceur, je pense qu'il serait bon d'envisager une passerelle entre les maîtrises et l'après, surtout quand celles-ci proposent un cursus ado. Soit en limitant la pratique de chœur, ou en intégrant les lycéennes dans des chœurs avec des voix d'adultes, afin de chercher des couleurs nouvelles par imprégnation. Mon expérience de jeune chanteuse au sein du Jeune Chœur Symphonique de Nicole Corti à Lyon m'a permis de me rendre compte à quel point, lorsque nous chantions en compagnie du chœur professionnel Spirito, ma voix se libérait grâce à une émulation, une énergie commune et une écoute active.

Je mettrai pour conclure l'accent sur le problème de l'autonomie dans le travail et de la confiance en ses aptitudes et ses sensations. Il est nécessaire de trouver les bons outils afin de responsabiliser davantage ces jeunes chanteurs et de les faire aller vers l'autonomie du chant afin de traverser ses passerelles vers la voix adulte de manière plus confiante.

Toute cette réflexion m'a permis de faire évoluer ma façon d'enseigner la technique vocale, que ce soit à des adultes débutants ou à des jeunes maîtrisiens. J'ai compris qu'il existe des points d'enseignements sur lesquels il me faut insister, la posture, la respiration... afin d'éviter plus tard des

<sup>63</sup> Voir Annexe – Témoignage de Sofie

soucis sur la santé vocale. J'ai aménagé un discours un peu différent suivant les niveaux de ces petits chanteurs et pris conscience qu'à chaque âge correspond des termes spécifiques pour une meilleure compréhension de chacun. Mais je prends aussi conscience que les problématiques concernant les jeunes chanteuses anciennes maîtrisiennes se regroupent en un vaste sujet encore trop peu explicité et solutionné. Elles sont trop nombreuses à en souffrir, malgré la grande richesse de leur enseignement artistique.

## Bibliographie

---

- BONNARDOT, Jacqueline, « Les voix d'enfants », *Un luthier qui construit une voix*, Éditions Lemoine Vandavelde, 2004, p. 72-74.
- CASANOVA, Cori, « La mue de la voix chez les enfants chanteurs », *Moyens d'investigations et pédagogie de la voix chantée, actes de colloques*, éd. sous la direction de Guy Cornut, Éditions Symétrie, 2001, p. 109-116
- CLOS, Jacques ; ROSE, Brigitte, *Chant choral à l'école de musique*, Cité de la musique, 2000. p. 40-48
- OTT, Bertrand ; OTT, Jacqueline, « La voix de l'enfant », *La pédagogie du chant classique et les techniques européennes de la voix*, Éditions l'Harmanntan 1981, p. 331-333
- SARFATI, Jocelyne, « La voix de l'enfant qui chante », *Moyens d'investigations et pédagogie de la voix chantée, actes de colloques*, éd. sous la direction de Guy Cornut, Éditions Symétrie, 2001, p. 103-107

## **Annexes**

---

J'ai choisi de partager en annexe de mon travail les transcriptions des différents entretiens. Tous ont été réalisés autour des mêmes questions. Mon mémoire est une synthèse croisée de tous ces récits d'expériences et témoignages.

### **TEMOIGNAGE DE SOFIE ANCIENNE MAÎTRISIENNE DE L'OPERA**

#### Avant la mue, la voix maîtrisienne

Je suis rentrée à la maîtrise de l'Opéra de Lyon en 6ème, et j'y suis resté jusqu'à mon bac. Il y avait le cursus maîtrise puis le cursus ado.

On avait des cours de chant choral, FM, piano, expression corporelle, théâtre, claquettes, et technique vocale par groupe de 2 ou 3 (30 ou 45min par semaine). Il s'agissait de séances comprenant un échauffement puis un travail de morceaux en solo et en duos.

#### L'anatomie

On nous a surtout parlé de souffle, de diaphragme lié au souffle mais je ne me souviens pas qu'on nous ait parlé de larynx. On nous parlait de technique oui, mais peu d'anatomie.

#### La neutralité - Le collectif

Nous avons conscience de ce côté maîtrisien, mais malgré cela on ne le réalisait pas. On nous parlait de voix dans le corps, d'incarnation, mais c'était contradictoire avec la neutralité totale demandée lors des productions. Nous avions une chemise bleu et un pantalon noir, le port de lunettes et de bijoux / montres était interdit, les cheveux devaient être attachés... Et surtout il nous fallait chanter sans bouger et sans partitions.

#### La relation au corps

Le corps n'existait plus quand on chantait. Tu ne devais pas bouger. Tout cela était contrebalancé par des cours de claquettes, d'improvisations, de chants dans d'autres esthétiques (gospel), pour garder un ancrage au sol. Cependant il n'y a jamais eu de réelle relation entre les deux. Tous ces points fonctionnaient en parallèle mais ne se sont jamais rejoints. Nous chantions en faisant des claquettes, oui, mais jamais le répertoire de la maîtrise.

## La mue, ou le passage délicat d'une voix à une autre

A partir de la 3ème / 2nde, les professeurs de technique vocale au sein même de la maîtrise ont commencé à parler de ce phénomène de voix de maîtrisiennes, à nous alerter et à nous faire travailler contre ça en nous aidant à aller « ouvrir » le corps. En terminale, nous étions conscientes et ravies de voir que nous avions déjà changé beaucoup de choses dans notre technique, et fait de gros progrès. Seulement, c'est en arrivant devant un professeur de conservatoire quelques temps plus tard, et que celui-ci m'ait dit qu'il allait falloir raccorder la voix au corps, que je me suis dit : « mais qu'est-ce qu'il aurait dit si il m'avait entendu deux ans avant, que j'étais accrochée au plafond ! »

Je n'ai pas senti de réelles différences quand j'ai mué. Peut être des changements vocaux liés à des évolutions techniques. Je sentais que mon passage bougeait, sans l'associer à une mue.

## Après la mue, se construire une nouvelle identité

### Où aller ? Que choisir comme parcours ?

Quand tu es maîtrisienne, que ça marche, que tu fais partie des enfants efficaces, tu es dans les rails. Lorsque tu quittes la maîtrise, tu ne sais plus trop ce que tu es. Tu es trop grande pour être dans ce monde d'enfants, et encore trop petite pour être ailleurs. Et surtout on te répète inlassablement : « tu as le temps, tu as le temps, tu es jeune, attention pas trop tôt ».

Le pré-chant n'existe pas à la maîtrise de l'Opéra de Lyon, il n'y a pas de passation, c'est juste le grand saut dans le vide. Je pensais naïvement qu'en revenant voir les concerts de la maîtrise une fois l'avoir quittée, nous serions toujours accueillis comme chez nous, mais non, nos places libres avaient vite été prises, et ce n'était plus notre repère ni notre « maison ».

Beaucoup d'anciens maîtrisiens sont partis étudier le chant au centre de la voix à Lyon. Moi j'ai suivi les conseils d'Allan Woodbridge (professeur de technique vocale de la maîtrise de l'opéra de Lyon à l'époque) qui m'a aiguillée vers Cécile de Boever, professeur à Lyon. Je n'ai pas choisi d'être en cursus, j'ai choisi les cours particuliers. Je n'ai fait que bien plus tard, une année de conservatoire à Vienne (Autriche), complétée ensuite par un cursus DEM à Mâcon.



### Assumer l'idée d'une nouvelle identité et d'une nouvelle voix

En tant qu'ancienne maîtrisienne, tu es confrontée à un problème de répertoire, à un problème de statut. C'est presque un handicap de ne pas avoir arrêté le chant au lycée, d'avoir fait une grosse coupure et recommencer après avec une vraie voix d'adulte. Quand tu chantes avec une vraie voix, c'est dérangent de faire du bruit. Tu as la sensation de ne plus faire de nuances. De mon côté j'avais l'impression de hurler en permanence, pas intéressant, il fallait juste envoyer du son, envoyer de l'air...

R ressortir avec le vibrato, avoir une puissance ou une couleur particulière fût très difficile à gérer en interne. Je refusais de chanter fort, de faire des aigus. Je trouvais que c'était de mauvais goût par rapport à l'enseignement maîtrisien que j'avais reçu.

J'ai l'impression d'avoir toujours eu des « durées de vie » de placement de voyelles de 15 jours. Je pense que ça pourrait venir de la maîtrise. On y recherche une seule identité collective, sur le plan physique (uniforme, coiffure absence d'accessoires...) mais aussi sur le plan vocal, où aucune voix ne doit ressortir. Cependant elle donne aussi aux chanteurs la possibilité d'aller explorer de multiples facettes d'un point de vue artistique. Ce qui est positif, mais qui rend aussi difficile par la suite la recherche de son identité personnelle, sa voix à soi. Dans mon cas, j'ai eu très longtemps trois voix, une pour l'aigu, une autre pour le médium et une dernière pour le grave, sans qu'il y ait de réelle continuité entre toutes.

### Un nouvel instrument

Ce qui est compliqué c'est le changement de « statut », c'est qu'en commençant à chanter à la maîtrise puis en poursuivant ensuite au conservatoire, tu n'as pas l'impression de débiter. Tu as conscience de ce qu'est le souffle, de la conduite d'une phrase, de la musique... tu es imprégnée des différentes esthétiques. Tu possèdes un gros bagage musical, et pourtant en termes de technique vocale lyrique, tu en es vraiment « au début ».

Il y a aussi tout le paramètre de l'audition, de l'écoute externe /interne qui change quand tu « passes » dans ta voix d'adulte et qui est dérangent car ce n'est plus ton instrument, tu ne veux pas forcément « y aller ». Je pense qu'il faudrait peut être alors envisager un discours différent. Ton instrument a changé, on ne gomme pas ce que tu as fait avant qui comportait des choses supers (le focus, l'apprentissage du texte...). tu ne débutes pas, tu changes / évolues vers un nouvel instrument et une nouvelle technique.

### L'arrivée des premières difficultés

\* le manque d'autonomie dans le travail \*

J'ai toujours eu le problème d'aller trop loin dans ce que me demandait les professeurs comme exercice technique. J'avais une telle peur de fixer des erreurs techniquement ou de prendre des mauvaises habitudes en ayant été « trop loin » en me mettant les morceaux dans la voix, qu'à Vienne j'arrivais avec mes morceaux déchiffrés et par cœur, mais jamais sonorisés. Un reste de la maîtrise, où je n'ai pas su apprendre une méthode de construction de la voix. Je ne savais pas chauffer toute seule, ni ne savais de quoi j'avais besoin et à quel moment. Malgré toutes mes années de pratique de chant, on ne m'a pas appris l'autonomie, ni à être maître de son instrument. J'ai un peu élaboré des routines physiques qui m'aident à calmer le souffle, mais en échauffement vocal, je ne l'ai pas encore trouvé. Je suis mille fois meilleure en tant que personne extérieure pour cerner les besoins d'un chanteur, mais sur moi je n'ai aucune idée.

Je me suis aperçue que j'étais bien meilleure quand je laissais mûrir les conseils plutôt qu'en travaillant. C'était la même chose à la maîtrise. J'ai toujours chanté sans me poser de questions. Au fur et à mesure on acquiert une grande facilité de mémorisation. C'est le principal travail demandé aux maîtrisiens. Donc plus tard, comment faire pour travailler quand le morceau est déjà par cœur?

Mes professeurs me faisaient chauffer, mais à chaque fois sans m'expliquer pourquoi ils utilisaient tel ou tel exercice. J'ai tiré des conclusions sur les effets, mais sans en connaître les objectifs.

**\* Les difficultés d'une nouvelle technique \***

Je ne comprends pas ce que j'aurais pu changé. J'ai suivi tous les conseils pour éviter d'avoir une voix « trop maîtrisienne » et pourtant je me retrouve en plein dedans. À l'instant où l'on se met à te parler plus de corps, tu perds d'un coup le paramètre de la simplicité d'émission. la voix facile et non fatigante n'existe plus. C'est quelque chose de très déstabilisant. Vocalement ça ne tient pas, ça bouge les repères, et tu te fatigues plus vite.

On m'a souvent répété que ce type de « problème » de continuité de registres peut passer avec un instrument jeune, mais pas avec un instrument plus mûr, sans risquer d'aller vers le souci vocal. J'étais énervée car je disais : « je ne peux pas faire plus que suivre les conseils ».

Mes problèmes ont été premièrement de ne pas lâcher les aigus (partir en voix de tête simple), et deuxièmement, d'avoir du mal à descendre dans le corps. Mais une fois la voix « dans le

corps », j'ai eu une panique des aigus. Soit ça ne sortait pas, soit ça se déconnectait, alors la solution de facilité était de ne plus monter, comme ça plus de problèmes, que des solutions. J'ai refusé de faire des aigus pendant longtemps (cinq ans).

En même temps je ne peux pas dire que j'ai eu une voix difficile. ça a toujours sonné, ça a toujours été musical, audible. Mais toujours dans cet entre deux : oui, voix facile, mais où ? Comment ? Où va t-elle cette voix ? jusqu'où il faut aller hors de sa zone de confort pour progresser, où est ce que tu commences à pouvoir gagner en couleur même si ça inclut de l'inconfort. C'est une grosse problématique pour tous, mais pour moi peut être plus car il y avait justement une référence de vrai confort de facilité et d'insouciance vocale.

J'ai toujours eu la trac à la maîtrise, mais maintenant il n'a pas les mêmes effets. Avec une voix d'adulte, il y a des manifestations techniques qui font que d'un coup le son s'arrête. Je me suis aperçue que cela avait commencé après la maîtrise, avec le travail de voix d'adulte.

### **\* Trouver sa voix \***

A priori quand je suis arrivée, j'étais très aérienne, tout en l'air ! Cécile [de Boever] a travaillé pour m'aider à descendre, en commençant par la construction du médium, pour d'attaquer ensuite aux aigus.

A Vienne c'était l'inverse, mon professeur a commencé à construire ma voix par le haut. « il y a de la couleur de partout, donc on va travailler par le haut, pour que tu gardes cette légèreté et que tu n'aies pas trois voix différentes ».

Je n'ai pas aimé les profs qui m'ont dit « c'est très léger, très léger ». certains m'ont fait descendre dans les vocalises et en entendant des couleurs de voix dans les graves en ont conclu que je devais être une alto qui n'avait pas raccordé sa voix de tête. Ils m'ont même fait chanter des airs d'altos !

J'ai peu de connaissance de maîtrisiennes qui seraient allées directement dans leur voix de soprano lyrique ou dramatique. Plusieurs cas de figures, celles qui chantaient déjà grave, qui sont parties mezzo ou altos, d'autres qui étaient très hautes et qui ont mis très longtemps à ouvrir la voix, d'autres qui sont parties en coloratures, ou celles encore qui ont eu une grosse cassure, sont parties mezzo et au bout de 4 à 6 ans sont reparties en voix plus aiguës.

Je n'ai jamais vu de prof qui explorait tranquillement la voix en disant « on construit de partout » pour voir l'évolution.

### La problématique du répertoire

Je sais quel rôle j'aime bien, et où je me sens bien, mais je me suis tellement posé de questions sur quels sens et quelles directions je devais prendre avec ma voix... j'avais une aversion pour les voix « pioupiou », alors je voulais presque être une voix lourde. Mais ce fût un drame de devoir choisir un répertoire, lorsque de nombreux professeurs te disaient que non, tu ne pouvais pas tout chanter.

- Mais pourquoi d'abord ? Pourquoi, si « ça passe » ? Si vocalement « ça tient » ? Pourquoi je ne peux pas chanter ça ?
- Parce qu'il y a des règles, des habitudes, parce que dans un théâtre on fait comme ça. Parce que tu risques de te faire mal,
- d'accord, mais pourquoi ?
- Parce que tu ne passes pas l'orchestre,
- Attends, on essaye et on verra si vraiment je ne passe pas l'orchestre ?...

Il faut toujours des raisons valables. Ça m'a fatiguée car ça a été la lutte pendant au moins 10 ans. Post maîtrise, ça m'a manqué de savoir quel répertoire travailler, pourquoi, à quel moment, sans que ça soit restrictif et qu'on me mette dans une case. Je ne voulais pas de cela. Du coup j'allais un peu dans tous les sens. Oui, j'aime la musique baroque et ça me fait quelque chose, mais ce n'était pas possible de ne faire que ça. Et pourtant c'était ce qui t'était proposé. « Tu es une jeune voix, fais de la musique baroque et on verra si ça évolue ».

Comme commentaire pendant 6 ans post maîtrise j'entendais « très bonne musicienne, voix intéressante, mais le répertoire ce n'est pas ça ». alors c'est quoi ? Où dois-je aller ?

Mes professeurs à Toulouse ont été les premiers à me dire d'aller dans la direction du bel canto et de la musique russe. Mais je suis confrontée à un problème d'imprégnation du style. Pour ces répertoires, il faut accepter d'en faire trop et de se montrer. Ce sont des données non incluses dans la maîtrise. Il ne faut surtout pas de personnalité, sinon on pourrait « ressortir ».

### Pistes à explorer en discussion avec Sofie

Je comprends la démarche de propreté et de perfection, et je comprends le travail fait pour l'ouverture après ça, mais je vois que pour moi ça n'a pas été suffisant. On a fait plein de choses pour être dans le corps (claquettes) à l'opposé de la musique classique (gospel) impro avec (impro théâtre). Et pourtant...

Ne pas cloisonner les choses, qu'elles soient toujours en relation entre elles. Pourquoi ne pourrait-on pas faire du Monteverdi en faisant des claquettes ? Même si ce n'est pas l'idée, le lien serait direct. Quand on fait des claquettes, on bouge, mais quand on chante Monteverdi, on ne doit pas bouger. L'idée serait donc de venir perturber les réflexes pour en créer de nouveaux.

Il faudrait envisager une passerelle entre la maîtrise et l'après. Soit en limitant la pratique de chœur, ou en faisant peut être chanter les lycéennes avec des voix adultes, pour trouver des couleurs nouvelles par mimétisme. Quand on chantait avec le chœur de l'opéra, tout paraissait super simple. On ne s'entendait pas, mais c'était simple, facile.

Il se pose enfin le problème de l'autonomie dans le travail et de la confiance en ses aptitudes et ses sensations. Comment amener ces enfants maîtrisiens à aller vers l'autonomie du chant afin de traverser ses passerelles vers la voix adulte de manière plus confiante.

## **ENTRETIEN AVEC ANASS ISMAT ANCIENNEMENT CHEF DE CHOEUR DE MAÎTRISE CONSERVATOIRE**

### Avant la mue, la voix maîtrisienne

1 – D’après vous, les questions de technique vocale, de physiologie et d’anatomie sont-elles toujours abordées de la même façon dans les maîtrises ?

En sachant que les enfants aujourd'hui sont à fond sur la technologie et les écrans, je me sers de vidéos thématiques sur l'anatomie. Je trouve cela plus pertinent et plus ludique que d'expliquer avec un vocabulaire spécifique à des enfants dont la concentration peut se perdre très rapidement. Cela permet aussi de changer la dynamique du cours. J'utilise aussi le livre superbe de Fiametti sur la respiration profonde.

Je fais aussi intervenir une chercheuse du CNRS de Grenoble qui se nomme Nathalie Henrich pour des séminaires adultes et spécifique pour les enfants. Elle est chercheuse sur la voix parlée et la voix chantée. Les enfants chantent dans un micro, émettent un son (parlé, chanté, en yodle, hard rock...) et peuvent ainsi voir les ondes de leur voix sur un grand écran. Explorer différents sons et voyelles et voir l'impact scientifique. Le chanteur n’a pas de retour de sa voix sauf son oreille mais le retour est faussé. L'oreille interne est différente de l'oreille externe. Les enfants peuvent ainsi voir les harmoniques en direct, enlever de l'aigu, faire réécouter, etc.

Tout dépend de l'âge. J'essaye de faire des exercices ludiques afin d'éviter de parler trop de théorie. À l'aide de jeux comme le ping-pong, l'imitation, l'exploration de sons... Mon seul handicap est d'être un homme, et de ne pas avoir une bonne voix de contre-ténor. L'exemple donné n'est donc pas le plus pertinent.

### La mue, ou le passage délicat d'une voix à une autre

2 – Comment pourriez-vous décrire le phénomène de la mue (physiologie, anatomie, psychologie), et vers quel âge apparaît-il chez la jeune fille ?

En tant que chef de chœur homme, ce n'est pas évident de comprendre les filles qui vivent la mue, car nous n'avons pas le même vécu, et les filles n'ont pas un exemple de voix de femme. C'est pour cela que certains chefs de maîtrises sont en binômes avec un prof de chant féminin.

Chez les filles, la mue débute avec le développement du corps et la puberté. Elle arrive plus

tôt que les garçons. Il existe des « vraies » mues, ou des petites mues, c'est à dire qu'il n'y a pas de grand changement vocal.

Avant la mue, le larynx est très haut, et descend au fur et à mesure avec les hormones. Les cartilages s'étirent et les cordes s'épaississent. (voix graves, cordes plus épaisses) chez les sopranos, on observe des cordes plus fines et plus courtes.

3 – Deux attitudes du professeur sont possibles : demander à la jeune fille maîtrisienne d'arrêter de chanter pendant la mue ou adapter les demandes qu'on lui fera. Votre position est-elle la même dans tous les cas ? Quels sont les éléments qui pourront la déterminer ?

Durant ces changements hormonaux, certains chefs demandent de chanter toujours très léger. C'est beau, donc ils ne veulent pas bousculer ça. Je l'avoue, moi aussi, je veux garder ce type de voix dans le chœur. donc nous n'allons pas les inciter à aller explorer autre chose. Ces jeunes femmes vont donc installer une sorte de double personnalité vocale. Une voix aiguë, et une voix plus grave qui ne sera pas sollicitée. Même dans la voix parlée, certaines jeunes femmes gardent toujours cette voix aiguë. Par crainte de perdre ce que tout le monde adore ? qui a toujours marché et qui fait leur identité ? Elles ont peur, et s'éloignent de cette nouvelle voix inconnue.

### En tant que chef, Comment travailler pour résoudre des difficultés ?

Ce n'est pas simple et ce sera au cas par cas. Si la jeune maîtrisienne aime vraiment la musique, il n'est pas possible de lui dire d'arrêter de chanter. Si elle ressent un mal-être avec son corps, qu'il y a beaucoup de changements dans sa vie, et que le regard des autres est difficile, il est parfois pertinent de proposer de revenir dans deux ou trois ans. Elle reviendra au chant avec sa nouvelle voix et de nouvelles bases de débutante.

## Après la mue, se construire une nouvelle identité

4 – Vous arrive-t-il fréquemment de devoir accompagner des jeunes femmes sorties de maîtrise pour trouver de nouveaux repères et une nouvelle identité vocale et psychologique pour aborder le chant lyrique ? Quels sont les types de difficultés que vous rencontrez avec elles ? Les réponses sont-elles généralement les mêmes ou, sinon, comment les déterminez-vous ?

Elles ne vont pas chercher à connecter la voix avec le corps. Elles vont garder la légèreté. Ce ne sera que plus tard, entre vingt-cinq et vingt-huit ans que se déclenchera une crise identitaire.

Concernant les garçons, ils deviennent débutants dès la mue achevée. Il faut imaginer la ressemblance avec un passage du violon à l'alto. Ils commencent un nouvel instrument. Pour les filles, elles vont chercher à rester dans les aiguës puisque c'est ce qui plaisait pendant l'enfance.

Selon moi c'est au cas par cas. Selon l'évolution de l'enfant, du répertoire (maîtrise d'église ou maîtrise d'opéra) opéra, les enfants ont des références auditives différentes suivant les maîtrises auxquelles ils appartiennent. Les enfants écoutent et cherchent à imiter les chanteurs adultes avec lesquels ils chantent. À Toulon, mes élèves étaient sollicités pour chanter à l'opéra. En revenant, un petit garçon du haut de ses douze ans, ayant adoré le ténor, a voulu changer sa façon de chanter pour l'imiter. Il m'a fallu lui rappeler de faire attention, et lui expliquer que ce timbre de voix n'était pas pour tout de suite.

Le répertoire joue beaucoup sur l'évolution de la voix. Dans les maîtrises de Conservatoire, il est plus profane, avec du Bouilker, des choses légères, intellectuelles, des contes musicaux. Dans les maîtrises de Cathédrales, principalement religieux, quand aux maîtrises de l'opéra, elles sont plus axées sur le répertoire de scène.

Je n'ai jamais accompagné jusqu'au bout des chanteurs de la maîtrise. J'ai travaillé avec de jeunes chanteurs de dix-huit ans. À ce stade là, c'est le prof de chant qui fait le suivi technique, plus le chef de chœur. Il observe comment la voix change, grandit, évolue.

Dans certaines maîtrises, les jeunes ont un pré-chant (individuel ou à 3), avec mise en voix, puis solo ou petits ensemble. Le prof de chant lyrique ayant besoin de nourrir sa classe propose la discipline de pré-chant pour remplir sa classe de la jeunesse qui arrive.



### Des solutions vers un passage plus sain ?

À la maîtrise de Toulon, j'avais des jeunes chanteuses de dix à dix-sept ans. Dès que je sentais qu'après l'été elles avaient grandi, je ne leur faisais jamais chanter la même voix sur toute l'année scolaire. Sur des pièces à trois voix, elles se baladaient entre les voix pendant l'année, ou même à l'intérieur d'un même programme. Je pense à une jeune en particulier, qui adorait chanter dans les graves, mais je voyais qu'elle avait aussi des aigus, et j'avais peur qu'elle finisse par s'en séparer. Cela peut devenir un problème, tout comme adorer chanter dans les graves et qu'elle en perde ses aiguës.

## ENTRETIEN AVEC DANA LUCCOCK ARTISTE DE CHOEUR A L'OPERA

### Avant la mue, la voix maîtrisienne

1 – D'après vous, les questions de technique vocale, de physiologie et d'anatomie sont-elles toujours abordées de la même façon dans les maîtrises ?

Je pense que parler du corps dans la technique vocale peut engendrer un blocage si on parle trop de la respiration et où elle se situe. Il est possible d'expliquer ces phénomènes d'autres façons. Pour la respiration, il est possible d'évoquer du dos plutôt que de la respiration profonde, pour ne pas bloquer la voix en bas. Il en est de même pour la nasalité. Quand le professeur signale que la voix est trop nasale, il faut faire attention à ce que la jeune chanteuse ne tube pas.

Je pense que les images sont trop personnelles. Il faut parler avec des termes physiologiques et anatomiques, mais en ce focalisant sur un autre axe de travail, comme par exemple, « ouvrir le dos » à l'inspiration, ou encore rester sur quelque chose de pratique, comme la langue sur les dents en bas, sans décrire le fonctionnement de tous les différents muscles de la langue.

### La mue, ou le passage délicat d'une voix à une autre

3 – Deux attitudes du professeur sont possibles : demander à la jeune fille maîtrisienne d'arrêter de chanter pendant la mue ou adapter les demandes qu'on lui fera. Votre position est-elle la même dans tous les cas ? Quels sont les éléments qui pourront la déterminer ?

Si une fille aime chanter et qu'on lui demande d'arrêter, il est possible de lui proposer une autre sorte de répertoire ? Du Jazz, du gospel, des musiques actuelles, afin de maintenir son développement musical mais dans une autre exigence vocale, moins puriste.

## Après la mue, se construire une nouvelle identité

4 – Vous arrive-t-il fréquemment de devoir accompagner des jeunes femmes sorties de maîtrise à trouver de nouveaux repères et une nouvelle identité vocale et psychologique pour aborder le chant lyrique ? Quels sont les types de difficultés que vous rencontrez avec elles ? Les réponses sont-elles généralement les mêmes ou, sinon, comment les déterminez-vous ?

Je pense qu'il est très important de tourner dans les voix. On ne sait pas jusqu'à au moins trente ans quelle est notre réelle identité vocale. Il s'agit d'éviter de se scléroser dans une catégorie trop tôt. « je suis alto » donc je chante dans une certaine manière, idem si je suis soprano.

En ce qui concerne les couleurs vocales, Si l'enseignant ou le chef de chœur dit à la chanteuse qu'elle a plutôt une voix sombre, elle peut trafiquer sa voix afin de plaire, et d'aller parfois trop loin dans des définitions vocales qu'on lui aura donné. (aller encore plus dans le sombre, donc appui ou écrasement du larynx possible).

L'identité vocale se cherche aussi avec le stéréotype des corps. Les corps costaux, larges, pensent qu'ils doivent avoir une voix large alors que les personnes plus fines auront tendance à chanter instinctivement « piou-piou ».

Le concept de type de voix est trop présent dans la recherche de l'identité vocale des jeunes femmes. Quand on a dix-huit ans, les chefs de chœur souhaitent connaître notre type de voix alors que c'est à ce moment là que la voix est en train de changer. J'ai l'impression que notre voix évolue par palier tous les dix ans.

De mon expérience, à dix-sept ans on recherche une voix d'adulte. À la fin des études de chant, autour de vingt-trois ans, on cherche un répertoire adapté mais pas trop lourd. C'est une nouvelle recherche d'identité. Se pose les questions du type « Qu'est-ce que je suis comme voix? » ; « Qu'est-ce que j'offre en tant que chanteuse ? » ; « Je suis mezzo mais je n'ai pas encore assez de puissance, de grave, d'aigus... comment je vais gagner ma vie à ce moment là ? » « Est ce que je continue à être chanteuse ? » ; « Est ce que je deviens chef de chœur, pédagogue ? »

À trente ans, la voix change encore. Les voix larges commencent à chanter avec tout leur corps, maîtriser les longues phrases...

Puis vient l'épisode où tu évoques l'envie d'avoir des enfants. Quels sacrifices avec la vie ? Soliste ou vie de famille ?

Si on quitte les études trop tôt en pensant que la voix est formée, c'est problématique. A vingt trois ou même vingt six ans, on doit continuer à prendre des cours de chant. Même embauchée dans le chœur de l'opéra, je prends encore des cours de chant, afin de pouvoir chanter tout ce qui est possible à l'opéra. Si l'on souhaite une longue carrière, chanter longtemps, il faut entretenir le corps et la voix comme un sportif.

Les chœurs en Allemagne cherchent à mettre toutes les chanteurs dans des « fach », c'est à dire des cases, par types de voix. Les chanteurs dans les troupes qui font plusieurs rôles dans l'année, restent dans la même catégorie de voix, la même fach, même si ce n'est pas l'idéal pour la voix.

### Solutions vers un passage plus sain ?

Chez moi au Canada les maîtrises sont très rares. On chante à l'école des répertoires très variés, comme les musiques actuelles, des chants de Noël, de Disney, ou encore du Gospel. Tout cela aide à prendre conscience de la fluidité de la respiration.

À l'université, je ne savais pas où me situer. Je suis mezzo, donc constamment à cheval entre alto et soprano, Et suivant les gestes du chef de chœur je coupais souvent ma respiration. Alors que lorsque je chantais du gospel ou des musiques noires américaines, l'émission vocale était plus libre, plus facile, et aidait la respiration et la liberté du corps dans sa globalité. Quand Anass demande au chœur de l'opéra moins de vibrato, il ne s'agit pas de faire une petite voix et un petit son, ou d'aller à l'encontre de sa technique vocale. Mais de trouver une voix libre et saine sans trop d'ondes, sans pousser. L'expression « moins de vibrato » peut être parfois mal utilisée et trop mal comprise. À contrario, quand le chœur de l'opéra chante du Verdi, les femmes se lâchent, utilisent un vibrato très large, une voix poussée, puisque d'un coup le vibrato est permis, donc c'est excessif. Pourrait il y avoir un son au milieu ?

## ENTRETIEN AVEC JEAN-BLAISE ROCH PHONIAATRE-OSTEOPATHE

### Avant la mue, la voix maîtrisienne

1 – D’après vous, les questions de technique vocale, de physiologie et d'anatomie sont-elles toujours abordées de la même façon dans les maîtrises ?

J'ai fait des interventions en tant que référent phoniatre en conservatoires, maîtrises de l'opéra, et auprès de professeurs de musique. Mon travail consistait à donner des éclairages sur la physiologie et l'anatomie de la voix.

### La mue, ou le passage délicat d'une voix à une autre

2 – Comment pourriez-vous décrire le phénomène de la mue (physiologie, anatomie, psychologie), et vers quel âge apparaît-il chez la jeune fille ?

Au moment de la puberté, il y a une augmentation des hormones de croissance et des hormones sexuelles (homme/femme). Il s'agit d'un accroissement du corps humain, les tissus se ramollissent et s'étirent. La voix se voile, s'attendrit, larynx change de taille, les cordes vocales s'étirent. Légère baisse de la tonalité (chez les filles), puis le corps se raffermi.

3 – Deux attitudes du professeur sont possibles : demander à la jeune fille maîtrisienne d’arrêter de chanter pendant la mue ou adapter les demandes qu’on lui fera. Votre position est-elle la même dans tous les cas ? Quels sont les éléments qui pourront la déterminer ?

Actuellement, les jeunes chanteuses continuent majoritairement à chanter pendant la mue. Les enseignants créent des passerelles, le principal étant la motivation de la jeune fille. On observe dans quelles zones la voix est confortable et dans quelles autres non, pour rester dans ce confort et aller ensuite vers cette voix finale.

J'ai observé quelques troubles de la mue en consultation : Il faut donc repartir de la voix de l'enfant, de son plaisir de chanter. Il doit être lui même moteur de son développement vocal et accepter que la justesse soit flottante. L'instrument change donc la justesse se reprogramme. Il faut aussi accepter un temps un voile sur la voix.

Si une femme garde sa voix d'enfant, il peut s'agir soit d'un problème d'ordre fonctionnel

(psychologique), elle est restée dans sa voix d'enfant, et ne sait pas faire la bascule laryngée, soit de la configuration anatomique. Elle ne peut s'exprimer autrement que comme ça. Cela peut arriver, dans ce cas là on ne peut rien y faire.

### Après la mue, se construire une nouvelle identité

4 – Vous arrive-t-il fréquemment de devoir accompagner des jeunes femmes sorties de maîtrise à trouver de nouveaux repères et une nouvelle identité vocale et psychologique pour aborder le chant lyrique ? Quels sont les types de difficultés que vous rencontrez avec elles ? Les réponses sont-elles généralement les mêmes ou, sinon, comment les déterminez-vous ?

J'ai eu des consultations pour une demande de réajustement vocal. « Je ne comprends pas ce qu'il se passe. Quelle est ma voix ? Soprano ? Alto ? » Les chanteuses avaient des pertes de repères, c'était le flou dans l'identité vocale. Il faut donc travailler sur le noyau de la voix : un travail de timbre avec le moins contraignant au niveau de la hauteur, comme travailler des cordes à vides chez les instrumentistes. On ne s'occupe pas de la hauteur, il s'agit simplement d'un travail d'archet entre souffle et vibration et écouter la couleur vocale qui vient. Il faut utiliser toutes les voyelles du triangle vocalique. Chaque voyelle a sa qualité, il faut savoir toutes les utiliser. En fonction de la situation je prends la voyelle comme outil, la vibrance, la brillance la résonance ou l'ouverture.

Il ne sert à rien de les faire bêtement dans l'ordre alphabétique. Quand le « a » sonne bien, aller progressivement vers le « é », et puis au « i » en essayant de garder la qualité qu'on avait dans le « a ». À partir de ce noyau il faut observer comment la voix se comporte puis étendre sur toute la tessiture en gardant le bon équilibre entre tension de cordes et pression du souffle.

Si les aigus sonnent comme une voix d'enfant, C'est que les cordes vocales sont très tendues avec peu de pression sous glottique. Dans ce cas là, lâcher les extrêmes et reconstruire à partir du centre de la tessiture. Quand il y a une cassure sur le passage, il faut rassurer la jeune chanteuse, dédramatiser : « c'est pas grave, c'est comme un changement de vitesse ». La voix est entre deux chaises, il faut savoir passer sainement de l'une à l'autre.

Certaines jeunes femmes trouvent une voix lyrique et vont à fond dedans, trop ! on se retrouve avec des femmes de vingt-et-un ans qui veulent chanter du Wagner. On observe alors beaucoup trop de pression sur des cordes vocales trop jeunes. C'est le grand danger inverse !

La voix est une compétition entre des muscles qui ferment au niveau du larynx et des muscles qui poussent en dessous.

## ENTRETIEN AVEC CATHERINE MAERTEN PROFESSEUR DE CHANT

### Avant la mue, la voix maîtrisienne

1 – D’après vous, les questions de technique vocale, de physiologie et d’anatomie sont-elles toujours abordées de la même façon dans les maîtrises ?

Toutes ces questions ne sont jamais abordées de la même façon. Tout dépend du chef de chœur, et de la place qu’il donne à la technique vocale. Il faut tout d’abord mettre la respiration en place, qui est le tronc commun de tous les professeurs de chant. Il est très important de ne pas laisser les enfants respirer trop haut, ni forcer ou appuyer avec la voix.

Certaines maîtrises ciblent d’avantage un groupe de solistes maîtrisiens, je suis plutôt contre ce système. Au niveau de la voix, j’ai eu les deux casquettes (chef de chœur et enseignante), J’ai compris qu’il ne fallait surtout pas essayer d’en faire des voix solistes d’adultes, ce n’est pas le même corps.

Le maîtrisien a un contrôle régulier individuel ou en petit groupe. L’attention portée à la technique vocale pour l’enfant dépend beaucoup de l’équipe enseignante. Le directeur artistique donne le ton, il cherche une couleur vocale. Il faut faire attention à ne pas chercher que du son, mais observer les petites voix et laisser faire leur voix de tête, les cultiver étant donné que le larynx est encore haut et les cordes petites. J’insiste pour dire aux enfants de ne pas donner tout leur souffle à chaque phrase musicale. Ils doivent apprendre à doser ce dont ils ont besoin, sans pour autant « bloquer » le débit de l’air par souci d’économie.

J’ai entendu des maîtrises qui poussaient sur les voix. Ils cherchaient à arrondir, plus de couleurs, plus de matière, à avoir un son plus riche. Mais les enfants pour faire ça répondent en donnant trop d’air, en poussant. Par exemple, quand c’est écrit « forte » sur une partition, je ne le fais pas faire techniquement aux enfants, je cherche dans une autre direction, d’un point de vue musical.

Certaines jeunes filles à la maîtrise respirent encore à l’envers, sous-entendu une inspiration thoracique un peu trop élevée (claviculaire) à défaut d’une inspiration abdominale, où le diaphragme descend en se contractant, puis remonte en se décontractant sur l’expiration. Au début les plus petits donnent tout leur air. Il leur faut apprendre à faire des phrases musicales, ne pas respirer entre les mots et mener le souffle le plus régulièrement possible. Moi je leur disais ce que c’était qu’un diaphragme, qu’un larynx, même avec les plus petits.

Avant, la maîtrise se finissait en fin de 3ème. Dans certains conservatoires ont été élaborés une classe de pré-chant pour les quinze / dix-huit ans, afin d'avancer progressivement dans le développement de la voix dans le corps, et ainsi passer plus simplement entre le monde de l'enfance (la maîtrise) et celui de l'adulte (le cursus chant en conservatoire).

Je dirais qu'il faut mettre le paquet sur comment bien inspirer et expirer, cultiver une voix de tête (alors que très souvent les enfants poitrinent), et garder cela jusqu'en 3eme. Je ne pense pas qu'il faille aller dans le corps tout de suite, mais laisser la voix en tête, avec une respiration en place. Laisser faire, et aller progressivement vers le corps à partir de quinze ans.

### La mue, ou le passage délicat d'une voix à une autre

2 – Comment pourriez-vous décrire le phénomène de la mue (physiologie, anatomie, psychologie), et vers quel âge apparaît-il chez la jeune fille ?

Le passage de la mue, c'est la descente progressive du larynx. les muscles se transforment, le larynx grandit. Chez les filles il existe bien un temps où il faut faire attention. Pour les enfants qui ne chantent pas quatre fois par semaine, la mue se fait, même chez les garçons, entre la fin de la 6ème et la 5ème, alors que chez les maîtrisiens qui chantent depuis la primaire, elle intervient plus tardivement, vers la 4ème voir la 3ème.

La mue c'est au cas par cas. Certaines jeunes filles gardent leur voix de tête un peu plus longtemps. Chez les dames, le larynx se transforme et descend jusqu'à cinquante ans suivant les étapes de la vie. Il faut chanter tous les jours pour garder ses réflexes, pour entretenir la voix. Le larynx se transforme petit à petit, on l'observe avant, pendant et après la mue.

Le larynx continue de se transformer après dix huit ans. Plusieurs stades suivant la transformation du corps. Au fil des années (quinze ans, vingt ans trente-cinq ans...) la mue est indiquée par la transformation du cartilage. Les autres mues sont plutôt de type musculaire ou hormonale lors de changements importants du corps de la femme, (grossesse, accouchement, ménopause...)



3 – Deux attitudes du professeur sont possibles : demander à la jeune fille maîtrisienne d'arrêter de chanter pendant la mue ou adapter les demandes qu'on lui fera. Votre position est-elle la même dans tous les cas ? Quels sont les éléments qui pourront la déterminer ?

De mon vécu, aussi bien garçons que filles ont toujours continué à chanter. Sur une année scolaire la mue progresse et la voix se transforme, soit très rapidement soit très lentement, Cela dépend des cas. Les enfants continuent de parler, de crier, d'utiliser leur voix tous les jours. Pourquoi donc leur demander d'arrêter de chanter ? Il faut plutôt continuer de construire cette voix avec eux. Si à une période de l'année un garçon n'a qu'une quinte, changer de direction pédagogique en essayant d'introduire d'autres éléments musicaux que simplement les « hauteurs », qui le déstabilisent.

Si un garçon a mué, il ne faut pas le garder dans une voix trop haute (sol aigu). Ce n'est pas bon car ce n'est pas l'aider, il va chanter en contre-ténor (en voix de tête).

Pour les filles, ce que l'on observe très souvent se situe au niveau psychologique. Les plus jeunes veulent être comme les grandes (4ème-3ème), et donc quitter la voix 1 pour être avec leurs grandes copines en voix 3. Il est très important qu'elles s'identifient aux plus grandes, c'est l'adolescence, mais l'enseignant doit toujours veiller à ce qu'elles ne forcent ni n'appuient pas. Habituellement, en 5ème, elles passent en voix 2, et en 4ème-3ème, en voix 3.

Il y a plus de danger à faire chanter des la et sol graves à des jeunes filles qui ont eu l'habitude des aigus que de chanter des sol et des la aigus. Dans les chants à 4 voix, les voix 4 descendent sans arrêt au sol grave. Une jeune fille, 18 ans, n'a jamais réussi à trouver ce processus d'alléger en tête (sol aigu). Elle bloquait au ré (aigu) . Elle n'avait chanté que des voix 4 pendant des années, non poitriné, mais appuyé et elle ne parvenait plus à trouver ce basculement.

Dans l'année, je propose toujours un morceau à l'unisson, pour aller jusqu'au fa aigu. Je responsabilise les enfants dans les mises en voix, sur le si b, ne pas forcer et s'arrêter avant si ça tire.

Dans les voix 1 de la maîtrise, il faut laisser les jeunes filles jusqu'à dix-huit ans en petites voix de tête. C'est au professeur de chant d'amener l'élève petit à petit sur le chemin de la voix mixte. (parfois carrément poitriner, et partir de ce son là le transformer).

C'est vers seize / dix-huit ans que l'on essaye d'aller vers une musique en relief avec phrasé et direction du souffle, que l'on apprend à maîtriser très progressivement. Enrichir la voix avec les

résonateurs, le voile du palais soulevé ou encore la couverture du son...

### Après la mue, se construire une nouvelle identité

4 – Vous arrive-t-il fréquemment de devoir accompagner des jeunes femmes sorties de maîtrise à trouver de nouveaux repères et une nouvelle identité vocale et psychologique pour aborder le chant lyrique ? Quels sont les types de difficultés que vous rencontrez avec elles ? Les réponses sont-elles généralement les mêmes ou, sinon, comment les déterminez-vous ?

Le travail du prof de chant est d'avoir toujours en tête de donner la possibilité à chaque voix de s'ouvrir. Aux jeunes qui arrivent de maîtrise en classe de chant avec une petite voix un peu agile, il ne s'agit pas de chercher forcément une ouverture de voix lyrico-dramatique.

Chaque maîtrise n'a pas de pré-chant. Montbrison et l'opéra de Lyon ont des maîtrisiennes jusqu'à dix-huit ans. Au conservatoire, le pré-chant remplace la maîtrise à partir de quinze ans.

Il est donc plus dur pour celles qui passent directement de la maîtrise au cursus chant, ainsi que pour celles qui étaient en voix 1 ou 2. Les voix 3 ont moins ce problème là, puisqu'elles possèdent déjà des résonances graves. C'est donc à leur professeur de cursus au conservatoire de faire ce travail d'ouverture progressive de la voix. Si elles ne trouvent cette voix qu'à vingt ou vingt-et-un ans, ce n'est pas grave, surtout si le travail est amorcé. Certaines voix sont souvent très agiles même si elles sont petites.

Certains enseignants cherchent uniquement la voix de tête et la cultivent (ils définissent cela comme voix légère) ce qui est dommage, car il est aussi nécessaire que ces voix légères (soprano et soprano colorature) trouvent un bain sonore, un équilibre des harmoniques, en posant la voix sur le corps, et en cherchant un peu d'ouverture acoustique.

On parle de focus, de voix à mettre dans le centre du son et éviter ainsi qu'elle aille dans la gorge. Ouvrir les voix, c'est chercher progressivement les harmoniques graves.

Concernant la notion d'Identité : Ces jeunes filles ont du mal à se reconnaître, à faire des sons un peu plus grands. Elles se disent « ce n'est pas moi ». « Je n'aime pas du tout ». On doit pouvoir chanter et mettre la voix où l'on veut. Quand je donne l'exemple à des petits, j'utilise ma voix de tête ; pour du Puccini, je fais autrement. Je dois pouvoir naviguer entre toutes ces voix possibles, tant que je fais intervenir le corps et la bonne gestion du souffle.

Cette facilité qu'elles ont des aigus et de la voix de tête, il faut les garder, mais il faut aussi travailler sur l'ouverture vocale et jouer sur la place de la voix. Mais tout dépend de la nature vocale, et certaines filles ne pourront pas ouvrir bien plus.

Parfois pour une jeune femme entre vingt et vingt-quatre ans, on se dit qu'elle sera un soprano dramatique quand elle en aura quarante. Il faut accepter de laisser la maturité et le temps faire son travail, pour permettre au corps d'assimiler les nouvelles sensations à son rythme : « maintenant je comprends ce qu'elle voulait dire ! ».

En tant que professeur de chant il faut faire attention à ces voix maîtrisiennes, et ne pas vouloir les transformer tout de suite totalement mais toujours progressivement. Mettre la voix sur le corps, puis ouvrir peu à peu.

La tessiture, c'est l'endroit où la voix sonne le mieux et où c'est le plus facile. Ce n'est pas forcément d'un point de vue de l'extrême aigu à l'extrême grave. Il existe des mezzo-soprano coloratures.

Beaucoup de jeunes femmes ont du mal à accepter de descendre. Il faut pouvoir leur expliquer. Quand elles s'inscrivent en cours de chant (je n'accepte pas avant seize ans, même plutôt dix-huit) la mue est en deuxième phase. Si elles sont super motivées, le travail se fera en douceur. L'idéal est de commencer à dix-huit ans. Là, ce ne sont plus du tout les mêmes cours de technique vocal. Elle ne savent pas qu'on va essayer d'avancer dans la voix et dans la facilité des choses car il faut savoir que les maîtrisiennes sont aussi fatiguées au bout de deux heures d'aigus à la maîtrise.

On recherche du confort vocal pour qu'elles puissent s'exprimer totalement musicalement. Elles peuvent jouer sur les couleurs, la conduite la direction... et jouer avec les différentes esthétiques.

Moins de vibrato, ne signifie pas un blocage du souffle. Le larynx remonte et ça fait mal. Il faut du souffle. Il est nécessaire de travailler sur la forme acoustique, le souffle et le corps pour que le larynx puisse se lâcher et rester tranquille sans vibrer. Le mimétisme peut parfois marcher.

Je leurs explique ce que je cherche à faire sans les brusquer et sans les obliger. Il faut prendre le temps avec elles, un temps basé sur l'écoute et l'acceptation de nouvelles sensations vocales et corporelles.

L'ambiance de classe joue un grand rôle dans cette nouvelle phase de (re)découverte de la voix, les auditions, aller les écouter, y chanter... se laisser embarquer dans une classe de chant et quitter la maîtrise, ce n'est pas facile, mais elles se laissent prendre au jeu car elles ont envie de progresser.

Anecdote sur une élève : « Je veux être chanteuse et je veux rentrer au CNSM. Je veux prendre des cours avec vous ». C'était une petite voix maîtrisienne, je lui ai expliqué ce qu'on allait faire, la rondeur, le souffle, etc... j'ai travaillé avec elle sur un Mozart, et je n'ai ensuite plus du tout eu de nouvelles. Peut être c'était trop tôt.

Les plus âgées montrent l'exemple aux plus petites, et d'un coup elles redeviennent les bébés de la classe de chant. Il y a là une grande part psychologique, il faut donc y aller délicatement, prendre le temps d'expliquer mais sans les mater. Il s'agit de dire ce que l'on va essayer de trouver et pourquoi : afin s'exprimer encore mieux musicalement, et jouer avec la voix et le corps.

Une élève en cursus, à vingt ans, ancienne maîtrisienne m'a dit un jour : « C'est plat ce que je fais, il n'y a pas de vibrato, j'aime pas ». j'ai dû lui répondre de ne pas être trop pressé et que cela viendrait petit à petit.

### Des solutions vers un passage plus sain ?

Il y a toujours le challenge de celles qui veulent faire des aigus, mais être vigilant car en cours de technique vocale on voit qu'elles « tirent » un peu sur le larynx. Il faut avoir du tact, et ne pas hésiter à les faire changer de voix suivant les morceaux.

Le pré-chant et après : À dix huit ans elles passent le concours de chant afin de rentrer en cursus au conservatoire. En pré-chant elles ont l'habitude du cours individuel, c'est donc ensuite plus facile une fois dans le cursus.

Il est très important de savoir si l'on peut aborder ce travail de corps ou si c'est trop tôt par rapport à leur activité artistique. Le fait qu'en pré-chant les jeunes filles ne soient plus à la maîtrise, elles sont prêtes à perdre cette empreinte et habitude vocale de référence. elles ne sont pas contre le changement qui va s'opérer, et savent que c'est une classe de chant. C'est un autre univers.