

## AUX ENSEIGNANTS DU CHANT

Chers collègues,

Ce livre est le fruit de plus de dix ans de recherche que nous nous réjouissons de partager avec vous. Il est destiné à votre usage mais, contrairement aux méthodes habituelles et autres livres sur le chant, vous ne trouverez pas les « secrets » du belcanto, ni des conseils sur la « bonne manière » de faire, non plus que des recettes à appliquer pour résoudre les problèmes de vos élèves : nous n'avons pas la prétention de mieux connaître l'enseignement que vous.

Par contre, nous nous sommes intéressée à comprendre l'origine et transformation des *contenus d'enseignement*<sup>1</sup> – qui figurent habituellement dans les livres sur la vocalité – et des pratiques de transmission, à travers les générations de praticiens.

Dans les chapitres qui suivent, vous allez pouvoir découvrir un matériel très riche et diversifié – celui que nos prédécesseurs ont laissé, résultant de trois siècles d'expérience et d'écrits – et procéder, d'après vos propres critères, à des choix d'enseignement ou de performance.

Toute recherche part d'un questionnement, d'un besoin de remettre en cause certaines habitudes, d'essayer de comprendre les actions de notre entourage. Comme enseignante du chant<sup>2</sup>, ce besoin concernait directement notre travail.

Les historiens et musicologues qui se sont chargés d'étudier la période belcantiste ont rarement abordé les contenus d'enseignement ou les pratiques de transmission des anciens chanteurs. Nous avons consulté des livres, mais la plupart des problématiques soulevées ne répondaient pas aux questions que nous nous posions, essentiellement de nature épistémologique, c'est-à-dire, sur l'origine des savoirs.

En 2005, la découverte, au sous-sol du Conservatoire de musique de Genève, d'un dépôt de près de deux mille ouvrages sur l'enseignement – dont environ deux cents consacrés au chant –, a été le départ d'une recherche comportant un long travail de lecture, de mise en pratique, d'analyse et de rédaction. C'est grâce à ces anciens livres que nous avons découvert une grande variété de pratiques. Par exemple, la notion de « port de voix » ou

---

1. Pour les concepts didactiques et notions liées à la vocalité (que nous mettons en italique lors de la première apparition du mot), vous trouverez des définitions dans le lexique en fin d'ouvrage.

2. Enseignement du chant à Lausanne (1982-1993) et à Genève (1986-2017), formation des futurs professeurs de chant (master de pédagogie) à la HEM de Genève (2005-2010).

*portamento* au XVIII<sup>e</sup> siècle ne désignait probablement pas le même procédé en France ou en Italie, de même que celui que nous pratiquons au XXI<sup>e</sup> siècle.

La très riche collection du Conservatoire de Genève est marquée par l’empreinte d’une culture essentiellement francophone. Nous avons émis l’hypothèse de l’existence d’un *corpus* référentiel de traités et méthodes de chant ainsi que de cahiers de *vocalises* communs utilisés dans la formation de plusieurs générations de chanteurs. Après avoir visité des bibliothèques publiques et privées à Milan, Paris, Madrid, Barcelone et Lisbonne, nous sommes arrivée à la conclusion que certains ouvrages que nous avons trouvés à Genève figuraient également dans les catalogues d’autres bibliothèques. Ce corpus référentiel serait, durant les trois derniers siècles, représentatif des pratiques d’enseignement en milieu institutionnel. Parmi ces livres, nous avons retenu les traités de Tosi (1723), celui de Mancini (1776 [1774]), la *Méthode de chant du Conservatoire de Musique* (1803), celle de Vaccai (1833), les traités de García (1847 [1841]) ou de Lamperti (1883), enfin de nombreux cahiers de vocalises ou d’exercices comme celui de Concone (c. 1845) ou de Panofka (1854). Ce corpus était commun à ces bibliothèques et avait été conservé à côté de publications d’auteurs du pays concerné.

Que faire avec ces livres ? Plus personne ne les utilisait pour enseigner : ils étaient apparemment « dépassés ». Nous avons essayé de nous les réapproprier, en réfléchissant aux pratiques de transmission : Comment enseignait-on la respiration au XVIII<sup>e</sup> siècle ? Quels exercices utilisaient les enseignants du Conservatoire au début du XIX<sup>e</sup> siècle ? Comment travaillaient les élèves ? Avec quel matériel ? Participaient-ils à des spectacles, à des auditions ? Avaient-ils des cours individuels ou en groupe ?

Devant une documentation si hétéroclite et relativement volumineuse, l’adoption d’une méthode de travail s’imposait. Dans un premier temps, nous avons lu ces différents textes et pris note de toute explication ou définition sur les contenus d’enseignement (les procédés, les conseils, les prescrits et les proscrits). Ensuite, nous avons constitué des dossiers à thèmes (« respiration », « attaque du son », « posture », « coup de glotte », etc.), en prenant soin d’ordonner chronologiquement ces différents extraits. La migration de certains contenus d’enseignement, leur transformation, leur disparition ou encore leur apparition, avaient été mises en évidence et se présentaient devant nous comme des énigmes à résoudre. Par exemple, la *messa di voce* (ou son filé) était passé des premières pages des méthodes – vers 1800 – au milieu des livres – vers 1840 – pour disparaître peu après ; cette migration signifiait que nous devions nous poser des questions sur le prescrit, sur les situations de l’enseignement et sur ce que le procédé *messa di voce* représentait à un moment donné.

Nous avons procédé par élimination et retenu les documents qui faisaient allusion au paradigme belcantiste et/ou contenaient des indices en relation avec les pratiques, c’est-à-dire les prescriptions, les descriptions et les proscriptions. Dans ces trois catégories, nous avons observé, selon les périodes, une prédominance d’une ou deux catégories. Par exemple, les proscriptions, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ont une fonction que l’on pourrait qualifier de « législative » : par opposition, elles renforcent implicitement la validité des prescriptions. Ainsi, chez Garcia fils (1841, 1847), il ne faut pas travailler le trille avec des exercices comportant des valeurs inégales : la seule manière de produire le trille serait par *articulation du gosier*<sup>3</sup>.

3. Voir dans le lexique sous *canto di gorgia*.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et en parallèle avec les découvertes scientifiques, les « interdits » constituent des chapitres séparés, formulés par l'auteur au nom de l'hygiène : il ne s'agit plus de légiférer pour imposer une manière de faire, mais de mettre en garde contre les conséquences d'un « mauvais » emploi du corps. Par exemple, à partir des années 1860, la respiration avec détente abdominale – d'après certains médecins – serait la seule à produire de « bons » résultats au niveau de la performance. Cette manière de faire est mise en opposition à d'autres pratiques, pourtant de tradition très anciennes, dont on affirme qu'elles nuiraient non seulement au résultat sonore, mais qu'elles seraient à l'origine de maladies ruinant la santé et la voix du chanteur.

Pourquoi nous sommes-nous aussi intéressée à des textes en langue française ? À l'origine de ce choix, une de nos hypothèses de départ : le belcanto serait un paradigme construit à travers la scripturalisation (Lahire, 2008) de savoirs, en grande partie en France, au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces savoirs auraient été puisés dans la tradition musicale académique dite *des Italiens*.

En parallèle à nos analyses sur la vocalité, nous avons consulté des textes écrits par des médecins, pour essayer de comprendre les progrès des découvertes scientifiques relatives à l'appareil respiratoire et à la phonation ainsi que l'incidence de ces découvertes sur les pratiques de transmission de savoirs relatifs au chant et sur les performances scéniques.

Dans un deuxième temps, nous avons procédé à un tout autre type de lecture. Nous avons mis en pratique certains contenus de ces ouvrages, c'est-à-dire que nous les avons chantés ou appliqués à notre propre enseignement, au Conservatoire de Genève. Cette autre lecture a mis en relief l'existence d'un apparent décalage entre les contenus explicités dans les livres et leur mise en pratique et nous a incitée à chercher d'autres manières de lire que celles que nous pratiquons de nos jours. Par exemple, des exercices avec des intervalles contenant un grand écart entre deux notes devenaient beaucoup plus faciles à réaliser en utilisant un *portamento* ; des traits rapides étaient plus fluides en ayant recours à un timbre plus clair et un soutien respiratoire plus léger. Nous avons pu progressivement faire des liens entre les textes qui préconisaient des procédés différents de ceux que nous pratiquons de nos jours et les exercices proposés : l'analyse d'anciens enregistrements du début du XX<sup>e</sup> siècle nous a été d'une grande utilité. Ces documents nous ont permis de constater la transformation des techniques et de mieux comprendre les attentes des auteurs du passé lorsqu'ils proposaient certains exercices – que nous ne pratiquons plus actuellement.

Parallèlement, et pour essayer de mieux cerner notre objet de recherche, nous nous sommes adressée à des chanteurs plus âgés et expérimentés, vivant au Portugal, en Espagne, France, Suisse et Italie. Ces entretiens – au total, une quarantaine – ont constitué des moments privilégiés d'échanges avec des professionnels, dont certains, très âgés, avaient eu des professeurs ayant fait leurs études et carrière encore au XIX<sup>e</sup> siècle. Ces entretiens nous ont permis de fixer par des vidéos des récits d'apprentissage comme celui de Marimí del Pozo (1928-2014) – certains très proches de ceux d'il y a un ou deux siècles. Des modes d'apprentissage qui, de nos jours, vu l'obligation de suivre un parcours scolaire, ne sont plus possibles. Nous avons également compris certains procédés comme celui de la respiration expliquée dans la *Méthode du Conservatoire de Musique*, publiée à Paris en 1803, qui se pratiquait encore à Athènes dans les années 1930 (Kolassi [1918-2012]), mais qui

avait été abandonné dans une grande partie de l'Europe après les années 1860. En outre, l'importance de la formation de jeunes chanteurs en *troupe*, directement sur scène, nous est apparue grâce à certains témoignages comme ceux de Michel Sénéchal (1927-2018) ou de Suzanne Sarroca (née en 1927).

Parmi les hypothèses possibles, nous avons retenu celle qui nous a semblé vraisemblable : *l'écrit ne correspondrait pas toujours aux pratiques*. Mais si l'hypothèse s'avérait juste, que représentait cet écrit ?

En comparant des livres de différentes époques sur l'art vocal, nous avons constaté que ces documents sont réservés à des initiés : les textes contiennent une quantité importante d'implicites auxquels seulement des chanteurs expérimentés peuvent donner un sens. Ceci expliquerait l'apparent manque d'intérêt des musicologues et historiens. Mais l'expérience d'enseignement ne suffisait pas : la transformation – au fil des générations – des différents contextes entourant la rédaction et publication des livres nécessitait un travail de recherche préliminaire, avant d'accéder à la lecture. Pour essayer d'approcher le sens attribué par les auteurs, nous avons appris l'importance de tisser des liens entre des textes appartenant à un même contexte. Nous nous rendions compte également que, d'après le vécu, les intérêts ou la formation du lecteur, un même texte peut être compris de manières très différentes.

Ces recherches auraient pu constituer le matériau pour un livre mais, des années plus tard, nous avons découvert à l'université de Genève<sup>4</sup> le didactique. Cette approche scientifique « a pour visée de décrire, comprendre et expliquer les phénomènes d'enseignement et d'apprentissage des savoirs » (Amade-Escot, 2007, p. 7). Cette porte ouverte sur les savoirs savants et les savoirs experts, qui nécessitent d'être « reconstruits » pour générer des apprentissages et du développement chez les apprenants, nous a amenée à collaborer avec des didacticiens de la musique, mais aussi des arts plastiques et visuels, de la danse, du théâtre, au sein de l'équipe DAM, sous la direction de la professeure Isabelle Mili. Le travail de thèse nous a permis d'aborder le phénomène belcantiste non seulement comme enseignante du chant, mais d'après le questionnement didactique, ce qui a constitué un grand enrichissement pour notre démarche.

La construction, à partir de l'écrit, du paradigme belcantiste est au centre de nos recherches. Nous nous intéressons à connaître comment les savoirs de la pratique – transmis de génération en génération – ont été institutionnalisés et scripturalisés, voire imposés dans les milieux académiques. Quelles ont été les obstacles à la mise par écrit de ces traditions ? Comment ces écrits sont-ils devenus mémoire ?

Nous soupçonnons fortement que la scripturalisation des savoirs n'a pas été une opération simple et que l'action d'écrire a impliqué de profondes transformations de pratiques.

En guise de conclusion, nous nous posons une dernière question, à l'origine même de notre travail de recherche, qui nous concerne comme praticiens : en quoi ces anciens écrits nous sont-ils utiles, aujourd'hui ?

Connaître l'origine et les circonstances qui ont amené à transformer des pratiques en contenus d'enseignement, formulés comme tels, ou transmis de professeur à élève à travers

4. Lors d'une conférence organisée en novembre 2010 à l'université de Genève (Journées francophones de recherche en éducation, JFREM) où nous avons participé de manière indépendante en communiquant sur la verbalisation dans l'enseignement du chant.

les générations, permet d'être critiques vis-à-vis de ces contenus. Ces savoirs et savoir-faire dévoilent leur sens profond quand ils sont questionnés par des praticiens et deviennent ainsi des choix faits en pleine conscience.

L'usage du coup de glotte, du *portamento*, de différentes respirations ou de la manière de prononcer un texte sont tout d'abord des conventions. Ces savoirs, ces pratiques, ne constituent pas des « vérités » ou des manières « authentiques », mais sont, la plupart du temps, et comme nous allons le constater ensemble, le résultat d'un choix institutionnalisé. Néanmoins, nous, chanteurs, avons recours à ces procédés pour communiquer des émotions, pour raconter des histoires, mais aussi pour maintenir une tradition et transmettre notre savoir-faire dont les racines se perdent dans la nuit des temps. C'est précisément la liberté du choix qui appartient pleinement à ces deux actions créatives : l'art vocal et l'art de transmettre.