afpc evta France

european voice teachers association

AFPCTUELLES

Bulletin de l'association française des professeurs de chant EVTA-France

Janvier 2014, N° 17

Le mot de la Présidente

Mes chers amis.

À l heure où circule sur la toile le meilleur, mais aussi le pire de ce qui se chante je suis heureuse de vous adresser ce bulletin électronique, témoignage de la qualité de nos travaux lors des journées pédagogiques d'octobre dernier.
Il est composé des comptes rendus de nos collègues toujours plus concernés par l'art à part entière qu'est la pédagogie de la voix.
Nos dernières journées pédagogiques furent un vrai succès tant par le nombre de participants présents sur la durée que par la qualité des intervenants et de nos échanges.
Nous sommes heureux de constater l'intérêt grandissant pour notre travail de nos jeunes collègues toutes esthétiques vocales confondues; leur curiosité, leurs questionnements, nourrissent nos réflexions pédagogiques et nous garantissent sans doute une plus grande ouverture d' esprit.
Continuons à chercher et à réfléchir, nos élèves le méritent bien, eux qui nous apportent tant!
Nous travaillons à l'élaboration du cru "Tours 2014" dont nous dévoilerons le programme en avril prochain, ainsi qu'à l'organisation de visites de l'expo de la cité des sciences : « La voix l'expo qui vous parle ». Tout sur ce projet dans un prochain bulletin !
En attendant, je vous souhaite au nom du bureau de l'association une très belle année 2014.
Qu' elle soit porteuse de nombreuse joies familiales, artistiques et pédagogiques.
Bien à vous tous.

Anne Constantin

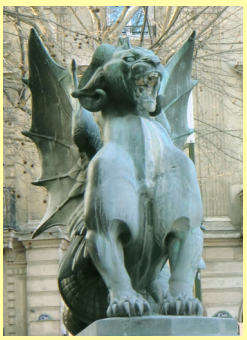
« Le sens au service de la voix, une approche de l'enseignement contemporain»

Les journées pédagogiques de l'AFPC–EVTA France « Paris 2013 » s'inscrivaient dans une logique de continuité des dernières rencontres de Nancy (2012), Paris (2011), Nice (2010) et Dijon (2009).

Le fil conducteur «Les réalités des enseignements du chant aujourd'hui» portait sur les façons dont la pédagogie peut aussi s'appuyer sur le sens à donner aux textes interprétés. C'était aussi l'occasion de partager les compétences, de croiser les expériences, de confronter les méthodes dans les diverses esthétiques vocales présentes au sein de l'Association et de prolonger et approfondir nos connaissances.

Au programme, des ateliers thématiques (Technique Alexander, les cursus dans les Musiques Actuelles, Méthode Jo Estill, écriture et composition de chansons, des classes de maîtres, des directions d'acteur à l'opéra, l'interprétation du point de vue du chef de chant), des tables rondes (réalités du métier de chanteur lyrique, analyse du travail des professeurs de chant avec les chefs de chœurs, points de vue médicaux, réflexions sur les filières voix), une conférence (la voix filmée & chantée au cinéma avec des extraits filmés).
Tout cela en alternant les séances plénières et des moments conviviaux de travail.

Armelle de Frondeville



Journées Pédagogiques 2013 de l'AFPC–EVTA France

« Le sens au service de la voix : une approche de l'enseignement contemporain»

du 20 au 22 octobre 2013 au CMA9, 17 rue de Rochechouart Paris IX

Comptes-rendus

SOMMAIRE

Dimanche 20 octobre 2013

- **Filmer la voix, la voix filmée** (*Jean Nirouet), par Brigitte Renaud*…….…… p. 3
- **Compte–rendu des pratiques vocales en musiques actuelles**, *par Claude André-François et Valérie Chouanière* …….... p. 5
- **Intérêt d'un programme de prévention des troubles vocaux destinés au chanteurs : résultat d'une enquête préliminaire dans les structures d'enseignement de la musique** *(Anne-Lise Demonet) ; propos recueillis par Marie-Cécile Calmelet* ……..... p. 9
- **La région oro-faciale : carrefour de fonctions vitales, en relation avec la voix chantée** *(Philippe Rosenzweig) propos recueillis par Régine Orlik de Romémont*…….. p. 10
- « **Quelques spécificités de la voix de l'enfant et de l'adolescent** » (*Gérard Chevaillier), compte rendu de Roselyne Allouche* …….. p. 11
- « **Comment faire bien vivre une filière voix** » *par Marie-Claire Delhay* ……. p. 12

Lundi 21 octobre 2013

- **Travail d´interprétation d´un poème mis en musique par trois compositeurs (Fauré, Saint-Saëns, Debussy). « C´est l´extase langoureuse » de Verlaine : le point de vue d´un chef de chant, Jeff Cohen. Au piano Yoan Héreau**. *par Marie-Paule Hallard* …… p. 15
- **Table ronde métiers lyriques**, *par Solenn Le Strat* …….. p. 18
- **Table ronde : notion de professionnalisation ? Accompagnement de la pratique amateur ? Formation**. *par Brigitte Renaud* …… p. 23
- **Master classe lyrique :** ***«Faire émerger le sens et l'émotion… quel défi pour l'interprète ?»*** (Alain Garichot), *par Sophie Fournier* …… p. 31

Mardi 22 octobre 2013*

- **Compte rendu de la conférence de Hélène Sage sur « Les apports de la méthode de Jo Estill »** *par Véronique Murillo* …….. p. 34
- **Table ronde « La collaboration entre les professeurs de chant et les chefs de chœurs. »**, résumé de la présentation de Régine Theodoresco et Agnès Brosset, *par Hélène Obadia*…… p. 37

Filmer la voix, la voix filmée.

par Jean Nirouet (chanteur et musicologue)

Introduction :

De quoi s'agit-il quand on associe ces deux sphères que sont l'image et le son ?

Je suggère qu'une réponse physiologique serait de dire que l'on va filmer le larynx, les replis vocaux, en train de vibrer… mais ce n'est pas ce dont Jean Nirouet va nous parler. Il cherche à voir quels ont été les rapports esthétiques qui se sont inventés depuis plus d'un siècle entre ces deux arts. Étant entendu que le « filmage » n'était pas considéré comme un art en 1900.

Jean choisit de distinguer 3 problématiques :

. Filmer la source vocale, l'acte de chanter.

. Filmer le sens du texte chanté, poétique, dramatique etc.

. Filmer le sujet musical chanté, au sens de « créer un contrepoint visuel au discours chanté »

Il propose par ailleurs **deux points de vue** pour analyser ces 3 distinctions.

1°) le Subjectif, celui de « l'écoutant » ou de l'auditeur.

2°) l'Objectif celui du chanteur

On peut dire que certaines options de « filmage » contribuent à une écoute plus ample car plus attentive, plus fine du chant, d'autres au contraire le « détournent » au profit de scenarios de diverses natures. Selon l'utilisation fait de la « Bande-son » le résultat du tournage peut infléchir le sens du chant (sens et style) et même créer des contresens. Jean parle même de barbarismes et de solécismes !

Exemples, illustration et extrait de film :

De prime abord « filmer la voix » ou parler de « voix filmée », peut paraître une intention bizarre voire paradoxale, car on ne voit pas la voix ! On ne trouve pas de codifications officielles ni de règles stylistiques établies pour filmer la voix, il n'y a pas de « vérité » il n'y a que des « variations intellectuelles » sur le sujet.

Dès le début du 20ème siècle on constate des essais pour synchroniser la voix à l'image, on montre un procédé qui réalise cet effet à l'exposition universelle de Paris.

. Jean nous donne en exemple filmé, **Jeanne Balto** dans Iphigénie en Tauride. Nous constatons que l'essai est concluant ; à la vision et à l'écoute de cet extrait nous avons une bonne perception du chant, de la mélodie. Le sujet filmé (Jeanne Balto) illustre l'Art du Chant, la noblesse de la posture est là, le geste accompagne les inflexions de la mélodie. De plus l'image filmée est sobre. Ce qu'on y voit s'apparente à une déclamation théâtrale dans le style début XXème siècle, cette absence de montage, de mouvements de caméra, cette relative immobilité du sujet nous laisse libre dans l'écoute, l'image ne détourne pas le propos du chant. Jean à la question qu'il pose malicieusement, de savoir si nous avons fait mieux depuis, répond « pas si sûr » ! Voyons voir…

. Dans l'extrait précédent nous entendions tandis que nous la voyions être chantée, de la musique (voix et orchestre). Dans l'extrait **d'Abel Gance** qui vient ensuite, le cinéaste a voulu évoquer *« la Marseillaise »* (hymne national – chant sur images de révolution), il s'agit d'un film muet mais il est singulier et significatif de constater que nous « entendons » la Marseillaise. Nous la voyons. L'anecdote est que lors des premières présentations au public le public se levait et chantait sur les images. Il est fait appel à la puissance des images pour créer une suggestion forte de la voix.

. Une autre façon de filmer la voix peut être celle de l'extrait du film réalisé par Clément Duhour « Vous n'avez rien à déclarer? » (1959) où **Dary Cowl** incarne le rôle d'un prof de chant imposteur, « clope au bec » et voix plus qu'hésitante. C'est le parti pris de l'humour et de la moquerie. Ici le spectateur est totalement dans l'anecdote et le « chant » n'a pas d'importance.
http://www.youtube.com/watch?v=VtvzRhx4De8

. **Kiri Te Kanawa** chante *« Dove Sono »* - Noces de Figaro, Mozart. Au début de l'extrait, ce sont des images d'illustration qui nous sont données à voir, on ne voit pas de chanteur filmé, mais on voit d'abord Kiri Te Kanawa entrain de « penser », entrain d'entendre un chant intérieur… Puis seulement on la voit chanter. Son chant illustre un scénario. Le texte est illustré. L'image traduit la subjectivité du sujet filmé, elle nous détourne un peu du chant strict. Il semble en revanche que lorsqu'on voit le chanteur chanter ! L'intelligence du texte est plus « explicite ».

Ce que Jean remarque et propose c'est que l'utilisation de la voix-off sur un chant pour traduire la pensée ou la rêverie intime d'un personnage « ne colle pas vraiment ». Nous sommes comme soulagés de voir le son synchronisé à l'image (ou vice-versa).

. Extrait d'Aïda filmé en 1973 à Tokyo, la chanteuse est **Orania Santunione.** Il y a une mise en scène de filmage. La voix devient plus forte, doit-on en conclure que le personnage se rapproche ? Jean attire notre attention sur l'utilisation du crescendo tandis que c'est en fait la caméra qui se rapproche. 1ère plan : on est loin du sujet. 2ème plan : on s'approche, le 3ème est un gros plan. Au 4ème on s'éloigne, et une nouvelle fois le son est plus piano, sur les 5ème et 6ème plans tantôt la caméra (notre œil) s'éloigne sur les piani, tantôt se rapproche à nouveau tandis que le son va crescendo jusqu'au forte. Jean suggère de voir dans cette façon de filmer, une « vision-musicale » de l'Opéra.

. **Benjamino Gigli** chante « non te scordar di me » dans le film «Forget Me Not ».
Deux points de vue dans ce film (si j'ai bien compris) On voit une jeune femme qui vient écouter un chanteur (son mari). Elle représente dans le film, le **point de vue du spectateur**. L'image à l'écran illustre l'effet du chant sur l'auditoire et plus précisément sur cette jeune femme que nous voyons s'émouvoir profondément. C'est la voix subjective elle raconte une histoire d'amour personnelle autour de cet air précis chanté dans le scénario du film. En effet, elle entend cet air par son époux au moment même où elle s'apprête à le quitter pour partir avec son amant…

La voix de Gigli est utilisée aussi pour nous montrer les sentiments qui agitent les différents protagonistes. Et **là le son illustre** non plus les sentiments d'un personnage dans le film mais l'intrigue elle-même.

http://www.youtube.com/watch?v=gJsnW5ln_ho

. Extrait filmé, mal - nous précise Jean – de Lulu, mis en scène par **Patrice Chereau / Pierre Boulez**. **Teresa Strata** interprète Lulu ; nous l'entendons chanter, mais elle n'apparaît pas à l'image. Les images sont globalement mal cadrées, les visages sortent du champ de l'image alors que le personnage est en train de chanter. Ici les images n'illustrent rien, ne traduisent aucun sentiment subjectif ni à propos du personnage ni un propos de l'intrigue. Les images ne sont pas en adéquation avec ce que l'on entend.

. Autre production d'Aïda à San Francisco avec **Margareth Price**. La chanteuse est filmée en **direct** et il y a eu un raccord post-filmage sur le contre-ut, le résultat de ce film pose la question de la fixation d'une prestation en direct. Ici la volonté affichée du film est de filmer le chant dans sa réalité objective.

. **Sofia Loren** est doublée par **Renata Tebaldi** dans un film où le personnage est censé chanter. Ici la bande son n'illustre pas elle est la **voix du personnage**. Elle n'est pas une illustration, c'est du cinéma !

. Pour un film avec **Brigitte Bardot,** la bande son est une **illustration** sonore « arbitraire » de l'action, elle ne la raconte pas, il n'y a pas de mot dans le chant de la B.O. La scène montre un couple de jeunes mariés, un baiser. Une voix de soprano sous forme de « chant-cris » accompagne l'action.

. Dans le film de **Martin Scorcese** sur les **Rolling Stones** « Shine a Light », c'est encore un autre point de vue qui nous est offert. La musique est en somme le sujet du film, contenue dans le propos. On nous montre des images « agitées » et remuées, comme la musique qui est filmée. Les images sont esthétiquement accordées au son. Ce n'est pas l'œil objectif du public mais un contrepoint au regard des spectateurs de la salle de cinéma.

Jean-Christophe Averty dans son interprétation de « La Chute De Jericho » a choisi d'évoquer dans le film, une voix qui serait celle de Dieu. En surimpression un chanteur Afro-Américain chante le Spiritual. **Les images illustrent les paroles du chant :** les murs de la ville qui se disloquent, les anges qui dansent sur les murailles. Il y a comme une mise en abîme : le récit des paroles est mis en images sur le chant produit par le chanteur dont l'image apparait simultanément, car superposée sur l'écran à celles de l'action mise en scène par J.Ch. Averty. Ici la voix est filmée de deux façons en même temps : objectivement ; on voit le chanteur chanter et subjectivement ; sur les illustrations et le rythme des images du réalisateur.

Jean Nirouet nous a projeté un extrait de Iolanta de Tchaïkovski mais je n'ai pas noté le nom de l'interprète. J'ai transcrit ce que j'ai compris et retenu avec mes notes, Jean voudra bien m'excuser si je n'ai pas formalisé toute sa réflexion.

En conclusion :

Je dirais que le sujet a la vertu des choses rares et peu traitées, nous pouvons nous les approprier. Faisons de même pour cette réflexion et pourquoi ne pas tenter de la nourrir voire de la prolonger au grès de nos séances de cinéma.

Brigitte Renaud

COMPTE RENDU DES PRATIQUES VOCALES EN MUSIQUES ACTUELLES

par Claude ANDRE-FRANCOIS et Valérie CHOUANIERE

Depuis quelques années, confrontés à une demande croissante, les conservatoires ouvrent leurs portes aux musiques actuelles. Se posent alors des questions importantes : quelle accessibilité, quel contenu de formation, quel cursus, quelle évaluation, que dire également de la FM, de la pratique individuelle ou/et collective, de la nécessité ou non d'un tronc commun avec le chant dit « classique » …
Trois professeurs de chant-musiques actuelles titulaires ou en cours de validation du D.E de Musiques actuelles nous ont fait une présentation croisée de leurs pratiques pédagogiques au sein de leurs divers établissements d'enseignement.

- Kalimaé Marquis (Marne et Chantereine, Marne et Gondoire (77) et pôle supérieur à Chalon sur Saône)
- Stéphanie Renard (CRIC de Mongeron et Smac du Pince Oreille (77))
- Marie Davout (Conservatoire de Franconville (95), école Alta et association Harmoniques (Paris))

Toutes trois disposent d'un volant d'heures significatif (de 13 à 20h par semaine)

Toutes trois s'intègrent à

UNE EQUIPE PEDAGOGIQUE PLURI-DISCIPLINAIRE :

- Kalimaé :
  12 professeurs pour le département jazz et musiques actuelles

- Stéphanie :
  Guitare, batterie, contrebasse, basse, piano, saxophone, flûte traversière, MAO, chant
- Marie :
  Basse, batterie, guitare, chant classique et jazz, théâtre, clavier

L'existence de ces équipes pédagogiques pluridisciplinaires permet

- de mettre en place des ateliers de répétitions avec des élèves instrumentistes pour accompagner en direct les chanteurs sur des scènes ouvertes.

- de rendre possible la pratique collective, en complément du cours individuel au sein de divers ateliers vocaux, ou d'ateliers groupes (à la manière de la musique de chambre)

- de croiser les approches de différents départements, par des stages chant-théâtre (travail vocal pour les comédiens et travail scénique pour les chanteurs)

- de profiter des structures scéniques existantes à proximité grâce à des partenariats (« les cuisines »…)

En tout état de cause, les élèves des 3 schémas proposés sont rapidement amenés à se retrouver peu ou prou dans une situation scénique réelle. Exemples :

Les ados de Franconville participent à l'un des spectacles de l'atelier théâtre

Les élèves de Montgeron font au minimum une audition par an (qui servira de support à l'évaluation annuelle)

LA FORMATION MUSICALE :

Pour les trois intervenantes, la question majeure qui se pose est :
Faut-il une Formation Musicale spécifiquement adaptée aux musiques actuelles ?
Pour elles, l'essentiel de la transmission s'appuie sur l'oral.
Certes, il y a un tronc commun dans les besoins entre la musique dite « classique » et la musique « actuelle » : vocabulaire général, tonalités, mesures, apprendre à écouter et comprendre une introduction, apprendre à trouver des repères musicaux…

- Chez Kalimaé,
  La formation musicale « traditionnelle » est obligatoire pour le 1° cycle, puis les élèves poursuivent en 2ème cycle soit en FM traditionnelle, soit en FM jazz. La situation, selon elle, n'est pas idéale…
- Chez Marie,
  Un cours de FM spécialisé avec formation à l'utilisation d'un instrument harmonique est envisagé. Pour l'instant, la FM est dispensée à l'intérieur du cours de chant : notions de rythme, de tonalité, de mesure…
- Chez Stéphanie,
  La FM spécialisée musiques actuelles est mise en place depuis cette année. On envisage l'intégration de cette discipline au règlement des études.

STRUCTURATION DES CLASSES DE CHANT, CURSUS, EVALUATION :

- <u>Admission en classe de chant</u>
  L'âge minimum pour entrer est de :
  12 ans chez Stéphanie (sans audition d'entrée)
  13 ans chez Kalimaé : avec audition préalable afin de constituer des cours collectifs homogènes.

15 ans chez Marie : avec audition d'entrée et entretien afin de cerner la qualité de l'investissement à venir et le contenu du projet. Le jury est composé des professeurs de chant classique, de jazz et du directeur de l'établissement.

- <u>1° cycle (3 à 5 ans):</u>

Dans les 3 structures, les approches et attentes en 1° cycle sont sensiblement les mêmes :

a) *Contenu des compétences techniques à acquérir :*

Préparation corporelle
Mécanisme physique et physiologique du chant
Echauffement vocal
Travail des registres et passages
Utilisation du matériel (micro, ampli…)
Gestion de l'espace scénique
Conscience et développement de la qualité des échanges avec les autres musiciens en présence
Répertoire et sa compréhension
Transposition
Travail du texte et sa prononciation (langue anglaise…)
Approche des spécificités stylistiques, (groove, flow) interprétation et improvisation
Travail rythmique : cycles de 4 mesures, pulsation, sens du 1° temps…
Travail mélodique : tenir sa voix, trouver une seconde voix (grâce au support sonore)
Compréhension du forçage vocal

b) *Evaluation* :

- A Franconville :
  En concert de fin d'année : piano-voix en duo ou trio en acoustique.
- Dans les 2 autres structures décrites :
  Evaluation lors des auditions concerts,
  et examen en fin de cycle : avec 2 chansons par cœur dont 1 en français.

- <u>2° cycle (3 à 5 ans)</u>

a) On développe et on recherche plus d'autonomie dans :
L'échauffement vocal
La connaissance des tessitures
Le choix des tonalités
Le travail relationnel avec les autres musiciens
La conscience du choix artistique et des styles (effets, registres égaux ou pas …)
La gestion du son (micro, grave, aigu, retour, réverbération, utilisation d'une console, langage technique…)
L'improvisation (harmonique et rythmique)

b) En fin de cycle :
Chez Stéphanie :
Les élèves présentent 3 chansons par cœur dont 1 en français, + 1 enregistrée en studio ;

Chez Kalimaé et Marie
De 2 à 5 chansons par cœur de styles différents dont 1 en français, et 1 avec impro ; les compositions sont bienvenues, ainsi que les reprises de répertoire arrangées.

- 3° cycle (de 2 à 4 ans):

Il est centré sur le projet personnel
Il est évalué sur :

- Un programme de 20 à 30 minutes avec un groupe d'élèves de 3° cycle qui comprend des compositions, et /ou des reprises arrangées. Les élèves se produisent sur une scène du territoire.
- La gestion du groupe
- La conduite du projet
- La diffusion du projet.

Pour ce faire, l'étudiant, durant son 3° cycle, devra avoir suivi des journées de formation dans des structures du territoire où seront évoquées diverses notions telles que la diffusion, l'action culturelle, l'élaboration d'un projet…Il pourra également y rencontrer des artistes .

A l'issue de ces formations, les élèves peuvent poursuivre en CRD.

En conclusion :

Les démarches pédagogiques de musiques actuelles commencent progressivement à prendre place dans certains conservatoires.
Là où cette intégration s'opère, il faut encore trouver plus d'harmonisation avec les autres classes : réfléchir davantage sur la nécessité d'un tronc commun de FM avec la filière classique et l'adaptation d'une FM spécialisée (contenu, et à partir de quel niveau de pratique vocale ?...). De même, on réfléchit à l'élaboration d'un cursus commun de technique vocale avec le chant classique avant spécialisation.
Il est également important pour les étudiants de développer au maximum des partenariats avec les structures culturelles locales ainsi qu'avec différents services techniques (ingénieurs du son, techniciens lumières, régisseurs de scène, programmateurs de spectacles…)
Cet exposé a suscité des réactions très positives dans le public. Beaucoup de professeurs de classique ont exprimé un réel besoin de formation à ces styles émergents, pour répondre à une demande sans cesse croissante de leur public et pouvoir guider au mieux les élèves dans leurs choix artistiques.
Néanmoins, des objections ont été formulées : Peut-on et doit-on tout enseigner ? Il est en effet nécessaire d'avoir des spécialistes pour ces répertoires spécifiques.
Toutefois, tout le monde s'accorde à penser que les musiques actuelles, naguère considérées comme un genre mineur, devront désormais avoir leur place dans les conservatoires, à égalité avec la musique classique et le jazz.

Les organismes de formation qui ont été suggérés sont :
Le Studio des Variétés à Paris http://www.studiodesvarietes.org/
L'ARIAM Ile de France http://www.ariam-idf.com
L'association « Harmoniques » http://www.harmoniques.fr/

Claude André-François et Valérie Chouanière

Intérêt d'un programme de prévention des troubles vocaux destinés aux chanteurs : résultat d'une enquête préliminaire dans les structures d'enseignement de la musique

Intervention d'Anne-Lise Demonet, orthophoniste

Propos recueillis par Marie-Cécile Calmelet

Les chanteurs sont des experts de la voix. Pourquoi leur est-il si difficile de se protéger ? Une étude récente a déjà fait émerger l'existence d'un désir de mise en place d'ateliers de prévention. En effet, 30% de la population adulte est un jour touchée par des troubles vocaux, ce qui fait des pathologies vocales un enjeu de santé publique. Les chanteurs sont les plus exposés, devant les enseignants.

La prévention est donc un domaine émergent en particulier à destination des enseignants. La population des chanteurs est étonnamment peu décrite dans les études. Pourtant, les troubles vocaux peuvent avoir un impact important sur leur vie professionnelle: annulation de concerts, longévité de carrière mise en danger, survie économique…
Ils peuvent également avoir un impact personnel, car ils entraînent souvent de la honte et une stigmatisation, en étant souvent assimilés à une mauvaise technique vocale. Aujourd'hui heureusement, on va au-delà de ces aprioris. Il y a un consensus sur le fait qu'un « usage intensif » de la voix peut entraîner des troubles vocaux, même avec une « bonne » technique vocale.

Les pathologies auxquelles les chanteurs peuvent être exposés sont :
- les dysphonies (altérations de la voix chantée ou parlée avec ou sans lésions). Celles-ci sont entretenues par le cercle vicieux du forçage vocal qui aggrave l'inflammation.
- le reflux pharyngo-laryngien (RPL) : lorsqu'on chante, la pression sur les viscères peut faire remonter les acides
- le phono-traumatisme, suite à un effort vocal intense.

Les facteurs de risque vocal sont :
- un niveau sonore important : on s'adapte automatiquement en augmentant les décibels et on force sans en avoir conscience (exemple : parler dans le métro)
- les produits irritants, alcool, tabac, etc
- les anti-coagulants, les anti-histaminiques qui désèchent les muqueuses, mais aussi les corticoïdes inhalés : la voix sort très facilement, on s'habitue à ce confort et ça peut devenir une béquille qui a des effets néfastes sur l'organisme.

Les actions de prévention sous forme de cours magistraux donnent des informations, mais ne semble pas avoir d'impact réel sur l'hygiène vocale et n'entraînent pas de modification des habitudes. Elles sont plus efficaces lorsqu'elles sont associées avec des approches plus directes sous forme d'atelier.

Le double objectif de l'étude réalisée était de décrire une population inconnue (les chanteurs) et de constituer un préliminaire à l'établissement d'un programme de prévention. Le questionnaire concernait les éléments biographiques, le niveau de connaissance, les situations à risque vocal, le niveau de gêne vocale et le suivi de mesures de protection vocale.
Après élimination des réponses incomplètes, 206 questionnaires ont été retenus avec 3 groupes : 106 débutants, 66 d'un niveau intermédiaire et 34 chanteurs avancés, parmi lesquels 28 suivant une formation spécifique, 75 étant des utilisateurs professionnels de la voix parlée ou chantée, 16 ayant souffert d'une pathologie vocale dans le passé et 27 d'une pathologie vocale au moment de l'étude. La majorité des participant(e)s à l'étude sont des femmes ayant une voix aigüe.

Cette étude a confirmé qu'il existait chez les élèves-chanteurs une forte demande d'ateliers d'information. En cas de difficultés vocale, ils se tournent d'abord vers leur professeur de chant (50%) puis vers un phoniatre ou un ORL (16%). 11% ont envisagé d'arrêter leurs études vocales.

Anne-Lise Demonet a eu la surprise d'apprendre que 53% des personnes interrogées n'avaient jamais consulté. Elle pense pourtant qu'il est important pour un élève-chanteur de le faire, même s'il n'y a pas de problème particulier, afin de savoir comment est un larynx qui va bien.

Vous retrouverez l'ensemble des propos d'Anne-Lise Démonet dans notre dernier journal.

Marie-Cécile Calmelet

La région oro-faciale : carrefour de fonctions vitales, en relation avec la voix chantée

par Philippe Rosenzweig, chirurgien-dentiste

Propos recueillis par Régine Orlik de Romémont

Au cours d'une intervention très dense et particulièrement intéressante, Philippe Rosenzweig pose la question du lien existant entre les dents, les mâchoires et le chant.

Tout d'abord, l'intervenant a détaillé - image radiologique de profil à l'appui - le référentiel qui, établi à partir de nombreuses observations cliniques, est considéré comme la norme, en d'autres termes l'optimum physiologique, dans la configuration de la région oro-faciale. Celle-ci comprend le maxillaire supérieur, la mandibule (maxillaire inférieur), les dents qui fixent la position des deux maxillaires, et l'os hyoïde.

Cette normalité dentaire, dite de classe 1, comprend l'engrènement des dents du haut et du bas assurant une mastication optimale, et une mandibule légèrement en avant, avec un pharynx libre d'obstacles. Lorsqu'on sort de cet optimum, des adaptations plus ou moins heureuses se mettent en place qui peuvent perturber la phonation, même si celle-ci n'est qu'une spécialisation des fonctions plus vitales de cette région, comme la ventilation, la mastication, de la salivation ou la déglutition. Ces adaptations peuvent même générer des pathologies.

L'intervenant a souligné que la structure osseuse de cette région comprend deux parties particulièrement mouvantes, comme flottantes dans l'espace, sans suture intra-osseuse ni ligamentaire avec les os voisins et reliées au squelette par l'intermédiaire de muscles et de tendons: la mandibule et l'os hyoïde, auxquels se rattachent la langue et le larynx. Ainsi, les dents se situent au carrefour des structures fixes (maxillaire supérieur) et mobiles (mandibule et os hyoïde). Vivantes et sensibles, elles se composent des tissus les plus durs de l'organisme : émail, dentine et cément.

Elles sont reliées à l'os des gencives, appelé os alvéolaire, par le ligament alvéolo-dentaire, qui se caractérise par sa forte capacité de remodelage et d'adaptation. De ce fait, celui-ci assure en permanence l'équilibre et l'ajustement des deux maxillaires. L'os alvéolaire est remarquable par sa plasticité, rendant les traitements orthodontiques possibles notre vie durant. C'est donc l'ensemble dent et os alvéolaire qui, à travers les mouvements de la mastication, est responsable de la direction et de l'intensité de la croissance de la face.

Les mouvements de la mandibule sont très complexes. Ils sont assurés par l'articulation temporo-mandibulaire (ATM), qui comprend la partie concave de l'os temporal et la partie convexe de la mandibule, appelée condyle. Entre ces deux pièces existe un ménisque. Il est à remarquer que du fait que la mandibule est bilatérale, les mouvements à droite et à gauche doivent être rigoureusement synchrones et coordonnés.

Les mouvements de rotation du condyle dans la cavité temporale assurent les trajets d'ouverture et de fermeture, commandés par les muscles releveurs et abaisseurs dont certains ont leur insertion sur l'os hyoïde. L'ouverture de la mandibule doit se faire sans douleur, sans rehaut, sans craquements ni crépitements, synchrone et coordonnée à droite et à gauche. En fin de course, on doit trouver au moins l'espace de deux doigts entre les incisives. Ce mouvement est très important pour le chanteur, qui doit apprendre à le contrôler avec une grande précision lors de l'émission, pour l'adapter à l'intensité, la hauteur du son et l'articulation des voyelles.

Un autre élément important pour le chanteur est la relation entre la position des mâchoires et de la langue au repos afin d'assurer une ventilation optimale. Afin de trouver cette position, appelée « dimension verticale de repos physiologique » ou DVRP, M. Rosenzweig nous a proposé l'exercice suivant : dire rapidement et plusieurs fois le mot « Mississipi » En s'arrêtant brusquement, on peut sentir les éléments suivants : la langue est en contact avec le palais, les lèvres sont jointes passivement, les dents sont juste avant le premier contact. Dans des conditions de normalité anatomo-physiologique, cette position de repos physiologique est adoptée spontanément. Elle permet, sans obstacle, le libre cycle de la ventilation, voire les 2ème et 3ème étages de la respiration nasale (humer le parfum d'une fleur puis inspiration derrière les yeux fermés comme pour une inhalation), impossible les dents serrées.
La DVRP peut donc être identifiée par l'espace physiologique de la langue, nécessaire à la réalisation, sans obstacle, de la ventilation et de l'articulation. En reculant même légèrement la langue dans la bouche, la ventilation est beaucoup moins satisfaisante. Les dents sont responsables du maintien de cette dimension verticale au cours de la croissance et de la maturation. De leur position dépendent la position de la mandibule, de la langue, de l'os hyoïde et du larynx. La perte de cet équilibre peut entraîner des troubles musculaires (bruxisme), articulaires et ventilatoires (ronflements, apnée obstructive du sommeil)
Les causes les plus fréquentes de la perte de cette dimension verticale sont :

- les malformations dento-faciales, non traitées pendant la croissance, pouvant entraîner la mandibule trop en arrière ou trop en avant,
- les édentations, surtout postérieures,
- le bruxisme,
- les supraclusions évolutives.

Les signes d'une perte de l'espace physiologique de la langue et de l'ouverture mandibulaire sont :

- les craquements de l'ATM
- l'asynchronisme lors de l'ouverture
- la limitation de l'ouverture franche (en dessous de 2 doigts à deux doigts et demi)
- les douleurs
- Profil rétrusif (mandibule en arrière), incisives supérieures vers le dedans, lèvre inférieure écrasée, sillon labio-mentonnier prononcé
- Apnée du sommeil

Comme traitement, on peut avoir recours à l'orthodontie mais aussi à l'orthophonie, car souvent une persistance de la déglutition infantile empêche un bon positionnement de la langue et de ce fait un bon modelage du palais (lors d'une déglutition « adulte », la langue s'appuie au palais, et pas contre les dents). Par ailleurs, il faut remplacer les dents manquantes pour avoir une cavité buccale fonctionnelle.

Régine Ortik de Romémont

Quelques spécificités de la voix de l'enfant par Gérard Chevaillier.

Compte rendu de Roselyne Allouche

Plus que jamais concernée par le travail vocal chez l'enfant et dans la continuité des rencontres de Montbelliard et de Dijon, j'étais particulièrement intéressée par cette conférence.
En effet depuis deux ans les professeurs de chant du Conservatoire de Dijon où j'enseigne ont la lourde responsabilité du travail vocal des enfants.

Dans une intervention riche et illustrée par des projections et extraits de you tube, G. Chevaillier nous a présenté la voix de l'enfant.
Sans les illustrations projetées le compte rendu n'est pas aisé et je vous recommande d'aller également sur son site et de lire notamment l'excellent article téléchargeable
http://www.docvadis.fr/gerard.chevaillier/document/gerard.chevaillier/la_voix_de_l_enfant_et_ses_troubles_fonctionnels/fr/metadata/files/0/file/EP_058_0015.pdf

Généralités
Le bébé s'exprime tout d'abord par des cris brefs (inférieurs à 1s) , intense (90 db) et très aigus (5000Hz). Il se libère ainsi des tensions dans un contexte hypertonique.
Dès les premiers mois l'ambitus augmente, et il exprime la faim, le sommeil et commence un véritable dialogue.
Vers 4 mois commencent les jeux vocaux, la voix baisse en intensité et la respiration arrive à maturation, et vers 8 mois le rôle de feed-back de la voix de la mère est important.
A partir de 1an apparaissent les premiers mots, l'émotion se canalise par le vocal.
A 2 ans par les variations mélodiques qui suppléent à la syntaxe il se fait comprendre.
A 3 ans le formant se stabilise à 318 Hz. L'enfant crie pour s'affirmer, c'est le début des forçages possibles et des dysphonies
A 6 ans, c'est l'entrée au CP, il imite les voix de son entourage, la voix se module et on commence à pouvoir le reconnaître par la voix.
A 7 ans, l'ambitus peut atteindre 2 ou 3 octaves et le timbre des filles et des garçons se différencient.

Les modifications morphologiques
La croissance laryngée est rapide les 2 premières années de la vie et à la puberté.
Entre ces deux périodes, la croissance est linéaire.
Observation de larynx de bébé : Le larynx est globuleux et mesure 2 cm, l'épiglotte est en forme de spatule, le cartilage thyroïdien est plat, la glotte est étroite.
Evolution du pli vocal : les cordes vocales s'allongent et s'affinent, les proportions se modifient.
Les fibres collagènes apparaissent, la «Lamina propria» de type adulte apparait permettant ainsi le mode vibratoire définitif.
Le larynx descend, l'épiglotte s'épanouit, les cordes vocales se dessinent
Les résonateurs évoluent également par l'augmentation du volume de la cavité buccale, le développement des mandibules et des cavités.
La notion de registre existe dès l'âge de 8 ans (B.Roubeau 2013 avec un groupe d'enfants dirigé par Claire Marchand)

La mue
Sous l'effet des hormones sexuelles le larynx grandit très vite.
La maturation complète dure entre 6 mois et 4 ans.
Les cordes vocales s'allongent et s'épaississent. Ces modifications ne sont pas synchrones entre la longueur et l'épaisseur.
Les modifications de la voix sont plus nettes chez le garçon dont la voix descend d'une octave mais la mue existe aussi chez les filles.

L'exposé de Gérard Chevallier s'est terminé par des questions sur l'âge minimum d'entrée dans les classes de chant (musiques actuelles et filières voix) et en regardant des extraits de You tube d'enfants chanteurs.
En guise de conclusion de ce brillant exposé, je me suis demandée comment je pourrai réinvestir ce que je venais d'apprendre (ou de réviser) dans mon enseignement vocal à destination des plus jeunes, et pour l'instant je dois avouer que je n'ai pas encore répondu à cette question ….

Roselyne Allouche

Comment faire vivre une Filière voix ?

par Marie-Claire Delhay

Intervention d'Emilie Dupont-Lafort et Lorraine Tisserant, chefs de chœur (Conservatoire Municipal du 9ème arrondissement de Paris) et de Claire Marchand, chef de chœur (CRC de Vincennes)

Définition :
Une filière voix est une formation artistique centrée sur la voix, basée sur 3 activités obligatoires et complémentaires : la pratique collective (chœur), une formation musicale spécifique ou non, et des cours de technique vocale.
C'est une formation amateur, ou une formation initiale pour chefs de chœur, chanteurs, etc.

AU CONSERVATOIRE DU 9EME
Le Chœur Nadia Boulanger, chœur d'enfants à voix égales, a été créé en 1991 par Claire Marchand. Dès l'origine il a inclus chant choral + FM + technique vocale à raison de 2h30 par professeur (les élèves tournaient).
C'est en 2005 qu'a débuté le montage de la filière voix.

A l'heure actuelle, les moyens et les horaires hebdomadaires par discipline sont de 7h30 de chant choral + 6h30 de technique vocale + 4h30 de formation musicale. Il y a 2 chefs de chœur, 1 pianiste, 2 profs de technique vocale et 1 intervenant extérieur pour le travail corporel et scénique.
Cela fait un volume de 3h15 à 5h hebdo par élève, auxquel il faut ajouter environ 15h de travail scénique et corporel par an.

Tous les enfants suivent un parcours scolaire normal (pas de CHAM). Ils ont cours les mercredis et vendredis après-midi + sur des week-ends.

Cursus
Chaque cycle dure de 1 à 3 ans. Le chœur est à voix égales. A la mue, les garçons peuvent continuer avec une technique vocale spécifique et intégrer le Jeune Chœur pour chanter en chœur mixte (par ailleurs pratique collective obligatoire des instrumentistes (polyphoniques souvent) qui ne peuvent pas intégrer l'orchestre).
La technique vocale est incluse dans la 1ère partie de la séance du Jeune Chœur : travail SA/TB séparés avec deux chefs, femme et homme. C'est un choix volontaire du chef d'établissement qui, comme les enseignants, est convaincu de l'importance de l'identification dans le bon déroulement du processus de mue. Dès que leur voix est stabilisée, ils peuvent intégrer (en sus du Jeune Chœur) l'atelier de FV4 avec la pianiste chef de chant.

4 Chœurs : 8-11 ans / 10-13 ans / 12-16 ans / 16 ans et +
Les Chœurs ci-dessus FV 1, FV2 et FV3 forment le chœur Nadia Boulanger.
Le chœur FV4 est un atelier spécifique qui fait le pont entre les précédents et les classes à orientation professionnelle (art lyrique, arts de la scène, direction de chœur)
Suivant l'âge, un enfant qui commence peut intégrer tel ou tel cycle sur audition et entretien (en juin).
Le 1er cycle, 1ère année est tronc commun aux futurs élèves des 3 filières : instrument, voix et danse. Les élèves bénéficient d'1h de rythmique Dalcroze, de 45' de danse et de 30' de découverte de la voix chaque semaine. Ce fonctionnement permet la découverte de domaines insoupçonnés, et depuis qu'il existe, la danse garçons, par exemple, explose.
En cas de décalage entre les possibilités vocales et le niveau de formation en FM, il y a un cours de

soutien en FM jusqu'à ce que l'élève puisse intégrer le niveau adapté.
La filière voix travaille un répertoire adapté aux jeunes voix en priorité. On y aborde des époques, des genres, des langues… différents pour varier les plaisirs, apporter une culture musicale éclectique, s'initier à la stylistique (façon de chanter selon le répertoire).

Il y a une Braderie de la voix à Noël à laquelle participe la filière voix au complet ainsi que les chanteurs issus des départements jazz, arts de la scène et des classes de chant lyrique (2 ateliers polyphoniques : 19ème et musique ancienne)

L'évaluation se fait surtout en contrôle continu, par les professeurs des différents cours. Il y a néanmoins deux évaluations en janvier et en juin devant toute l'équipe y compris le directeur. Les petits chanteurs y présentent 1 polyphonie et 1 chant solo.
Un court bilan est dressé dès l'issue de l'évaluation où les professeurs ont un petit mot pour chacun : ce qui marche + ce qui peut être travaillé davantage.
En outre chaque élève du conservatoire reçoit un bulletin semestriel personnel dans lequel tous ses professeurs notent leurs appréciations.

AU CRC DE VINCENNES

A Vincennes il n'y a pas d'horaires aménagés non plus pour la filière voix. Il y a 3 chœurs :

- 8-11 ans (17 enfants)
- 12-15 ans (20 adolescents)
- 16-20 ans (Ensemble vocal, 15 jeunes gens)

Ils ne correspondent pas aux cycles. Mais les enfants passent leurs examens par cycles (1 ado peut être en 1C et un enfant en 2C).
Les élèves font une demi-heure de chant par binôme chaque semaine, avec un répertoire propre, dès l'âge de 8 ans, pour favoriser leur autonomie (d'où l'appellation de cours de chant et non de technique vocale). Ils peuvent éventuellement faire aussi piano complémentaire.
Les instrumentistes peuvent suivre le chœur, mais en double cursus (bien qu'ils y valident leur pratique collective). Ils ont un cours de déchiffrage obligatoire de 30 minutes.

L'évaluation se fait en commun entre voix et FM.

L'aspect scénique est choyé dans le budget production du CRC (metteur en scène, costumes, etc). Les élèves participent à 1 samedi après-midi par mois pour monter 3 spectacles dans l'année. Le planning leur en est donné avant l'été.
La filière voix a un partenariat avec Brigitte Lesne pour des manifestations à la Sainte Chapelle du Château de Vincennes.
Exemples de répertoire sur les dernières saisons :
BRITTEN, The Golden Vanity
ABOULKER, Douce et Barbe-bleue
SALTIEL pour une année jazz, Roman de Renart, Flûte enchantée, West Side Story, etc..

Remarques et questions :

Le succès d'une filière voix tient à l'attention des chanteurs et des profs à l'instrument lui-même.
Au 9ème, cette attention se retrouve aussi pour les jeunes lycéen(nes), qui peuvent participer à un chœur et disposer d'un cours collectif de technique vocale. Ces élèves intègrent aisément ensuite le 1er cycle en chant (par audition en fin d'année, au moment où les élèves de chant présentent leur examen).
Ce fonctionnement se retrouve à Vincennes où le professeur de chant peut prendre en atelier des grandes de l'Ensemble vocal.

Le travail d'équipe et les objectifs communs sont indispensables au fonctionnement d'une filière voix. La communication y tient une grande part, entre les membres de l'équipe pédagogique, l'équipe administrative, les choristes et leur famille. Des objectifs clairs et révisables chaque année sont indispensables, ainsi qu'une une information très précise auprès des familles.

Les cycles et l'évaluation n'existaient pas au départ mais ont été institués pour une reconnaissance du travail des enfants, et surtout pour favoriser leur mobilité (bagages et changements de Conservatoire). Il faut par contre leur donner une forme acceptable pour que les enfants ne soient pas trop stressés. Elles commencent par petits groupes et ensuite chaque enfant chante seul, mais parfois chacun un couplet de la même chanson.

Il n'y a pas d'équivalence de diplôme à l'heure actuelle, ni BEM, ni CEM. Il faudrait peut-être envisager un diplôme spécifique Voix, comme celui qui existe à l'heure actuelle à la maîtrise de Radio France ou au CRR de Boulogne.

C'est le chœur qui charpente et détermine l'existence de la filière voix. Son travail se fait par âge ou par pupitre mais la polyphonie est à la base. Néanmoins la filière voix se distingue du chant choral : c'est une question de volume horaire et d'apports techniques.

La filière voix est une filière parmi d'autres dans le choix de l'enfant, qu'on peut structurer comme les autres :

- formation du musicien : formation musicale
- participation collective : pratique collective
- apprentissage technique : technique vocale/instrumentale

Cette base devrait pouvoir servir à élaborer le texte cadre du schéma national d'orientation pédagogique en cours de rédaction (prise de parole de Géraldine Toutain)

Il n'y a pas de formation spécifique pour enseigner le chant aux enfants. C'est davantage une question de fibre et de capacité à choisir le répertoire juste. Il faut aussi, naturellement, savoir travailler avec un groupe et adapter sa pédagogie selon l'âge. Les notions techniques fondamentales restent les mêmes.

Marie-Claire Delhay

Journées Pédagogiques 2013

« Le sens au service de la voix, une approche de l'enseignement contemporain »

Lundi 21 octobre 2013

Travail d´interprétation d´un poème mis en musique par trois compositeurs (Fauré, Saint-Saëns, Debussy). « C´est l´extase langoureuse » de Verlaine : le point de vue d´un chef de chant, Jeff Cohen. Au piano Yoan Héreau.

par Marie-Paule Hallard

Telle l´annonce de l´atelier du dimanche 20 octobre 2013 aux journées pédagogiques de l´AFPC / EVTA dont le thème cette année était: « Le sens au service de la voix, une approche de l´enseignement contemporain ».

Le vent dans la plaine
Suspend son haleine (Favart)

C´est l´extase langoureuse,
C´est la fatigue amoureuse,
C´est tous les frissons des bois
Parmi l´étreinte des brises,
C´est, vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix.

Ô le frêle et frais murmure !
Cela gazouille et susurre,
Cela ressemble au cri doux
Que l´herbe agitée expire…
Tu dirais, sous l´eau qui vire,
Le roulis sourd des cailloux.

Cette âme qui se lamente
En cette plainte dormante
C´est la nôtre, n´est-ce pas ?
La mienne, dis, et la tienne,
Dont s´exhale l´humble antienne
Par ce tiède soir, tout bas ?

Paul Verlaine, *Romances sans paroles (1874)*
Ariettes oubliées, N°1 © Ed. Gallimard

Atmosphère détendue et sympathique comme toujours avec Jeff Cohen.
Il décide de nous présenter aujourd´hui, non sans avoir attiré notre attention sur l´encyclopédie des textes de Verlaine de Ruth White, les compositions annoncées dans l´ordre chronologique de leur apparition, un ordre qui très curieusement va du plus jeune au plus âgé des compositeurs et pourtant semble remonter à contre-courant l´histoire de la mélodie :

Debussy, né en 1856, a vingt-cinq ans lors des *Ariettes oubliées* (1872) dont il emprunte le titre à Verlaine et qu´il dédie à la soprano anglaise vénérée par lui, Mary Garden, qui sera la créatrice de Mélisande.

Fauré (né en 1845) compose en 1891 le cycle *Mélodies de Venise* à l´instigation de la princesse de Polignac dont il est l´invité dans la ville des doges: il a 46 ans.

Quant à Saint-Saëns (né en 1835), c´est en 1912 qu´il s´intéresse au poème de Verlaine (né bien après lui en 1844). Il est alors âgé de 77 ans.

La mélodie de Debussy a pour titre « *C´est l´extase langoureuse* », elle est la première du cycle et elle adopte en toutes lettres l´incipit de Verlaine

« *Le vent dans la plaine*
Suspend son haleine »

dû à Charles-Simon Favart (1710-1792), auteur de livrets très demandés à son époque (et qui a donné son nom à la salle de l´Opéra Comique).
Alix avec une jolie voix de soprano nous présente cette œuvre aujourd´hui célèbre dans le monde entier. Jeff Cohen lui fait lire le poème et lui demande la nature des vers : ils sont de sept pieds. À noter que Verlaine aime les vers impairs. Quant à la tonalité, elle est de mi majeur. Il demande à la jeune chanteuse de chercher dès le début le son piano, car « il faut attirer le public vers nous » et « il faut vouloir montrer tout de suite » car « la deuxième fois est la deuxième fois ! ». Les e muets surtout en fin de phrase ne doivent pas être appuyés et il faut savoir que Verlaine « adore les consonnes ».
« Il faut regarder ce qu´il y a. ». Que dit le texte ? Que signifie le mot « extase » qui vient du grec où il signifie « transport » ? Ne pas oublier non plus l´incipit, qui sans aucun doute livre une indication importante en ce qui concerne l´atmosphère générale de la mélodie.

C´est un baryton, François, qui chante la mélodie de Fauré avec une voix très saine, mais d´une interprétation assez robuste pour un texte aussi délicat. On note immédiatement que Fauré qui, paraît-il, ne connaissait pas la réalisation de Debussy à cette époque s´attache davantage à la ligne mélodique plutôt qu´à la déclamation. Il renonce à la citation de Favart et nomme sa mélodie « *C´est l´extase* ». Conçue à l´origine pour voix moyenne (en ré bémol avec, comme chacun sait, cinq bémols à la clé), elle est à l´inverse de celle de Debussy la dernière du cycle fauréen. Le tempo : Adagio non troppo.
Comme la partition l´exige, Jeff Cohen aimerait entendre au début le *pianissimo* du clavier ainsi que le *dolcissimo* à la voix. C´est en effet grâce à ces nuances que le texte de Verlaine peut prendre tout son sens.
« Y a-t-il des problèmes de prosodie ? » demande-t-il. Oui, il y a des notes très longues ou des syllabes très longues avec changement de note en cours de route. Il fait alors dire le texte sur le rythme envisagé par le compositeur.
Fauré se permet parfois des licences poétiques : il échange le mot « *cri* » contre le mot « *bruit* » qui lui paraît moins agressif, avouant carrément que certaines consonnes le dérangent, tandis que Verlaine, lui, affectionne des contrastes tels que « *cri doux* ». Fauré laisse chanter « *et cette plainte dormante* » au lieu de « *en cette plainte dormante* ».
Prendre garde à la virgule : « *la mienne, dis, et la tienne* » !
« Il faut toujours penser vers l´avant » : toute la série des « *c´est…, c´est, …* ».
Les doubles consonnes sont importantes.

L´œuvre de Saint-Saëns, exécutée par Amélie (à la voix agile de soprano), est d´une toute autre facture. On se croit revenu au XIXème siècle. Le titre : « *Le vent dans la plaine* » bien que l´incipit de Favart ne soit pas cité en son entier. Le ton est joyeux, léger et, si ce n´était des vers de sept pieds, le texte serait probablement interchangeable. Le poème n´a conservé que ses deux premières strophes, la première revenant à la fin selon le schéma ABA. Contrairement aux deux autres versions, le fameux « *c´est* » tombe toujours sur le premier temps. Les problèmes de prosodie sont plus nets encore que chez Fauré, car ici c´est le texte qui doit s´adapter à la mélodie. En outre, il s´agit d´une composition syllabique (une note par syllabe). La mélodie est isolée, elle n´est incluse dans aucun cycle comme le sont les deux autres.
Une fois de plus il est demandé au piano de commencer *pianissimo* dans un mouvement *vivamento - leggero - non legato*, et à la voix, *légèrement* (sans doute que les « chanteurs » n´étaient pas censés connaître l´italien ?...). Nous sommes en la majeur. Et il semble effectivement que dans sa ligne mélodique Saint-Saëns se soit surtout inspiré du « *vent dans la plaine* ». Mais a-t-il composé « *suspend son haleine* » ?

En résumé, Jeff Cohen constate que les trois mélodies ont une mesure à trois temps. Il fait remarquer que pour l´hiatus « *que l´herbe agitée expire* » il est important de redonner une légère attaque sur le « *expire* », qu´à son avis « les pianistes ont des dièses et des bémols à leur disposition » pour affiner leur palette de couleurs, mais que « les chanteurs, eux, doivent se servir des adjectifs qui sont là pour caractériser les substantifs ».

Sans doute aurait-il été intéressant de se demander lequel des trois compositeurs avaient le mieux servi les intentions poétiques de Verlaine. Notre préférence, est-il permis de le dire, va nettement à Claude Debussy qui nous paraît avoir le mieux compris l´atmosphère nostalgique et langoureuse, le rythme, et l´incroyable musique du texte de l´un des plus musiciens de nos poètes.

« Le sens au service de la voix ? » ... ne serait-ce pas plutôt : la voix au service du sens ?

Marie-Paule Hallard

Table ronde métiers lyriques

par Solenn Le Strat

Intervenants :
Irène Kudéla, chef de chant
Olivier Beau, impresario
Claude Cortèse, administrateur d'Angers-Nantes Opéra
Jean-Marc Demeuré, chargé des études vocales au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Quels conseils donneriez-vous à de jeunes chanteurs sortant d'un pôle supérieur ou d'un CNSM ?

Irène Kudéla : à l'atelier lyrique de Bastille, les jeunes professionnels avec lesquels on travaille possèdent déjà un bagage musical, vocal, scénique. L'étape manquante qu'ils découvrent au cours de cette formation : apprendre à apprendre (seul).
Quand on se retrouve avec énormément de choses à apprendre en même temps, il devient nécessaire de savoir apprendre rapidement (et correctement).
En effet, pour travailler une partition, le premier réflexe des chanteurs, toujours, consiste à taper la première note sur le piano et à la chanter. C'est une catastrophe !
Un chanteur n'a pas besoin de pratiquer dix heures par jour pour être performant, il a simplement besoin de travailler efficacement.
Un autre problème : les chanteurs français sont persuadés qu'ils ne peuvent pas chanter avant 10 heures. Cette réaction n'est pas tolérable et surtout, elle n'est pas viable sur le « marché », d'autant plus que les chanteurs d'autres nationalités ne réagissent pas de cette façon. Ils arrivent systématiquement en avance et ils font leur voix avant le cours ou la répétition (ne serait-ce que quinze minutes).
Les chanteurs doivent se responsabiliser. Par exemple, ils ne doivent plus attendre le pianiste pour donner les notes, le metteur en scène pour faire « appliquer » les didascalies, le chef de chœur pour indiquer les nuances...
Il faudrait qu'ils se prennent en charge, qu'ils aient la curiosité d'aller voir d'eux-mêmes dans la partition, et qu'ils fassent preuve de plus de rigueur.
En France, le respect se traduit par une sorte de paralysie : on ne peut pas y toucher, c'est trop difficile, donc on ne s'engage pas, on n'ose pas « y aller ». La réaction inverse existe aussi, malheureusement : « c'est facile, j'y arriverai bien sur le moment » ! (sous-entendu : « je ne me prépare pas, je ne travaille pas à l'avance »).
En résumé, l'autonomie est quelque chose d'essentiel.

Jean-Marc Demeuré précise que le CNSM n'est pas un centre d'insertion professionnel, mais une école supérieure, ce qui n'empêche pas que les formateurs visent à faire acquérir à leurs élèves un maximum d'autonomie.
De plus en plus, les études au CNSM permettent une autonomie, et une entrée dans la vie active qui approche maintenant les 100%.
L'insertion professionnelle n'est pas une période intermédiaire entre formation et vie active. Le tuilage doit être parfait (ou devrait l'être), ce qui signifie que la formation doit se montrer très à l'écoute du milieu professionnel.
Les réformes du solfège ont été bénéfiques. On a fini par admettre que les chanteurs sont aussi des musiciens !
Un travail scénique est également mis en place dans le cadre de la formation, ce qui permet aux chanteurs de faire leurs armes sur scène avant de devenir des professionnels. (Avant, les chanteurs étaient très mauvais scéniquement !)

On leur propose en outre une formation sur le chant baroque et ses particularités (style, gestuelle, etc.).

Les problèmes d'insertion professionnelle proviennent notamment de la sous-activité lyrique que l'on constate en France. Depuis les quatre dernières saisons, la proportion de chanteurs français embauchés ne dépasse guère les 30%, d'une part parce que l'art lyrique n'est pas suffisamment diffusé en France, d'autre part pour des raisons pécuniaires (les chanteurs étrangers coûtent moins cher aux théâtres).

Claude Cortèse : Il y a de moins en moins de théâtres, et de moins en moins de productions au sein des théâtres qui perdurent.
L'exemple des opéras d'Angers et de Nantes est à ce titre édifiant : ils ont été contraints de fusionner pour la survie des deux maisons.
Paradoxalement, il y a de plus en plus d'étudiants en chant... Malheureusement, le milieu professionnel actuel n'est pas prêt à accueillir autant de chanteurs.

Il souhaite également revenir sur la polémique sur les chanteurs français et étrangers.
En raison du formulaire E 101, un travailleur étranger coûte effectivement moins cher à l'employeur qu'un travailleur français.
Cela n'empêche pas que lors d'une distribution, un opéra choisisse la meilleure personne pour un rôle, et non la personne la moins chère. Le coût n'est pas un critère de sélection, tout du moins pour une bonne partie des théâtres. (Quelqu'un précise cependant que les chiffres tendent à prouver que ce n'est pas le cas partout !)
Il convient en outre de faire la distinction entre les chanteurs français et les chanteurs résidant en France (et ayant terminé leurs études dans ce pays).
Ce serait donc une question de lieu de formation et de résidence plutôt qu'une question de nationalité.
Le marché est plus libéralisé en France qu'en Allemagne ou en Italie.
La France possède une grande diversité de candidats pour constituer les plateaux.
En Allemagne, le système de troupe reste prédominant, et l'on fait appel à des chanteurs extérieurs uniquement pour quelques rôles. Le système des troupes favorise l'embauche, permet aux chanteurs d'apprendre le métier dans d'excellentes conditions, et il constitue un « vivier » pour les théâtres.

Irène Kudéla : le niveau d'entrée à Bastille est très élevé, il n'y a pas de quotas.
Les personnes retenues auront la possibilité de chanter de petits rôles dans la maison (opéra Bastille), voire d'effectuer un remplacement dans un premier rôle, mais il n'y a pas d'insertion professionnelle à proprement parler.
A Londres, par exemple, tout est organisé pour l'insertion professionnelle. (Mais les deux cas sont difficilement comparables, tant leur fonctionnement diffère sur de nombreux points, et notamment, en ce qui concerne le mécénat, omniprésent en Grande-Bretagne).
Le véritable problème réside peut-être davantage dans le fait qu'il n'existe pas de bourses pour les étudiants français souhaitant aller étudier à l'étranger, mais qu'à l'inverse, les étudiants étrangers peuvent obtenir des bourses pour venir étudier en France.

- **Que dire de « l'entonnoir » dans les études de chant ?**

Deux grands lieux de formation: les CNSM de Lyon et de Paris (mais pour intégrer le CNSM de Paris, il semblerait qu'il soit préférable de passer par un conservatoire parisien auparavant). L'entonnoir se resserre donc terriblement vers la fin des études.
Remarque d'un autre professeur dans la salle : il y a maintenant des pôles supérieurs, qui élargissent quelque peu les possibilités de formation.
Réponses des intervenants :
Claude Cortèse : cet entonnoir est à la mesure du milieu professionnel !
Être chanteur lyrique constitue l'un des rares métiers où l'on peut accéder à une carrière internationale.

Le décalage vient du fait qu'il n'y ait pas les mêmes moyens d'un pays à l'autre. Il faudrait que tous les pays soient soumis aux mêmes règles.
Les maisons d'opéra (notamment les petites maisons comme celle d'Angers-Nantes) ont une responsabilité vis-à-vis des jeunes chanteurs. Elles ont pour mission de faire débuter des artistes. Elles reçoivent beaucoup de demandes d'audition (demandes qui passent ou non par l'intermédiaire d'un agent). On offre aux jeunes chanteurs la possibilité d'auditionner sans agent s'ils sortent de grandes écoles (par exemple : Royal Academy of Music, Guildhall School of Music and Drama, ateliers lyriques du Rhin ou de Marseille, CNSM...).
Après un cursus long, coûteux, souvent éparpillé géographiquement, les théâtres se doivent d'écouter les gens.

Remarque d'**Olivier Beau** :
Les CNSM et les ateliers lyriques du Rhin et de Marseille mènent à un même niveau d'excellence (sauf exceptions - car il y en a toujours !). La différence réside plutôt dans la question de la visibilité : les personnes sortant d'un atelier lyrique ont déjà eu l'occasion de « se montrer » (plus qu'au CNSM, en tout cas). Dans le second cas, il faut avoir la chance de croiser le chemin d'un directeur de théâtre qui, à l'instar de celui d'Angers-Nantes opéra, accepte de donner sa chance à ces personnes.
Un jeune chanteur qui sort d'un CNSM ou de l'atelier lyrique n'est en général pas préparé à l'exercice (cruel et difficile) de l'audition. Souvent, les élèves sortants ne savent pas quoi chanter. Il faut avoir à sa disposition trois ou quatre airs que l'on connaît par cœur, et que l'on peut chanter dans n'importe quelles conditions, ou presque (malade, fatigué, extrêmement stressé...). Les auditions sont les moments clés d'une carrière !

Jean-Marc Demeuré :
Un module spécialisé permettant de préparer les auditions a récemment été créé au CNSMDP. Il y est question de préparation (quels rôles chanter? Comment les travailler?), mais aussi de présentation.
Il tient à ajouter que le niveau au concours d'entrée est bien meilleur qu'avant, et notamment pour ce qui est des chanteurs formés en province. Après un tonnerre d'applaudissements, il ajoute avoir constaté un niveau particulièrement satisfaisant dans les régions qui possèdent des maîtrises.

Irène Kudéla : Souvent, un jeune chanteur pense que, lors d'une audition, il faut montrer quelque chose de difficile, de virtuose, etc. Or, ce n'est pas le cas, pour de nombreuses raisons. Les conditions d'auditions sont souvent difficiles. Par exemple, le pianiste peut être dans la fosse (et il n'entend pas le chanteur -ou très peu), le chanteur peut être particulièrement intimidé par le jury, etc.
Il ne s'agit pas de montrer ce que l'on fait de meilleur, car au moindre problème (si le chanteur a mal dormi, ou qu'il n'a pas pu boire d'eau avant sa prestation, par exemple), tout s'effondre. Bien sûr, dans le travail, il faut aller toujours plus loin, ne pas reculer devant la difficulté... mais en audition, il faut être à l'aise, en confiance avec son répertoire.
Plutôt que « d'aller à l'abattoir » et de se mettre en attente, elle conseille de se mettre en « état d'artiste », d'autant plus que l'on ne connaît pas les critères à l'avance. Il est donc préférable d'être soi-même, sans concessions, sans chercher à plaire ou à répondre à des critères qui ne sont peut-être pas ceux que le jury recherche.
Un travail important à mettre en place concerne le texte. Le professeur, tout comme le chanteur professionnel, doit s'attacher à remettre tous les éléments musicaux en rapport avec le texte, et notamment les nuances.
Lors d'une audition, certains chanteurs seront moins performants que d'autres, mais plairont plus. C'est une question de personnalité (il faut donc développer cela, et pas uniquement l'aspect technique ou musical...).
Ainsi, en tant que professeur comme en tant qu'élève, il faut œuvrer à la signature artistique, en se posant la question non pas de ce qu'on attend d'un chanteur, ou de ce que l'on suppose qu'on attendra

de lui dans le métier, mais sur ce qu'il est, sur sa personnalité, son unicité, ses particularités.

- **Un professeur propose de déculpabiliser les élèves quant à leur avenir : il n'y a pas que des chanteurs solistes internationaux ! Il y a aussi des solistes nationaux, provinciaux, d'excellents choristes ou chanteurs d'ensemble.**

Les intervenants approuvent ce point de vue : il n'est pas question de dévaloriser ces possibilités au profit du « grand soliste international », d'autant plus que le travail en chœur, par exemple, possède un intérêt artistique et musical au moins aussi important que le travail de soliste.

Jean-Marc Demeuré :
Une chose manque cependant à bon nombre de chanteurs : les langues.
Le niveau de formation musicale est bien meilleur, la technique vocale également, mais les langues demeurent un problème pour les français (qui, de ce point de vue, sont moins performants que les étrangers).
A cet égard, au CNSM, l'étude des langues est devenue obligatoire. Depuis deux ans, des cours de russe sont dispensés aux chanteurs et aux chefs de chant.

En Allemagne, le lundi est un jour de relâche et les théâtres en profitent pour auditionner de jeunes chanteurs (chaque semaine).
On leur demande de préparer une dizaine d'airs, afin d'entendre l'italien, le français, l'allemand, l'anglais, etc. du chanteur auditionné. Cela permet aussi d'écouter le candidat dans différents styles, et d'apercevoir ses différentes facettes.
A la suite de l'audition, sa prestation est commentée et on lui indique ce qui lui convient bien, ce qui lui convient moins, ce dans quoi il se démarque vraiment, l'orientant ainsi vers un répertoire adapté, voire même un théâtre précis qui serait susceptible d'apprécier ses qualités.

- **Peut-on estimer que les types de voix et de répertoire recherchés changent en fonction des lieux ?**

Réponse de **Jean-Marc Demeuré** et de **Claude Cortèse** : non, pas vraiment.
Encore une fois, il ne faut donc pas amener les chanteurs à s'adapter au théâtre où ils auditionnent ou au jury qui les entendra, mais les encourager à être eux-mêmes en toutes circonstances, et à proposer un répertoire qui leur convient au mieux.

- **Y a-t-il des formations en alternance ?**

Jean-Marc Demeuré : au CNSM, depuis 1993, les cours ont été complétés, et beaucoup sont devenus obligatoires. Il serait contradictoire de dire ensuite aux élèves de partir et de travailler en alternance. Mais en Master, une formation à la scène est proposée au sein du conservatoire. Les étudiants ont l'occasion de travailler sur trois scènes publiques, avec des metteurs en scène professionnels (et renommés).
Cette expérience alternée a donc lieu *de facto*. Petit bémol, l'élève reste dans son élément, dans son cocon, en quelque sorte, ce qui différencie cette expérience de la formation en alternance, mais elle n'en demeure pas moins intéressante et profitable.

Une étape intermédiaire est possible entre le DEM (ou plus généralement, les études) et le CNSM ou les théâtres : les professeurs peuvent présenter leurs élèves à des concours (nationaux et internationaux).
Cela demande quelques savoir-faire, notamment en ce qui concerne la présentation : réaliser un C.V., choisir une photo, s'habiller pour une audition, pour un concert, disposer d'un enregistrement correct,

voire d'un film sur un support DVD, etc.
Ces aspects sont extrêmement importants !

Aujourd'hui, de plus en plus souvent, et notamment dans de très grandes maisons d'opéra, c'est le metteur en scène (et non le chef ou le directeur) qui choisit les chanteurs. L'apparence physique et la présence théâtrale tendent donc à devenir des facteurs plus importants.

Pour terminer, quelques remarques et questions de nos intervenants :

Anecdote à propos de José Van Dam : il aurait été considéré comme un chanteur quelconque lorsqu'il a commencé à l'opéra comique, et quelques années après, il était devenu un chanteur de premier plan. Ceci semble montrer qu'on peut devenir « grand » même en ayant été quelconque. Pourrait-on, devrait-on laisser aux gens le temps de se révéler ?

Les chanteurs français ne devraient-ils pas travailler le français, pour commencer ? La base du chant, ne serait-ce pas de maîtriser sa propre langue, ses sonorités, sa syntaxe, sa poésie ?
Il est en outre indispensable de parler anglais et italien (ces deux langues étant très usitées au cours des productions – par les metteurs en scène, notamment). En revanche, il n'est pas nécessaire de parler le tchèque, le russe, l'allemand... pour bien chanter. Pour être en mesure de reproduire des phonèmes, il suffit de bien se connaître, de bien connaître son corps, surtout : son appareil phonatoire, en particulier. Et surtout, que ce soit en tant qu'enseignant ou en tant qu'élève chanteur, évitons de rendre cela rébarbatif et de le présenter comme étant difficile, car ça ne l'est pas !
Comme pour le travail en français ou le déchiffrage d'une partition, au lieu de taper la note au piano et de se précipiter pour chanter les notes suivantes, le chanteur doit être amené à regarder les mots, les phrases et les phrasés, à observer de quel mot à quel autre mot il doit aller d'un trait, etc. Il y gagnera en termes de temps et d'efficacité.

Savoir choisir son répertoire pour une audition suppose que l'on ait déjà une certaine connaissance du répertoire en général, qui elle-même nécessite une expérience d'auditeur et de spectateur (avant l'expérience de chanteur). En bref, il faut que les élèves aillent au spectacle ! C'est un minimum, un point de départ, une condition *sine qua non* pour avoir une chance de réussir dans ce domaine concurrentiel.

En guise de conclusion, nous avons abordé la question de la flexibilité. Lors des auditions, certains chefs demandent à un chanteur de modifier son interprétation. Il faut être capable de réagir à cela. Un chanteur doit donc, tout en étant lui-même et en cultivant ce qui fait son unicité, être capable de s'adapter.

Solenn Le Strat

Qu'ont-elles/ils dit ?
Natalie Dessay : corps et apprentissage.

(…) M. P. *On a longtemps espéré vous voir dans Lulù*

N. D. *C'est une femme fascinante, mais un emploi terriblement long et difficile. J'avoue que j'apprends très lentement, rien qu'une simple chanson me prend deux ou trois semaines. Alors Lulu m'aurait demandé deux ans de préparation, sans compter que j'ai du mal à apprendre tant que je ne joue pas ;* ***en fait j'apprends par le corps.***

Propos recueillis par Michel Parouty, dans Opéra magazine N°90, décembre 2013.

TABLE RONDE: NOTION DE PROFESSIONNALISATION ? ACCOMPAGNEMENT DE LA PRATIQUE AMATEUR ? FORMATION.

Par Brigitte Renaud

Intervenants:

. Jean Baptiste --- du **Pince Oreille**. Réseau Musac (= *Musiques-actuelles)* Seine et Marne (77)

. Fabrice Hubert: Responsable Chargé de Mission Musac pour le Conseil Général Val d'Oise (95).

. Claudia Phillips: Enseigne dans la sphère des Musacs, au Pôle-sup Bourgogne et au Studio des Variétés, à Paris (75).

. Ignatus: Artiste (ACI = *Auteur Compositeur Interprète*) dans les Musac(s), Enseigne et organise des ateliers d'écriture, monte des spectacles jeune public.

. Arnaud Vernet: Professeur de chant pour le D.E. Musac du CRR de Paris et Coordinateur du département Musiques-actuelles de Chatenay-Malabry.

Et les participants !

1. Jean-Baptiste : représente la structure "Le Pince-Oreille".

Le ***"Pince-Oreille"*** **-** 5 ans d'existence en 2014. Crée au départ à par des responsables de salles de spectacle pour pallier à l'isolement relatif qu'ils ressentaient et à la nécessité d'une reconnaissance de leurs métiers. Le ***Pince-Oreille*** comptait une trentaine d'adhérents représentant des salles au début et il y a eu une grande diversification des profils. On y trouve maintenant des adhérents dont les points communs les plus évidents entre eux est: 1°) de vivre en Seine et Marne, 2°) de travailler et d'agir "autour" des Musac. Ensuite on constate qu'ils représentent des entités aux métiers sensiblement différents *(studios d'enregistrement, locaux et studios de répétition, collectifs d'artistes, radios associatives, MJC, écoles de musique...)*

- **À qui s'adresse t-on ? Spécificité des interventions.**

. On s'adresse d'abord à des groupes, avant de s'adresser à des individus, c'est selon Jean-Baptiste LA différence avec les élèves des conservatoires. Il s'agit d'un accompagnement de Projet avant tout et dans la globalité. Néanmoins, au cours des itinéraires des artistes en devenir, l'évaluation de l'accompagnement se mesurera souvent par des parcours individuels qui auront commencé dans un projet de groupe. Jean-Baptiste note que de toute évidence les professeur(e)s font déjà cela de façon informelle et partielle, cela fait partie des relations humaines !

. **L'accompagnement de projet dans la globalité** consiste à armer l'artiste pour qu'il puisse prendre en compte voire en charge, les différentes dimensions du projet, il s'agit de formation large *(artistique certes mais aussi sur les plans de l'administratif, de la méthodologie, de la communication...)*

. Jean-Baptiste pose la question de savoir si dans les écoles de musique et conservatoires, la mission d'accompagnement de projet est présente ? Il évoque et invite tous les professeurs à chercher la complémentarité avec les structures qui ont ces missions. On peut y trouver des conseils, des retours sur expérience… Cela dépasse la seule formation artistique.

Exemple: le "Krakatoa" à Bordeaux est une structure qui avait édité le «kit de survie administratif des musiciens», à présent, le kit existe en ligne, il est actualisé régulièrement.

- **Que peut-on imaginer ?**

Ces réseaux sont dotés d'expériences variées et d'outils sérieux pour le lancement sur la voie professionnelle des amateurs et la dimension de formation pro des conservatoires et écoles. Il y a donc une complémentarité à imaginer et à faire fonctionner ce qui serait profitable à tous les artistes, entre les écoles de musiques / conservatoires et les structures d'accompagnement que sont les pôles et les réseaux Musac.

2.Fabrice : Travaille au Conseil Général Val d'Oise (95)

Fabrice présente sa fonction et évoque **son parcours** dans les réseaux et l'enseignement artistique**:** il est l'interlocuteur entre les élus du **Conseil Général *(Val d'Oise)*** et les acteurs de terrain.

. Il a des expériences variées dans la sphère des musiques actuelles. Il s'est frotté aux activités de musicien amateur, de "formateur-accompagnant" sur des projets amateurs, lorsqu'il travaillait pour **l'ARIAM.** Il connait les questions posées par l'enregistrement, la production, l'édition, la commercialisation de la musique, où surgissent les problèmes sur la propriété intellectuelle. *(communication, vente, partage en ligne et sur "le Cloud").* Fabrice est membre du **Conseil des Éditeurs et Producteurs Discographique.** Ses points de vue et expériences diverses lui donnent un panorama complet des problématiques autour des musiques amplifiées, de leur pratique et de leur diffusion. Il évoque aussi les avantages et inconvénients qui découlent des possibilités de création et de diffusion qu'offrent les moyens informatiques et numériques actuels par rapport à la situation il y a seulement 20 ans

. Il précise que sa fonction pour le Conseil Général ne le met pas en contact direct avec les artistes, mais avec les personnes qui comme Jean-Baptiste, sont actives dans les réseaux Musac, dans les salles de concert, les studios, ainsi que dans les structures d'enseignement et de formation, de production.

Fabrice nous dit: "Le postulat de base pour bien accompagner, est de faire **le bon diagnostic** pour s'adresser aux **bons interlocuteurs**:

. Le Bon Diagnostic = Où en sont les artistes ?

Fabrice propose en gros 3 cas de figure dans l'accompagnement de projets artistiques d'amateurs tournés vers la professionnalisation :

a) les amateurs. Profil: primo-arrivant / reprises d'études / amateur éclairé.

b) l'amateur avec un projet professionnel

c) le professionnel.

Mais, la question demeure; Quand est-on pro *"De Son Art"* ?

Fabrice approche la question par une distinction entre:

1) Projet artistique global.

Le pro de son art" serait celui qui vit en exerçant une palette d'activité reliée au cœur de son métier. Exemple ***"Ignatus"*** (NB: il garde le plus souvent son nom d'artiste pour exercer ses autres activités) Il écrit des chansons - ACI *(Auteur Compositeur Interprète)* - crée des spectacles jeune public, dirige des stages d'écriture et forme des stagiaires... C'est une identité professionnelle globale.

2) Activité professionnelle du spectacle.

Beaucoup d'artistes et de groupes qui ne travaillent que sur un seul aspect de leur projet artistique se disent professionnels, certes, mais ils ne le sont pas uniquement de "Leur Art" *(ils ont par exemple 10 cachets d'artiste et le reste en tant que technicien, roadie...)*

Les Bons Interlocuteurs.

1. catégorie a): Accompagner la Pratique Amateur.

Aider à trouver les bons partenaires, le cas échéant à lever des fonds. Faire le point sur les possibles. En île de France notamment il y a beaucoup de réseaux, en région il y a des Pôles Musiques Actuelles. Ils font un travail de repérage et d'accompagnement des pratiques amateurs. Il s'agit de donner accès à la pratique, à la scène, permettre au groupe de jouer dans des locaux adaptés à la pratique - lieux de répétition - et aux concerts de musiques amplifiées *(c'est aussi un problème de santé publique).*

Toujours dans une optique professionnelle Fabrice identifie les autres étapes de l'accompagnement d'un point de vue technique autour du projet de produire un album discographique: le 1er enregistrement; l'enregistrement pro, le mixage, le mastering, l'administration, la comptabilité, les déclarations...

De manière pratique l'accompagnant doit aider à faire la synthèse de ce qui existe sur le territoire, donner les bons numéros de tel, le cas échéant aider l'artiste à monter sa propre structure *(association)* pour vendre ses concerts ou les organiser.

2. cat. b) - c): l'Amateur avec Projet Pro. et le Professionnel.

Une catégorie mêlée.

. La frontière entre amateur éclairé et professionnel à temps-partiel *(par obligation)* n'est plus nette. À l'heure actuelle vivre uniquement de son projet est devenue rare. Il y avait naguère, des artistes qui par choix ne faisaient le métier de musicien qu'à temps-partiel. Ils exerçaient en parallèle une autre activité professionnelle. *(ex: "Les Wampas")*

. L'avènement des home-studios a multiplié la capacité d'autoproduction d'accès à la production, à l'enregistrement, et à la diffusion internationale *(le "Cloud" et l'internet).* Cette production de musique est colossale, elle est là accessible, mais elle n'est pas forcément écoutée en fait. Il devient difficile de se faire entendre, à un moment, tout peut se retrouver au même niveau, c'est complexe de sortir du lot.

. Autre donnée à prendre en compte: Les sources de revenus ne sont plus flêchables. L'Internet à haut débit couplé à la technologie numérique restituent intacte la qualité des enregistrements musicaux mais ne permet plus le contrôle de la circulation, du téléchargement des contenus, … Il est donc difficile de gagner sa vie à partir de la diffusion de son travail *(Hadopi... ne fonctionne pas, il n'y a pas vraiment de solution, ni les moyens techniques ni la pédagogie ne fonctionnent pas)*

. Par nécessité économique, les corps de métier changent: on parle de *"Contrat à 360°"* : Une même personne peut être simultanément et en complémentarité, tourneur, directeur de salle, manager, voire musicien etc.

Autre solution pour développer un projet: établir une ***"Brand-Content"*** (traduct.: "Marque Contente") c'est un échange d'images profitable aux deux partenaires. On couple le nom et l'identité du groupe à une Marque: une image associée à des valeurs.

. Pour conclure: Dans l'accompagnement d'un projet professionnel il est important de définir les rôles, pour en parler clairement à nos élèves, distinguer les rôles et les fonctions de manager/ éditeur/tourneur/… **A l'heure actuelle, s'il y a une règle, c'est qu'il n'y en a plus !**

"En conclusion de la conclusion" de Fabrice, Arnaud intervient pour ajouter une idée: Il s'agit en quelque sorte d'ouvrir le champ lexical des mots et notions de "professionnalisation"/ "professionnel"/ "professionnalisme". Ce que veut exprimer Arnaud c'est qu'on peut, dans ces contextes de vie à deux activités, être considéré à la fois comme des "amateurs" au sens "techno-administratif" *(ne pas avoir*

"de quoi" déclencher un statut d'intermittent du spectacle) et exercer une autre activité, le projet artistique ne suffisant pas pour gagner sa vie, tout en possédant un niveau professionnel par une diffusion d'ampleur professionnelle. La **professionnalisation des projets artistiques,** n'est pas la même chose que la **professionnalisation de l'individu.**

3. Ignatus (Jérôme)

. Parcours: Il était Journaliste et a monté sa "boite" de marketing. Puis il a "bricolé" des chansons avec les moyens du bord d'alors, qui l'ont amené jusqu'à chez Columbia. Il a signé et là, précise t-il *"j'avais des avances mais pas de revenus".* Il a suivi un temps cette vie d'artiste, il ne faisait que de la musique pendant, mais, il lui semblait s'enfermer un peu, et les moyens financiers se rétrécissaient. Il a repris ses autres activités professionnelles, cela lui a donné de la liberté. Il travaillait toujours son art, il a monté son label. Ça a basculé grâce aux résidences d'artistes, et grâce à l'action culturelle et il a pris conscience qu'il avait des savoir-faire et Ignatus a décidé de partager sa démarche artistique avec les autres…

Ignatus nous dit: "Au **P.E.S.M Bourgogne**, les musiciens que l'on forme ont un projet professionnel. On intervient aussi pour les préparer à être des formateurs… Quand on est chanteur, ce n'est pas comme un musicien instrumentiste *(les guitaristes, batteurs, clavier qui peuvent jouer avec plusieurs groupes).* On ne n'est pas leader sur 4 ou 5 projets qui tournent… surtout pour un ACI. On ne peut pas être "musicien de studio" en tant que chanteur *(à part quelques choristes)* c'est très difficile d'être chanteur-ACI toute sa vie, il faut être super connu". "Je mets beaucoup en avant le fait d'être multi-casquettes" ajoute t-il, on arrive à le faire sur 5 ou 10 ans mais toute une carrière là-dessus, c'est difficile !

Beaucoup de musiciens font d'autres choses autour de leur propre musique *(musiques d'illustration, de films, pour des spectacles...)*

4. Arnaud Vernet – CRR et DEM , le musicien polyvalent, le chanteur.

Arnaud relève que ce qui vient d'être évoqué en terme de parcours individuel, nous renvoie aux **enjeux de l'enseignement artistique**.

. Il nous précise qu'au **CRR de Paris**, sur le **D.E.M** *(pas forcément le cas dans tous les D.E.M)* Musac la vision est de former des *"requins" de studio",* professionnels polyvalents et efficaces dotés de solides connaissances techniques. C'est aussi l'optique de formation de l'école Didier Lockwood *(NDLC: à titre indicatif; c'est même vision au CIM école Jazz & Musacs).*

. Je vois bien, nous dit Arnaud en tant que prof de chant, que cette **polyvalence** est plus facile pour un instrumentiste". C'est la **spécificité même de "l'instrument voix"** qui ne donne pas accès de la même façon aux métiers de musicien de session. Si l'on est choriste pour un ACI sur un projet, rien ne dit que l'ACI voudra la même couleur vocale "derrière" sa voix sur le projet suivant. Néanmoins dans l'enseignement, on reste sur l'idée de développer la polyvalence vocale des élèves musiciens-chanteurs, qu'ils puissent chanter des reprises (*concert en événementiels, animation musicale)* de la Soul, du Pop-Rock, ou assumer la place de choriste, tout cela dans différentes esthétiques *(de la comédie musicale, à la publicité...).*

. Il y aussi un **problème spécifique à la comédie musicale** *(opéra-rock)* même et peut-être surtout pour les "têtes d'affiche". Après un succès médiatisé, leur visage et leur voix sont bien, voire trop connus, trop "associés" à un rôle et ils ne sont pas ré-engagés avant parfois 2 ans.

. Arnaud termine en précisant que dans son enseignement il essaie une sorte de compromis: il travaille beaucoup sur l'identité et le style individuel de ses élèves, tout en gardant l'idée de développer chez eux différentes palettes vocales. C'est selon lui une vraie question pour la formation des chanteurs et il la renvoie à Claudia sur son expérience au DNSPM pôle sup Bourgogne...

5. Claudia Phillips :

. Claudia revient aux contextes dans lesquels nous, membres de **l'A.F.P.C.** , enseignons à des amateurs et dans différents cycles professionnalisant. Que fait-on, que propose t-on ?

. Dans les lieux de formation, écoles tant publiques que privées elle a constaté que la demande dépassait toujours la stricte acquisition d'une technique vocale. Le ***"prof de Technique Vocale"*** ne disparaît pas dans les Musac, mais il est pratiquement toujours amené à donner des renseignements, conseils et savoirs périphériques à la stricte acquisition d'une technique vocale. Claudia précise la différence entre professeur de technique et prof de chant dans le contexte des musiques actuelles qui est le sujet de la table ronde. **On voit que le professeur dans ces contextes fait davantage,** il doit apporter plus que ça. Il accompagne dans un parcours de chanteur. Des demandes surgissent, auxquelles il doit répondre. Il faut apporter ces « petits coups de pouce » des trucs et des procédures du métier, on sort du rôle prof de chant, on accompagne voire on aide à la création comme le signale une des participante *(Chloé peut-être...???).*

. Les participants de la table ronde, échangent brièvement autour du mélange des genres dans la fonction d'enseignant de voix, de musique, et d'accompagnant dans le métier dans les musiques actuelles. Selon les demandes, le prof de voix, est aussi prof d'écriture, prof "d'image et de tenue en scène", voire consultant en trajectoire de carrière... Même si durant les cours on travaille la voix, et toujours l'artistique, c'est souvent appliqué à un répertoire original et les questions autour de la diffusion du travail personnel, des bonnes filières, des lieux à connaître, sont toujours présentes. Une de nos collègues intervient pour préciser que les conseils sont aussi demandés, prodigués et nécessaires aux chanteurs de la sphère classique, sur quoi nous tombons d'accord.

. Claudia nous dit: **Au Studio des Variétés -** on accompagne des chanteurs qui sont présentés comme professionnels. Mais en fait, sur les centaines d'artistes que j'ai vu dans mes interventions, la très grande majorité est composée de gens qui aujourd'hui font un autre métier. Les Stars, ceux qui arrivent à vivre de leur musique, ce n'est pas la majorité du tout, un tout petit pourcentage. Définir le professionnel par ses revenus ne peut être un critère définitif non plus, car les revenus sont variables et changent de sources *(6 mois grâce à sa musique, 6 mois grâce à l'autre activité).*

Revenons au Pôle Supérieur - Musiques Actuelles - Bourgogne :

. On ne pouvait pas monter un cursus strictement vocal. Il ne pouvait pas y avoir juste des cours de voix et de musique vocale. Il fallait des instrumentistes. On travaille à monter un projet, le chanteur ne peut être pris en compte tout seul. « Il faut un batteur qui joue *"au (dans le...) cul du chanteur"»* déclare Claudia *(éclats de rire)*. **Il fallait donc accepter aussi les instrumentistes dans ce cursus musiques-actuelles**, et on constate depuis, qu'il sont en majorité et qu'il y a peu de chanteurs. Besoin de changer la mentalité sur ces cursus: beaucoup de jeunes qui veulent faire ce métier ne pensent pas à des études supérieures pour le faire.

. C'est la **quatrième année d'existence du Pôle-Sup.** Bourgogne Musiques Actuelles. Claudia précise: On forme au ***D.E****. (Diplôme D'État - enseignement)* / au ***D.N.S.P.M.*** *(Diplôme National Supérieur de Musicien* - qui est "au dessus" du ***D.E.M****. (Diplôme d'Études Musicales)* et qui ouvre au niveau Master*)*. On forme également à la ***licence de musicologie*** en liaison avec l'université de Bourgogne. La majorité des étudiants viennent pour le ***D.E.,*** et pour le le ***D.N.S.P.M.*** dont, pour l'instant, "personne ne sait trop à quoi il sert"!

. Admission: Pour rentrer il faut avoir le ***Bac***. Normalement un ***D.E.M.*** aurait été requis mais Claudia précise qu'elle a demandé à ce que ce critère de sélection puisse être contourné au risque de n'avoir pas grand choix dans les candidats. Il y a donc eu des dérogations sur dossier et auditions. C'était surtout

vrai pour l'année d'ouverture du département, car cette année *(rentrée 2013-2014)* il n'y a quasiment pas de dérogations et les candidats sont presque tous titulaires du D. E. M.

Précision: il y **a sur le papier 2 diplômes d'État,** le ***D.E. Musiques Actuelles Amplifiées*** et le ***D.E. Jazz.*** Mais pour le ***D.N.S.P.M.*** Au Pôle Sup. Bourgogne, les enseignements des 2 identités musicales sont confondues, c'est un ***diplôme de Musiques Actuelles,*** et il y a ensuite des spécialités (Jazz, électro, accompagnement...).

Il y a donc deux spécificités Au pôle Sup. Bourgogne on peut passer le ***D.E.*** **en deux ans** et le **Jazz n'est pas séparé des *M.A.A*.** L'idée est de décloisonner, de prendre tout le monde. C'est encore une situation unique en France, les départements sont réunis et les **promos sont mixtes,** c'est très enrichissant même si cela pose aussi des problèmes. De toute façon même les musiciens de jazz jouent avec d'autres types de musiques actuelles dont l'accompagnement de chanteurs et les musiques électroniques, les compétences aussi se mélangent.

Résultats sur 4 ans - Depuis l'ouverture du cursus, le département a:

. 6 D.E. Jazz en 2 ans. Instrumentistes - pour l'instant, pas de chanteurs qui ont le D.E. Jazz.

. 8 D.E. - M.A.A. *(D.E. Musiques Actuelles Amplifiées)* dont **2 chanteurs.**

. 2 D.N.S.P.M. *(obtenu en 3 ans - 1ère promo)* **en M.A.A.dont 1 chanteur,** l'autre était guitariste.

Cette rentrée scolaire nous avons:

. En 1ère année: 11 étudiants. 4 en Jazz et 7 en M.A. Il y a 2 chanteurs M.A.A.

. En 2ème année: 10 étudiants. 6 en Jazz dont pour la 1ère fois, une chanteuse. 4 en M.A. avec 1 chanteur.

. En 3ème année: 5 étudiants *(D.E. obtenu)* 2 en Jazz et 3 M.A.A. et il n'y a **pas de chanteur** sur cette promo.

Malgré des niveaux équivalents, des parcours semblables, de très bons rapports et des collaborations fructueuses entre chanteurs et instrumentistes, en dépit des cursus indifférenciés et de la communication avec le même langage, on **remarque au sein des promos, qu'il y a les chanteurs d'un côté, les instrumentistes de l'autre.** Même si le chanteur est formé et possède par exemple un **D.E.M.** ou s'il a suivi une autre formation exigeante. D'après son expérience et son sentiment, Claudia ajoute que cela ne vient pas que des instrumentistes

Comment peut-on expliquer cela ? - s'interroge Virginie -

La suggestion est qu'historiquement le chanteur, dans ce qui ne s'appelait pas encore les musiques actuelles, n'était pas obligé d'être formé comme "musicien". Il pouvait s'expliquer autrement. Claudia a constaté que ce n'était pas, à proprement parler, culturel, car elle retrouve cette situation dans beaucoup de pays et pour diverses nationalités.

Deux choses à noter, précise Claudia; 1.) Le **milieu de la musique** est **très masculin.** Pourtant dans les écoles de musique on constate qu'il y a surtout des filles qui travaillent le chant, mais au niveau du recrutement professionnel au *Studio des Variétés* par exemple, on retrouve un énorme manque de parité, "il y a surtout des "mecs" dans les vocalistes". 2.) Elle suggère que le chanteur ayant le rôle de celui qui parle, il a une position à part, c'est le rôle qui change par rapport aux autres musiciens. Il a un "pouvoir" différent de l'instrumentiste, il a le **pouvoir du verbe**, il transporte le sens verbal.

Témoignage: *Ignatus signale à propos de ce qui a été dit, sa relative ignorance et son manque de pratique assidue en terme de technique, tant musicale que vocale (il se fait gentiment et ironiquement huer - rires !). Son attente, en revanche, est que les musiciens avec lesquels il joue connaissent la musique et son langage, pour comprendre et accompagner l'A.C.I. qu'il est. On remarque que souvent les instrumentistes-accompagnateurs considèrent qu'il revient aux chanteurs de trouver les concerts,*

s'occuper de la communication du projet, en être le "leader économique" et le directeur artistique...

. Revenons au **Pôle Sup. Bourgogne** et aux vies **professionnelles des étudiants.** La plupart des diplômés ont des postes de profs dans des structures, mais à priori tous enseignent.

- Les titulaires du D.E. ont tous des postes.

- Les 2 D.N.S.P.M. ont obtenu des postes en conservatoire.

- Et ils ont les uns et les autres des **projets personnels et collectifs de création**.

Après ces études, ils sont mieux armés pour faire un trajet personnel. Ils ont vu et ils se sont mieux figurés, durant le cursus, ce qu'est la vie dans le milieu professionnel de la musique. Les choses évoluent, s'améliorent tous les ans et on constate, cette année, une "hausse" du niveau de recrutement en 1ère année.

Dans le cas des étudiants ayant un D.E. jazz, ils ont pour la plupart un poste et souvent sont "en exercice" quand ils viennent suivre la formation. Il faut savoir que l'âge de nos étudiants varie entre 21/22 ans, pour les plus jeunes et 40 ans même en 1ère année. Ce sont, dans ce cas, des personnes qui enseignent depuis longtemps. Ils ont acquis une réelle expérience sur le terrain et sont plus ou moins autodidactes.

Certains viennent pour **confirmer leurs savoirs** par un diplôme, mais Ils éprouvent le besoin en tant que prof. de se former autour de la **pédagogie**. Ils viennent aussi pour reprendre et observer des bases et des techniques d'enseignement. Ils sont ***devenus*** des enseignants, mais ils sont confrontés à leurs limites pédagogiques. L'aspect "formation du formateur" que représente le cursus, les satisfait beaucoup.

Ils étaient musiciens et passent à autre chose parfois après une dizaine d'année de carrière, ou parce que la vie de musicien ne leur convient plus.

Témoignages et questions des participants:

. Claudia témoigne qu'elle même ayant eu une carrière qu'elle a appréciée un temps, elle est passée, comme ce fut le cas pour Ignatus, très naturellement à autre chose, à un autre métier. Cela s'est fait au moment opportun, quand elle n'avait plus envie de faire la chanteuse-musicienne professionnelle.

. Une participante (Françoise Semellaz ???) nous informe que pour le D.N.S.P.M. à Lille il y a des étudiants en Pôle-sup. (Jazz) et demande où sont localisés les autres Pôle-Sup. à part Dijon; il en existe un en région Bretagne Pays de Loire (8 étudiants: 4 en M.A.A et Jazz et 4 Trad.), un à Boulogne (92) en Jazz, un à Toulouse - M.A.A. (1 seul étudiant) et enfin le Pôle-sup. Jazz à Paris où il y a des chanteurs.

. Laurence Saltiel (professeur à Boulogne en D.E.M.) ***. Laurence se demande comment se fait la sélection d'entrée pour les Pôle-sup.*** *Elle rapporte que les chanteurs qu'elle rencontre n'ont le plus souvent,* ***pas le niveau*** *requis pour entrer dans le cursus. En effet, elle a constaté que le recrutement demande le même niveau aux chanteurs qu'aux instrumentistes. Il faut maîtriser son instrument (voix ou batterie...), savoir jouer presque n'importe quel standard en interaction avec la section rythmique composée de prof. pour l'audition, savoir écrire lire et déchiffrer, il faut avoir une oreille éduquée pour enseigner le Ear-training... Le "cahier des charges" est imposant et le résultat est que peu de chanteurs se présentent ou, s'ils se présentent, soit ils n'ont pas le niveau, soit ils ne répondent pas aux critères de sélection ("ils ont mal lu la notice"). Pourtant Laurence remarque que des artistes de très bon niveau, qu'elle rencontre par exemple à Crest-Jazz-Vocal, ne peuvent néanmoins pas prétendre entrer dans ce cursus diplômant exigeant. Elle le regrette, d'où sa question de comment faire pour trouver les "bons" candidats ? Les élèves de Laurence malgré leur bon niveau de formation, ont tous un autre travail à côté de leur vie de musiciens.*

. Claudia rappelle que sur le **Pôle-sup. Bourgogne,** le concours d'entrée se fait à l'oral, pas d'épreuve écrite de théorie musicale, mais de l'écrit en commentaire de texte et d'écoute. Ainsi un bon niveau

d'artiste professionnel peut permettre, même si le niveau solfégique est bas, d'entrer dans le cursus. Elle rappelle que le **D.E.M.,** n'est **pas exigé,** les étudiants qui ont ce profil bénéficient d'une remise à niveau mais leurs lacunes ne sont pas rédhibitoires pour suivre l'enseignement.

. Remarque *(pertinente !):* Arnaud note que nous avons certes des 3èmes cycles spécialisés très pointus, mais historiquement en Jazz et Musiques-actuelles, les **D.E.M.** ont été mis en place et établis sans toutefois qu'auparavant ait été créée la filière du 1er au 3ème cycle qui permet d'atteindre le niveau requis pour obtenir le diplôme. Les candidats sont supposés avoir des acquis qu'ils n'ont pas reçus par un enseignement structuré contrairement à l'apprentissage dans la sphère des musiques dites classiques où l'élève est formé de nombreuses années avant son diplôme. Il y a donc au moment de choisir un candidat pour les filières M.A.A. et Jazz un dilemme qui se présente au "recruteur", - soit il prend en compte le fait que les 1ers cycles n'existent pas (dans ce cas il faut accepter que les postulants aient moins de compétences et faire le pari de les former sur deux ans pour les amener au niveau demandé) soit il attend que la filière se structure de la 1ère à la dernière année... Le choix serait alors de n'accepter que des candidats avec niveau **D.E.M.** et cela limite l'accès voire l'interdit aux publics formés "sur le tas".

Pour terminer:

Arnaud suggère, **après avoir vu la formation professionnelle** en cycles spécialisés, de conclure sur la **question de l'accompagnement des parcours artistiques amateurs**. Comment peut-on au final donner quelques clés à nos élèves, adolescents pour s'en sortir dans le parcours du musicien amateur ou débutant avec un projet musical personnel ? Comment leur donner les clefs de base en terme de contacts et de personnes à rencontrer sur leur territoire ?

Il suggère que Jean-Baptiste nous donne un **panorama d'acteurs incontournables** à l'intention des **porteurs de projets en Musiques-actuelles.**

Jean-Baptiste pense qu'en premier lieu, une part de la conclusion pourrait être de remarquer que la frontière est de moins en moins nette entre pratique amateur et professionnalisation. Il y a un va et vient entre deux vies professionnelles. Ces nouveaux statuts ne sont pas reçus par les administrations locales ou régionales comme les D.R.A.C. L'accès à la professionnalisation ne doit pas être conçue seulement pour les "primo-accédants", mais aussi pour que les musiciens soient maintenus, accompagnés et aidés dans leur retour périodique à la profession.

Vers qui orienter ? Les "Ressources" - Les S.M.Ac. *(Salles Musiques Actuelles)*

Premiers acteurs auxquels pense Jean-Baptiste, les ***Smacs.*** Elles ont une mission **d'information-ressource.** Ce sont des lieux physiques, où l'on rencontre des personnes qui donnent des infos, de la documentation... L'appellation **Smac** est un **label** d'état *(comme "Centres Dramatiques Nationaux")* avec une **mission territoriale**, Il concerne une centaine de lieux en France *(environ un par département).* En contrepartie des 75.000 € de subventions dont bénéficient les salles labellisées, les missions sont celles de l'accès à la pratique musicale aux amateurs, de faire jouer des professionnels dans leurs locaux, d'être dans tous les cas des fournisseurs d'information et d'accompagnement...

. Les **Smacs** ne sont **pas que des salles de concert**, elles proposent aussi le plus souvent des salles de répétition, d'enregistrement, des résidences d'artistes avec projet local…

. Il existe **deux sortes de Smacs**, les premières, historiques, issues des ***Cafés Musiques***, et les autres, de nouveaux lieux conçus pour cette fonction comme la Paloma à Nîmes, ou une autre à Nantes *(La Fabrique ?)*. Selon Jean-Baptiste ce sont les *"cathédrales"* des Musiques-actuelles. Elles offrent matériel et équipement pour travailler dans de bonnes conditions, elles pourvoient à l'information sur le métier, par les fameuses **"ressources"** auxquelles elles ont accès.

Témoignage - question d'une participante:

Il semblerait qu'un problème se dégage de certaines salles de concert conventionnées et répertoriées

Musiques-Actuelles, sans pour autant être labellisées, qui sont géographiquement situées dans des quartiers excentrés - là où justement on accueille ces musiques plus volontiers. Il n'est pas évident pour des ados qui veulent jouer leur musique de se produire dans ces lieux éloignés de chez eux, ils craignent que le public ne se déplace pas, que cela se passe mal humainement... Ce sont aussi les parents qui ne veulent pas les laisser jouer dans certains lieux.

Réponse: Il faut, pour trouver la salle qui correspondra aux jeunes artistes, **faire appel aux réseaux.** Les réseaux connaissent tous les lieux où l'on peut jouer, présenter sa musique. Il faut se relier aux réseaux régionaux. En île de France on peut s'adresser au **R.I.F.** (rif.org), confédération qui regroupe les 8 réseaux franciliens. Pratiquement toutes les régions ont aussi leurs réseaux. Il y a le **réseau R.A.O.U.L.** dans le Nord-Pas-De-Calais, **Le PÔLE** en Pays de Loire, **TREMA** en région PACA... Et au sein du réseau officiel général, il y a d'autres types de regroupements de compétences, par exemple sur Paris il y a le **M.A.P.** avec salles organisatrices de concert, studios de répétition, radios, studios d'enregistrement et même des conservatoires, qui se mettent en réseaux, comme par exemple celui où travaille Arnaud, membre du **réseau 92 Musiques-actuelles.** Il faut de même consulter des sites comme celui de la **Cité De La Musique** plus généraliste mais très interactif et exhaustif. Une **dernière chose bien avisée** : abonnez-vous aux newsletter notamment celle de **l'I.R.M.A.** ou l'on trouve des infos de diverses sortes (du concert, à la conférence, d'une publication à des formations et stages sur toute la France, actualisées tous les mois)

Témoignages:

Kalimae Maquis nous donne un exemple de collaboration réussie et en devenir entre le conservatoire de Chelles là où elle travaille, avec ***Les Cuisines*** un lieu qui accueille les groupes que l'on suit, issus des ateliers musiques actuelles. Les élèves ont trouvé dans cette structure les réponses et des solutions que nous ne pouvions pas leur apporter au conservatoire. Il en a découlé un vrai partenariat, les profs du conservatoire qui sont par exemple disponibles pour intervenir auprès d'artistes en résidence aux *Cuisines.*

La situation ne semble pas se mettre en place aussi facilement partout. Une participante du **conservatoire de Franconville**, témoigne des difficultés insurmontables à collaborer quand il n'y a pas de volonté politique. L'***EMB*** à Sannois prône l'autarcie dans son fonctionnement et ne travaille guère en réseau à priori.

Ariane Ravier, elle travaille à l'***IEMAA*** à Lizy-Sur-Ourcq (77) C'est une structure-école Musac qui au contraire de l'EMB ne cherche qu'à s'étendre et collaborer, mais elle ne trouve pas de partenariat et se désespère...

Merci à tous !

Brigitte Renaud

Master classe lyrique :

« Faire émerger le sens et l'émotion… quel défi pour l'interprète ? »

Alain Garichot, metteur en scène.

par Sophie Fournier

Faire émerger le sens et l'émotion est l'essence même du métier de chanteur. Alain Garichot a consacré sa carrière aux mises en scènes dans les plus grands opéras mais également à la transmission auprès de jeunes chanteurs en quête de sens.

Nous avons été nombreux à travailler avec Alain Garichot pour préparer nos auditions, nos prises

de rôles !

Pour cette Master class Alain Garichot fait travailler quatre chanteurs Sophie-Charlotte Mabit (air de Michaela), Victoria Jung (air de Musette), Myriam Jarmache (air de la Colombe de Gounod), Vincent Vogt (air de Sancho de Don Quichotte de Massenet). Ces jeunes chanteurs sont issus des classes de chant du conservatoire du 9ème.

Chaque élève a 30 minutes.
Au piano Yoan Héreau, formidable jeune accompagnateur. Alain Garichot a donné tout au long de son intervention une grande place à l'accompagnement.
« Sois avec l'accompagnateur» ou encore « ne jamais exclure le piano ».
« …ne pas attendre de commencer mais entrer dans la matière de la vibration avec le piano, avec ce que l'accompagnateur fait résonner… »
Il s'adressait souvent à Yohan Héreau, le complimentant.

Chaque chanteur présente son morceau au public. Le travail d'Alain Garichot commence déjà dans l'analyse de cette présentation, dans la manière dont le chanteur s'adresse au public : «… c'est eux qui existent pas toi… »
Pour préparer un rôle, dit-il, il faut lire l'opéra comme on lit un livre et la biographie du personnage se détache alors. Les mêmes questions sont posées au début de chaque intervention : « A quel moment de l'œuvre sommes-nous ? A qui s'adresse le personnage, que dit-il ? Qu'est-ce qu'il ressent à ce moment-là ? Quel est son état d'esprit ? Son caractère ? Son âge ? etc… »

Pour Vincent, par exemple, Alain Garichot explique la personnalité de Sancho, son rapport à Don Quichotte, les raisons qui lui font décider de le suivre, d'être son serviteur. Il est séduit par lui, c'est le monde de l'enchantement.

L'extrait d'opéra choisi est replacé dans son contexte, dans son époque.

Dès le début, Alain Garichot a utilisé son franc parlé et sa bonne humeur communicative, essayant de faire tomber toutes les idées reçues, les consensus pour laisser la place à l'émotion, à la spontanéité et non au repli sur soi.
Il réussit à prendre en compte les particularités de chaque chanteur et à s'adapter à leur personnalité. Il considère chaque jeune comme un artiste «…ne me subis pas, part d'où tu le sens… ».

Il remet également en question cette volonté dont on parle tant : pour lui, si les choses partent de la volonté, une tension se crée. «… le foyer artistique, c'est le ventre, pas la tête… », «…j'articule ce que je ressens pas ce que j'ai appris sinon j'étouffe le génie de la musique… », «…une tenue ne se fait pas avec la volonté… »
Il ne faut pas être en confrontation avec l'œuvre sinon elle devient inaccessible, mais la décrypter jusqu'à ce qu'elle nous parle.
Il parle franchement à chacun tout en le valorisant :
-« Tu n'as pas assez de plaisir, tu as du talent, il faut que tu le saches…et il est au service de l'expression. Tu es un peu trop sur toi »
dit-il a Myriam.
-A Vincent : « La voix est là ».
« Trop bourgeois ton Sancho, trop coincé… »« Tu es capable, tu dois voir ce que tu dis, visualiser. Ce que tu mets dans les yeux, il faut le mettre dans le ventre… » « Réinvente. Ne sois pas sur toi. Aie confiance.».
-Assume, c'est formidable. Libère toi c'est magnifique, il faut oser c'est tout. Ne me subis pas, c'est toi qui chantes. Tu as un talent formidable, crois-moi » à Victoria.
-« Tu as une voix magnifique mais quand tu passes sur le texte tu refermes tout… » ça va être génial ! Vas-y ! » à Sophie Charlotte.
Son seul souci, nous avoue-t-il, est de réussir à transmettre le plaisir d'interpréter, c'est-à-dire de donner la vie, ne pas s'embêter à faire des sons inutilement. Pour Alain Garichot, il faut oser le plaisir !

Il souligne également l'importance d'être en résonance avec ce que le personnage fait : « …on vit les choses que l'on visualise. Le souci de bien faire c'est un stade, quand tu l'as dépassé…après tu voyages !

Ne jamais fermer le sens, d'accord ?... Bravo ! »

Comment ne pas finir par oser lorsqu'Alain Garichot nous emporte dans son enthousiasme, son amour de la musique et de l'humain ! Il considère toujours les jeunes chanteurs comme des artistes ; il leur dit et insiste sur ce point à chaque intervention.

Il insiste beaucoup sur la visualisation, il est nécessaire de visualiser tout ce que l'on dit, en effet, comme lorsque l'on parle et que l'on s'adresse à l'autre, c'est toujours pour exprimer quelque chose, il ne faut jamais oublier que c'est la même chose pour le chanteur et pour son personnage ; « Il faut que tu vois l'emmerdeur » dit-il à Myriam, « la musique du langage est toujours vraie » à Vincent.

Voici quelques citations précieuses d'Alain Garichot glanées tout au long de cette Master class :

« Ne reviens pas sur toi dans le silence. Ce n'est pas du démonstratif, c'est du ressenti que tu évacues pour aller mieux »

« Lorsque nous avons du talent, nous devons le mettre au service de l'expression »

« Savoir le texte par le ventre, pas par la tête »,

« Je dis ce que je vois, c'est tout le secret »

« Pas sur soi les mots.
Non ! Tu le dis là, devant toi. »

« Je ne parlerai jamais des gestes »

« Utilise le parler »

« Le piège de l'interprète, c'est l'inconscient le « je » le « moi » ne devenez pas narcissique »
« Il faut articuler le sentiment, ce n'est pas le cours de diction de troisième année »

« Le compositeur ne se trompe jamais, quand il sonorise le sentiment du doute, comme par hasard, il est sur les notes de passage. Remarque l'importance du silence pour le doute… »

« La musique du langage, c'est la plus belle musique »

« Dans le registre du mensonge, de l'interrogation, on monte souvent dans l'aigu »

« Tout ce que fait l'instrument, ou l'orchestre, toi tu le ressens »

« Quand tu lis une partition, pense toujours au sens »

« Le piège de l'interprète, c'est le retour sur soi, l'inconscient, le JE, le MOI »

« Il faut oser, c'est tout, pas de pudeur »

« La musique est un langage intérieur »

« C'est toi qui doit créer ce que le compositeur a écrit. Ne reviens pas sur toi pour la prière, utilise un sous texte »

« Réinvente ce que tu sais, il ne faut pas savoir »

« Ne suis pas l'écriture musicale »

« Estimez-vous, je vous en supplie, arrêtez les jugements individuels : « c'est pas assez bien »…ça évolue tout le temps un individu… »
Etre, en résonnance avec soi-même, à la recherche constance de la visualisation de ce que le personnage dit, comme dans la vie courante lorsque nous parlons pour exprimer notre pensée, nous conduira à l'émergence du sens et de l'émotion.
Difficile de dire ce qui est le plus important pour Alain Garichot, je choisirai néanmoins en espérant lui être la plus fidèle : le plaisir. Oui, le plaisir me semble être, pour lui, le sentiment incontournable, qui donne accès à la liberté personnelle et donc à l'expression juste et libre.

Sophie Fournier

Compte rendu de la conférence de Hélène Sage sur « Les apports de la méthode de Jo Estill »

par Véronique Murillo

Hélène Sage découvre la méthode Estill il y a 8 ans grâce à Bruno Coffineau et c'est une vraie révélation. Elle qui cherchait à comprendre la raison de ses problèmes de puissance et de fatigue vocale, elle trouve enfin des réponses claires à ses questions. Aujourd'hui, elle se présente comme une passionnée de la Méthode Estill et s'emploie à la faire connaître autour d'elle en proposant une version simplifiée.

Jo Estill est une chanteuse lyrique née au Etats- Unis en 1921 et décédée en 2010. Dans les années 70, à la suite de problèmes vocaux, elle s'interroge sur le fonctionnement de la voix et réunit autour d'elle des chercheurs et des scientifiques afin d'explorer les mécanismes vocaux. Novatrice en son temps, elle fait un certain nombre de découvertes et crée une véritable « boîte à outils » pour les chanteurs. Même si les recherches sur la voix ont évolué depuis, l'apport simple et pratique de la Méthode Estill reste d'une merveilleuse efficacité.

Hélène Sage nous présente donc les 13 figures (ou outils) et les 6 qualités de voix qui composent la Méthode Estill. Le principe est de localiser et de dissocier chaque élément de la voix. Pour chacun de ces outils, Jo Estill donne une "clé d'accès", un moyen simple de les percevoir.

La gestion de l'air

Jo Estill a travaillé tout d'abord sur comment gérer la quantité d'air et la pression d'air car son postulat de base est que l'on a presque toujours trop d'air et de pression. Le premier outil est donc le Splat. Il s'agit de ne pas créer une prise d'air par un abaissement volontaire du diaphragme mais de lâcher la partie abdominale afin que l'air rentre tout seul dans les poumons et de ce fait avec une quantité qui n'est pas excessive.

Le deuxième outil pour la gestion de l'air est les ancrages du torse. Elle a localisé trois groupes de muscles : la stabilité globale du torse se fait par le carré des lombes, ensuite par les grands dorsaux et les pectoraux. Elle a mis en action et tonifié tous les muscles autour des poumons afin que ceux-ci se dégonflent moins vite. La sollicitation de ces muscles permet donc de gérer très finement l'air et de laisser le diaphragme libre. Les muscles abdominaux sont ainsi un peu moins utilisés.

Cet outil correspond au mot Soutien utilisé en pédagogie par les professeurs de chant et donne une vision simplifiée de quels muscles on relâche et de quels muscles on tonifie pour gérer l'air.

Le larynx

La première constatation de Jo Estill est que le larynx a une fonction de protection vitale. C'est un verrou qui évite à la salive, aux boissons et aux aliments d'aller dans les poumons. Il y donc 3 niveaux de fermeture à considérer : les cordes vocales, les bandes ventriculaires ou fausses cordes vocales et l'épiglotte.

Le premier niveau est celui des cordes vocales et elle a étudié, avec les outils disponibles à l'époque, comment se produit le son et les différentes possibilités de mise en vibration. Jo Estill ne parle pas de registres mais de différents types de masses. Elle a tout d'abord déterminé la masse épaisse qui caractérise la mise en vibration de l'ensemble de la corde vocale avec son muscle. Cela correspond à la voix de poitrine. La masse fine est uniquement une mise en vibration de la surface de la corde.

Cela correspond à la voix de tête.
Elle a également identifié une troisième manière de mettre les cordes en vibration, théorie qui commence à être contestée en ce moment, qu'elle appelle masse raide. Le plan des cordes vocales s'incline un peu et il y a un passage d'air (que l'on entend ou pas) entre les aryténoïdes. La masse raide et la masse fine ne sont pas faciles à distinguer et sont souvent confondues. Mais la grosse différence est que la masse raide demande beaucoup d'air. Très souvent les personnes qui n'ont pas travaillé leurs voix chantent en masse raide car ils ne gèrent pas leur débit d'air. Si ces personnes souhaitent chanter en masse fine mais n'ajustent pas leur air, cela peut conduire à de la fatigue vocale ou à du forçage.

Au deuxième niveau, on trouve les bandes ventriculaires. Le travail de Jo Estill sur le sujet est remarquable. En quelques minutes, on peut identifier les 3 positions possibles (ouverte, milieu, fermée). L'effort vocal, les aigus et le belting peuvent amener un serrage de ces fausses cordes vocales. Cet outil, appelé rétraction - constriction, permet donc de les situer et d'éviter de les engager durant la phonation. De plus, cette zone est le premier endroit de résonance, juste après la production du son par les cordes vocales. Ce travail crée ainsi un premier agrandissement de la caisse de résonance de la voix. Dans la pédagogie du chant, on parle souvent « d'ouvrir la voix », « de ne pas serrer la gorge » sans localiser exactement cette zone. L'apport de Jo Estill en la matière est primordial. Hélène Sage nous a fait identifier les bandes ventriculaires par quelques exercices.
Pour sentir tout d'abord la fermeture des fausses cordes vocales, il faut, tout en restant assis, pousser fort sur ses genoux avec ses mains. Cela génère un effort qui amène la fermeture de cette zone. Ensuite il faut retrouver la fermeture sans faire l'effort. La troisième étape est de les ouvrir progressivement en les faisant chuinter. Plus on ouvre les fausses cordes, moins il y a de bruit d'air. Pour finir de les ouvrir complètement, on imagine un sourire intérieur. Pour terminer, on rajoute la phonation en gardant les bandes ventriculaires bien ouvertes.

Enfin au troisième niveau du larynx, on trouve l'épiglotte qui vient fermer l'ensemble de la boite laryngée. Quand l'épiglotte commence à se fermer, elle crée un petit espace de résonance qui vient booster les fréquences aigus du son, entre 2500 Hz et 4000Hz. Ce rétrécissement de l'espace ary-épiglottique s'appelle le Twang**.** C'est l'équivalent de ce que l'on nomme le formant du chanteur en lyrique et qui permet à la voix de « passer par-dessus l'orchestre ». C'est un outil « magique » pour augmenter le volume sonore de la voix sans pousser avec les abdominaux et sans envoyer trop d'air sous les cordes vocales ce qui mène au cercle vicieux de la fatigue vocale.
Il est très important de travailler le Twang avec une bonne rétraction des bandes ventriculaires car l'abaissement de l'épiglotte est aussi une action assimilée à la déglutition. Il faut donc éviter que le larynx ne se resserre et en particulier au niveau des fausses cordes vocales. Jo Estill propose de trouver le twang avec des exercices comme celui du cri du canard. Une fois que la sensation est repérée, il faut ensuite enlever le côté caricatural du canard, éviter de pousser de l'air, ouvrir les bandes ventriculaires et on peut tisser la voix, en partant du médium, vers le grave et vers l'aigu en essayant de garder la qualité du twang.

Le cartilage Thyroïde
L'inclinaison du cartilage thyroïde permet d'affiner les cordes vocales sans se fatiguer. Jo Estill appelle ce processus le « Cry » car son outil pour l'obtenir est le fait de gémir ou de pleurer. Plus on monte vers l'aigu, plus le cartilage s'incline naturellement. Ainsi la masse épaisse commence à ressembler à une masse fine. Cet outil permet de travailler le passage et d'avoir un accès plus facile à l'aigu.

Le cartilage Cricoïde.
La théorie de Jo Estill à ce sujet est actuellement controversée. Pour elle, l'inclinaison du cartilage cricoïde donnerait une masse des cordes plus épaisse et serait une composante du Belt.
Le son est donc très puissant.

Elle insiste sur plusieurs précautions à prendre, à savoir : beaucoup de rétraction des bandes ventriculaires, beaucoup de twang et une gestion de l'air importante (ne surtout pas pousser l'air).

Ancrage Tête-Cou

De même que la technique Alexander le développe, l'ancrage tête-cou est un outil développé par la méthode Estill. C'est l'image de la porteuse d'eau. Les grands muscles du cou se mettent en action ce qui a pour effet de libérer le larynx et les petits muscles du cou viennent agrandir le conduit vocal. Cela dynamise également le voile du palais pour atténuer les problèmes de nasalisation excessive du son. De plus, comme on crée un mouvement vers le haut et vers l'arrière, cela aide les cordes vocales à s'étirer aussi vers l'arrière (en plus de la bascule du cartilage thyroïde) et facilite davantage l'accès à l'aigu.

Le voile du palais

Il y a 3 positions possibles du voile du palais que l'on peut identifier et localiser en se bouchant le nez.

- quand le voile du palais est baissé et touche la langue, tout le son passe par le nez et en se bouchant le nez, le son s'arrête
- quand le voile du palais est légèrement abaissé, il y a plus ou moins de nasalité et en se bouchant le nez le son est altéré.
- Quand le voile du palais est complètement relevé, le son est oral et donc en se bouchant le nez, il n'y a aucune modification.

Il y a souvent une confusion qui est faite avec le twang mais cela n'a rien à voir car celui-ci se fait au niveau de l'épiglotte. Il existe un twang nasal et un twang oral. Ce qui crée la confusion, c'est que sur certaines hauteurs le twang crée des sensations vibratoires, par conduction, dans le nez.

La hauteur du larynx

En fonction de la hauteur du larynx, le conduit vocal est plus ou moins grand ce qui a pour effet de changer le timbre de la voix. Un larynx plus bas renforce les harmoniques graves et un larynx plus haut les harmoniques aigues. La voix est le seul instrument où on peut changer à souhait la taille de la caisse de résonance.

Langue-Lèvres-Mâchoires

La mâchoire doit rester libre. La langue et les lèvres transforment la caisse de résonance de façon à faire sonner les bandes harmoniques de chaque voyelle et ainsi créent le timbre vocalique. Il est intéressant de séparer le travail du timbre vocalique et le travail du timbre modulable.
En résumé, voici donc les 13 figures à identifier dans la Méthode Estill.

Au niveau de la gestion de l'air :
1 / Le Splat et Les trois ancrages du torse

Au niveau de la production du son :
2/ Les attaques du son (glottale, simultanée ou aspirée)
3/ Les masses des cordes (épaisses, fines et raides)
4/ L'inclinaison du cartilage thyroïde par le pleur
5/ L'inclinaison du cartilage cricoïde pour le belt
6/ L'ancrage tête-cou qui aide aussi à étirer les cordes par l'arrière

Au niveau du conduit vocal pour travailler sur le timbre modulable :
6/ L'ancrage tête-cou qui joue également sur l'agrandissement de la caisse de résonance et qui aide à soulever le voile du palais.
7/ Les bandes ventriculaires.
8/ L'épiglotte qui crée le Twang

9/ Le voile du palais
10/ La hauteur du larynx

Au niveau du conduit vocal pour travailler sur le timbre vocalique :
11/ la langue
12/ les lèvres
13/ la mâchoire

Ces 13 éléments se retrouvent et se mettent en pratique dans ce que Jo Estill a appelé les 6 qualités de voix.
1/ Le Speech est la qualité de voix proche du parler avec l'utilisation des masses épaisses
2/ le Falsetto est l'utilisation des masses raides
3/ Le Sob est une qualité de voix très intéressante pour rééduquer la voix. Elle se fait avec l'inclinaison du cartilage thyroïde et un larynx bas. Il n'y a pas de twang, le son est très doux mais cela demande beaucoup d'ancrage pour gérer l'air
4/ La qualité Twang pour avoir un son puissant. Elle est utilisée dans beaucoup de styles musicaux comme le Gospel, les chants traditionnels italiens et de l'est, entre autres.
5/ La qualité Opéra c'est du twang, un larynx bas et tous les ancrages.
6/ Le Belt.

La méthode Estill est profitable à tout le monde que l'on soit chanteur débutant ou avancé. Jo Estill a dit elle-même « tout le monde a une bonne voix ». On peut l'appliquer à tous types de chant car il suffit d'utiliser les outils dont on a besoin pour obtenir une qualité de voix choisie.
Concernant la bibliographie, il existe un livre en anglais principalement sur l'anatomie et 2 livres qui sont distribués lorsqu'on fait la formation officielle. Isabelle Marx est à ce jour la seule représentante officielle en France car c'est une méthode ultra-protégée par les Américains. Hélène sage termine en disant que cette « boite à outils » est facile à utiliser mais que bien sûr elle a ses limites. Il faut apprendre à dissocier tous les éléments de l'appareil vocal pour ensuite apprendre à les faire fonctionner ou pas quand on chante. Pour cela un travail pratique encadré reste primordial.
Pour plus d'informations voici l'adresse du site internet : http://www.estillvoice.com

Véronique Murillo

*Table ronde « **La collaboration entre les professeurs de chant et les chefs de chœurs**. »*

Résumé de la présentation de Régine Theodoresco et Agnès Brosset par Hélène Obadia.

Il s'agit de l'expérience d'un « tandem » entre une chef de chœur et une professeur de technique de chant.
Régine Theodoresco a été nommée en 2011 pour 3 années à la tête du Chœur National des Jeunes(ACJ). Étant pianiste elle même,elle a choisi d'être secondée par une professeur de technique vocale, plutôt que le tandem traditionnel composé du chef de chœur et du pianiste.
Il s'est avéré que cette association est devenue un duo complémentaire,Agnès Brosset devenant l'interprète du goût artistique du chef de chœur;elle dit en riant : « je suis la mécano du chef ! ».
Régine Theodoresco qui a créé le chœur de femmes « Calioppe »,est très attentive à la qualité vocale des membres du chœur et très soucieuse de leur confort.
Le chœur regroupe des jeunes venant de la France entière de 18 à 27 ans.Il se réunit pour une session d'été de 10 jours pendant laquelle le chœur aborde la totalité du répertoire annuel et de 6 week-ends repartis dans l'année avec un concert à la clé.

Pendant le stage d'été,les journées sont longues;de 9h30 à 22h et on chante 7h par jour.
Il s'agit donc de créer des conditions favorables avec suffisamment de temps de repos.

Le matin,on commence avec Agnès par un travail d'échauffement avec une mise en disposition corporelle et mentale; l'accent est mis sur le travail du souffle. Ensuite, ce qui fait l'originalité du travail et de la conception de Régine,il y a une séance d'improvisation en groupe et en espace.
Régine mène la séance au piano où elle improvise et suscite la réponse du groupe.On s'exprime vocalement et corporellement,avec des déplacements.
C'est une discipline à laquelle se prête volontiers le chœur et qui amène pour l'ensemble une homogénéité de son et une complicité pour les participants.
A ce moment-là, le travail est basé sur l'écoute,sur les nuances et sur la conscience harmonique.
Régine insiste sur le fait que les nuances sont induites par la couleur harmonique et qu'une fois que chaque membre l'entend et en prend conscience,le chœur entier vibre dans la même nuance.
Après la séance d'improvisation,le travail du chœur commence et dure 3h.
Toutes les 20 minutes,un quatuor s'extrait du chœur et part travailler avec Agnès.
C'est à ce moment-là qu'Agnès propose un travail très approfondi sur différents aspects comme par exemple,la couleur des voyelles,la prononciation,la place des consonnes,la prise de respiration,les attaques,la justesse,bref,tout ce qu'elle observe dans son travail d'écoute du chœur.
Elle s'attache à prendre des notes ,sur la posture par exemple et restitue à ce moment-là ses observations. C'est donc un travail « à la carte ».
Après un temps de repos bien observé,l a soirée est consacrée au travail en tutti.

Le tandem est également très important pour chaque concert au moment de la rencontre du lieu.
Pour chaque pièce et en chaque lieu correspond une disposition du chœur spécifique en fonction des phénomènes acoustiques et des axes d'interprétation.
La professeur de chant devient l'oreille du chœur et se met à l'écoute du désir artistique du chef.
Cela devient naturellement une démarche commune.
C'est un travail qui les a toutes deux beaucoup enrichies et l'aventure continue car Régine a demandé à Agnès de la rejoindre au Pôle d'enseignement supérieur de Bretagne/ Pays de Loire où elle est responsable de la formation de direction d'ensembles vocaux.

Hélène Obadia

Appel à contribution pour notre journal AFPC 2014 !

Si vous souhaitez nous faire des propositions de comptes-rendus et d'articles (et traductions d'articles extraits de revues étrangères dont vous maîtrisez la langue : par exemple de la NATS/Journal of Singing ou de BDG/Vox Humana, etc…), des courtes présentations de livres, etc… , qui pourraient intéresser nos adhérents, merci de nous les envoyer avant le 30 mai et le document rédigé avant le 30 Juin 2014. Merci.

ATTENTION

Mode d'emploi pour la rédaction d'articles et comptes-rendus pour le journal ou le bulletin de l'AFPC EVTA France.

Merci d'envoyer vos compte-rendus et/ou articles en **deux formats** :
1) **Word ou Neo-office ou rtf,** pour effectuer aisément un copier-coller dans d'autres documents de mise en page ;
2) **PDF ,** pour que la mise en page de l'auteur ne « bouge » pas dans le transfert d'un logiciel et/ou d'un ordinateur à un autre et que l'on puisse en tenir compte dans la rédaction définitive (paragraphes, placement des tableaux, photos, etc…)
Chaque document doit avoir au moins une proposition de **titre** et surtout la **signature du/des rédacteur(s)** juste en dessous.
Joindre, si possible, votre photo et la/les **photo**(s) ou le(s) **tableaux** éventuel(le)s de votre écrit en **format jpg**
Envoyez vos comptes-rendus et/ou articles à Anne Constantin anne-constantin@orange.fr avec systématiquement Paolo Zedda zeddap@club-internet.fr en copie. Merci.

A.C. et P.Z.

Composition du bulletin : Paolo Zedda
Relecture des épreuves : A. Constantin, V. Murillo et P. Zedda

© AFPC – 2014

Livre-CD

A paraître le 17 octobre

Trouve ta voix

Initiation à la musique chantée

Johanne Raby et Janou-Eve Le Guerrier

Format : 23 x 23 cm, 32 pages, 19 €

Pour tous les chanteurs en herbe !

En plus d'être un bel objet agréable à feuilleter et à écouter, ce livre-cd propose aux enfants à partir de 6 ans des chansons, des musiques et des activités pour mieux connaître ce merveilleux instrument qui leur permet de chanter : la voix. Ils apprendront de façon ludique ce qu'est le registre vocal, le tempo ou encore le rythme.

Le livre présente aussi les principaux genres musicaux qui sont apparus à différentes époques. Les enfants pourront ainsi découvrir de façon chronologique les origines de l'opéra, du jazz ou encore de la pop.

Johanne Raby enseigne le chant depuis près de 30 ans. Elle a formé plusieurs professionnels du milieu de la chanson comme Arthur H.

Elle a été le professeur de chant de l'émission canadienne *Star Académie* en 2004. Elle est également membre de l'Association des Professeurs de Chant de France (AFPC).

Après des études en design graphique à Montréal, **Janou-Eve Le Guerrier** se perfectionne en illustration à l'ENS des Arts Décoratifs de Paris. Elle travaille aussi bien pour la publicité que pour l'édition jeunesse.

Les paroles des chansons et les partitions

Contact Presse
Lucie Laval – llaval@sogides.com
Immeuble Paryseine - 3 allée de la Seine • 94854 Ivry cedex
01 49 59 12 40