

"La voix mixte en chant moderne"

FORMATION SSPM - 2008/2009

La voix mixte en chant moderne

Entre technique et pédagogie

Jacqueline SAVOYANT - Chant

Plan de travail

- I. Introduction
- II. La voix mixte en chant classique / en chant moderne
- III. Notions d'anatomie et de physiologie de la voix
- IV. Éléments de pédagogie en chant classique
- V. Les différentes techniques en chant moderne : Belting, SLS, Estill, Breathing coordination
- VI. Approches pédagogiques
- VII. Conclusion

I – Introduction :

Dans mon activité professionnelle, la difficulté que je rencontre le plus fréquemment concerne le travail du « passage ». Plus particulièrement le 1er passage ou passage entre la « voix de poitrine » et la « voix de tête ». En discutant avec mes collègues, j'ai pu constater que personne n'était vraiment en mesure de répondre à mon questionnement. C'est pourquoi j'ai saisi l'occasion de ce mémoire pour approfondir un peu la question.

Pour une majorité d'élèves, il existe une véritable cassure à ce niveau-là, engendrant à la fois de la frustration et des comportements vocaux inadéquats, voire nocifs qu'il est ensuite long et difficile de corriger (mauvais « automatismes » au niveau de la musculature du larynx; sur le plan psychologique, difficulté de devoir repasser par des fonctionnements, donc des sons, non satisfaisants pour trouver une façon de fonctionner plus saine).

Pour quelques personnes chanceuses cependant, la voix reste vraiment homogène sur toute son étendue.

Le passage ne concerne pas une note en particulier, mais un ensemble de notes qui peuvent être pratiquées dans l'un ou l'autre registre. Le but est de rechercher une unité de la voix sur toute son étendue, une sorte de « voix mixte » qui permettrait d'unir le grave et l'aigu sans transition audible.

Selon que l'on fait du chant classique ou du chant moderne, le travail se fait de manière très différente, le timbre recherché étant lui-même très différent. A l'intérieur même de ces 2 grandes catégories, de nombreuses variantes nécessitent encore des ajustements du timbre.

Alors qu'aux États-Unis coexistent depuis de nombreuses années différentes techniques de chant selon le style de musique pratiqué, l'enseignement du chant en Europe reste encore principalement basé sur une « technique classique » qui ne permet pas d'aborder le chant moderne avec un timbre de voix adéquat. Or, la demande est très forte pour ces styles musicaux (pop, gospel, R&B, soul, ...) et il est important de pouvoir donner aux élèves des outils adéquats.

Ayant moi-même une formation de base « classique », bien que pratiquant essentiellement le chant moderne, je me suis parfois sentie désemparée devant certains élèves que j'avais le sentiment de ne pouvoir aider que très partiellement. Je m'étais déjà un peu penchée sur la question sans pouvoir vraiment trouver d'aide concrète. L'occasion de ce mémoire me permet d'aller un peu plus au fond des choses et de répondre en partie à mon questionnement.

La plus grande difficulté que j'ai rencontrée dans mes recherches est la très grande confusion qui règne au niveau de la terminologie. Pas évident de s'y retrouver quand on n'appelle pas les choses par le même nom!

Il existe aussi une certaine divergence de point de vue, même chez les spécialistes, Je n'irai pas jusqu'à dire que l'on trouve tout et son contraire, mais on n'en est pas très loin!

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il règne un flou que je ne qualifierai pas d'artistique et qui ne fait qu'entretenir la confusion dans l'enseignement, chacun construisant sa propre théorie selon ce qu'il a compris!

Je me suis donc efforcée de faire un synthèse de tout ce que j'ai lu et entendu en ne conservant que ce qui me semblait cohérent.

II. La voix mixte en chant classique et en chant moderne

Plutôt que de parler de « travail du passage », il est préférable de parler d'homogénéisation ou d'unification de la voix sur toute son étendue. Richard Miller, quant à lui, parle d'« égalisation des registres ».

Les 2 principaux types de voix correspondent à 2 mécanismes différents au niveau du larynx. « La voix de poitrine » correspond au mécanisme lourd (importante masse de cordes vibrante: c'est le muscle vocal qui travaille), la « voix de tête » (ou falsetto pour les hommes, quoique le terme ne désigne pas la même chose pour tout le monde!) correspond au mécanisme léger (faible masse de cordes vibrantes: c'est le ligament vocal qui travaille).

On recherche un timbre capable de faire le lien entre ces 2 types de voix, une sorte de « voix mixte » qui permette de masquer le passage entre mécanismes laryngés.

Selon que l'on fait du chant classique ou moderne, on ne recherche pas le même timbre. En chant moderne, on recherche un son plus direct, plus proche de la voix de poitrine, plus « musculaire », alors qu'en chant classique, on recherche un timbre plus proche de la « voix de tête », plus « ligamentaire ».

En chant classique, la voix mixte serait un registre « résonantiel ». Chez la femme, elle est produite soit en mécanisme lourd pour les sons graves (ce que Richard Miller nomme « mixture de poitrine »), soit en mécanisme léger pour les médiums et les aigus (ce que Richard Miller nomme « mixture de tête »). Chez l'homme, elle est produite en mécanisme lourd (principe de la couverture des sons).

En chant moderne, ce serait un registre laryngé dans lequel coexisteraient les mécanismes lourd et léger. Cependant, ce phénomène n'a jamais été prouvé scientifiquement. Certains affirment que l'on n'a pas encore d'outils assez performants pour le voir. On peut supposer malgré tout qu'un fonctionnement spécifique à ce type de voix existe vraiment, vu la différence de timbre avec le chant classique, et vu qu'il n'est pas possible d'obtenir ce timbre avec une technique classique.

Cependant, quel que soit le style, les avis sont très partagés.

Mme Dutoit-Marco nous dit :

« ...La voix mixte mélange à des degrés divers les caractéristiques des mécanismes fondamentaux du registre de poitrine et du registre de tête, c'est-à-dire réalise un ajustement dynamique équilibré entre les 2 types d'émission... » (Dr. Dutoit-Marco, 1996 p. 98)

Par contre, Gérard Chevaillier (également médecin ORL et phoniatre) affirme :

« ...La plupart du temps, quand le physiologiste parle de mécanique vibratoire, donc de registre, le chanteur parle de couleur, de vibrations, de sensations internes que lui donne le son laryngé amplifié par ses cavités de résonance. Ce n'est donc pas la même chose. Ainsi, le chanteur parle de l'existence d'un registre mixte, qu'il situe entre le registre de poitrine et le registre de tête. En fait, le chanteur parle des sensations qu'il a et qui lui donnent à penser qu'il chante dans un registre intermédiaire. Il serait plus logique de parler de voix mixte plutôt que de registre mixte, car il n'existe pas le mode vibratoire correspondant. » (Cross 1991 p. 61)

On peut lire encore, chez Richard Miller, concernant la voix mixte masculine:

*« ...l'introduction d'une émission définie comme voce mista procure assez vite un équilibre dans le mécanisme fonctionnel des muscles thyro-arythénoïdiens (mécanisme lourd) et crico-thyroïdiens (mécanisme léger)...
... La voce mista ne se limite pas à la « zona di passaggio »; bien que ce soit dans le médium qu'elle est pleinement à l'œuvre, la voce mista s'étend au grave de la voix afin de modifier l'action du mécanisme lourd, et d'assurer ainsi la transition progressive du timbre tout au long de l'échelle vocale. » (Miller 1990 p.130)*

On trouve encore sur le site du LAM (Laboratoire d'Acoustique Musicale) dans le rapport de Bertrand Chuberre sur l'atelier voix chantée :

« ... dans la voix chantée lyrique, la "voix mixte" est un "registre résonantiel" qui permet de masquer, chez la femme, le passage entre les mécanismes I et II en jouant sur la durée de fermeture, l'adduction ou la vitesse de fermeture des cordes vocales et accessoirement sur le vibrato et la forme des cavités de résonance. Chez la femme, elle peut être produite soit en mécanisme I, soit en mécanisme II. Chez l'homme, elle est produite en mécanisme I. Ceci permet de copier les qualités spectrales des registres sus et sous-jacents».

Atelier voix chantée (23 Novembre 1999) . Récupéré le 18 avril 2009 de :

<http://old.lam.jussieu.fr/src/Membres/Henrich/voix/Atelier9.htm>

En chant moderne, les avis semblent plus convergents. On cherche à développer un « mix » qui réalise un équilibre entre les deux mécanismes. Le chanteur peut ensuite choisir la couleur qu'il veut donner à sa voix, plus « musculaire » ou plus « ligamentaire ».

III. Notions d'anatomie et de physiologie de la voix :

Pour aborder toutes les notions techniques concernant la voix, il est bon de faire un petit détour par l'anatomie et la physiologie.

Bon nombre de travaux ont déjà décrit précisément les mécanismes de fonctionnement de la voix. Je me suis donc contentée pour ce chapitre de faire des emprunts à divers ouvrages.

On peut lire dans la fiche « Technique vocale 2 » d'Emmanuel Pesnot concernant le larynx :

« Nous sommes des instruments à vent et l'anche, le vibrateur, de cet instrument, c'est le larynx.

Organe très complexe, situé au bout de la trachée, protégé par l'épiglotte, fait de cartilages, de muscles et de ligaments, il est capable de mouvements subtils, complexes et multiples.

Il remplit plusieurs rôles:

c'est d'abord un sphincter qui peut s'ouvrir pour laisser passer l'air ou se fermer pour empêcher liquides et solides de pénétrer dans la trachée et les poumons, ou encore pour comprimer l'air dans les poumons lors d'un effort intense.

C'est également un vibrateur: la glotte, (l'espace virtuel entre les cordes vocales), pouvant s'ouvrir et se fermer, et la muqueuse des cordes vocales onduler et entrer en vibrations .

On voit très vite le grand inconvénient de fournir un effort très soutenu, que ce soit avec les abdominaux, le plancher pelvien ou le diaphragme, en rentrant ou en sortant le ventre en même temps qu'on parle ou qu'on chante: le larynx ne peut à la fois s'ouvrir pour la phonation et se fermer pour jouer son rôle de sphincter. »

Pesnot E. (07/10/2008), *Technique vocale, Fiche n°2 : Le larynx, l'anche du chanteur.*

Récupéré le 18 avril 2009 de

<http://www.laboitevocale.org/wp-content/uploads/file/Fiche%20%20vibrateur.pdf>

Guy Cornut dans son ouvrage sur la voix nous donne les explications suivantes :

« Le larynx comporte en 1er lieu une armature cartilagineuse composée de trois cartilages:

- le cartilage cricoïde
- le cartilage thyroïde
- l'épiglotte

A l'intérieur de cette armature solide se trouvent les organes mobiles qui vont permettre au larynx d'assumer ses diverses fonctions toutes basées sur la possibilité de mouvements d'ouverture et de fermeture.

Ces organes mobiles sont représentés par deux petits cartilages, les aryténoïdes, qui s'articulent avec le chaton cricoïdien et présentent la particularité de pouvoir s'écarter et se rapprocher en glissant sur leur surface articulaire cricoïdienne, ouvrant et fermant ainsi alternativement la lumière laryngée (la glotte)

Ces mouvements sont produits par des muscles laryngés que nous nous contenterons d'énumérer:

- muscle dilatateur: crico-aryténoïdien postérieur
- muscles constricteurs :
 - crico-aryténoïdien latéral
 - inter-aryténoïdien (oblique et transverse)

- thyro-aryténoïdien supérieur et inférieur (dont la couche interne forme le muscle de la corde vocale appelé aussi muscle vocal)
- muscle tenseur de la corde vocale: crico-thyroïdien dont la contraction fait basculer le cartilage thyroïde sur le cartilage cricoïde tendant ainsi la corde vocale. »

« Les cordes vocales se présentent sous la forme de deux rubans insérés en avant dans l'angle rentrant du cartilage thyroïde et en arrière sur l'«apophyse vocale» de l'aryténoïde. Elles sont constituées par la juxtaposition du muscle vocal et du ligament vocal proprement dit qui est recouvert en surface par un épithélium malpighien. Le ligament a une structure interne complexe, appelée « Lamina Propria », qui comporte une couche superficielle formée d'un tissu lâche avec quelques fibres élastiques, une couche intermédiaire composée de fibres élastiques et une couche profonde avec des fibres collagènes pratiquement inextensibles. L'appellation « muqueuse de la corde vocale » est réservée à l'ensemble formé par épithélium et couche superficielle. »

« En temps que vibrateur, la corde vocale peut-être considérée comme composée de deux parties :

- un « corps » constitué par le muscle vocal et la couche profonde de la Lamina Propria qui sont étroitement solidaires.
- Une couverture très souple formée par la juxtaposition de l'épithélium et des couches superficielle et intermédiaire de la Lamina Propria. »

« Les « bandes ventriculaires » ou fausses cordes vocales sont deux bourrelets latéraux situés au-dessus et en dehors des cordes vocales. »

« Le larynx est un organe mobile qui effectue d'importants mouvements verticaux grâce à un système musculaire suspenseur qui le relie en haut au crâne et au maxillaire inférieur, en bas à la partie supérieure du thorax. L'ensemble de ces muscles permet des mouvements laryngés non seulement de haut en bas, mais aussi d'avant en arrière. »
(Cornut 2005 p. 13 à 17)

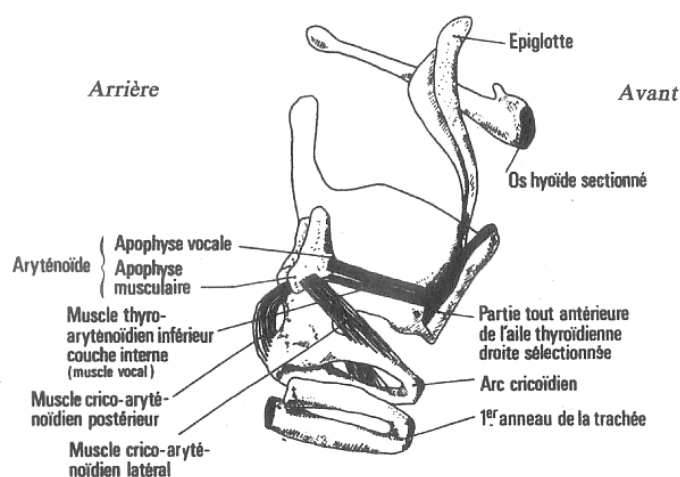


Fig. 6. – Larynx : vue latérale droite montrant les insertions aryténoïdiennes des muscles : – thyro-aryténoïdien inférieur, couche interne, inséré sur l'apophyse vocale (muscle vocal); – crico-aryténoïdien postérieur et crico-aryténoïdien latéral insérés sur l'apophyse musculaire (d'après Le Huche).

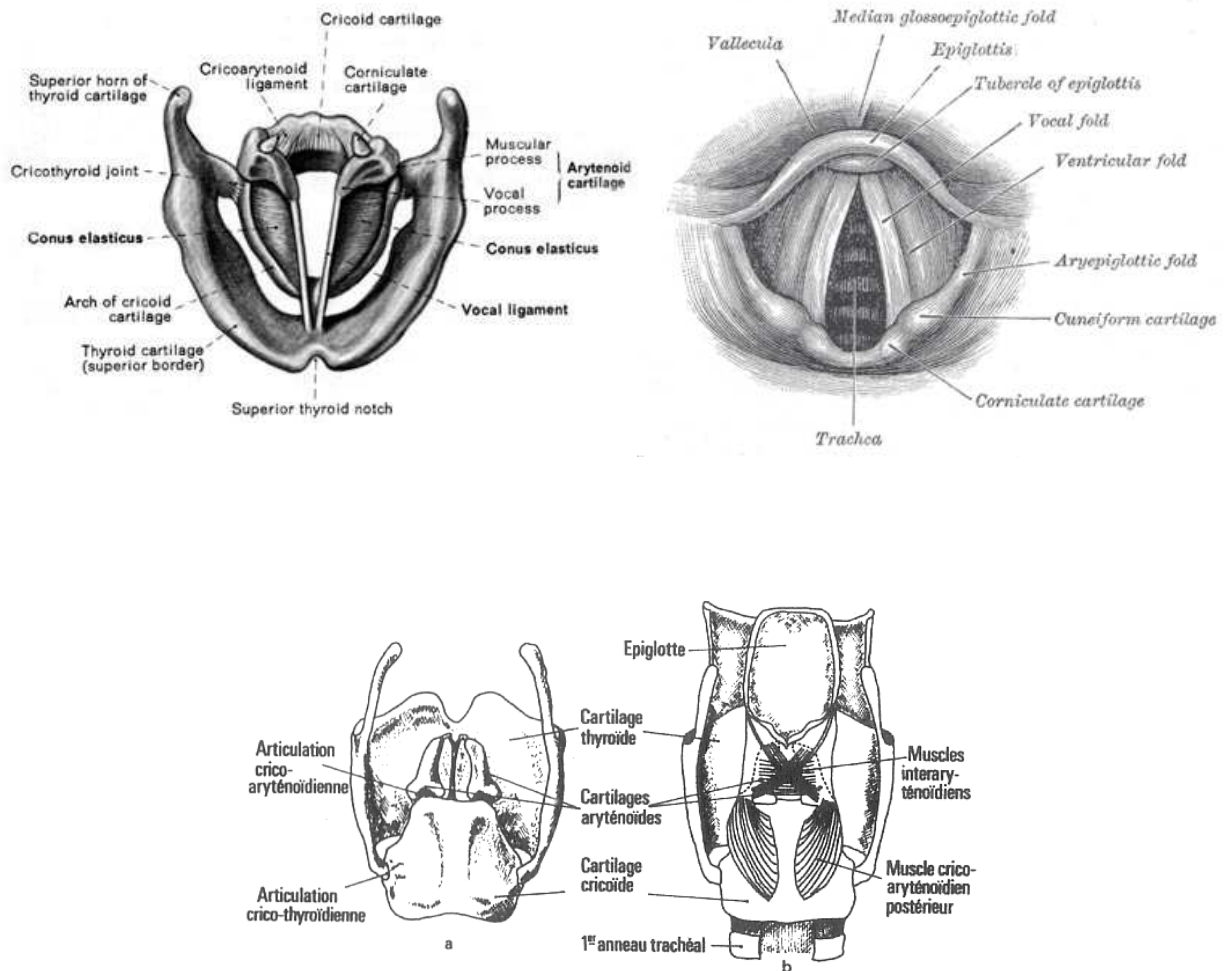


Fig. 5. – Larynx : vue postérieure

- a) Mise en place des cartilages thyroïde, cricoïde et aryténoïde ;
 b) muscles crico-aryténoïdiens postérieurs et interaryténoïdiens
 (d'après Le Huche).

« Vibration laryngée d'après la théorie myo-élastique aérodynamique :

Pour que les cordes vocales puissent vibrer, il faut d'abord qu'elles viennent au contact l'une de l'autre.

Cette mise en position phonatoire ou adduction est produite par le rapprochement des aryténoïdes sous l'action du muscle interaryténoïdien. Simultanément, le muscle crico-aryténoïdien latéral complète la fermeture en rapprochant les deux apophyses vocales, ce que l'on désigne sous le nom de compression médiane.

Lorsque ce mouvement est effectué, les cordes vocales sont rapprochées et leur point d'insertion postérieur aryténoïdien est solidement fixé ; La vibration peut commencer sous l'action de l'air expiratoire. » (Cornut 2005 p. 21)

« La vibration laryngée est donc formée d'une alternance de mouvements brusques d'ouverture et de fermeture et peut être assimilée à des oscillation de relaxation. »
 (Cornut 2005 p. 24)

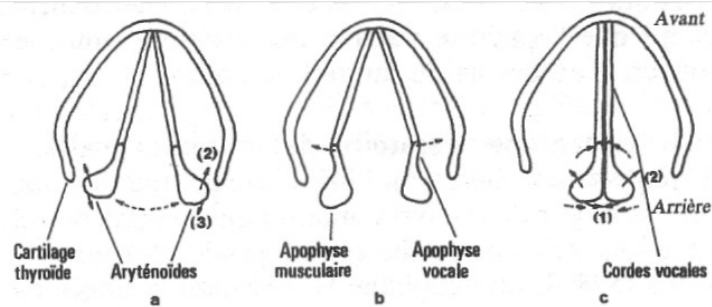


Fig. 10. – Mouvements aryténoïdiens dans la respiration et la phonation (coupe laryngée horizontale schématique)

a) *Position d'inspiration normale.* – La descente laryngée entraîne un glissement des aryténoïdes sur leur facette articulaire cricoïdienne. Les muscles crico-aryténoïdien latéral (2) et crico-aryténoïdien postérieur (3) stabilisent la position de l'aryténoïde sur un plan horizontal. L'ouverture glottique est triangulaire.

b) *Position d'inspiration forcée.* – Lorsque les aryténoïdes ont glissé au maximum sur leur surface articulaire, ils pivotent en arrière autour de l'axe de la facette articulaire. L'ouverture glottique apparaît pentagonale.

c) *Position de phonation.* – Les deux aryténoïdes viennent au contact par contraction du muscle inter-aryténoïdien (1). Les deux apophyses vocales sont pressées l'un contre l'autre sous l'action du muscle crico-aryténoïdien latéral (2).

L'observation laryngoscopique a montré l'existence de quatre mécanismes, correspondant à quatre registres laryngés.

Deux registres secondaires, très rarement utilisés :

- Le fry ou strohbass pour l'extrême grave
- Le sifflet pour l'extrême aigu

Deux registres principaux :

- Le registre dit de « poitrine » ou mécanisme lourd (ou encore mécanisme 1) utilisé pour les sons graves.
- Le registre dit de « tête » (plus communément appelé fausset chez l'homme) ou mécanisme léger (ou encore mécanisme 2) utilisé pour les sons aigus

Les sons médiums (approximativement entre do_3 et la_3) peuvent être produits indifféremment par l'un ou l'autre de ces mécanismes. Certains parlent de l'existence d'un « registre mixte » qui combinerait les caractéristiques des registres de poitrine et de tête, mais personne n'a encore pu le prouver scientifiquement.

En **mécanisme lourd** :

« Les cordes semblent courtes et relâchées. Il existe une tension faible à la fois dans le muscle vocal et dans ceux qui fixent les aryténoïdes. (p21)

...La muqueuse qui recouvre la corde présente à la fermeture une ondulation de grande amplitude qui remonte jusqu'à l'entrée du ventricule. (p22)

...L'amplitude vibratoire est grande. La contraction du muscle vocal, antagoniste du muscle crico-thyroïdien s'oppose à l'allongement du ligament. Simultanément, elle entraîne une augmentation de la rigidité de la corde vocale, ce qui tend à élever la tonalité. » (Cornut, 2005 p. 25)

On note :

- Une faible tension dans le ligament vocal
- Une tension de plus en plus élevées du grave à l'aigu dans le muscle vocal

A l'intérieur du registre, l'élévation de la tonalité se fait sous l'action combinée :

- de la tension du muscle vocal
- de la compression médiane
- du flux d'air glottique

Dans le bas de ce registre, le « corps » et la « couverture de la corde vocale sont relâchés et vibrent avec une grande amplitude produisant une impulsion abrupte (Hirano). Quand la tonalité s'accroît, le « corps » devient rigide du fait de la contraction du muscle vocal alors que la « couverture » reste souple. Le signal électroglottographique (EGG) met en évidence une grande profondeur d'accolement des cordes vocales. » (Cornut 2005 p. 28)

La compression médiane (ou damping), est en fait le mouvement de rapprochement des deux apophyses vocales des aryténoïdes sous l'action du muscle crico-aryténoïdien. Ce mouvement « joue un rôle important dans les variations tonales. En effet, plus cette « compression médiane » augmente, plus la portion vibrante de la corde se raccourcit, donc, plus la tonalité s'élève. » (Cornut 2005 p. 26)

Lorsqu'on va vers l'aigu, le muscle crico-thyroïdien fait basculer le cartilage thyroïde vers le cartilage cricoïde et provoque l'étirement du ligament vocal alors que le muscle vocal devient passif.

On passe alors en **mécanisme léger** :

« Les cordes deviennent plus tendues et s'allongent de plusieurs millimètres. En même temps, le bords est plus mince...L'amplitude vibratoire devient faible. » (Cornut 2005 p. 22-23)

« le ligament vocal est étiré sous l'effet de la contraction du muscle crico-thyroïdien. Les fibres élastiques de la couche intermédiaire de la Lamina Propria permettent un allongement de 3 à 4mm. Au-delà, les fibres collagènes de la couche profonde se tendent et empêchent toute élongation supplémentaire. » (Cornut 2005 p. 25)

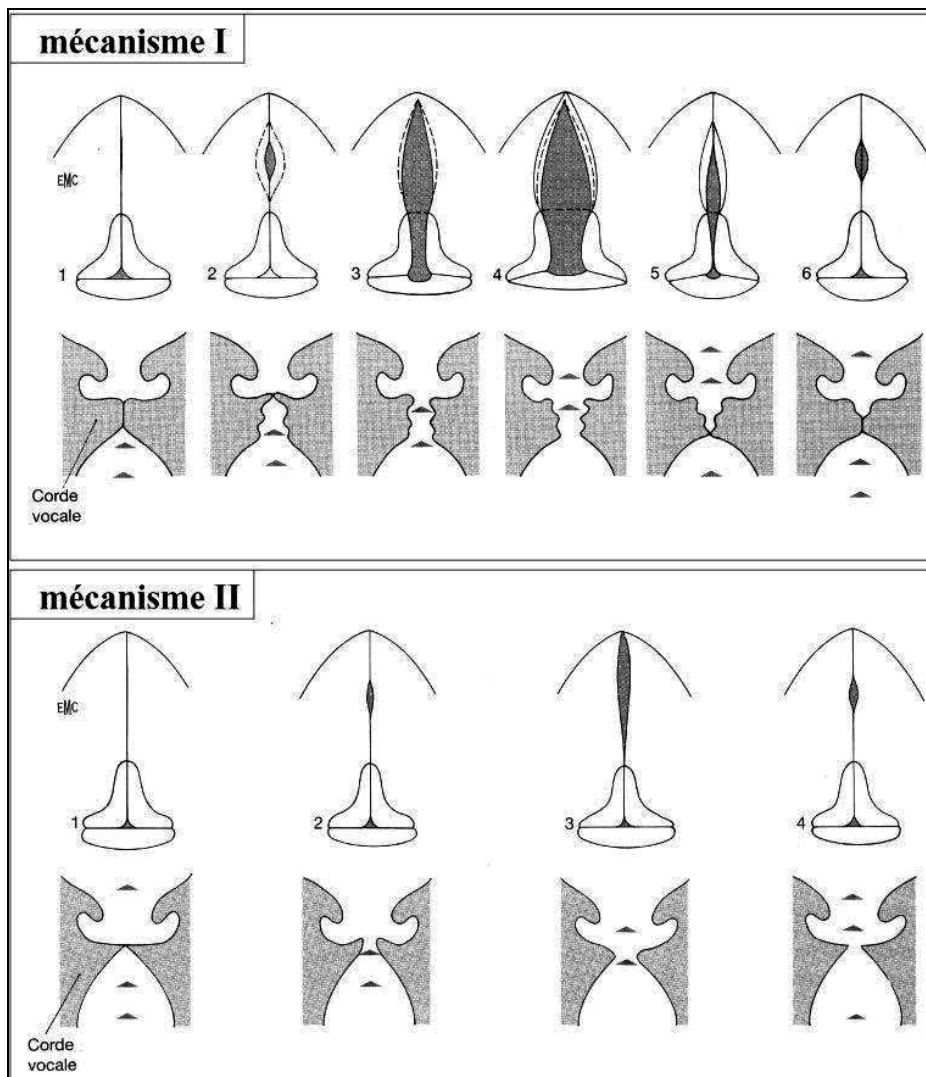
On note :

- « une forte tension dans le ligament vocal sous l'action du muscle crico-thyroïdien ;
- Une détente pratiquement totale du muscle vocal, son antagoniste.

A l'intérieur du registre, l'élévation de tonalité se fait sous l'action combinée :

- de l'augmentation de la tension du ligament vocal ;
- de la compression médiane ;
- par contre, la flux d'air glottique a peu de rôle.

Le corps et la couverture de la corde vocale sont étirés et par conséquent, seule la muqueuse reste relativement souple. L'amplitude vibratoire est faible. L'EGG confirme la faible profondeur d'accolement des cordes vocales. » (Cornut 2005 p. 29)



Passage du mécanisme lourd au mécanisme léger :

« Le changement de mécanisme est toujours visible au niveau du signal EGG, même lorsque la modification acoustique est peu évidente. Les études électromyographiques (Hirano) ont montré que le passage du mécanisme 1 (lourd) au mécanisme 2 (léger) correspond à une diminution de l'activité du muscle vocal et à une augmentation simultanée de la contraction du muscle crico-thyroïdien. Ce nouvel ajustement entre ces deux muscles antagonistes entraîne un amincissement des cordes vocales qui explique la modification de l'EGG.

Il est intéressant de noter que la modification du signal EGG est toujours brusque, ce qui, d'après Roubeau, remet en question l'existence au niveau du larynx d'un « **registre mixte** », avec ajustement progressif des contractions des muscles antagonistes. Pour cet auteur, la « voix mixte », que les chanteurs décrivent comme un passage progressif entre la voix de poitrine et la voix de tête ou de fausset, est en relation, non pas avec un mécanisme laryngé intermédiaire, mais avec des phénomènes acoustiques liés aux cavités de résonance. Il propose donc l'expression « registre résonantiel » pour définir cette modification du timbre vocal.

Il est toutefois permis de penser que le passage d'un mécanisme à l'autre, même s'il est brusque au niveau de la configuration vibratoire décelée par l'EGG, se fait sans doute plus harmonieusement s'il est préparé par un ajustement progressif des muscles antagonistes laryngés. » (Cornut 2005 p. 29-30)

IV. Approche pédagogique en chant classique :

Pour ce chapitre, je me suis basée essentiellement sur les travaux de Richard Miller, interprète, pédagogue et chercheur qui fait largement autorité dans le milieu classique. Son livre « la structure du chant », nous apporte quelques éléments sur le travail de la voix mixte.

En chant classique, cet aspect de la voix est traité de manière différente selon que l'on est un homme ou une femme.

Il existe 2 « passages », c'est-à-dire deux points pivot où la voix subit une sorte de cassure. On ne peut alors conserver le même mécanisme laryngé qu'au prix d'un très gros effort au niveau de la musculature du larynx. Ce passage varie selon les types de voix (Soprano, mezzo ou alto. Ténor, baryton ou basse).

Voix masculines :

Dans le cas d'une voix d'homme, le mécanisme lourd est prédominant. Mais si l'on cherche à conserver ce même fonctionnement jusqu'au second passage, la transition se fera alors de manière très brutale avec un changement de timbre très important. Pour éviter ce phénomène, on va chercher à introduire progressivement le mécanisme léger.

D'après Miller :

«Le médium de la voix d'homme est une zone cruciale où se décide la souple négociation de registre déterminante pour la totalité de la tessiture, du bas en haut de toute l'échelle vocale. Si les muscles Thyro-aryténoïdiens continuent à exercer leur effort avec la même force au fur et à mesure que le son monte, le type d'émission vocale défini comme voix de poitrine se trouvera transféré jusque dans le registre intermédiaire. Au contraire, l'introduction d'une émission définie comme voce mista procure assez vite un équilibre dans le mécanisme fonctionnel des muscles thyro-aryténoïdien et crico-thyroïdiens.

... La voce mista ne se limite pas à la zona di passaggio; bien que ce soit dans le médium qu'elle est pleinement à l'œuvre, la voce mista s'étend au grave de la voix afin de modifier l'action du mécanisme lourd, et d'assurer ainsi la transition progressive du timbre tout au long de l'échelle vocale. » (Miller 1990 p. 129-130)

Pour Miller, « la zona di passaggio offre la clé de l'égalisation homogène des registres ». Il propose donc une série d'exercices vocaux destinés à cette égalisation, d'une part, dans le grave et le médium de la voix afin de « développer l'action du mécanisme léger dans la zone pivot séparant le grave du médium », d'autre part, entre l'aigu et le médium, afin que la voix de tête soit « unie au reste de la voix ».

Dans le premier type d'exercices (égalisation grave-médium) : « Les vocalises seront d'abord exécutées dans une hauteur de voix parlée confortable, et progresseront vers l'aigu jusqu'à une hauteur à peine située au-dessus du primo passaggio ; d'autres vocalises commenceront au-dessus du primo passaggio pour en redescendre ensuite. On veillera à ne laisser s'élever ni la glotte ni le larynx sur les notes situées au-dessus du ton de voix parlée. Un accroissement de soutien du souffle, conforme aux principes de l'appoggio, se fera sentir au niveau du tronc.

Les vocalises proposées seront transposées selon chaque catégorie vocale. On les

exécutera en série, par demi-tons ascendants puis descendants.

Les nasales continues provoquent une vibration nasale par sympathie, associée à une activité pondérée des muscles du larynx. Des modèles mélodiques faisant appel à des intervalles limités, commençant sur des hauteurs correspondant à l'aigu de la voix parlée, sont chantés en bouche fermée et progressent par demi-tons jusque dans la zona di passaggio. Les nasales sont suivies de voyelles. » (Miller 1990 p. 139)

Quelques exemples :

EXERCICE 9.4



EXERCICE 9.5



EXERCICE 9.6



EXERCICE 9.7



Dans le second type d'exercices (égalisation aigu-médium) :

« Dans une bonne conduite de registration vocale, la voix de tête est unie au reste de la voix; mais les sensations éprouvées au-dessus du secondo passaggio sont fort différentes de celles éprouvées en dessous du primo passaggio. Des sensations d'allègement du mécanisme apparaissent de manière fort nette dès le primo passaggio, et deviennent bien plus importantes au secondo passaggio. En sens inverse, lorsqu'on descend la gamme, on n'éprouve aucune sensation de poitrine soudaine en dessous du primo passaggio, car la coordination musculaire déterminant la hauteur du son ne procède pas par sauts d'un état à l'autre, mais se transforme progressivement (il n'existe pas d'impression de « changement de vitesse »). Bien sûr, la sensation de tête doit toujours être présente tout au long de l'échelle vocale chez les hommes, quelle que soit la

catégorie de voix considérée, et que l'on commence par le grave ou par l'aigu. » (Miller 1990 p.141-142)

Quelques exemples d'exercices :

EXERCICE 9.12

[i]
[ɔ]
[e]

[e]
[i]
[ɔ]

[ɔ]
[e]
[i]

EXERCICE 9.13

[i]

[e]

[ɔ]

[o]

EXERCICE 9.14

[a]

[e]

[ɔ]

[o]

[ɛ]

voix féminines :

Dans les voix féminines, le problème se pose différemment car le passage poitrine-tête est beaucoup plus marqué puisqu'il correspond à la bascule thyroïdienne, c'est-à-dire, l'intervention du ligament vocal, alors que le muscle vocal reste passif. Ce passage qui se fait entre grave et médium pour les femmes, a lieu entre médium et aigu pour les hommes. La voix mixte chez la femme correspond donc à une utilisation prépondérante du ligament vocal depuis le médium jusqu'à l'aigu, l'intervention du muscle vocal ne se faisant que pour les sons graves. On ne cherche donc pas à monter la voix de poitrine, mais plutôt à descendre la voix de tête, afin de réaliser un équilibre au niveau de la musculature du larynx. Le but étant de masquer la transition entre les registres.

« ...Opérer une séparation des registres afin de les fortifier est contraire à l'objectif de la registration vocale dans le chant, qui consiste à obtenir une transition progressive d'un

registre à l'autre. Séparer le registre de poitrine du registre de tête amène à monter la voix de poitrine au-delà du primo passaggio en maintenant une activité lourde du muscle thyro-aryténoïdien; un tel comportement crée les données d'une hypertonie observée lors de conditions vocales relevant de la pathologie. Cependant, amener la voix de tête dans le registre grave, en descendant ne constitue pas un acte de séparation des registres, mais plutôt une technique permettant de combiner les registres entre eux. » (Miller 1990 p.146)

Miller propose deux directions de travail pour les sons graves, la « mixture de poitrine » (utilisation prépondérante du mécanisme lourd mais en rajoutant des résonances de tête pour donner plus de rondeur au son) et pour les médiums et les aigus la « mixture de poitrine » (utilisation prépondérante du mécanisme léger avec encrage dans le corps et travail sur la résonance pour conserver la même rondeur du son).

Exemples d'exercices de développement du registre grave (mixture de poitrine):

1. « l'exercice suivant sera pratiqué par les chanteuses dont le timbre de poitrine brut ou la mixture de poitrine sont limités dans le grave de leur tessiture. La hauteur d'exécution sera définie en fonction des besoins.

Dans certains cas, l'apparition de la mixture de poitrine pourra demander un certain temps. On limitera ses efforts à une durée inférieure à cinq minutes, réparties tout au long de la séance de travail. »

EXERCICE 10.1

[i]
[e]
[ɔ]
[u]

[o]
[ɔ]
[e]
[i]

« Aucune force particulière ne doit accompagner ces sons, mais c'est l'accroissement du « soutien » qui fera la différence entre l'échec et la réussite. » (Miller 1990 p. 150)

« L'exercice suivant est important pour amener à mieux contrôler le degré de mixture de poitrine. Les tonalités proposées correspondent à une voix de soprano lyrique. Les sopranos dramatiques et les mezzo-sopranos transposeront cette vocalise au demi-ton, les contraltos au ton entier supérieur. Dans chacune de ces tonalités, la note de transition sera exécutée aussi doucement que possible, en évitant tout changement de timbre brutal.

On aura soin d'exécuter cette séquence dans son entier, si l'on souhaite en suivre le propos : toutes les sept parties l'une après l'autre. » (Miller 1990 p. 151)

EXERCICE 10.2

[ɔ]
[ɛ]
[u]
[o]
[a]
[i]

[ɔ]
[ɛ]
[u]
[o]
[a]
[i]

[ɔ]
[ɛ]
[u]
[o]
[a]
[i]

(1) CHANTEZ LES CINQ NOTES DESCENDANTES ENTIÈREMENT EN *TÊTE*. (2) CHANTEZ SEULEMENT LA DERNIÈRE EN *MIXTURE DE POITRINE*, LES QUATRE PREMIÈRES RESTANT EN *TÊTE*. (3) LES DEUX DERNIÈRES NOTES SONT CHANTÉES EN *MIXTURE DE POITRINE*, LES TROIS PREMIÈRES EN *TÊTE*. (4) LES TROIS DERNIÈRES EN *MIXTURE DE POITRINE*, LE RESTE EN *TÊTE*. (5) LES DEUX DERNIÈRES EN *MIXTURE DE POITRINE*, LE RESTE EN *TÊTE*. (6) SEULE LA NOTE FINALE EST EN *MIXTURE DE POITRINE*, LE RESTE EN *TÊTE*. (7) CHANTEZ LES CINQ NOTES DE L'EXERCICE ENTIÈREMENT EN *TÊTE*.

D'autres vocalises utiles pour développer la conscience de la sensation de voix de poitrine sont fondées sur un arpège descendant.

Exemples d'exercices destinés à introduire la mixture de tête dans le grave de la tessiture des voix féminines :

EXERCICE 10.9

[i]
[e]
[ɛ]
[ɔ]
[o]
[μ]

EXERCICE 10.10

[i]
[e]
[ɛ]
[ɔ]
[o]
[u]

(Miller 1990 p. 154)

Exemples d'exercices destinés à introduire la mixture de tête dans le médium de la voix de femme :

Le groupe de vocalises suivant propose un travail sur l'équilibrage des résonances dans la mixture de tête :

EXERCICE 10.13



EXERCICE 10.14



EXERCICE 10.15



(Miller 1990 p. 156)

Notons toutefois qu'un travail sur la gestion du souffle est indispensable en préalable à tous ces exercices.

V. Les différentes techniques de chant moderne

Belting :

Le « belting » est une technique très utilisée au Etats-Unis depuis plus d'un siècle, en particulier dans les styles de la comédie musicale, du gospel puis plus tard du rock, de la soul music, et tous les styles que l'on pourrait classer sous le terme de « chant de variété ». Le terme de « belting » viendrait de l'expression américaine « to belt out » qui signifie : « y aller à fond ». On peut également trouver des exemples en France (et sans doute ailleurs) en particulier chez les chanteurs de rue dans la première moitié du 20ème siècle (Edith Piaf entre autres) et même chez certains ténors classiques pour un effet particulier (Luciano Pavarotti).

A l'écoute, le timbre de voix garde nettement une couleur de « voix de poitrine »

sur toute la tessiture. Pour certains, elle est produite uniquement en mécanisme lourd, pour d'autres, c'est plutôt une voix mixte à laquelle on conserve une couleur très musculaire

Mais, il semble bien qu'il y ait plusieurs écoles! Ainsi, on peut trouver les appellations de « full belt » (mécanisme lourd uniquement) et « mixed belt » (voix mixte).

Certaines personnes considèrent le belting comme dangereux pour la santé vocale car le larynx est en position haute et si la pression sous-glottique est trop importante, l'effort au niveau des cordes vocales peut être dommageable pour celles-ci. Une formation « classique » n'est pas adéquate pour produire ce genre de son en particulier pour les femmes. Une chanteuse classique qui voudrait faire du belting sans passer par un apprentissage spécifique prendrait de gros risques. Les personnes qui enseignent le belting affirment que cette technique ne présente aucun risque si on a suivi un enseignement adapté. On peut remarquer cependant que la plupart des chanteurs n'utilise le « full belt » qu'occasionnellement pour donner un effet ou faire passer une émotion particulière.

Voici quelques références trouvées sur Internet :

Wikipédia: (traduction personnelle)

« Le terme belting est parfois décrit de manière erronée comme l'utilisation de la voix de poitrine dans la partie haute de la voix. Cependant, selon certaines méthodes de chant, la production de la « belt voice » implique à la fois un minimum de tension dans la gorge et la résonance de la voix très en avant, au niveau du palais dur.

... certaines personnes ont plus de facilités que d'autres à pratiquer le belting, cependant, c'est une technique qui est accessible également aux chanteurs ayant suivi une formation classique. Cette technique requiert une coordination musculaire qui n'est pas utilisée dans le chant classique. De ce fait, le belting représente un véritable défi pour les chanteurs d'opéra.

Jo Estill qui a fait des recherches sur la « belting voice » la décrit comme une manière de chanter extrêmement musculaire et physique. En observant des chanteurs utilisant le belting, elle a noté :

- *un flux d'air minimal (phase de fermeture plus longue (70% ou plus) que dans n'importe quelle autre sorte de phonation)*
- *Engagement musculaire maximum au niveau du torse*
- *Engagement des muscles de la tête et du cou pour stabiliser le larynx*
- *Bascule en avant du cartilage cricoïde (une alternative pourrait être une bascule arrière du cartilage thyroïde. L'observation montre un espace crico-thyroïdien plus large)*
- *Position haute du larynx*
- *Effort musculaire maximum au niveau des muscles extrinsèques du larynx, effort minimum au niveau des cordes vocales.*
- *raccourcissement du sphincter aryépiglottique (le vibreur)*

Belting (sd) Récupéré le 18 avril 2009 de
[http://en.wikipedia.org/wiki/Belt_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Belt_(music))

Forum Internet Audiofanzine:

Réponse d'Allan Wright chanteur et pédagogue.

Il y a deux sortes de belting :

1) le larynx en position haute avec un soutien important, une bonne décontraction des fausses cordes et un soutien en béton - l'effet est comme un cri musical. Cette technique utilise beaucoup d'air.

2) une voix mixte très poitrinée, très peu de soutien et très peu d'air. Un son presque pareil, mais peut-être plus musical.

Les deux techniques sont utilisées sur Broadway et, un peu, dans la musique pop de nos jours. Les deux techniques, si elles sont bien enseignées, sont sans aucun danger pour la voix.

Forum Internet Audiofanzine Récupéré le 20 janvier 2009 de

<http://forums.audiofanzine.com/index,idtopic,356732,idsearch,0,idcat,42650.html>

Article : « De l'Utilisation de la Voix de Poitrine par les Chanteuses, dans le Chant Classique et les Autres Styles Musicaux »

Par Jeannette LO VETRI, Traduit par Michel HART

Jeannette LO VETRI est une des spécialistes les plus demandées pour l'entraînement des chanteurs de musiques de tout styles.

« **...belt**, signifie : puissante voix de poitrine,

mix, évoque un son plus léger que l'on pourrait imaginer subjectivement comme un mélange de voix de poitrine et de voix de tête (belt with head register)

legit serait plutôt une forte voix de tête, comme produite par une chanteuse d'opéra.

Puisque chanter dans ces différents styles s'acquiert surtout par imitation et par diverses tentatives d'essais, et...d'erreurs, beaucoup de professeurs, ne sachant comment sont produites ces émissions vocales... ne peuvent les enseigner. »

« ... Se familiariser avec les sons des « belters » n'est pas suffisant pour qu'une pédagogie soit efficace : on doit absolument admettre que cette technique diffère radicalement du chant classique.

Nos naïfs collègues qui disent : « ...chanter est chanter !, si vous avez une solide technique classique vous pouvez TOUT chanter... ! ». Ceux-là courent au désastre ; s'ils imposent leur « technique classique », et ses concepts sonores, sur le style « belting ».

Certains professeurs ont proposé que le « belting », qui est simplement l'emploi du registre de poitrine au delà du traditionnel mi-fa, et amené à un niveau sonore important, soit considéré comme un registre à part entière.

Les recherches récentes inclinent plutôt vers l'idée que l'équilibre des registres est une combinaison entre l'action des muscles crico-thyroïdiens et thyro-aryténoïdiens. Ceci, joint à la hauteur du larynx, à la configuration des voies aériennes qui se trouvent au dessus des cordes vocales, à la pression sous-glottique et au flux trans-glottique de l'air. Tout cela contribue à former ce que l'oreille identifie comme étant la « texture du son ».

Vu sous cet angle, le « belting » est juste une façon de nommer une certaine utilisation du registre de poitrine. Cette dénomination a été utilisée depuis plusieurs décennies par les gens de théâtre, pour désigner un certain type de chant - et de chanteurs - que l'on pouvait entendre « jusqu'au fond de la salle », bien avant les techniques d'amplification. (Les deux plus fameux représentants dans les années trente furent Al Johnson et Ethel Merman) . Ce que la recherche n'a pas éclairci (ou, pour être plus juste, l'absence de recherche !), mais qui est bien connu des chanteuses de musique commerciale : c'est qu'il est possible de chanter avec une qualité de voix de poitrine douce et légère. (Dans

le cas du crooning par exemple.).

On peut en déduire, que, s'il est possible de produire un son très puissant en registre de tête, et de le descendre vers le grave, il doit également être possible de produire, en registre de poitrine, un son doux et de le monter progressivement.

De fait c'est bien souvent ce qui se produit chez une chanteuse débutante, qui a une « jolie voix », et chante exclusivement de la pop music, mais n'est pas une « belter ».

La confusion est due au fait que le chant lyrique a exclu cette conduite vocale. Le registre de poitrine d'un chanteur d'opéra fonctionne d'une façon totalement différente de celui d'un chanteur de « variété ».

Si l'on s'essaye à cette qualité vocale (belting), en ayant uniquement suivi un entraînement lyrique, on conclura obligatoirement que la voix de poitrine ne peut pas monter : et ce sera vrai !

Mais dans le cas d'une voix de poitrine parlée et chantée « naturelle », c'est à dire une voix où le larynx monte assez facilement dans la gorge, il n'est pas difficile de porter la qualité du registre de poitrine jusqu'à des notes plus hautes, à condition qu'il n'y ait pas de tensions dans le système phonatoire et que les autres paramètres physiques soient bien en place. La plupart du temps dans la musique contemporaine, sauf dans les cas les plus extrêmes, les femmes doivent utiliser leur registre de poitrine, et il n'est pas rare que cette qualité leur soit demandée sur des notes très élevées.

Le débat fait rage sur le fait de savoir s'il est sain pour la voix de monter le registre de poitrine au dessus d'un sol⁴, alors qu'on entend aujourd'hui sur la scène de Broadway. Des chanteuses l'utilisant tous les jours de la semaine, une octave au dessus.

Le nombre de chanteuse capables de cette performance a fortement augmenté depuis quelques années. La plupart de ces femmes ne se font pas mal. Ce ne sont pas des monstres vocaux, et elles sont au contraire conscientes de la façon dont elles s'y prennent pour obtenir le son qu'elles recherchent.

Par l'apprentissage, (le conditionnement.) on parvient, en prenant son temps, à monter le registre de poitrine sur des notes très hautes sans endommager la voix.

Il faut nécessairement que la chanteuse soit bien entraînée, qu'elle ait une bonne gestion du souffle et une excellente posture. Que toute tension parasite ait disparu et qu'elle utilise cette ressource avec un « haut niveau de conscience » !

Chanter un Fa⁵ de poitrine bien travaillé, une fois par soir dans un spectacle : c'est autre chose que de chanter des Fa⁴ non maîtrisés, sans interruption et très fort durant des heures : le pire traitement pour une voix !

Le registre de poitrine ne rend pas la voix plus belle, mais c'est souvent ce que l'on s'imagine.

Il est évident que certaines femmes sont plus aptes à chanter ainsi, et pour les autres cela tend à donner un timbre plus tendu, d'une qualité plus inégale mais ce n'est pas nécessairement dangereux vocalement.

Il vrai, néanmoins, que chanter de cette manière rendra difficile, sinon impossible le fait de chanter avec un larynx maintenu en position basse et un registre de tête dominant car la coordination musculaire développée se trouve exactement opposée à celle requise pour le chant lyrique.

En réalité, j'affirme que Aretha Franklin, ne pourrait pas chanter comme Renée Fleming et vice versa, quand bien même elles en auraient envie.

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles passer d'un style à un autre est difficile. Personne n'ayant totalement réussi à faire carrière simultanément dans la musique classique et la musique de variété, d'une façon acceptable des professionnels comme du grand public.

Il est possible cependant de s'entraîner à passer d'une coordination vocale à une autre, pour diversifier les couleurs de la voix. C'est d'ailleurs une nécessité pour les chanteuses de variété, surtout celles qui travaillent dans la comédie musicale.

La comédie musicale sollicite une grande adaptabilité, surtout pour les femmes qui

doivent parfois chanter en registre de poitrine mixte, puis en registre léger, à l'intérieur du même spectacle et parfois de la même chanson.

Réaliser cela sans risque pour la voix, implique que les femmes apprennent à ressentir finement ce que signifie « mettre du poids » dans la voix, et à produire un son ayant une qualité parlée, sans mettre une pression supplémentaire sur la gorge.

Ce n'est pas facile, mais ce n'est pas plus difficile que de devenir un bon chanteur lyrique! »

Lo Vetri J. (janvier/février 2003) Article : « De l'Utilisation de la Voix de Poitrine par les Chanteuses, dans le Chant Classique et les Autres Styles Musicaux ».

Récupéré le 21 janvier 2009 de

http://www.chanter-cirev.com/pdf/utilisation_voix_de_poitrine_lo_vetri.pdf

SLS : Speech Level Singing

Cette méthode a été créée il y a environ 50 ans par Seth Riggs. Parmi ses élèves, il compte plus de 120 gagnants des Grammy Awards (entre autres, Natalie Cole, Anita Baker, Stevie Wonder, Julio Iglesias, Ricky Martin, Whoopi Goldberg, Prince, Ray Charles, Barbra Streisand, Michael Jackson, Cher, Kevin Kline, Tina Turner, Diana Ross, Janet Jackson, Madonna...)

Dans cette méthode basée sur une bonne connaissance du fonctionnement du larynx, on cherche à obtenir des caractéristiques proches de la voix parlée :

- larynx stable (ni haut, ni bas)
- cordes accolées
- négociation des passages (changement de résonance).

L'objectif est de développer le « mélange » des 2 registres principaux jusqu'à obtenir une voix mixte réalisant l'homogénéité de la voix sur toute son étendue. Les transitions (ou passages) se font donc sans changement de couleur abrupte. Cette méthode convient aussi pour le chant classique, puisqu'elle permet de choisir si l'on veut donner à la voix une couleur plus « musculaire » ou plus « ligamentaire »

Quelques phrases relevées sur Internet (traduction personnelle):

« Créée par le coach vocal Hollywoodien Seth Riggs, Speech Level Singing (SLS) est une technique vocale révolutionnaire qui optimise vos capacités vocales quel que soit le style musical pratiqué.

...La pratique de SLS vous permettra d'améliorer votre voix : vous pourrez chanter en toute sécurité sur une large tessiture sans cassure, sans rupture ou perte de puissance lors du changement de registre.

... Techniquement, le chant n'est rien de plus qu'un discours soutenu dans une tonalité plus aiguë et sur une tessiture plus large.

...On ne parle pas comme on chante, mais on a besoin de garder la même posture confortable que l'on a quand on parle. Donc, on ne « monte » pas pour faire des notes aiguës et on ne « descend » pas pour faire des notes graves.

... L'utilisation d'images ne fonctionne pas toujours. Une image qui peut provoquer une réaction musculaire positive pour la voix d'un individu peut provoquer une réaction négative pour votre voix. Je préfère utiliser des exercices qui ont une relation de cause à effet bien définie pour obtenir le résultat souhaité... »

Riggs S. Récupéré 23 avril 2009 de <http://www.sethriggs.com/> et <http://www.speechlevelsinging.com/>

EVT : Estill Voice Training

Créée par Jo Estill, chanteuse, chercheuse et pédagogue de la voix, cette méthode est basée avant tout sur une très bonne connaissance des mécanismes de production de la voix.

Je ne connais que très peu cette technique car personne en Suisse n'a pu me de renseigner à ce sujet, mais il semble qu'elle fonctionne pour tous les styles y compris le classique.

Voici ce qu'on peut lire sur Internet (traduction personnelle) :

« Jo Estill, qui a fondé Estill Voice Training™ in 1988, a commencé par se poser tout simplement la question : « comment est-ce que je fais ça? ». Devenue pédagogue, chercheuse et chanteuse renommée, Jo a consacré sa vie à approfondir cette question.

Elle y répond en décomposant l'étude complexe de la production vocale en une série de mécanismes et de timbres de voix. Sa méthode Estill Voice Training™ (également connue sous le nom de Estill Voice Craft™) simplifie le processus d'apprentissage.

En utilisant « EVT's Figures for Voice », une série d'exercices vocaux, les étudiants apprennent à contrôler chaque élément indépendamment puis les combinent pour créer différentes qualités de voix. »

Récupéré le 23 avril 2009 de <http://www.trainmyvoice.com/>

BC : Breathing coordination ou Coordination respiratoire :

BC n'est pas une technique de chant mais son apport est d'un très grand intérêt. Créée par Carl Stough, cette méthode est une sorte de « micro-ostéopathie » respiratoire, destinée à permettre une pleine maîtrise de la mécanique respiratoire.

Par un travail précis et minutieux sur la posture et sur les différentes coordinations musculaires, cette méthode permet de recouvrer la pleine capacité de la fonction respiratoire.

Extrait d'une brochure de stage de formation à la méthode :

« C'est en observant les problèmes respiratoires des gens autour de lui que Carl Stough a élaboré les principes de ce qu'il a nommé « breathing coordination » ou « coordination respiratoire ». Il a établi une manière de reconnaître puis de développer le fonctionnement simultané et optimal de tous les différents muscles impliqués dans la respiration.

Le but de son travail est d'amplifier et d'harmoniser le mouvement du diaphragme pour restaurer la fonction respiratoire dans son entier. Son travail influence non seulement l'état fonctionnel du système respiratoire, mais aussi la personne dans son entier, de par la modification du taux d'oxygène dans l'organisme.

Carl Stough a soigné, et souvent guéri au-delà de ce qui était cru possible, les malades d'affections pulmonaires des plus grands hôpitaux militaires américains.

Il a accompagné les sportifs de l'équipe olympique américaine dans leur préparation aux Jeux Olympiques de Mexico. Enfin, il a été le guide en matière de respiration et de technique de soutien de musiciens et de chanteurs de tous bords, dont plusieurs solistes du Métropolitan Opéra. »

La gestion du souffle est un aspect très important dans la voix chantée, quel que soit le style qu'on aborde. La qualité du son est intimement liée à la manière dont l'air fait vibrer les cordes vocales. Pour s'en convaincre, il suffit de faire la comparaison avec un instrument à vent.

A mon avis, le travail de la respiration est indispensable et primordial avant tout autre chose pour une bonne maîtrise de la voix et en particulier du passage.

Voici ce qu'on peut lire sur leur site Internet (traduction personnelle) :

«Le diaphragme, qui est un muscle-organe primaire au mouvement involontaire est la base de tout le système respiratoire. Il affecte les 2 principaux systèmes de notre corps, la circulation sanguine et le système nerveux. Le terme de «Breathing Coordination» est le nom que l'on donne à la manière dont le système respiratoire devrait fonctionner pour une efficacité maximale avec un minimum d'effort.

Les principales contributions que Carl Stough a apportées durant ses années de recherche médicale sont :

Le corps a un fonctionnement bien défini en ce que qui concerne la manière dont l'air doit entrer et sortir des poumons (Breathing Coordination)

- Le diaphragme, qui n'avait jamais été l'objet d'étude particulière avant cette recherche, est le principal muscle-organe du corps. Le coeur est la pompe secondaire.*
- Bien qu'on n'ait pas d'action volontaire sur le diaphragme il peut être développé et renforcé*
- Quand le diaphragme est développé jusqu'à son potentiel maximum, les erreurs respiratoires qui se manifestent par des anomalies au niveau de la cage thoracique peuvent être corrigées.*
- Un « son naturel » (son fondamental avec beaucoup d'harmoniques) est l'outil de «Breathing Coordination». Ce son est la clé pour le développement optimum du diaphragme.*
- Un tel son résonne dans toutes les cellules du corps, aidant ainsi à maintenir le corps en bonne santé.*

Récupéré le 23 avril 2009 de <http://www.breathingcoordination.com/>

Autres méthodes :

On peut trouver encore sur Internet bon nombre de sites proposant des cours de chant avec à la clé des explications précises sur les mécanismes de la voix. Moultes vidéos sont également disponibles sur le site « Youtube » où divers professeurs dispensent des cours de chant sous la forme d'exercices qu'ils donnent en exemple.

Un site a particulièrement retenu mon attention, c'est celui d'Allan Wright, chanteur et professeur de chant. Comme beaucoup de chanteurs, il a débuté par des études classiques puis est devenu un ténor lyrique confirmé. Cependant, constatant que la technique classique ne permettait pas d'aborder tous les styles musicaux, il a cherché à approfondir le fonctionnement de la voix et en parallèle à connaître d'autres méthodes de chant. Il a longuement étudié l'anatomie vocale et la phonologie et a ainsi mis sur pied sa propre méthode, synthèse de son expérience personnelle et de ses différents apprentissages.

Sa méthode, basée d'abord sur une parfaite connaissance du fonctionnement vocal, également pour l'élève, vise à permettre à chacun de pratiquer le style qu'il souhaite, le plus sainement possible.

Principales directions de travail :

- une bonne gestion du souffle
- la recherche de la « résonance nécessaire »
- un accolement optimal des cordes vocales
- une gorge ouverte
- une homogénéité de la voix sur toute son étendue

Voici ce que l'on peut lire sur son site :

« L'approche qu'Allan utilise est fermement fondée dans l'anatomie vocale et la phonologie pour le chant. En se basant sur des questions très simples (c'est quoi ? en quoi ça affecte la voix ? comment je peux le contrôler ?) il est parvenu à comprendre la production vocale et aide tous ses élèves à acquérir une voix plus saine, forte, timbrée et sans ruptures ni faiblesses, quelque soit le style que l'élève chante. Parmi ses étudiants il compte des chanteurs d'opéra, de jazz, de métal, de variété et de comédie musicale qui lui confient tous leur voix, sachant que les résultats parlent d'eux mêmes.

En quoi consiste un cours avec Allan ?

Un cours avec Allan n'est pas comme un cours avec les autres profs. L'élève décide qu'il veut prendre un cours et, avec Allan, il fixe un objectif pour la séance (un objectif tangible, tel que : 'je veux plus de puissance dans les aigus' ou encore 'je veux plus de voix mixte' ou même 'je ne peux pas atteindre cette note dans un morceau que je dois chanter dans un concert la semaine prochaine') ensuite, Allan écoute et, par moyen de son expertise en matière d'anatomie vocale, cerne le problème qui empêche l'élève d'atteindre son but et crée sur le champ un programme personnalisé pour enlever le défaut et atteindre l'objectif. L'élève part avec un enregistrement de la séance pour continuer de travailler chez lui et il reprend RDV quand il en ressent l'envie ou le besoin. Les résultats sont tangibles dès la première séance et parlent d'eux même - il s'agit d'une approche fondée dans la science qui équilibre la voix rapidement et donne à l'élève plus de puissance, plus de tessiture et plus de facilité sur toute l'étendue de la voix sans pour autant changer la personnalité vocale.

Les Recettes de Cuisine Vocales

Une fois la voix placée et équilibrée, Allan propose à ses élèves de travailler avec ses « recettes de cuisine vocales » pour mieux chanter dans un style donné. Pendant des années, Allan a étudié plusieurs chanteurs et styles de musique pour aboutir à une série d'ingrédients vocaux qui donnent une qualité vocale donnée. Le Gospel, le Jazz, l'Opéra, le Métal, la Variété et bien d'autres - en rajoutant les ingrédients un par un sur une voix déjà équilibrée, les élèves arrivent à chanter avec une voix convaincante dans tous les styles musicaux qu'ils souhaitent. Si vous avez un chanteur ou un type de voix qui vous enchante particulièrement, Allan saura vous dire quels sont les ingrédients vocaux qu'il faut pour avoir un effet similaire, et comment les rajouter à votre voix - tout en gardant votre unicité vocale. »

Récupéré le 23 avril 2009 sur <http://chanteurmoderne.com/>

VI. Approche pédagogique en chant moderne:

Afin de faire un peu connaissance avec ces diverses méthodes, j'ai rencontré deux personnes qui les pratiquent : Muriel Dubuis pour le belting et Robin de Haas qui utilise dans ses cours des éléments de « Speech Level Singing » et « Breathing Coordination ». J'ai également pris des informations sur le site d'Allan Wright qui donne quelques éléments de pédagogie de sa propre méthode.

Dans les trois cas, j'ai pu constater que le travail de gestion du souffle tient une place prépondérante. Robin de Haas, jeune professeur de chant diplômé HEM a étudié le sujet en profondeur : en effet, après sa formation en Suisse, il est parti aux États-Unis pour suivre une formation à la méthode « breathing coordination », avec Lynn Martin, professeur à NYU (New York University), ce qui lui a permis de démonter les mécanismes de fonctionnement concernant la posture et la respiration.

Généralement, un bilan respiratoire est effectué au début. L'élève est couché, et Robin observe l'état du système respiratoire au moyen de la palpation. Après observation, il fait le point sur les divers problèmes qui lui apparaissent puis il effectue de légers mouvements de pressions/vas et viens/rotations/guidage au niveau des parties non alignées, tout en faisant effectuer des cycles respiratoires à l'élève. Pour résumer, on peut parler ici d'une micro ostéopathie du système respiratoire. Par ces moyens, Robin tente d'amener l'élève à une meilleure coordination respiratoire, c'est à dire un fonctionnement simultané et optimal des différentes composantes du système respiratoire.

Le travail respiratoire de l'élève proprement dit commence par une explication fonctionnelle du mécanisme. On peut observer directement le mouvement sur un schéma animé afin de mieux comprendre les différentes coordinations musculaires et osseuses. Robin propose ensuite d'effectuer des cycles respiratoires de la manière suivante. « Compter de 1 à 10 en chuchotant légèrement » jusqu'à ce que l'on n'ait plus d'air, puis laisser rentrer l'air calmement. Il insiste sur le fait de ne pas pousser l'air dehors pendant l'expiration, de ne pas aspirer l'air dedans lors

de l'inspiration et de ne pas sortir de la zone de confort. En effet, les recherches en coordination respiratoire ont montré que le trajet diaphragmatique perd son équilibre circonférentiel dès lors qu'il y a tension excessive sur tout ou partie de son pourtour, ou des muscles environnants. Cet exercice aide l'élève à entrer en contact avec ce qu'il se passe dans son souffle, avec son utilisation actuelle de son système respiratoire. D'autres exercices viendront renforcer cette perception et contribuer à une bonne gestion du souffle.

En deuxième lieu, Robin s'occupe de la posture de l'élève. Il vérifie d'abord l'état de ce qu'il appelle les «cinq courbes» de la colonne vertébrale. En effet, il ne s'agit pas d'obtenir la rectitude visuelle en pensant «droit», mais de respecter les cinq courbures que possède normalement la colonne vertébrale (sacrée, lombaire, dorsale, cervicale, crânienne). Souvent, une pensée incomplète et imprécise dans ce domaine donne lieu à de nombreuses confusions. Ce travail, initié par Irene Dowd (professeur à l'école Juilliard) peut déboucher sur des exercices posturaux à faire chaque jour, au moyen de programmes d'exercices pré-enregistrés adaptés aux besoins de l'élève. Les corrections de posture s'affinent ensuite à chaque séance. Le but de ce travail est de libérer au maximum le corps de ses tensions et blocages afin qu'il retrouve tonicité, mobilité et coordination. Le travail sur la voix est alors grandement facilité par cette nouvelle liberté de mouvement.

Quel que soit le style de chant, de travail vocal, physique, sportif ou musical que l'on enseigne, la gestion du souffle reste un tronc commun, et l'on poursuit les mêmes buts. Cette approche a été utilisée avec succès dans des domaines aussi variés que la préparation des jeux olympiques, la prévention des maladies pulmonaires, la technique vocale, la gestion du stress, la technique de jeu théâtral.

Dans le travail sur la voix proprement dit on peut distinguer deux types d'approche:

- **Une approche traditionnelle** (celle utilisée la plupart du temps en chant classique) basée essentiellement sur l'imitation et l'utilisation d'images. Cette méthode qui fonctionne bien pour certains élèves, est totalement inefficace pour d'autres. En effet, l'utilisation d'images peut engendrer une certaine confusion du fait d'une mauvaise interprétation. Il devient alors presque impossible pour l'élève de réaliser certains exercices car il ne comprend pas vraiment ce qu'il doit faire au niveau de son corps. Il peut même en découler un résultat inverse de ce que l'on souhaitait au départ.
- **Une approche fonctionnelle** : on commence par observer et identifier les problèmes spécifiques de l'élève, puis l'on crée des outils pour les corriger. Après expérimentation, on refait une évaluation et au besoin on réadapte les outils jusqu'à ce que le problème soit partiellement, voire totalement corrigé.

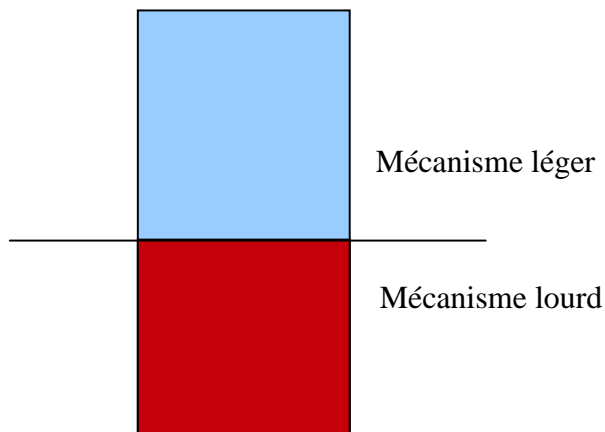
Dans ce type d'approche, il est utile de donner à l'élève quelques notions anatomiques, afin qu'il puisse développer une meilleure conscience corporelle et qu'il réalise mieux les effets néfastes de certains comportements

Les trois personnes citées plus haut ont essentiellement une approche fonctionnelle, mais elle est parfois combinée avec l'utilisation d'images. Contrairement au chant classique, on travaille de la même manière avec les femmes qu'avec les hommes.

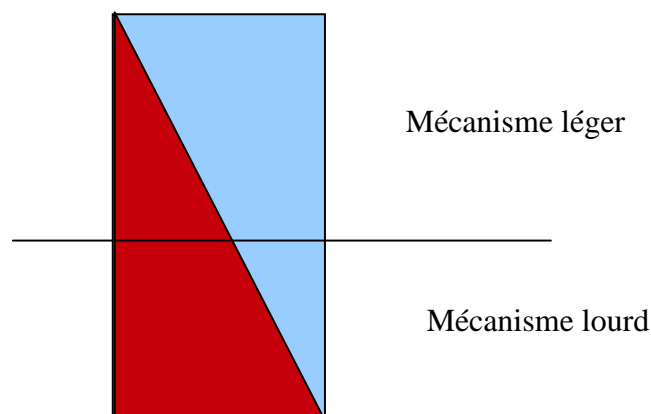
Muriel Dubuis (belting) :

Muriel Dubuis a appris la méthode « freedom of natural voice production » il y a 10 ans aux USA et l'expérience qu'elle a acquise aujourd'hui lui a permis d'affiner sa manière de travailler. Elle enseigne à la fois le « full belt », et ce qu'elle appelle la « voix unifiée » ou « mixed belt ». Pour elle, l'objectif en full belt est clairement de repousser la limite aiguë de la voix poitrine: le son est donc produit uniquement en mécanisme lourd. Au contraire, le mixed belt correspond à l'utilisation du mécanisme léger, mais avec un fort ancrage dans le corps et une couleur de voix de poitrine très présente qu'on peut moduler de manière à obtenir toute une palette de nuances.

Elle explique les différents types de voix à partir du dessin d'un rectangle en deux couleurs, bleu pour le mécanisme léger et rouge pour le mécanisme lourd, comme ci-dessous :



Dans un premier temps, elle fait découvrir aux élèves la voix unifiée comme représenté dans le diagramme ci-dessous :



Pour cela, elle utilise par exemple des vocalises simples en demandant à l'élève de produire certains sons en mécanisme lourd et les autres en mécanisme léger. Elle a constaté qu'après quelque temps, le mixage commence à se faire, d'abord sur certains sons, souvent à la grande surprise des élèves, puis il s'étend progressivement à l'ensemble de la tessiture.

Ensuite seulement, elle travaille sur le belting .

Voici ce qu'elle préconise dans la pratique de la méthode « full belt » pour commencer :

- « 1- trouver un endroit où pratiquer en pouvant chanter fort
 2- apprendre progressivement (on développe la résistance comme un athlète)
 3- si fatigue, arrêter (plus de soutien de toute façon)
 4- soutien adéquat (résistance sans hypertension)
 ajuster la pression d'air (souvent en mettre moins = minimum indispensable)
 chanter depuis les muscles de la région du bas du dos
 s'ancrer dans le sol
 5- relax dans la tête et le corps, lâcher les peurs et tensions
 6 - placer devant (dans le masque)
 7- trouver bonne formation des voyelles
 8- "gorge ouverte", larynx haut
 9- relâcher la mâchoire inférieure, relax encore
 10- Ne jamais pousser, forcer la voix (imaginer les notes qui s'envolent du haut de la tête)

On "plane sur la plate-forme"... les notes sont libres et résonantes... »

Le belting, c'est le « plein rouge ». Dans le travail, on s'appuie avant tout sur l'expérience. On recherche une projection directe du son, à la différence du classique qui travaille plutôt sur le modelage du son. La pratique doit se faire de manière très progressive.

Il arrive que certains élèves aient de la peine à trouver leur voix de poitrine. Dans ce cas, Muriel utilise des sons « brut » comme « ouais » par exemple sur une quarte descendante pour les aider à mieux sentir l'action du mécanisme lourd. Puis, quand ils savent l'utiliser, elle travaille sur une courte phrase extraite d'un chant qu'elle prend d'abord plus bas puis monte progressivement, puis redescend, puis remonte en essayant d'aller chaque fois un peu plus haut, comme lorsqu'on fait des haltères. Le son parfois un peu « brut » au départ gagnera peu à peu en rondeur et en souplesse. Le travail doit toujours se faire de manière saine pour la voix en évitant tout « forçage »

Pour beaucoup de femmes, le « passage » a lieu vers sib³, pour d'autres, il se fait déjà vers mi³, fa³, voire parfois même plus bas. Il faut alors « décrocher le rouge ». Pour le travail du passage, elle suggère entre autre exercice d'effectuer une

vocalise (par exemple un arpège) en sons détachés, ce qui est souvent plus facile à réaliser en mécanisme lourd que des sons liés.

En full belt, on peut parvenir, après plusieurs mois, voire plusieurs années de travail, jusqu'aux notes mi⁴, fa⁴. Lorsqu' on arrive dans les aigus, la frontière avec le mécanisme léger devient de plus en plus étroite et on finit par rejoindre la voix de tête. C'est à ce moment-là que Muriel introduit la notion de « mixed belt », c'est-à-dire, « être en mécanisme léger et mettre du rouge ». En quelque sorte, appliquer au mécanisme léger ce qu'on a trouvé en full belt pour le mécanisme lourd. Cela apporte une grande possibilité de nuances, par exemple, en mixed belt, on peut demander 80% de rouge.

Dans ce travail, il est nécessaire de s'adapter à chaque élève, et Muriel a pu constater, après expérience, que cela donne de bons résultats de son, de compréhension et de santé de la voix chez les élèves.

Robin de Haas (SLS) :

Au niveau de l'approche de la voix, Robin de Haas, a suivi et suit encore actuellement une formation en SLS.

Il s'inspire librement des concepts de SLS dans son enseignement et les allie avec ce qu'il a appris, notamment en coordination respiratoire.

Comme expliqué précédemment, la voix dispose de deux mécanismes principaux appelés souvent lourd et léger. Ces deux mécanismes sont composés de fibres musculaires (registre lourd, appelé aussi de poitrine) et ligamentaires (registre léger, appelé aussi voix de tête)

Il existe un moyen de coordonner ces deux registres pour pouvoir trouver sa « voix mixte ». C'est donc le mélange que l'on cherche.

En préambule, Robin précise qu'il approche une voix avec beaucoup d'humilité et de curiosité. En effet, il estime avoir été souvent mal guidé au fil de son parcours par des approches trop directives, appliquant les mêmes recettes pour tout le monde et le menant dans des fonctionnements limitants et douloureux, tant sur le plan humain que sur le plan vocal.

Au niveau de l'équilibre des registres, plusieurs cas peuvent se présenter :

1. Jusqu'à une certaine hauteur, (approximativement « sol 3 » pour les voix de femme et « Ré3 » pour les voix d'homme) la voix ressemble à une voix variée (mécanisme lourd) puis au-dessus, elle devient faible, d'une autre couleur, sans timbre, généralement avec de l'air (mauvais accolement des cordes vocales).
2. L'élève ne trouve pas sa voix de poitrine (pas d'utilisation du mécanisme lourd). La voix est peu puissante dans le grave.
3. L'élève ne trouve pas sa voix de tête (pas d'utilisation du mécanisme léger). L'utilisation exclusive de la voix de poitrine conduit alors au forçage vocal.

Le larynx reste toujours très haut, très tendu ce qui peut amener une fatigue vocale.

4. Le mix est déjà présent, mais améliorable.
5. Le mix est présent et équilibré, coordination très rare s'il en est.

Rappelons les buts recherchés par SLS :

- Larynx stable
- cordes accolées
- Transition sans changement de couleur abrupte
- Relâchement dans l'aigu
- voyelles claires (parfois arrondies dans les zones de passage)

Le travail s'effectue au moyen d'un principe de causalité. On cherche à identifier ce qui se passe dans cette voix-là au niveau fonctionnel, puis, on adapte les vocalises. Après les avoir pratiquées, on évalue le résultat, et on recommence, jusqu'à obtenir une meilleure coordination des deux registres.

Autrement dit, lorsqu'on a identifié les tendances de cette voix-là, on fabrique une « boîte à outils » spécifique pour chaque élève. Chaque élément de la boîte vise à corriger, améliorer ou modifier une coordination musculaire particulière.

Globalement, on distingue trois types d'outils principaux à disposition :

- **les consonnes** (par exemple : « f » diminue la tendance à pousser, « k » fait travailler la langue (entre autres lorsqu'elle tend à être écrasée), « g » oppose une résistance au flux d'air (utile pour quelqu'un qui déconnecte), ...)
- **les voyelles** (par exemple : « ou », plus ligamentaire, favorise la voix de tête; « a », plus musculaire, favorise la voix de poitrine; « e », plus central, « i », influence les résonateurs, ...). Le but étant d'obtenir des voyelles toutes égales.
- **les sons imposés** : Bruits qui ont de l'influence sur le fonctionnement (par exemple : « BRRR... », mise en vibration des lèvres, ce qui introduit une deuxième résistance au flux d'air et par conséquent une moindre résistance au niveau du larynx, le but étant d'enlever la dureté du son); « Voix de bâillement », contribue à l'abaissement du larynx. On peut aussi mettre une double contrainte en combinant ces deux types de sons.

On effectue une combinaison de voyelles et de consonnes avec lesquelles l'élève exécute une vocalise puis, on réévalue les tendances, et on réadapte l'exercice en fonction du résultat. Le travail s'inscrit donc dans un cycle : « identifier, adapter, exécuter, évaluer », jusqu'à ce que le problème ait été corrigé.

La plupart des vocalises utilisées couvrent une étendue d'une octave et plus et commencent assez bas (sol² pour les femmes, Fa¹ pour les hommes.)

Parmi les moyens utilisés pour corriger certaines coordinations musculaires incorrectes, il est demandé à l'élève de « parler chaque note, comme si c'était la

première ». L'utilisation de la parole modifie les influx nerveux envoyés au cerveau et donc les coordinations neuromusculaires. Lorsqu'on parle, le larynx reste stable, pour peu que l'on parle correctement. S'il perçoit une déficience dans la voix parlée, Robin propose de revenir à la Coordination Respiratoire, qui remettra en place la voix dans la plupart des cas. Ce rapport à la parole est un exercice très utile, par exemple pour des personnes ayant tendance à pousser la voix en mécanisme lourd, et de ce fait à faire monter le larynx, ou encore dans le cas d'un mauvais accolement des cordes vocales, celles-ci étant relativement bien accolées dans la voix parlée.

Dans le cas d'une utilisation exclusive de la voix de poitrine, le larynx se tend et se place trop haut, il est donc nécessaire de travailler pendant quelques temps avec le larynx bas (voix de bâillement, d'ours Maturin ou de bibendum) pour contrer et faire disparaître le réflexe qui fait monter le larynx.

Dans le cas où la voix « déconnecte » au moment du passage, on peut également travailler avec le larynx bas (voix de bâillement) pour éviter de pousser la voix de poitrine vers l'aigu. Il est aussi nécessaire de renforcer l'accolement des cordes en ancrant le son dans le corps. On peut également utiliser des sons imposés visant à renforcer l'accolement des cordes comme la syllabe « néï » produite avec une voix dite « laide, de sorcière, qui grince ». Le passage par le non esthétisme vocal se révèle souvent un outil très utile pour l'évolution de l'élève.

Dans le cas où l'élève a de la peine à trouver sa voix de poitrine, on utilise des sons « ae » semblables à ceux que produisent les escrimeurs lorsqu'ils attaquent (pour déclencher le réflexe musculaire vocal), éventuellement précédé d'un « n ». Soit une vocalise sur « nae ». On sera toujours attentif à la souplesse et à la conservation de l'harmonie dans la découverte de ce mécanisme.

Lorsqu'on monte vers l'aigu, on fait vibrer moins de longueur de cordes vocales. Il y a en quelque sorte « réduction » de l'instrument. Le fait d'expliquer cela à l'élève et de lui demander de réduire l'instrument, peut parfois l'aider à trouver le « mix ».

Exemples d'exercices :

1 

Gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui, gui.

Monter par 1/2 ton

Peut-être également effectué sur un son imposé : "Brrrr" (mise en vibration des lèvres)

But : travail du mix, faire apparaître le mécanisme léger, favoriser l'accolement des cordes en introduisant une 2ème résistance au flux d'air.



Monter par 1/2 ton

But : renforcer le mix.

Sur la note répétée, tenter d'ancrer de plus en plus le son dans le corps.

On peut augmenter le nombre de répétitions de la note.

Allan Wright :

La manière de travailler d'Allan Wright est assez proche de celle de Robin de Haas. Il a été également formé à la méthode SLS, mais il a poursuivi des recherches dans d'autres directions, ce qui l'a conduit à créer sa propre méthode. Sur son site Internet, on trouve des éléments d'anatomie et de physiologie, des exercices simples avec exemples en vidéo et divers conseils pour une bonne santé vocale.

Parmi les éléments essentiels de sa méthode, on trouve :

- une bonne gestion du souffle
- un bon accolement des cordes vocales
- une gorge ouverte
- un travail sur la résonance.

Parmi les exercices de base qu'il propose, on peut noter:

- Faire des glissades sur des consonnes voisées, « vvvv » ou « zzzz » ou encore sur un son « ng » (comme dans sing ou singen) pour travailler l'accolement des cordes vocales.
- utiliser des sonorités très nasales comme « in » pour sentir la résonance puis transformer le son vers un « a » en gardant cette résonance. Faire l'exercice en glissade ou sur une gamme en gardant toujours la résonance en place. Puis appliquer à un chant simple.

Pour le travail de la voix mixte, il préconise de bien maîtriser d'abord sa voix de tête. Après une explication sur les mécanismes laryngés, il propose quelques exercices en vidéo pour sentir et renforcer sa voix de tête (mécanisme léger)

Voici sa conception de la voix mixte et les exercices qu'il suggère pour aborder ce travail :

« Alors, qu'est-ce que la voix mixte ? C'est simple, c'est un ensemble de processus physiques qui mettent en place un registre résonantiel dans lequel la résonance est partagée entre la cavité buccale et les fosses nasales – comme si le son était coupé en deux et une partie sortait directement de la bouche et l'autre passait derrière le voile du palais. L'intérêt d'une bonne voix mixte est double – premièrement elle nous permet de chanter sur toute la tessiture sans entendre de rupture et deuxièmement elle nous permet

de sortir des notes aiguës bien appuyées, presque sans effort étant donné que les cordes vocales sont plus longues et plus fines et donc vibrent plus vite avec le même débit d'air.

Quel est le processus, alors, pour mettre en place une voix mixte ?

Il faut basculer son cartilage thyroïde en avant, vers le cartilage cricoïde, rendant ainsi les cordes légèrement plus tendues et donc plus longues et fines. Ensuite il faut partager la résonance entre la cavité buccale et les fosses nasales à partir du premier passaggio.

Perdus ? Soyez rassuré – il y a une façon très simple de faire tout cela sans y penser et c'est une action que nous faisons tous sans difficulté – il faut tout simplement pleurer ou couiner.

Et oui, le fait de couiner légèrement entraîne et la bascule et le partage de résonance – n'est-ce pas merveilleux ? Allez voir les exercices sur le clip et faites les doucement – le but est de trouver la voix mixte, dans les prochaines mises à jour, on travaillera la souplesse et la puissance dans ce nouveau registre qui nous apportera à la fois une liberté vocale et une facilité et homogénéité sur toute la tessiture !

(Avant de faire les exercices sur le clip, soyez sûrs que vous maîtrisez les exercices concernant la voix de tête, la voix mixte sera d'autant plus facile à trouver.) »

« Voici la deuxième partie de notre série sur la voix mixte avec des exercices simples pour vous aider à bien placer la résonance et à faire les notes sans forcer.

En regardant le clip, vous serez amenés à faire 4 exercices en tout. Soyez sûr d'avoir parfaitement maîtrisé chaque exercice avant de faire le suivant.

1. Collez le dos de la langue contre le palais et dites 'NG' comme dans le mot SING en anglais. Tout en gardant ce son, glissez comme une sirène du bas vers le haut et du haut vers le bas. Utilisez très peu d'air et surtout ne forcez pas.
2. Faites la même chose sur une octave en utilisant la gamme enregistrée sur le clip ou bien en vous mettant devant un piano (mesdames, chantez à l'octave supérieur - j'ai enregistré ce clip dans le registre ténor)
3. Faites la même chose mais cette fois-ci, montez en NG et tout en haut, ouvrez le son vers un A (ouverture minimum pour faire un A - la langue restera logiquement assez haute dans la bouche) et descendez en A.
4. Faites toute la glissade en A avec une résonance mixte.

Ce sera évidemment plus simple à comprendre une fois que vous aurez vu le clip ! »

Récupéré le 19 avril 2009, de
<http://chanteurmoderne.com/>

Allan Wright enseigne lui aussi les deux sortes de belting et travaille également avec des chanteurs classiques. Il s'adapte à la demande particulière des élèves selon le style musical qu'ils pratiquent.

VII. Conclusion

Un nombre toujours plus grand d'élèves désirant recevoir une formation en chant souhaitent apprendre à chanter avec un timbre « moderne ». Cependant peu de professeurs en Suisse ou en France sont formés aux techniques capables de répondre à cette attente.

Les enseignants qui connaissent ces méthodes ont dû aller se former en grande partie aux USA car il n'existe pas ici de formation spécifique : c'est une lacune qu'il serait grand temps de combler !

Par ailleurs, la mise sur pied d'une formation continue pour les enseignants de chant me semblerait indispensable afin de porter à leur connaissance les dernières découvertes sur la voix et leur donner de nouveaux moyens pédagogiques.

Dans mes différentes lectures, j'ai été particulièrement étonnée de constater la grande confusion qui règne au niveau du langage. Les mêmes termes ne signifient pas la même chose pour tout le monde et de plus les spécialistes eux-mêmes ne sont pas fondamentalement d'accord entre eux. J'imagine donc le désarroi d'un novice qui désire affiner ses connaissances.

Une question reste en suspens : La voix mixte est-elle un registre résonantiel ou laryngé ? Il semble bien que personne ne soit capable d'y répondre clairement pour l'instant. Espérons que de nouveaux outils d'investigation nous permettront un jour de clarifier ce point. Cependant, les moyens pédagogiques élaborés dans les différentes méthodes en chant moderne semblent se rejoindre et aboutissent à un résultat similaire.

Bien qu'il existe quelques divergences d'opinion, je reste persuadée qu'une bonne connaissance en anatomie et physiologie de la voix est indispensable pour un enseignement efficace.

Renforcée dans ma conviction que la maîtrise du souffle est primordiale pour la maîtrise du chant, je vais participer prochainement à un stage de formation à la méthode « breathing coordination ».

Ce travail m'a beaucoup apporté en me permettant de découvrir de nouveaux outils pédagogiques.

Il m'a donné envie d'aller plus loin dans la connaissance de la voix et de continuer à me former pour apprivoiser toutes ces méthodes.

Bibliographie :

Cornut G. (2005). La voix. « Que sais-je ». Paris : puf

Miller R. (1990). La structure du chant. La Villette, Paris : ipmc

Dr. Dutoit-Marco, M.-L. (1996). Tout savoir sur la voix. Lausanne : Favre S.A.

Cross R. (1991). La voix dévoilée. *Actualités scientifiques sur la voix chantée*. Romillat

Kazandjian Pearson S. (2004). L'instrument du chanteur : son corps. Marseille : Solal

Rondeleux L.-J. (1977). Trouver sa voix. Seuil

Pfauwadel M.-C. (1981). Respirer, Parler, Chanter. Paris : Le Hameau

Dr. Tomatis A. (1987). L'oreille et la voix. Paris : Robert Laffont