

DU TREMBLEMENT OU CHEVROTEMENT

Il y en a de deux sortes : l'un qui ressemble au grelottement produit par le froid ; l'autre, plus ondoyant, qui rappelle la préparation du trille.

Faut-il attribuer ce phénomène à un mouvement nerveux analogue à celui qui se produit chez certains individus affectés d'un tremblement de la tête et des mains ?

Ne serait-ce pas plutôt l'exemple contagieux de chanteurs plus ou moins habiles qui aurait provoqué l'invasion de ce fléau, et l'aurait fait entrer peu à peu dans les habitudes vocales de notre époque ? En voyant la quantité de jeunes chanteurs atteints du *tremblement* avant même d'avoir terminé leurs études, on serait tenté de le croire.

Un fait certain et regrettable, c'est que la tendance au chevrottement est beaucoup plus marquée en France et en Italie qu'en Angleterre et surtout qu'en Allemagne, où il est à peu près inconnu.

Comme on ne peut admettre que le larynx soit autrement conformé chez les Allemands et les Anglais que chez les Français et les Italiens, il y a donc évidemment chez les jeunes gens imitation consciente ou inconsciente d'un défaut des plus graves qui les séduit et finit par passer à l'état de nouvelle nature.

Il n'est pas jusqu'aux orgues de barbarie qui ne soient parvenus à l'aide d'un mécanisme, fort simple du reste, à reproduire le chevrottement sentimental à la mode.

Le tremblement peut cependant être amené par des causes étrangères à la volonté.

En dehors des conditions particulières où se trouvent certains larynx dont les cordes vocales n'ont pas la faculté de conserver, pendant l'émission du son, la fixité qui lui assure le calme et la tenue, le tremblement peut être dû à des causes diverses qu'il est intéressant de connaître.

Les secousses régulières que ressent le corps à chaque pas peuvent amener le tremblement chez ceux qui ont la mauvaise habitude de chanter en marchant.

L'exercice trop prolongé du chant, les excès de voix, — j'entends par excès de voix, non seulement les cris, mais le développement exagéré du son, — les mouvements convulsifs du menton ou des lèvres ont aussi pour conséquence l'ébranlement de l'organe.

Existe-t-il des remèdes contre le tremblement ? Oui, mais ils sont d'autant

plus efficaces qu'ils s'attaquent à un mal moins ancien, et, pour les appliquer avec succès, il faudrait avant tout que les chanteurs atteints de ce mal eussent la ferme résolution d'en guérir.

Malheureusement, les artistes affligés du tremblement finissent par s'illusionner sur un défaut qu'ils savent accepté du public ; et ils ne se font aucun scrupule de passer cette fausse monnaie du sentiment et de la chaleur. S'il leur est possible, dans un morceau rapide, passionné, où les sons ont moins besoin d'être soutenus, de dissimuler, à l'aide d'une chaleur factice, l'état maladif de leur voix, — de quelle crainte ne sont-ils pas saisis lorsqu'ils ont à dire un andante ou un morceau de musique religieuse dont le caractère exige le calme et la sérénité.

Les élèves trouveront toujours assez de cette trépidation qui les séduit, lorsqu'ils éprouveront la véritable émotion que donne la vue du public, ou celle qu'un artiste convaincu ne peut manquer de ressentir en interprétant une œuvre dont il est touché lui-même.

Il est à observer que c'est aussitôt qu'on veut prolonger le son, et non au moment de l'attaque, que le tremblement commence à se produire ; il est reconnu, en outre, qu'il s'exagère à mesure que le souffle s'épuise et que le son continue.

Il est donc moins sensible dans les morceaux d'un mouvement plus vif et surtout lorsque le chant est syllabique, comme dans la musique bouffe.

Ces observations m'ont guidé dans le choix d'une méthode pour combattre le tremblement ; je ne la soumets qu'après l'avoir expérimentée avec succès sur des élèves affectés de ce défaut.

Voici ce que je conseille :

En premier lieu, l'attaque du son devra se faire par un coup de glotte sur la voyelle *o* bref. L'émission de cette voyelle oblige à un *pincement* des cordes vocales plus énergique que celui de l'*a* ouvert. Ce *pincement* doit empêcher l'air de s'échapper trop rapidement et permettre de mieux maîtriser le son.

On devra ensuite donner au son ainsi attaqué la durée d'une croche, puis d'une noire, et arriver insensiblement à le tenir 4, 6 ou 8 temps, en s'arrêtant aussitôt que le son commence à trembler.

Cet exercice devra se faire avec une glace devant soi, afin de surveiller l'appareil buccal qui doit rester dans une immobilité absolue.

Ce travail peut rester quelque temps infructueux, le tremblement ou chevrottement étant de tous les vices d'émission le plus difficile à guérir, ce qui ne veut pas dire qu'il soit incurable.

Que les élèves ne se découragent donc pas ; au risque de répéter une banalité, j'ose affirmer qu'il n'est guère de difficultés qu'on ne puisse surmonter avec de l'étude et surtout de la persévérance.

POSITION DU CORPS ET DE LA TÊTE

Lorsqu'on se dispose à chanter, on doit se tenir droit, sans affectation comme sans raideur, et faire en sorte que le corps porte plutôt sur une jambe que sur les deux. Les peintres appellent cette attitude, en terme d'atelier : *Hancher, se camper*.

Je ferai, de plus, observer aux élèves que les moindres contractions du visage ont une action réflexe très sensible sur le larynx et par suite sur la voix, qui prend instantanément le caractère des sentiments exprimés par la physionomie.

Je ne saurais donc trop les engager dans leurs exercices à éviter les froncements de sourcils, même les plus légers, les mouvements de bas en haut du front, le tremblement des lèvres, etc.

Afin de ne pas gêner l'émission du son, l'élève devra s'assurer à l'aide d'un miroir, que la langue reste absolument inerte, sans se relever par la pointe ou s'épaissir à sa base. Elle devra toucher légèrement les dents de la mâchoire inférieure; si cependant, l'on éprouvait trop de difficulté à la maintenir, pour ainsi dire *morte*, dans cette position, on pourrait l'avancer jusqu'au bord des lèvres, pendant toute la durée du son, et cela jusqu'à ce qu'on soit parvenu à en maîtriser les mouvements involontaires.

La position de la tête est d'une plus grande importance encore que celle du corps.

A part de rares exceptions, les voix, quelle que soit leur classification, s'amincissent à mesure qu'elles gravissent les degrés les plus élevés de l'échelle vocale; instinctivement beaucoup de chanteurs suivent avec la tête le mouvement ascensionnel de leur voix et s'imaginent par ce moyen faciliter l'émission des notes hautes.

Or, c'est précisément le mouvement en sens inverse qui peut, non seulement remédier à l'amincissement de la voix dans les sons élevés, mais qui doit en rendre l'émission plus facile et même en reculer les limites.

Lorsqu'on lève la tête dans l'espoir d'atteindre plus facilement les notes hautes de la voix, le larynx se déplace et s'avance graduellement jusqu'à l'isthme du gosier, empêchant la voix de résonner dans le pharynx et les fosses nasales qui en sont les *réflecteurs* et les *répercuteurs* naturels.

Lorsqu'on baisse la tête, au contraire, le larynx est immobilisé dans sa position normale et, la distance qui le sépare du pharynx et des fosses nasales étant

plus grande, laisse un vide où se produisent les résonances qui donnent à la voix toute l'ampleur et la sonorité dont elle est susceptible.

J'ajouterai même qu'on peut mettre au service des sons élevés une bien plus grande quantité d'air, lorsque le larynx est abaissé.

Le seul fait de baisser la tête à mesure qu'on s'élève dans les sons aigus ne suffirait pas à combattre leur *amincissement*; il faut la baisser légèrement, en ramenant le menton vers le cou; ce qu'on appelle vulgairement « *se rengorger* ».

Un autre avantage qui résulte de cette position de la tête, est d'opérer ce que je nommerai le « *rapprochement* » (1) entre les notes graves, le médium et les notes élevées, et d'éviter, par exemple, qu'un *sol aigu*, malgré sa justesse absolue, ne produise à l'oreille de l'auditeur la sensation d'un *la* ou même d'un *si* naturel.

En principe, le mouvement de la tête doit se faire *dans le sens opposé* au dessin de la phrase musicale.

(1) Voir page 102.

VIII

DE LA RESPIRATION

La respiration se compose de deux mouvements : l'un a pour but d'introduire l'air dans les poumons, c'est l'inspiration; et l'autre de l'en chasser, c'est l'expiration.

Au point de vue du chant, on doit s'efforcer de respirer comme dans l'état de sommeil, lorsqu'on est placé dans la position horizontale.

La respiration abdominale, qu'on doit préférer à la respiration thoracique, est la seule qui permette d'emmagasiner une grande quantité d'air sans aucune espèce de contorsion, comme par exemple celle trop fréquente de lever les épaules à chaque inspiration; elle permet d'obtenir l'instantanéité d'attaque dans les demi-appels et dans les quarts d'appel de souffle, sans altérer les mouvements les plus vifs de la mesure.

On doit éviter, au moment de l'inspiration, que l'air, en pénétrant dans l'arrière-bouche, ne fasse entendre cette sorte de sifflement, de frôlement particulier aux personnes asthmatiques. On attribue généralement ce bruit pénible à une faiblesse des voies respiratoires; il n'est en réalité que le résultat de mauvaises habitudes contractées au début des études vocales.

La respiration bruyante, comme le hoquet dramatique des tragédiens, est un défaut que les élèves doivent éviter avec le plus grand soin.

Est-ce à dire qu'il ne faut jamais qu'un chanteur fasse entendre sa respiration? Loin de là, ce qui est un défaut peut à un moment donné devenir une qualité. Les respirations voulues, venant en aide à l'expression de certains sentiments passionnés, peuvent produire les effets les plus dramatiques.

C'est aussi une erreur de croire qu'il est indispensable de prendre de très longues respirations pour chanter.

Dans une discussion, si animée qu'elle soit, arrivée même à un diapason très élevé, les interlocuteurs ne font pas de plus grandes provisions d'air, et la voix n'en reste pas moins vibrante et soutenue.

Ce n'est donc pas, lorsqu'on chante, la quantité d'air à introduire dans les poumons qui importe le plus, mais la répartition judicieuse qu'on en fait.

Il faut d'ailleurs se persuader qu'il y a toujours dans les poumons une provision naturelle d'air; en prenant de si amples respirations, on agit comme s'ils

étaient absolument vides et la nouvelle quantité d'air qu'on y introduit devient surabondante.

Il n'y aurait donc aucun inconvénient à ce que, pour chanter, on attaquât le son, sans plus se préoccuper de la respiration que ne le font les orateurs au moment de prononcer un discours.

Ceci peut paraître étrange, mais les élèves qui feront l'essai de ce procédé se convaincront bientôt de l'inutilité de ces grands appels de souffle.

Une autre erreur assez répandue est que le chant lié et soutenu dépend de la longueur de la respiration. On peut pourtant respirer fréquemment et chanter lié et soutenu.

Pour arriver à ce résultat, il est indispensable, si l'on veut respirer au milieu d'une phrase musicale, de se rendre un compte exact du timbre, de la qualité et du degré de force donnés au son qui précède cette respiration, afin que le son venant immédiatement après ait le même timbre, la même qualité et le même degré de force, quel que soit l'intervalle séparant les deux notes. De cette façon, la phrase musicale, l'expression, la déclamation n'auront pas à souffrir de cette interruption volontaire.

Je crois à peine nécessaire de dire que, sous aucun prétexte, on ne doit couper la parole en deux, par une respiration; c'est ce qu'on appelle en terme de coulisses : *le point de savetier*.

Les Italiens admettent assez facilement ces mutilations; mais, en France, elles sont absolument interdites.

Il y a des cas, cependant, où les respirations entrecoupées, haletantes, ont leur raison d'être; mais c'est seulement lorsqu'elles ne peuvent être attribuées à un épuisement du souffle, et qu'elles sont prises au profit de l'expression dramatique.

1020118447

ATTAQUE DU SON

Il n'y a que deux manières de faire vibrer les cordes vocales: par l'*expiration*, ou par le *coup de glotte*. L'attaque du son par l'expiration présente deux inconvénients qui devraient suffire à la faire abandonner: elle occasionne une grande déperdition d'air et elle est incompatible avec la production instantanée du son, condition absolue de sa netteté et de l'appréciation immédiate de sa justesse.

L'attaque du son par le coup de glotte n'offre au contraire que des avantages; elle a pour but de donner aux voyelles la spontanéité des consonnes *b, t, d, p*, en en faisant pour ainsi dire des consonnes explosives *factices*. Avant d'attaquer le son par le coup de glotte, il faut, après avoir introduit une certaine quantité d'air dans les poumons, fermer instantanément le larynx et veiller à ce que l'air accumulé derrière la glotte ne s'échappe pas dans l'émission de la note choisie. C'est le pincement de la glotte qu'on opère à ce moment qui doit donner à cette note le caractère explosif de ce qu'on nomme en musique: le *Son piqué*.

Le coup de glotte est pour la voix ce qu'est le coup de doigt pour le piano; selon la force ou la légèreté du toucher, le son est plus intense ou plus faible, mais l'attaque n'en a pas moins la même instantanéité (1).

Comme le *Pizzicato* du violon et du violoncelle qui doit s'obtenir, sous peine d'égratigner la corde, non pas avec l'ongle, mais avec le gras du doigt, il faut que le coup de glotte soit donné franchement, sans toutefois que son apparente brusquerie puisse offenser les cordes vocales, ni les brutaliser. L'exagération dans l'attaque pourrait amener la sécheresse et l'écrasement du son.

Toutes les voyelles ne sont pas également favorables pour émettre le son sans sécheresse et sans dureté. Je conseillerai la voyelle *o* bref, comme la meilleure à employer au début pour les exercices; non pas *o* comme dans *Hôte*, mais bien comme dans *botte*. L'émission des autres voyelles s'obtiendra par la suite, tout naturellement.

On commencera donc, pour s'exercer à cet important travail, par un nombre illimité d'attaques brèves et toujours égales, avant de s'appliquer à tenir le son définitivement.

(1) Quant aux syllabes, comme elles dépendent encore plus de l'articulation que de l'émission, nous renvoyons à l'article « *Prononciation, Articulation.* »

TABLEAU
 (Pour)
 L'ATTAQUE DU SON