

Communication en Question

www.comenquestion.com

no 13, Novembre / Décembre 2020

ISSN : 2306 - 5184

La problématique de la technique vocale dans le style choral.

*The problematic of the vocal technique in the choral
style.*

224

KOUAKOU Mickael

Doctorant en Musicologie

Université Félix Houphouët-Boigny, Cote d'Ivoire

Email : mickaelkouakou99@gmail.com

Résumé

Cette rédaction expose les résultats et les analyses qui ressortent de la mise à l'épreuve à travers une expérimentation, d'une part, au sein d'une chorale (14 choristes) indépendante formée à propos, des hypothèses et des assertions relevées dans la littérature concernant la technique vocale dans le style choral. D'autre part, à cette revue littéraire sont associées toutes sortes d'interrogations nées des difficultés et des incompréhensions, notées personnellement lors de nos premières heures de la pratique et de l'enseignement du chant choral. Au terme de cette étude, nous avons remarqué que le style choral fait usage du style lyrique dans son essence, et aborde une certaine philosophie holiste du corps dans l'émission du son. Nous avons mis en évidence les points tels que la gestion du souffle, la résolution des difficultés de la justesse de l'émission vocale et de la hauteur des notes, l'exposition des paramètres concernant la posture, l'homogénéité des voix et l'émission lyrique des sons, en faisant un focus sur les registres et la disposition du conduit vocal pour prononcer les voyelles. Il existe différents types de techniques vocales, avec des caractéristiques particulières. Dans notre cas, il s'agit de la technique vocale du chant choral qui prône le style lyrique, tout en ne négligeant pas certains préalables généraux comme la gestion du souffle et la posture.

225

Mots-clés : technique vocale, style choral, style lyrique, registre, voix.

Abstract

This paper shows the results and the analysis which were drawn from a test through experimentation, from one side, in an independent choir (14 singers) set in this way, some hypothesis and some assertions noticed in the available literature concerning the vocal technique in the choral style. In the other side, to this examination of the literature are associated all our interrogations coming from the difficulties and the misunderstandings, personally observed during the first time of our practice and teaching of the choral song. At the end of this study, we have noticed that the choral style utilizes the lyric style in his essence, and addresses a certain holistic philosophy of the body in the emission of the sound. We have highlighted some important points such as the control of the breath, the resolution of some difficulties like the precision of the vocal emission and the pitch

of the notes, the exposition of the parameters concerning the posture, the homogeneity of the voices and the lyric emission of the sounds, while focusing on the registers and the right disposition of the vocal canal for pronouncing the vowels. We have different types of vocal techniques, with particular characteristics. In our case, it's about the vocal technique of choral song that extols the lyric style, while skimming over some general prerequisites like the control of the breath and the posture.

Key-words: vocal technique, choral style, lyric style, register, voice.

1.- Problématique

La technique vocale selon Pata (2009) consiste en la recherche de la qualité et de l'efficacité vocale en procédant essentiellement par la maîtrise du souffle, du rythme et de la mélodie. La maîtrise du souffle, du rythme et de la mélodie est au cœur du développement des techniques vocales selon la disposition du conduit vocal : la technique de la voix claire dans les styles modernes profanes, la technique de la voix sombrée dans le style choral (Bolle-Zemp, 1991), la technique psalmodique (Djoké, 2014a), la technique jodlé (Furnib, 1991), la technique de la voix lyrique dans l'opéra (Crosti, 1896), la technique vocale du nô – voix pharyngienne – au Japon (Tamba, 1991:3), etc. La musique est essentiellement rythmes et mélodies (Djoké, 2014b), une assertion qui est également soutenue par Crosti (1896) et aussi par des musiciens comme James Brown (Taylor, 2014), ou Chopin (Caillat, 2010), ou encore Mozart (Remilleux, 2013). La musique ainsi définie, il faut un instrument sonore pour exprimer ses rythmes et ses mélodies, ce qui dans notre cas se trouve être la voix chantée. Or « *le son vocal est la conséquence de la mise en vibration de l'organe vocal, initié par un courant d'air lui-même provoqué par la respiration* » (Pata, 2009:5), d'où la prise en compte de la gestion du souffle dans la technique vocale, afin de rendre compte de la technique qu'emploie l'organe vocal pour appréhender la musique et la rendre avec justesse. Ainsi, des interrogations surgissent dans notre esprit : comment gère-t-on le souffle et comment l'exerce-t-on pour parvenir à rendre compte d'une technique vocale efficace dans le chant ? Comment, à travers une technique vocale éprouvée, parvient-on à rendre avec justesse les dimensions du rythme et de la mélodie d'un chant ?

Le style choral, un style vocal, se définit comme une manière de composer la musique et de la chanter selon certaines règles harmoniques, mélodiques et vocales, dans les églises, dans la majorité des cas. Ce style requiert un assombrissement et une légère déformation des voyelles dans le chant : « *la postériorisation des voyelles* » (Tamba, 1991, p.9), l'assouplissement de l'amplitude et de l'intensité du son (Bolle-Zemp, 1991), et la recherche de la douceur et du contrôle modéré du son et de la puissance vocale (Shiloah, 1991). Toutes ces caractéristiques sont réunies au sein d'un style

unique : le lyrisme (Crosti, 1896), l'idéal du style choral, qui est qualifié de noble et spirituel (Tamba, 1991), original, humble et catholique (Bolle-Zemp, 1991), homogène et gracieux. Ce lyrisme recherché dans le style choral, est le résultat de l'émission du son, en fonction de la disposition du conduit (organe) vocal, de la posture (musculature) du chanteur (Shiloah, 1991), et de l'articulation du texte (technique de prononciation) (Crosti, 1896). De ce qui précède découle cette question : comment parvient-on à la maîtrise des dispositions prévues dans le lyrisme pour une technique vocale plus appropriée dans le style choral ?

C'est à partir de ces interrogations que nous avons mis en place une méthodologie de mise à l'épreuve de la doxa constituée, d'explication et de découverte des méthodes pour chanter lyrique dans le style choral.

2.- Méthodologie

2.1.- Recherche documentaire

La recherche documentaire nous a permis de sillonner la littérature disponible sur la technique vocale. A travers cela nous avons initié l'étude et l'analyse du contenu de plusieurs ouvrages qui ont été cités dans cette publication. Ceci a permis d'appréhender l'objet de la recherche dans un premier temps théorique, avant d'aborder la phase pratique.

2.2.- Observation directe

A travers l'observation directe, nous avons pu constater de nos propres yeux, la mise en expérience des connaissances théoriques recueillies dans la littérature et leur efficacité pratique. Nous étions avec les chanteurs comme décrit dans l'expérimentation, de visu in situ, en participant ensemble aux activités.

Ceci a été très utile pour observer la technique vocale à l'œuvre, et les comportements des chanteurs, dans le but d'offrir des analyses de plus en plus objectives.

2.3.- Entretien et focus group

Au cours des classes de chant, et souvent en dehors, nous avons mené une vingtaine d'entretiens semi-dirigés avec les chanteurs individuellement et en groupe, afin de recueillir leurs impressions sur le travail mené. Ceci permettait de savoir si les effets escomptés étaient réellement manifestes, qu'est-ce qu'il y avait lieu de corriger, et comment réorienter les investigations pour atteindre les buts recherchés. Ils pouvaient ainsi donner également leur avis et participer à la réflexion sur la problématique de la technique vocale.

2.4.- Expérimentation

Fort de cette littérature dont nous avons brièvement rendu compte dans la problématique, nous avons entrepris de mettre en place une expérimentation de la technique vocale au sein d'une chorale indépendante constituée à cet effet. Il s'agit de 14 choristes (5 sopranos, 3 altos, 3 ténors et 3 basses) au sein de la *Christian Alliance Choir* (CAC), depuis mars 2017. Nous avons travaillé 2 jours chaque semaine, 2 heures par jour dans la soirée (18h30 – 20h30), dans une salle calme à *Angré*, Abidjan (Côte d'Ivoire), muni d'un synthétiseur Yamaha PSR-S770. Ces choristes avaient été recrutés dans notre entourage (amis et frères d'églises), dont l'âge se situait en 2017, entre 22 et 41 ans. Par moment nous étions invités pour des prestations, afin de mettre en pratique devant des auditeurs, le fruit du travail abattu. N'empêche que nous avons continué à peaufiner, à observer, à relever, à vérifier, à infirmer, à confirmer les hypothèses découlant de la littérature et de nos observations sur le terrain, et à résoudre les difficultés rencontrées par des solutions muries dans l'expérience et la pratique.

Les résultats et les analyses qui suivront vont aborder la posture, la gestion du souffle, la justesse de l'émission vocale, la hauteur des notes, l'émission du son dans le style lyrique et l'homogénéité des voix.

3.- Résultats et analyses

3.1.- La gestion du souffle

Comment faut-il respirer dans le chant et gérer son souffle ? Crosti (1896:16-18) l'a si bien décrit que nous conseillons sa lecture. Mais nous résumons cela ainsi : ne pas respirer en levant les épaules, respirer du thorax comme lorsqu'on est couché sur le dos, s'habituer à prendre la respiration par le nez sans ouvrir la bouche, prendre la respiration sans bruit, ne pas couper un mot en deux pour respirer.

Cette méthode éprouvée durant nos classes de chant, s'est révélée être vocalement féconde, pour le bien-être des choristes, le chant et l'exécution requise. D'une façon simple et générale, on pourrait autoriser le chanteur à respirer soit au niveau des virgules du texte chanté, soit après les notes longues, soit lorsqu'il est confronté à une figure de silence, soit à la fin de chaque phrase ou de chaque vers, selon la forme du texte. Cependant, l'esthétique du chant veut que tous ces principes soient, souvent, balayés du revers de la main. Nous nous expliquons : lorsque l'on a affaire à des contretemps subséquents, il est désagréable et incongru de respirer à chaque quart de soupir ou demi-soupir ; il faudrait finir la séquence en contretemps avant de respirer. Il se pourrait également, que l'écriture du chant demande, à ce que l'on ne respire pas après une note longuement tenue, etc. Pour n'illustrer nos propos qu'avec ces deux exemples, nous pouvons conclure à ce niveau, que la manière de respirer dans le chant, est subjective à chaque chant – à part quelque récurrences générales –, et doit faire l'objet de la considération du chanteur, selon l'esthétique du chant et ses dispositions respiratoires.

Nous avons testé plusieurs méthodes pour parvenir au développement du souffle et à sa gestion. L'une des plus efficaces d'entre elles s'énonce ainsi : il faut se tenir debout ou assis, inspirer l'air dans les dispositions initialement prévues en gardant la bouche fermée, et retenir son souffle le plus longtemps possible. A cet effet, il faut régler le métronome à 60 battements par minute (BPM) ou moins. Il faut commencer par une durée de 30 secondes d'apnée en rajoutant 15 secondes à chaque fois, après 3 essais, ponctués d'une minute de repos. Une fois l'air emmagasiné, il faut maintenir le

souffle en mettant les muscles abdominaux sous tension, sur les 3/4 du temps prévu, et se relâcher progressivement sur le dernier quart restant, en expirant sur un rythme régulier, jusqu'à vider presque entièrement les poumons et à rétrécir les muscles abdominaux. La pratique avancée de cette technique doit conduire à la régulation du rythme cardiaque, en le mettant en phase avec les battements du métronome. Ceci s'observe à quelques différences près dans le yoga (Yogananda, 1946), et possède le bénéfice d'adoucir la voix, de la rendre malléable à volonté, de chanter aisément. Les effets durant une classe de chant s'estompent dans les 3 quarts d'heure qui suivent, mais peuvent se maintenir longtemps, avec une pratique fréquente.

3.2.- La posture

La posture dans le chant n'est pas fixe, elle s'adapte au gré du chant. Il s'agit d'une approche entière du corps qui participe à l'émission vocale comme un seul organe (Gillie-Guilbert, 2001:6), une philosophie holiste du corps uni au chant (Pata, 2009). Ceci dit, il faut baisser légèrement la tête en montant sur la pointe des pieds selon que le son devient de plus en plus aigu, et faire le mouvement contraire pour les sons de plus en plus graves. Ces mouvements ont le mérite de faciliter l'émission du son soit dans l'aigu, soit dans le grave, observations faites auprès des choristes qui présentaient des difficultés à ces niveaux. Il y a également les gestes des mains, le buste qui est droit, les mimiques inconsciemment effectués, les mouvements du tronc, qui traduisent les nuances du chant et son évolution tout au long de son exécution.

Ceci donne non seulement de la grâce et de la beauté au chant, mais aussi, cela permet de relâcher la pression et la tension dans les muscles des pieds, du tronc et des mains, afin de décrisper le son et de détendre le chanteur. Il faut éviter de croiser les mains par l'arrière pour éviter de restreindre les possibilités de la cage thoracique. Lorsqu'on est assis pour chanter, il faut toujours maintenir le buste droit, en évitant de s'affaisser, la tête droite, les mains en évidence (souvent sur les cuisses ou pliées sous le ventre), les jambes posées (pas tendues ou pliées). Ces indications permettent la relaxation de l'organisme, la suppression de la gêne du chanteur, et l'optimisation de son émission vocale. En ne suivant

pas ces indications au départ, nous avons remarqué que les chanteurs s'épuisent rapidement, avaient du mal à se faire entendre, et rendaient avec quelques commas en deçà les sons suggérés au synthétiseur.

3.3.- La justesse de l'émission vocale

Le chanteur doit rendre avec exactitude le son émis par le synthétiseur. Lorsqu'il réussit cet exercice, on dit qu'il chante juste, dans le cas contraire, il doit s'exercer pour y parvenir. Lorsque l'oreille du chanteur n'est pas suffisamment éduquée aux sons musicaux, ceci est le signe que sa rémanence auditive possède un défaut par l'absence de schèmes sonores (Zurcher, 2010:36-37). Cette difficulté est résolue par la constitution de ces schèmes sonores, et de leur réminiscence conséquente de la part du chanteur, par des exercices d'écoutes quotidiennes prolongées. Le cortex étant la partie du cerveau qui gère la motricité des organes vocaux qui participent au son – pharynx et larynx –, et le nerf auditif responsable de la boucle audio-phonatoire (Gillie-Guilbert, 2001:17), un travail prolongé participe à l'amélioration de l'oreille du chanteur. Ainsi, des exercices de gammes, d'intervalles, d'arpèges, de chromatisme, sont enregistrés par le chanteur sur un appareil, afin d'écouter partout à l'aide d'écouteurs, et de s'entraîner sans émettre de sons, 2h cumulées par jour. Cette méthode a montré son efficacité en quelques semaines (3 maximum) sur certains chanteurs, pour d'autres (2), qui avaient de plus grandes difficultés, cela a nécessité des mois (2 à 3) de progression lente pour parvenir au même niveau que les autres. Cette progression disparaît lorsqu'il y a un relâchement dans les efforts quotidiens, néanmoins, sur une durée de 5 à 6 mois d'assiduité, le chanteur peut diminuer la fréquence de ses exercices et maintenir tout de même son niveau.

3.4.- La hauteur des notes

Ce paragraphe sera consacré essentiellement à la voix soprano, même s'il est applicable à toutes les autres voix selon leurs caractéristiques. Selon Shiloah (1991:16) le maître fait passer le test du cri au nouveau postulant, afin de jauger sa voix, l'adoucir, et

déduire de là si celui-ci est apte à être son disciple dans le chant. Les sons chantés par la voix soprano s'étendent généralement du mi⁴ ou fa⁴ au fa⁵ ou sol⁵. La difficulté à exécuter les notes aiguës dès le départ de la classe de chant, due à des cordes vocales crispées, pousse à mettre en place l'exercice des hauteurs qui consiste à faire chanter les sopranos approximativement du do⁵ au si⁵. Ceci améliore rapidement la qualité vocale au bout de 15 minutes d'exercice, et ajuste la hauteur d'émission des sons dans l'aigu. L'exercice quotidien, seul, garantit la pérennisation de l'effet.

3.5.- L'émission du son dans le style lyrique et l'homogénéité des voix

Dans cette section, en décrivant la manière d'émettre le son dans le style lyrique, si les chanteurs font étalage de la même émission, il y aura homogénéité conséquente des voix.

3.5.1.- Les registres

Le registre en musique, dans ce cas précis, désigne la voix du chanteur, selon le mode d'amplification du son. Il y en a trois : le registre de poitrine, le registre mixte, et le registre de tête. Le registre de poitrine utilise la poitrine comme caisse de résonance ou d'harmonie, ou encore comme mode d'amplification du son chanté. Le registre mixte utilise les cavités pharyngiennes, et le registre de tête se sert des cavités crâniennes. Chaque registre se subdivise en deux sous-groupes de voix. Ainsi, le registre de poitrine est composé de la voix de poitrine proprement dite – très grave –, et de la voix palatale – relatif au voile du palais moins grave – ; le registre mixte se compose de la voix palatale – déjà vue –, et de la voix de tête – légèrement plus aiguë – ; le registre de tête, quant à lui, se subdivise en la voix de tête – déjà vue –, et le falsetto – très aigu, difficile à atteindre naturellement, cause de l'essor des castrats¹ –.

Parlons maintenant du fait d'arrondir la voix et de l'abus de langage « chanter dans les joues ». L'on ne peut arrondir sa voix volontairement, c'est un effet naturel selon le registre dans lequel

¹ Chanteur qu'on a châtré dans l'enfance pour lui conserver une voix semblable à celle des enfants et des femmes.

on se trouve, sinon on force l'émission de la voix, on chante en étant mal à l'aise, le son est étouffé, l'auditoire ne perçoit pas les paroles du chant, on se dépense inutilement, le chant perd de sa beauté, et on manque notre idéal. Arrondir tous les sons dénature les sons qui ne sont pas ronds, et prive le chanteur de la richesse expressive de chaque son, dans sa nature. Au lieu d'arrondir le son, alors que tous les sons ne sont pas ronds, nous parlerons plutôt de sombrer le son ou de chanter sombre, tandis que le contraire sera de chanter clair. Il s'agit là de la couleur du son émis : sombre/clair.

Naturellement, la voix de poitrine proprement dite est légèrement sombre, mais suffisamment claire pour être audible. Sa nature offre des sons caractérisés par la rudesse, la virilité et la gravité du timbre, une forte énergie qui l'épaissit et l'éparpille au niveau de l'intensité, et des notes basses. Il faudra la régler légèrement, pour atteindre notre idéal de la voix de poitrine chantée.

La voix palatale possède la couleur la plus sombre. Les sons de la voix palatale sont caractérisés par : la mixité du timbre (féminin/masculin), un style posé mais évasif qui permet de chanter aisément, une intensité normale et plus élevée que celle de la voix de poitrine, avec des notes médiums. Il s'agit de la voix de l'équilibre entre les extrêmes, c'est cette voix que recherchent vainement certaines chorales, vu que chanter en chœur est synonyme de la recherche de l'équilibre social, la volonté d'être tous égaux devant le divin, avec des voix appareillées (Djoké, 2014a). Mais, cela n'est pas la quête d'une chose qu'on possède naturellement, qu'on peut faire ressortir en utilisant ses cavités pharyngiennes, par métonymie, son voile du palais pour faire résonner le son. Il n'est, en aucun cas, le lieu d'ouvrir la bouche excessivement, au point de se rompre la mâchoire. Outre que cela est épuisant et inapproprié, on se rend compte que le chant n'est pas mieux rendu ainsi.

La voix de tête possède les contraires de la voix de poitrine, elle est davantage claire, mais légèrement sombre. Les sons émis dans la tête, à partir des cavités crâniennes, ont une faible intensité, sont très précis, sur des notes élevées, un timbre davantage aigu – légèrement plus féminin –. Il faut l'utiliser avec parcimonie et modifier légèrement sa couleur. Le falsetto est très aigu et très clair, fin, très doux et charmant. Cette voix possède la candeur enfantine, un volume approprié qui la fait se distinguer, même dans un fatras

de voix puissantes. C'est la voix de l'extrême, qui donne l'impression que l'impossible sonore aigu n'existe pas.

Ainsi, il existe plusieurs registres et plusieurs voix. En fonction de la hauteur du son et du style, l'on peut utiliser l'amplificateur adéquat pour communiquer le son. L'erreur est de vouloir ramener tous les sons dans le même registre, ce que font beaucoup de chorales pour la voix palatale sombrée, et de considérer que les autres registres sont inadaptés pour le chant, ou qu'ils sont réservés à des styles autres que le chant choral. Que cela soit bien chanté (les sons médiums seront intéressants, en dehors de cela les autres sons seront forcés), ou mal chanté (tous les sons seront mal exprimés), la volonté de tout ramener à un seul niveau, crée le forçage et l'exagération. Or le chant est douceur et finesse. Comme exemple, lorsque le chant quitte les notes médiums pour atteindre l'aigu, le maître de chœur demande alors de chanter dans la tête, mais, pourquoi l'on demande de rester dans le registre palatal pour le faire ? Il s'agit de plusieurs registres qu'il ne faut pas confondre, sinon on fera usage d'une mauvaise technique de chant. Nous préconisons de chanter chaque son, selon le registre approprié à sa hauteur, à son style, et la disposition adéquate de l'appareil phonatoire (que nous décrirons, très prochainement, en fonction du son qu'on veut émettre).

Pour rappel, la façon de régler la voix selon le registre, est fonction de 3 autres caractéristiques de la voix, en rapport avec le style. Il s'agit du style léger – voix légère –, du style lyrique – voix lyrique –, et du style dramatique – voix dramatique –. En effet, les chorales cherchent, toutes, à chanter dans le style lyrique, en cours dans l'opéra, cause de leur assimilation, par le profane, à ce style de la musique classique, et cause de leur volonté d'arrondir tous les sons pour ressembler à l'opéra. On parlera d'ailleurs de belcanto.

Pour certaines raisons nutritionnelles, biologiques, physiologiques, sociales et psychologiques, le créateur a doté les hommes, selon les régions du monde, de voix naturellement dramatiques, lyriques et légères. Ainsi, les africains possèdent les voix les plus dramatiques et rudes, ce qui fait que leur atteinte du lyrisme est quelque peu soumise à des exercices hardis, et à un réaménagement de leurs habitudes nutritionnelles, biologiques, physiologiques, sociales et psychologiques. Les asiatiques possèdent les voix les plus légères et les plus fines. Quant aux européens, ils

possèdent une facilité naturelle à chanter la voix lyrique, avec juste un peu d'exercice et de volonté. Mais là encore, certaines formations vocales européennes se plaisent à chanter, sans technique vocale, avec des voix totalement naturelles. Cela n'est pas mauvais, c'est une esthétique particulière qui n'engage qu'eux.

Lumière ainsi faite sur ce point, l'on sait désormais qu'on ne cherche pas à donner une couleur sombre à tous les sons pour bien chanter, dans tous les registres, mais à chanter avec une voix lyrique, en faisant, quelquefois, des ouvertures sur le dramatique et le léger. Maintenant deux interrogations s'imposent : comment reconnaître, dans le cas pratique, les différents registres et comment y faire ressortir le lyrisme de la voix, à chaque émission de son ?

3.5.2.- Les registres dans le cas pratique

Comment le chanteur peut-il savoir que le son qu'il émet, à une hauteur précise, appartient soit au registre de poitrine, soit au registre mixte, ou au registre de tête ? Ou, pour simplifier, quand doit-on faire usage de la voix de poitrine, de la voix palatale et de la voix de tête ? Sans beaucoup tergiverser, retenons cet exercice qui remettra notre ouvrage sur le métier adéquatement. Il s'agira pour le chanteur de chanter la bouche fermée, une ascendance de notes, comme une gamme, en commençant par la note la plus basse de sa voix, vers la note la plus aigüe. Il devra laisser ses dents, au niveau des deux rangées, se toucher légèrement, sans trop serrer, sans, non plus, les relâcher complètement. L'on remarquera qu'aux notes les plus basses, la poitrine se mettra à vibrer, on pourra même y poser sa main pour vérifier, et les dents s'entrechoqueront par intervalles réguliers, à un rythme normal, que le chanteur peut lui-même provoquer. Il s'agit de la voix de poitrine.

En progressant, à l'intervalle d'une octave ou légèrement au-delà, le son vibrera partiellement dans la poitrine, et l'autre partie ira se répercuter dans les cavités pharyngiennes. En effet, en portant la main sur la poitrine, on sentira la vibration, mais cette vibration aura moins de puissance que l'instant d'avant, où l'on était à une octave plus basse. Et la sensation, comme si le voile du palais était sous pression, et vibrait à cause d'une partie du son qui s'y porte, démontre qu'on se trouve dans la voix palatale qui utilise comme amplificateur les cavités pharyngiennes. En plus de cela, les dents

se mettent à grincer très rapidement, ce que l'individu ne peut reproduire par sa seule volonté.

A partir d'une quinte au-delà de la voix palatale, et dans la suite, la poitrine ne vibre plus – on pourra y porter la main pour vérifier –. Par contre, l'on ressent la région située au-dessus du voile du palais, derrière les fosses nasales, plus proche du cerveau, recevoir les effets vibratoires du son ; il s'agit des cavités crâniennes. On est partiellement dans la voix palatale (à sa finition), et en amorce de la voix de tête, et les dents grincent comme la fois d'avant où on était au niveau de la voix de poitrine. A partir de cet exercice, l'on peut reconnaître à partir de quelles notes, on peut chanter dans tel ou tel registre. Cependant, l'expérience et la pratique quotidienne du chant, peuvent déplacer les bornes qu'on aura ainsi posées dans les débuts.

3.5.2.- L'émission lyrique des sons

De prime abord, le lyrisme désigne la recherche de l'équilibre dans la voix et dans le son émis. Cet équilibre lyrique se situe à deux niveaux : la couleur (sombre/claire) et le style (dramatique/léger). Dirait-on pour une oreille exercée, ou pas, que les sonorités lyriques sont équilibrées, uniformes, douces, appareillées, mi posées/mi évasives, charmantes, spirituelles, etc. Il s'agit bien d'un jugement esthétique, qui trouverait bien des objections, si ce jugement revêt le caractère exclusif. Mais, lorsqu'il est bien rendu, le lyrisme, dans toute sa majesté, conquiert tous les cœurs, et même les dissidents, par son originalité et sa mystique. Le lyrisme est le style propre au chant en chœur, par sa dynamique, ses principes et ses caractères. Mais comment exemplifier le lyrisme au niveau des registres et des voix ?

Dans le registre de poitrine ou la voix de poitrine, étant donné que la couleur est légèrement sombre et que le style penche naturellement dans le dramatique, il faut clarifier et rendre léger le son, quelque peu, pour voguer au niveau de la mixité des extrêmes, et atteindre le lyrisme. Il s'agit d'un idéal, et donc son appréhension nécessitera plusieurs exercices et de l'effort. De façon pratique, il faut ouvrir la bouche pour prononcer la voyelle « a », la mâchoire bien détendue, cependant, il ne faut pas ouvrir trop grand sinon le larynx étouffera les cordes vocales, ni trop petit, pour que la

position des lèvres ne dénature le son émis. Du reste, il faut maintenir la langue vers le bas – la rangée de dents inférieure –, et disposer, en tout, l'intérieur de la bouche bien dilatée, comme lors du bâillement ou du vomissement.

Dans le registre mixte ou la voix palatale, le son est naturellement mi sombre/mi clair ; il faut donc, justement, un menu réajustement pour émettre les sons dans le style lyrique. Il s'agira de prononcer la voyelle « a », selon les caractéristiques précédemment signifiées, entre autre la bouche moyennement ouverte, comme pour les sons graves – puisque la voix palatale et la voix de poitrine appartiennent légèrement au même registre –.

Dans le registre de tête ou la voix de tête, la couleur est claire et le style léger. Il faut prononcer la voyelle « a », la mâchoire bien détendue avec l'ouverture maximale de la bouche – sinon les sons ne seront pas chantés avec l'énergie, la puissance, le volume, et la malléabilité nécessaire pour leur utilisation optimale dans le lyrisme –. L'intérieur de la bouche doit imiter l'ouverture pour le bâillement ou le vomissement.

238

Retenons aussi que pour l'émission du son, l'attaque doit se faire légèrement et avec douceur, et cette douceur s'obtient en chantant piano (p) ou mezzo-piano (mp), c'est-à-dire en baissant légèrement le volume du son émis ; mais en gardant les dispositions déjà décrites de l'appareil respiratoire, de l'appareil phonatoire et du conduit vocal. Ceci est très utile pour les sons aigus de la voix de tête, mais aussi, il faut veiller à ne pas rendre agressivement le son, brusquement, en projetant à partir de la gorge, dans tous les registres ci-nommés.

Toujours dans la même veine lyrique, l'émission des sons ne concerne pas seulement leur hauteur, et donc le registre auquel ils appartiennent. C'est également l'affaire de la nature des voyelles à émettre. Nous avons 7 voyelles dans le chant : a, e, i, o, u, é, è ; des diphtongues : an (en), in, on, un, oi, ou, oin, etc. L'erreur habituelle est qu'à force de vouloir rendre tous les sons ronds, et l'exagération d'une soi-disant technique vocale, l'on dénature la sonorité naturelle des voyelles, et par ricochet celle des consonnes. Ce qui est demandé, c'est de chanter lyrique, mais cette quête ne doit pas détruire les fondements naturels de l'expression parlée ; au contraire elle doit l'améliorer et la peaufiner à l'écoute. Raison pour laquelle, les chorales chantent avec des techniques, mais elles ne sont pas

audibles, les paroles ne sont pas bien rendues, car l'émission des voyelles obéit à une logique technique qui dénature leur sonorité naturelle. Même les muets peuvent prononcer les consonnes, c'est uniquement leur difficulté à émettre des voyelles, qui les empêche de parler.

Toutes les consonnes n'ont pas de son exprimable, sauf leur association à une voyelle, ce qui fait dépendre la bonne prononciation des consonnes, de l'émission qu'on réserve aux voyelles. Tout ceci démontre le fait qu'une mauvaise technique d'émission des sons – des voyelles –, dénature toute l'expression chantée. Pour chaque registre, il faut ouvrir la bouche selon les dispositions déjà mentionnées pour prononcer la voyelle « a », puisqu'il s'agit de la voyelle qui permet d'ouvrir de façon maximale la bouche, et de bien dilater la mâchoire et l'intérieur de la bouche. Ensuite, nous mentionnerons des détails pour avoir l'émission lyrique et réaliste des autres voyelles. Nous ne décrivons pas comment cela se passe au niveau des organes internes, mais nous dirons ce qu'il faut extérieurement pour y arriver.

Pour la voyelle « e ». Après avoir prononcé la voyelle « a », il faut maintenir les mêmes dispositions sans se relâcher, et refermer légèrement les lèvres en les prolongeant en avant, la langue viendra coïncider les incisives entretemps. Pour la voyelle « o ». Garder les mêmes dispositions que pour la voyelle « e », sauf que la langue, ici, se retire légèrement en arrière. Pour la voyelle « u ». Garder les mêmes dispositions que pour la voyelle « e », mais refermer un peu plus les lèvres en prolongeant la bouche, et avancer la langue vers les incisives. Pour les trois voyelles qui restent (i, é, è), il s'agit de voyelles dont l'émission naturelle se fait par ouverture horizontale de la bouche. L'erreur qui les dénature, serait de les prononcer avec une ouverture verticale de la bouche, comme dans les cas précédents.

Pour les prononcer de façon lyrique (mi sombré/mi clair ; mi dramatique/mi léger) et garder leur sonorité naturelle de i, é, è, il faut toujours garder les dispositions prévues pour prononcer la voyelle « a », et dilater légèrement mais horizontalement les coins de la bouche. Cette manœuvre offrira un son doux, lyrique, mais naturel et distinctif de la nature de ces trois voyelles, à l'oreille des auditeurs.

Conclusion

Nous n'avons pas parlé longuement et dans les meilleurs détails, de la gestion du souffle du chanteur, étape primordiale dans la formation vocale ; nous n'avons pas abordé l'oreille, le système nerveux, la diction (articulation et prononciation) et l'art de scène. Les paramètres de la résolution des problèmes particuliers des chanteurs comme la blésité, le grasseyement, l'iotacisme, la lallation, la couleur, le volume, la justesse, l'ouïe musicale, les voix travesties, etc. n'ont pas été touchées. Nous avons aussi manqué les effets vocaux classiques comme la vocalise, le trille, le gruppetto, le mordant, l'appoggiature, le brisé, le *picchettati*, et les effets vocaux modernes comme le *creak*, le *growl*, le *rattle*, le *grunt*, le cri, la cassure vocale intentionnelle et la cassure vocale voilée. Par ailleurs, certains exercices pour améliorer l'agilité vocale et la vitesse, l'étude des rythmes, et des nuances à travers l'exercice du *messa di voce*, etc. Néanmoins ce que nous avons dit est introductif et essentiel, la maîtrise des paramètres déjà exposés est décisif pour pouvoir abonder dans le développement de la technique vocale. Tout ceci est la preuve que la technique vocale est vaste, passionnante et riche, de telle sorte que son usage au sein d'un style de chant, doit être fait avec sérieux et expertise. Seuls la recherche, le travail acharné, le goût de l'effort, la culture de l'excellence, et la formation continue, pourront permettre aux formations chorales d'améliorer leurs rendements vocaux, et partant, rehausser le niveau du chant et du style choral en Côte d'Ivoire.

Bibliographie

Barbarin, G. *Apprenez à bien parler ou la gymnastique du langage*. Germigny-l'Exempt, France : Les Ouches Romenet.

Bolle-Zemp, S. (1991). La voix claire. Conceptions esthétiques et valeurs sociales des chanteurs de la Gruyère (Suisse). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4, 117-130.

Caillat, G. (2010). *L'art de Chopin*. Strasbourg, France : Arte.

Carnegie, D. (1992). *Comment parler en public*. Paris, France : Le livre de poche.

Crosti, E. (1878). *Abrégé de l'art du chant*. Paris, France : E. et A. Girod.

Crosti, E. (1896). *Le gradus du chanteur*. Paris, France : E. Girod.

Djoke, B. T. (2014). *Le Bôgôblô. Musique dans la société Atchan (Côte d'Ivoire)*. Paris, France : L'Harmattan.

Djoke, B. T. (2014). Rôle et fonction de la « maîtrise religieuse » en province ecclésiastique d'Abidjan. *Communication en Question*, 3, 21-31.

Fürnib, S. (1991). La technique du jodel chez les Pygmées Aka (Centrafrique). Etude phonétique et acoustique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4, 167-187.

Garnier, M. (2003). *Approche de la qualité vocale dans le chant lyrique : Perception, verbalisation et corrélats acoustiques*. (Mémoire de stage de DEA), Aix Marseille, France.

241

Gillie-Guilbert, C. (2001). « Et la voix s'est faite chair... ». Naissance, essence, sens du geste vocal. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 14, 3-38.

Kazandjain-Pearson, S. (2015). *Chanter avec son corps*. Paris, France : De BoeckSolal.

Marion, J.-C. (1997). *Apprendre à chanter*. Paris, France : Hatier.

Nemo, P. (2005). Rubrique philosophie. *Les philosophes et la musique*. Repéré à <http://www.contrepontphilosophique.ch>

Pata, H. (2009). *La technique vocale*. Paris, France : Eyrolles.

Remilleux, J.-L. (2013). *Secrets d'histoire, Mozart : la liberté ou la mort !* Paris, France : Société Européenne de Production.

Shiloah, A. (1991). La voix et les techniques vocales chez les Arabes. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4, 85-101.

Tamba, A. (1991). La technique vocale du *nô* et son esthétique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, 4, 5-16.

Taylor, T. (2014). *Get on up*. Hollywood, USA: Universal Studios.

Yogananda, P. (1946). *Autobiography of a yogi*. New York, USA: The Philosophical Library.

Zurcher, P. (2010). *Le développement musical de l'enfant*. Paris, France : L'Harmattan.