

LA CRISE DE L'ENSEIGNEMENT DU CHANT

Il semble qu'il n'y ait plus rien à dire sur l'infériorité des méthodes actuelles dans l'enseignement du chant, tant il est vrai que les doléances viennent de tous côtés à ce sujet. Toutefois, nous pensons qu'il est nécessaire d'en parler encore, afin de bien en définir les causes et de ce fait indiquer les moyens qui pourraient y remédier.

Lorsque les opéras wagnériens s'imposèrent à l'admiration du public français, il y eut parmi les musiciens l'enthousiasme que l'on sait. Les chanteurs, surtout, voulurent interpréter Wagner et ce fut, certes, à leur honneur. Mais ce rideau sonore d'une richesse incomparable qu'est l'orchestration wagnérienne réclamait, pour le dépasser, une puissance inaccoutumée des voix. Et, tandis que les uns pouvaient s'y employer aisément, les autres se fatiguaient et s'obstinaient d'autant plus que la mode en était venue. L'erreur des professeurs date de cette époque. Entraînés par le désir inconsidéré des chanteurs, il fallut se préoccuper de donner aux voix plus de volume et les forcer souvent à de nouvelles et rudes tessitures. Le résultat fut, non l'ampleur, mais le grossissement des voix, non l'émission puissante, mais l'émission pesante, puis, l'altération de l'éclat, la déformation de la prononciation, enfin tout ce qui caractérise la méthode appelée depuis lors « de la voix dans le masque ».

Cette méthode s'est tellement généralisée qu'on ne peut plus se décider à en adopter une autre, et cela est d'autant plus difficile à faire admettre, *à priori*, que les chanteurs, dont la voix est placée trop en arrière et en

tête par cette méthode, éprouvent une résonance crânienne qui les trompe sur son émission ; ils n'émettent que des sons plus ou moins décolorés d'une portée auditive bien inférieure à celle qu'ils imaginent (1). Bien que les professeurs proclament très haut le retour à l'école italienne, nous constatons que rien ou presque rien n'a changé et que leurs déclarations ne sont actuellement qu'une étiquette désireuse de satisfaire aux critiques sévères que nous citerons plus loin.

On a eu raison de nommer un pareil résultat : « La Grande Pitié du Chant », puisque c'est l'abandon de la voix naturelle et souvent, hélas ! la perte de la voix. On comprend alors la véhémence mais juste indignation du D^r Baratoux, qui commençait ainsi ses remarquables conférences à la mairie Drouot (1922-1923) :

Il est temps que le scandale de l'enseignement du chant, au Conservatoire, cesse !

Il faudrait répéter ces conférences pour montrer l'intérêt qu'elles apportaient à une époque où l'on se rend compte enfin que notre enseignement du chant a perdu ses méthodes et presque tous ses maîtres. Ces conférences basées sur l'art du chant le plus averti et une science laryngologique des plus sûres, étaient faites par un observateur passionné des voix. Il suffisait de l'entendre, il suffirait de le lire pour saisir toute l'autorité de ses considérations. Hélas ! nous étions trop peu à l'écouter ; chanteurs, professeurs et critiques auraient dû se rencontrer là. C'était l'étude la plus désintéressée, la plus documentée qui soit, la plus spirituelle aussi et la plus énergique.

On connaît la négligence ou l'incapacité de la plupart des professeurs au Conservatoire : même méthode employée pour tous les élèves d'une même classe, ignorance

(1) Quant aux méthodes allemandes ou autrichiennes, l'expérience a prouvé qu'elles ont donné les résultats les plus lamentables.

totale de la physiologie du larynx déterminant le travail anormal des cordes vocales et leur fatigue consécutive ; mauvais fonctionnement de la respiration, décoloration du timbre, complet abandon de l'articulation, en un mot, « Usine à fabriquer des voix en séries » !

Nous savons qu'on ne peut parler judicieusement de la science du chant qu'après en avoir fait une longue étude, minutieuse et très étendue dans sa complexité, s'appuyant surtout sur l'expérience vocale personnelle : Mais il y a chez le D^r Baratoux (s'il n'est pas chanteur lui-même) une rare connaissance du chant, une analyse et une critique incontestables.

Peu de temps avant ces conférences, M. Louis Laloy publiait, dans la *Revue de Paris* et dans *Comœdia* (28 nov. 1921), un article intitulé « L'Enseignement du Conservatoire ». A notre époque d'ignorante complaisance, de publicité à outrance, il faut louer une critique si courageuse et l'article entier serait à citer. Nous en donnerons quelques passages ultérieurement.

Déjà en 1913, M. Pierre Lalo, dans son feuilleton du *Temps*, écrivait, après les concours du Conservatoire :

Je sors du concours de chant, j'ai entendu des sons qui sortaient du nez, des oreilles, du front, des yeux. Pas un qui vint directement du larynx. Tant qu'on ne reviendra pas à l'ancienne méthode italienne, on ne saura pas chanter.

Et puis encore le 5 juillet 1922, M. Pierre Lalo ajoute, toujours après le concours du Conservatoire :

... Mais tout cela ne serait rien si l'ensemble des élèves montrait quelque sens de la musique et quelque style, s'ils savaient chanter, si seulement ils faisaient entendre des voix posées, exercées et qui, dès la première jeunesse, ne fussent point usées ou vieillies. Or, rien de tout cela ne se rencontre au Conservatoire, il faut bien le dire, parce que c'est la vérité. Au Conservatoire l'enseignement du chant n'existe pas. Hormis un très petit nombre de professeurs prudents et sagaces que chacun connaît et que je ne nommerai point, ne voulant pas désigner les autres, la première école musi-

cale de France ne possède point de maîtres capables d'apprendre le chant à leurs élèves, ni même de leur donner la leçon sans détruire totalement ou partiellement leurs voix.

Mais que dira-t-on alors de l'enseignement du chant hors du Conservatoire ? Peut-on imaginer que la plupart des professeurs de piano enseignent le chant, sans en avoir d'autres notions que celles du solfège ! On s'explique alors l'une des conditions de « l'Association des Maîtres du Chant français », qui exige de ses membres une carrière lyrique de quinze ans au moins. A défaut de science vocale, que ces maîtres peuvent avoir ou ne pas avoir, ils ont du moins l'expérience scénique qui assure une connaissance plus ou moins heureuse d'interprétation lyrique.

L'École Normale de Musique s'est proposé aussi de former un corps enseignant muni de diplômes ou de références. Nous verrons par la suite la valeur des professeurs qu'elle accrédiitera. Il faut signaler cependant différentes manifestations auxquelles elle a convié le public ; des cours d'interprétation y ont été donnés par des artistes de renom comme M. Reynaldo Hahn et M^{me} Croiza, ainsi que des cours de chant par M^{me} Ninon Vallin, pour ne citer que ceux-là, parce que nous les avons entendus personnellement.

M^{me} Croiza est restée dans le programme qu'elle s'était tracé : cours d'interprétation lyrique donné avec le soin et la conscience artistique qu'on lui connaît. Puisque la question de science du chant n'était pas envisagée, elle n'en a pas parlé.

Quant à M. Reynaldo Hahn, il nous fit assister à la démonstration la plus étrange qui soit. Rien ne peut assez dire l'intérêt que présentaient ses cours d'interprétation. C'était bien le plus bel enseignement qu'on puisse en donner ; nous pensons que chacun en éprouvait comme nous une réelle émotion ; c'était de plus un régal pour l'esprit, tant il y déploya de spirituelle et sen-

sible analyse. Mais comment se peut-il qu'un tel Maître ait osé parler de la science vocale comme il l'a fait en quelques parenthèses ? L'assistance se composait d'environ deux cents auditeurs ou auditrices qui ont entendu comme nous des observations de ce genre : « Le voile du palais toujours soulevé... » — « Prenez votre voix comme avec une louche pour la ramener en arrière de la tête et faites-la sortir par les oreilles... » ! ? ! ? A une élève étrangère qui chantait *le Barbier de Séville* avec une agilité, un timbre adorables, une technique vocale qui ne réclamait à coup sûr aucun conseil, si ce n'est celui de l'interprétation lyrique qu'elle venait demander, M. Reynaldo Hahn donna cette indication inattendue : « C'est trop clair, voilez le timbre, placez dans le nez, mettez en tête... » Mais ce qui était tout à fait extraordinaire, c'est que M. Reynaldo Hahn en donnait l'exemple, et le donnait avec une perfection de la pose de la voix qui ferait de lui un des chanteurs les plus accomplis s'il était doué au point de vue purement vocal.

Pour M^{me} Ninon Vallin, l'Ecole Normale de Musique avait annoncé trois cours de pose de voix, à la suite des concerts ou des représentations qu'elle venait de donner avec tant d'éclat. N'ayant entendu M^{me} Ninon Vallin qu'à la salle Gaveau, nous ne pouvons parler de sa rentrée à l'Opéra et l'Opéra-Comique. Le programme de son concert était un parfait exemple de ce qu'on peut y chanter. Toutefois, ce n'est là qu'une question de goût musical. Ce qu'il faut signaler, c'est la maîtrise de son chant en dehors de toute autre considération. On a dit avec raison que, depuis trente ans, on n'avait entendu une cantatrice de cette valeur. Tout était remarquable : la voix naturellement posée, le timbre le plus pur et le plus émouvant qui soit, la simplicité apparente des moyens qui semblait bien le résultat réfléchi d'une véritable technique, enfin une parfaite homogénéité vocale ; tendre ou dramatique, le timbre restait également riche en sono-

rités ; à peine pourrait-on dire que deux ou trois notes aiguës n'eurent pas toute leur intensité de vibrations, en raison de leur place un peu trop en tête. Mais il est presque gênant de signaler si peu de chose, alors que nous assistons parfois à des auditions si peu satisfaisantes, données par des artistes pourtant en renom.

On s'explique l'empressement du public à assister aux cours de M^{me} Ninon Vallin. Et voici qui va venir à l'appui de la distinction qu'il faut faire entre les « Chanteurs » et les « Professeurs ». Alors que nulle chanteuse ne pouvait lui être comparée, nous pouvons affirmer que cette admirable artiste a donné en cette occasion un exemple frappant d'incapacité pédagogique. Il semble que ce soit l'effet d'une gageure d'avoir entendu M^{me} Vallin dire à des élèves : « A mesure que vous donnez une note plus élevée, changez de place » ; ou bien : « Une place pour chaque son. » — « Laissez bien haut placés *i* et *e* dans le nez ; que le son sorte aussi bien par le nez que par la bouche. Attaquez un *sol* comme si vous attaquiez un *contre ut*. Mettez le larynx bien en arrière des fosses nasales » ! ? ! Enfin ! les conseils les plus ahurissants, et nettement en opposition avec ce que fait M^{me} Vallin elle-même. Elle s'est trouvée embarrassée en face d'une voix bien placée (comme le cas s'est présenté pour une élève) et elle l'avoua. Elle fut incapable de démontrer pourquoi cette voix était bien timbrée, pourquoi il n'y avait ni « trou » ni changement de couleur, de façon à ce que l'élève, renseignée sur une chose qu'elle fait bien, puisse à coup sûr la renouveler. Sans cela, le hasard seul la conduit et ce n'est pas une méthode. Puisque M^{me} Vallin ne connaît pas la pédagogie du chant, elle devrait se défendre de toute explication et dire simplement : « Ecoutez-moi. » Les élèves seraient ainsi entraînées à bien faire par imitation ; mais cela ne peut établir un enseignement. Il faut donc insister sur l'importance que comporte cette dénomination de professeur de chant.

Nous venons d'en donner l'exemple le plus significatif.

« Lorsqu'on dit : n'importe quels moyens pourvu que le résultat soit bon ! — c'est encore une des nombreuses erreurs que l'on émet sur le chant. C'est l'absence de méthode, c'est l'aveu d'une ignorance scientifique et pédagogique. Il y a un principe dont on ne peut s'écarter, si l'on veut enseigner le chant ; c'est celui qui consiste à reconnaître immédiatement les qualités et les défauts de la pose d'une voix et de pouvoir en diriger aussitôt la parfaite émission (2).

Peut-on dire aussi l'inquiétude qu'il y a au sujet du Conservatoire de Fontainebleau, fondé cependant sur les garanties pécuniaires les plus sûres, et soutenu par l'admiration qu'entraîne le prestige artistique de la France ?

Alors que les classes d'harmonie et d'instruments sont faites, nous dit-on, par des Maîtres (dans le sens complet du mot), le mécontentement des classes de chant sera manifeste, si l'on voit se renouveler le cas de M^{lle} Tess Davidson, 1^{er} prix de chant de ce Conservatoire : au concert qu'elle donna Salle des Agriculteurs aussitôt après le concours, il fut évident que la méthode qui lui avait été enseignée faisait disparaître, la plupart du temps, les qualités d'une voix naturellement bien placée et d'une sonorité ravissante. Le D^r Baratoux a cité des exemples pris dans l'enseignement donné par des professeurs de chant réputés, connus de tous, exemples qui pourraient paraître invraisemblables si l'on ne savait toutes les sottises que peuvent accepter l'ignorance et le snobisme.

§

Il faut signaler aussi l'envahissement des scènes lyri-

(2) La preuve a été souvent faite d'excellents chanteurs au théâtre négligeant la science du chant en tant que pédagogie, alors que l'on cite encore comme exemple le cas du fameux chanteur Garat « dont la voix ne devait pas avoir une grande étendue et qui n'aborda pas le théâtre pour lequel il forma d'excellents élèves, qui eux y triomphèrent ». (Jean-José Frappa, *Comœdia*.)

ques et des concerts par les amateurs, gens du monde ayant étudié le chant pour leur agrément, certains même ayant du goût et quelque talent, presque tous musiciens, mais ne comprenant pas que certaines qualités appréciables dans un salon sont insuffisantes ou insignifiantes pour occuper des places de premier plan à la scène ; celle-ci réclame une extériorisation particulièrement objective, puisque nous voyons des artistes bien moins intéressants intellectuellement et musicalement y réussir de la façon la plus évidente. Ces amateurs, riches pour la plupart, peuvent non seulement se permettre de louer des salles qui leur coûtent fort cher, supporter les frais d'affiches s'étalant dans Paris en caractères démesurés et agressifs, mais ils osent y convier le public et, profitant de l'ignorance ou de la complaisance amicale et mondaine d'une partie de l'auditoire, ils font figure de professeurs et obtiennent mathématiquement des élèves, du seul fait qu'ils donnent des concerts (3).

M. Koubitsky, dont on connaît le succès au concert, a déclaré l'hiver dernier en une conférence donnée aux *Annales*, que point n'était besoin d'une voix pour chanter ! Cette boutade peut s'expliquer par ce fait que M. Koubitsky, ayant une voix inégale d'une couleur étrange et en somme peu sympathique, ne possédant pas de réelle technique vocale, a une personnalité artistique si remarquable, une intensité d'émotion si grande, si puissante et profonde qu'il entraîne même l'admiration des plus réfractaires aux « truquages » de la voix. Il va sans dire que cette remarquable exception ne

(3) Leur amateurisme est tel parfois qu'ils ne se rendent même pas compte que certains hommages mondains ne peuvent être tolérés à la scène. Nous pouvons citer comme exemple le cas de M^{me} de C... donnant un concert Salle des Agriculteur l'hiver dernier, se faisant « précéder » de tant de gerbes, de bouquets et de corbeilles fleuries et enrubannées que le piano et toute l'estrade en étaient encombrés. Les fleurs ne sont-elles plus comme autrefois un signe d'admiration et de reconnaissance pour l'émotion que l'artiste « vient » de donner ? C'est avec raison que des murmures désapprobateurs s'élevèrent dans la salle, venant d'auditeurs payants inconnus de cette dame.

peut servir d'exemple ; il est surtout fâcheux qu'au moment même où tant d'amateurs s'imaginent pouvoir interpréter publiquement, avec ou sans voix, les œuvres qu'ils aiment, un professionnel comme M. Koubitsky fasse pareille déclaration, qui met une fois de plus en danger l'art du chant (4).

§

S'il est nécessaire de créer une école de pédagogie du chant, il est aussi important de réclamer et d'organiser la critique vocale. D'après tout ce qui précède, on ne peut contester désormais les résultats des méthodes de chant pratiquées depuis ces vingt dernières années. Concours du Conservatoire, concerts, théâtres lyriques, offrent tous, à quelque exception de sujet près, ces auditions incertaines ou lamentables qui accusent un enseignement défectueux. Il est facile de dénombrer les chanteurs qui appuient leurs dons naturels sur une véritable science vocale. Les autres sont dans l'impossibilité de poursuivre leur carrière au delà de 10 à 12 ans. Les classifications logiques d'autrefois n'existent plus ; les ténors légers, les dugazons veulent chanter le drame lyrique, et tout est à l'avenant. C'est la confusion même des emplois au détriment des voix.

La critique musicale, faite de façon si remarquable, ignore généralement tout de la science vocale, son appréciation des voix n'étant déterminée que par un plaisir ou un déplaisir nettement auditif, sans aucun rapport avec la technique du chant, car il ne faut pas confondre, ainsi que nous le disions plus haut, l'interprétation lyrique avec la valeur des voix en elles-mêmes. Dans la crise actuelle de l'enseignement du chant, une critique vocale

(4) Que dire aussi des concerts de la T. S. F., dont certain groupement, comme celui de la Tour Eiffel par exemple était, est peut-être encore dirigé par un certain M. M... P..., habile commerçant dont l'incompétence artistique est plus que regrettable pour la propagande de l'art français, répandu ainsi dans le monde entier ?

s'impose, tant pour les chanteurs de profession que pour le public, ce public d'après-guerre dont une si grande partie, ignorante des choses d'art et pourtant déjà snob, n'attend que de l'opinion d'autrui celle qu'il doit avoir lui-même. Le rôle de la critique dans cette période de transition sociale doit être un rôle éducateur.

Nous relevons ce qui suit dans un article de *l'Opinion* (août 1923) :

Les chanteurs français chantent mal, parce que les critiques musicaux parisiens dédaignent cette partie de leur tâche qui consiste à analyser l'appareil vocal et la technique des chanteurs. A l'Opéra, neuf chanteurs sur dix crient, et le résultat, c'est qu'ils chantent faux.

Tout cela est d'autant plus important que la critique étrangère surveille de très près le mouvement artistique français, et que de regrettables incidents nous prouvent le danger d'aussi fâcheuses négligences. En voici un exemple : M. Hasselmans, le chef d'orchestre de l'Opéra-Comique qui dirigeait en 1922 l'orchestre du Metropolitan de New-York, ne cache pas que

des fautes regrettables sont commises, qui seraient de nature à compromettre l'avenir de notre musique, si celle-ci était, comme on tente de le faire croire, l'objet d'une hostilité systématique aux Etats-Unis. Nous sommes d'autant plus à l'aise pour combattre cette légende, que nous n'avons pas craint, dans un cas analogue, de signaler les procédés suspects qui étaient employés vis-à-vis de nos compositeurs dans une ville comme Barcelone. Mais il serait fâcheux que la défense des œuvres de chez nous revêtît la forme de partis pris agressifs nous inclinant à voir partout à l'étranger des complots formés contre l'art français. M. Hasselmans fait remarquer que l'Amérique est malgré tout le pays dans lequel passe, au cours de l'année, tout ce qu'il y a de plus remarquable dans l'univers au point de vue musical. Il est donc puéril de dénier au public de là-bas toute espèce de jugement. Certains chanteurs français revenus d'Amérique se sont plu à répandre ces bruits qui représentent complaisamment le goût du public américain comme perversi et incapable d'ac-

cepter toute forme un peu délicate de beauté. Or, le peu de succès qu'ils ont eu ne tient pas à cela. M. Hasselmans cite les nombreux ouvrages français interprétés en Amérique et appréciés par le public. Toutefois, ce public étant composé d'un nombre élevé de spectateurs allemands et dans une proportion encore plus considérable par des Italiens, la tâche d'un artiste de chez nous en devient donc singulièrement difficile. C'est ce que ne comprennent pas toujours nos chanteurs. Il arrive souvent que des talents appréciés à Paris ne produisent aucune impression en Amérique. La critique n'étant pas faite à Paris, les chanteurs sont désagréablement surpris lorsque ailleurs on signale leurs défauts. — On ne signalera jamais assez au public la gravité et les aspects complexes de ces problèmes. — En règle générale, quiconque ne possède pas une voix très claire et très saisissante devrait avoir le courage d'éviter le voyage d'Amérique. Mais sont-ils nombreux, les chanteurs capables de reconnaître qu'ils n'ont pas les qualités voulues pour tenter cette expérience ? Il faut croire que non, puisque non seulement aucun d'eux ne renonce à la traversée merveilleuse, mais que, de plus, certains d'entre eux encourent le reproche de poser des conditions excessives. La chose est d'autant plus regrettable, dit M. Hasselmans, que nous rencontrons un véritable dévouement chez des interprètes américains comme Whitehill, Chamlee, Harrold, de même que chez beaucoup de leurs camarades italiens, qui nous apportent un concours non seulement plein de talent, mais aussi plein de cœur. (*Comœdia.*)

Deux de nos plus remarquables chefs d'orchestre, engagés en Amérique, y défendirent avec autorité pendant un temps notre musique française. Or, de leur aveu même, leurs contrats ne furent pas renouvelés, en raison de l'infériorité presque générale des chanteurs français venus pour interpréter ces ouvrages. Deux chefs d'orchestre allemands les remplacèrent...

§

Puisque l'on est d'accord pour déplorer les résultats actuels de l'enseignement du chant, il est incontestable qu'il faut revenir à l'ancienne méthode italienne, si l'on

veut réentendre de belles voix. On connaît cependant le danger de cette méthode, lorsqu'elle est enseignée sans discernement. Il faut l'employer avec une extrême prudence, une connaissance des possibilités vocales très sûre, afin d'éviter la voix gutturale, aussi désastreuse que la voix dans le masque. Mais elle demeure, avec cette réserve, la meilleure des méthodes. C'est d'après ses principes qu'on peut soumettre la voix à une discipline qui lui conserve sa sonorité la plus pure. De nos jours, il a fallu entendre Battistini pour savoir ce qu'était la méthode italienne *d'autrefois*, car les Italiens eux-mêmes se sont laissés entraîner plus ou moins à l'erreur des méthodes actuelles. Le principe de cette méthode étant de laisser à la voix sa place naturelle, la directive de son enseignement est d'obtenir de tous les élèves ce même résultat. C'est ce qui permet de dire que le chant est une science exacte. Nous pouvons citer maints exemples de voix totalement déformées, au timbre complètement disparu, revenant peu à peu à l'émission sonore, pure et sans fatigue. Tout ceci, bien entendu, n'est possible que dans les cas où le larynx n'est atteint d'aucune maladie.

Cependant, bien qu'il n'y ait qu'un principe pour poser la voix, les moyens varient avec chaque élève, en raison même de la différence qui existe entre chaque larynx. C'est au professeur à discerner ce qui convient à chacun. Tel exercice, excellent pour l'un, conduit au résultat négatif pour un autre. Il faut placer aussi l'éducation de l'oreille sur le même plan de travail que l'éducation de la voix. On doit habituer l'élève à s'entendre, afin de le conduire logiquement à l'analyse personnelle de ce qu'il fait. Il doit reconnaître lui-même, au bout d'un certain temps d'étude, la raison de ses défauts et de ses qualités. Il ne pourra pas cependant se corriger aussi vite qu'il lui semble, car les cordes vocales sont des muscles délicats auxquels on ne peut demander qu'un travail lent et pro-

gressif. Le travail le plus conscient, le plus intelligent, facilitera certes de beaucoup les progrès, mais l'étude du chant sera toujours soumise aux ménagements que réclament ces muscles et la muqueuse qui les recouvre.

Il faut que le professeur recherche d'abord la sonorité qui correspond le mieux au fonctionnement naturel du larynx. Par conséquent, les sons ne doivent être envoyés ni dans le nez ni en arrière, ni dans les joues, mais simplement selon les principes qui régissent l'émission d'une voix parlée, à condition, toutefois, que cette voix parlée ne soit ni dans le nez, ni en arrière, ni dans les joues ! Il est à remarquer qu'on est toujours tenté de se « fabriquer » une voix pour chanter. Il semble qu'il soit trop simple de conserver l'émission naturelle.

C'est d'après une observation minutieuse des possibilités de chaque élève que le professeur pourra diriger sa voix et la soumettre ensuite à tous les exercices d'agilité et de claire sonorité par les vocalises, d'abord, afin d'éviter l'appui des sons. (C'est probablement cette raison qui a fait rétablir au Conservatoire l'exercice des vocalises pendant les deux premières années d'étude.)

Dire que le temps des airs et des cavatines est passé, que la vocalise a été remplacée par l'expression mélodique et que la musique moderne s'est débarrassée de la virtuosité vocale, c'est dire que les musiciens qui n'ont pas eu le bonheur de naître dans la dernière moitié du XIX^e siècle, ne méritent pas qu'on s'occupe de leurs ouvrages et leur assure des interprètes. Plus d'une fois déjà, on a pu croire que le chant cédait la place à la parole, il a toujours repris ses droits. Les sons lents et filés sont conduits ensuite avec plus d'obéissance et infiniment plus de timbre. Il faut voir, dans les anciens traités de chant, avec quel soin on distingue les différentes manières d'attaquer le son et de conduire le souffle selon que les notes doivent être filées, piquées ou martelées, liées, renforcées, diminuées, ornées de trilles, d'appogiatures ou de points d'orgue. Toute cette technique a disparu de notre enseignement. Les exercices y sont d'une simplicité déconcertante. Quand l'élève chante juste,

on croit qu'il sait chanter... Presque tous les chanteurs croient qu'il faut crier pour chanter ; ils ne font aucune nuance, hurlent à pleins poumons, forcent leur voix qui chevrote et, par la résonance de la poitrine qu'ils étendent bien au delà de sa limite naturelle, l'étouffent en même temps, de telle sorte qu'elle semble leur rester dans les joues, quand ce n'est pas au fond de la gorge.... Leur voix, bientôt usée par l'effort, leur refuse son service, elle s'éraille, se fausse, se brise (5).

On s'est trompé pour la respiration tout autant que pour la pose de la voix. Il ne faut pas que la respiration devienne un travail apparent en chantant. Il faut préalablement, par des exercices progressifs, en développer les moyens naturels, les discipliner, les gouverner, les assouplir.

Nous opposons nettement à la respiration thoracique la respiration abdominale,

la seule qui permette d'emmagasiner une grande quantité d'air sans aucune espèce de contorsion, comme celle, par exemple, 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 et sans altérer les mouvements les plus vifs de la mesure... C'est aussi une erreur de croire qu'il est indispensable de prendre de très longues respirations pour chanter. 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 (6).

Le souffle difficile à retenir produit une gêne qui se manifeste dans la coloration du timbre, la difficulté d'émission et de prononciation et la diminution évidente d'homogénéité vocale.

Dès que le temps des exercices est terminé et que l'élève doit commencer à chanter des airs, il faut l'habi-

(5) Louis Laloy : *L'enseignement du Conservatoire*, « Comœdia ».

(6) Faure.

tuer à ne pas déformer la prononciation. Nous sommes absolument persuadée qu'une articulation exacte facilite l'émission des sons. Il faut que le chant donne, dans son ensemble, l'impression de moyens très simples et naturels, résultats incontestables de la véritable science vocale.

De même qu'on ne joue bien d'aucun instrument sans un long travail technique préalable, on ne peut envisager l'étude de l'interprétation lyrique qu'après avoir soumis l'élève à tout ce qui précède : travail purement mécanique de la voix et qui, d'après les anciens traités de chant, devait occuper plusieurs années d'études. On prétend maintenant savoir chanter au bout de deux ans ! Hélas ! les muscles des larynx n'ont pu suivre le mouvement dynamique et précipité de notre époque ! Il faut, pour leur assouplissement et développement, autant d'années qu'il en fallait autrefois.

L'interprétation lyrique sera faite du tempérament, de la sensibilité de chaque chanteur et, bien que son étude réclame également un assez long temps, elle sera toujours subordonnée à la personnalité émotive ou la possibilité d'extériorisation de chacun. Nous croyons que la science vocale est indispensable aux chanteurs les mieux doués (même s'ils n'ont pas l'intention d'enseigner eux-mêmes), car le temps crée de la fatigue ou des défauts qu'ils seront dans l'impossibilité d'éviter ou de corriger, si leurs moyens naturels ne sont pas soutenus par une sûre technique. Nous avons la preuve de chanteurs de carrière incapables de remédier seuls à de tels dangers.

Bien que nos compositeurs repoussent trop souvent l'inspiration purement mélodique de la voix, ils méritent qu'on défende leurs œuvres autrement et mieux qu'on ne l'a fait jusqu'à présent. Comprendra-t-on enfin que la présentation vocale de leurs ouvrages est un des prin-

cipaux facteurs de propagande qui doit servir au rayonnement de notre réputation artistique ?

On a répété à satiété que de tout temps on avait attaqué l'enseignement du chant. Cependant une constatation s'impose : notre époque offre, seule, cet exemple d'ouvrages lyriques qu'on ne peut plus interpréter faute de chanteurs, alors qu'autrefois ces ouvrages ne quittaient pas le répertoire. Il ne s'agit plus de préférence musicale ; il s'agit de défendre le chant qui sombre dans une déclamation lyrique intéressante musicalement à coup sûr, mais qui n'a aucun rapport avec le chant proprement dit.

Il faut désormais imposer ce retour à la vérité, c'est que le chant doit rester ce à quoi il est naturellement destiné : l'art qui développera la beauté de la voix. Dans le chant, comme en tous les arts, on doit rechercher les réalisations les plus naturelles en apparence et trouver dans les voix, les plus petites comme les plus grandes, toutes les gammes de l'expression humaine, depuis le sentiment naïf et familier jusqu'aux beautés lyriques et dramatiques les plus complètes.

ANNETTE PARI.