

Mathilde DAMBRICOURT
Spécialités : Percussion, Formation Musicale

Mémoire de recherche

L'EN-CHANT-EMENT INSTRUMENTAL

La voix et le chant, des outils dans l'enseignement de la percussion classique

CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2012-2014

« Un des caractères qui nous frappent le plus dans l'exercice du tir à l'arc, [...] c'est qu'on n'en attend pas des résultats simplement utilitaires ou des jouissances uniquement esthétiques, mais qu'on y voit un moyen de former le mental, et même de le mettre en contact avec la réalité ultime. Aussi le tireur à l'arc ne se propose-t-il pas seulement de toucher la cible ; l'escrimeur ne manie pas son épée uniquement pour triompher de son adversaire ; le danseur ne danse pas simplement pour exécuter avec son corps certains mouvements rythmés. Il faut d'abord que le mental se mette au diapason de l'Inconscient. »¹

¹ *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Préface du Professeur D.T. Susuki, E. Herrigel, collection *l'Être et l'Esprit*, éditions Dervy, Paris 2012, page 7

Plan général

Introduction.....	p. 6
I. Les représentations populaires de la voix.....	p. 8
1- La voix, révélatrice de l'être.....	p. 8
2- La voix dans la Mythologie et la Religion.....	p. 9
a- Pouvoir de la voix et voix du pouvoir dans la Mythologie	p. 9
- Le mythe d'Orphée, la voix enchanteresse.....	
- Le chant des sirènes, la voix destructrice.....	
- La nymphe Echo, la voix de la psyché.....	
- Le Dieu Pan, la voix identitaire.....	
- Stentor, la voix toute puissante.....	
b- Voix et religion, l'homme, un être d'essence sonore.....	p. 11
II. La voix initiatique : à chacun sa voie.....	p. 13
1- Le travail de la voix, un travail sur soi.....	p. 13
2- Libération vocale, libération instrumentale.....	p. 13
3- La voix, la percussion, un moyen de développement psychologique et cognitif pour l'élève...p.	14
III. Les mots/maux de la voix sont les mots/maux du corps ou lorsque la voix prend corps.p.16	
1- Relation de la voix au corps et du corps à l'instrument.....	p. 16
- La préparation.....	
- le souffle et la respiration.....	
- et la détente physiologique et psychologique.....	
-...permettent une meilleure gestion du trac.....	
2- Le geste vocal, le geste instrumental.....	p. 20
3- Le cri.....	p. 21
IV. L'en-chant-ement instrumental.....	p. 22
1- Le travail de l'oreille et de l'écoute.....	p. 22
2- Le chant, la voix, des outils dans l'apprentissage instrumental.....	p. 22
-La voix, le premier instrument.....	
-Le chant et l'interprétation.....	
-Parler le son et les rythmes, les percussions vocales.....	
3- Voix et Formation Musicale.....	p. 25
Conclusion.....	p. 27
Bibliographie.....	p. 30
Enquête/interviews.....	p. 32

Introduction

L'essence de la musique est de l'ordre de l'ineffable, du ressenti, de la sensation, de l'émotion, du mystère. Un artiste-musicien comprend une œuvre musicale, l'interprète, se la réapproprie avec ce qu'il est, son ressenti, son histoire, sa manière d'être et de penser. Chacun apprend avec ce qu'il est et joue de son instrument comme il est.

Le rôle du pédagogue n'est pas seulement d'amener l'élève à la découverte d'une technique instrumentale, d'une culture musicale, d'une certaine littérature ou encore d'une certaine exigence, son rôle est avant tout de le guider vers le chemin de sa construction en tant qu'individu. Le travail technique et théorique n'est qu'au service de l'émotion suscitée par une œuvre, de son sens profond, du reflet qu'elle fait miroiter à celui qui écoute, de la personnalité unique du musicien ; un vecteur de l'ineffable.

Pour que l'élève investisse la musique qu'il interprète de sa personnalité au risque de déplaire ; pour qu'il s'engage personnellement, de tout son être, généreusement, avec sa propre sensibilité, sa propre histoire, sa propre démarche ; il faut qu'il ait la capacité d'accepter ses émotions (sans qu'il soit question de les inhiber, ni de les exacerber) et de les comprendre pour ensuite être à même de les transcender. C'est là où le travail du pédagogue devient délicat car son rôle est d'aider l'élève à trouver sa propre voie, celle de l'unification de son corps et de son esprit, celle du reflet de sa personnalité profonde, celle qui l'amènera à devenir qui il est, tout en n'ayant aucune certitude de l'aboutissement de la démarche mise en place pour qu'il y parvienne.

Je n'ai moi-même parcouru qu'un petit bout de mon propre chemin. Ce chemin, je vais vous le résumer en quelques points décisifs qui m'ont conduite au choix du sujet de ce mémoire.

Je joue de la percussion dite « classique », une discipline extraordinaire de par son parc instrumental infini, ses milliers de timbres, sa constante évolution, – et très récente telle qu'on la pratique aujourd'hui (âgée d'une soixantaine d'années seulement)– basée sur un répertoire presque exclusivement contemporain datant des années 30/40 et en constant renouvellement.

Au cours de mes études, j'ai eu la chance de me rendre compte qu'un travail acharné des poignets et qu'une intellectualisation des émotions ne faisait que brimer la musique, la cloisonner dans une interprétation trop distante et « froide », trop technique. Trois années de tendinites à répétition m'auront ouvert les yeux quant à l'absolue nécessité de laisser jouer son corps, non pas de laisser jouer sa volonté. La découverte du théâtre musical, qui donne une place aussi importante à la voix qu'à l'instrument, ainsi que l'interprétation de plusieurs pièces utilisant le cri, m'auront permis d'accéder à un tout autre niveau de conscience sur la place fondamentale du corps et du ressenti physique dans ce que la musique et l'interprétation qu'on en fait, a d'indicible, d'ineffable, donc de bouleversant. J'ai enfin eu la chance de me rendre compte à quel point l'influence qu'avait le pédagogue sur son élève pouvait l'aider à se réaliser comme elle pouvait l'égarer jusqu'à le perdre. Dans la continuité de ce besoin de prise de conscience, il m'est apparu il y a deux ans, l'envie de travailler ma voix à travers le chant, un art engageant l'être dans sa totalité, avec ses différentes humeurs, inflexions, émotions, mais aussi dans son intimité cachée, qui met à nu de manière souvent révélatrice l'alliance du corps et de l'esprit.

Tenter de trouver leur voie/voix ; c'est ce que je souhaiterais proposer aux musiciens et futurs musiciens en quête de leur chemin.

Ce mémoire se présente sous la forme d'une réflexion sur la voix en tant qu'objet de communication et de construction de l'individu, marque absolue de l'identité individuelle, mais également sur la voix en tant qu'objet à la fois corporel et immatériel chargé de mystère, et propose de faire de la voix et du chant des outils d'apprentissage dans l'enseignement de l'instrument, et plus particulièrement celui de la percussion.

Dans un premier temps, nous étudierons les représentations populaires de la voix (ce qu'elle a de fondamental dans la communication ainsi que sa représentation dans la mythologie et la religion), dans un second temps nous montrerons que la voix tient une place primordiale dans la construction d'un individu, dans un troisième temps nous verrons que le travail de la voix permet au musicien instrumentiste, ici le percussionniste, une prise de conscience corporelle véritablement bénéfique à l'apprentissage de son instrument et à la musique qu'il interprète. Enfin, pour terminer, nous insisterons sur la voix en tant qu'outil d'apprentissage instrumental à travers le travail de l'oreille et de l'écoute.

I. Les représentations populaires de la voix

1- La voix, révélatrice de l'être

Si la voix correspond à l'ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales¹, elle est avant tout un message sonore projeté, fondé sur l'ouïe et l'écoute ; une écoute de soi-même et une communication avec les autres. Elle représente l'unité du son et du sens dans la parole. Désincarnée ou vibrante, excentrique ou secrète, perçante ou sourde, sèche ou mielleuse, rauque ou voilée, la multiplicité de ses timbres et inflexions en font la marque de l'identité individuelle. La voix est une fonction neuromusculaire complexe qui met en jeu le corps dans sa totalité, un moyen de se faire reconnaître parmi les autres, un outil d'identification par la reconnaissance du « grain », unique à chacun, qui la compose.

Plus qu'un simple phénomène mécanique et acoustique, elle est sujette à des fluctuations, des variations qui trahissent le corps et les affects, laissant échapper l'essentiel, le non-dit, le caché. Elle incarne l'alternance des humeurs de l'individu dont il n'est jamais totalement maître, ni même toujours conscient.

« La voix, c'est l'être dans sa totalité, avec ses différentes humeurs, inflexions, émotions, mais aussi dans son intimité cachée, avec son fond. »²

Baromètre des émotions, véhicule des sentiments, elle est ce de quoi sont faites les paroles, elle est l'expression des mots « colorée » par des émotions sous-jacentes, l'énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions de l'individu. Essence de l'affectivité, tout ce qu'elle dit, en elle, déborde de signification.

« Plus une personnalité est unanime et harmonieuse dans ce qu'elle dit, plus sa voix traduira ce qu'elle souhaite exprimer ; si, au contraire, des conflits importants la traversent et la déchirent, elle sera le véhicule de ces distorsions intérieures. De même que Freud parlait « d'acte manqué », où l'attention consciente est submergée par la motivation inconsciente [...], il faudrait parler de « lapsus vocaux », c'est à dire d'actes langagiers où la voix, exprimant l'inconscient, trahit l'intention consciente. »³

« On sait comme la voix révèle une personne, trahit ses troubles ou ses faiblesses, signale son humeur, son âge, sa santé mentale, communique la palette complète de ses émotions les plus volatiles. Avant d'exprimer, la voix montre. Message en-deçà des mots perçus par tous, mais peu appréhendés par le conscient, qui appartient aux 90 % qu'occupe la communication non-verbale dans la relation aux autres. On ne saurait être maître de sa voix si l'on craint d'être perçu à travers elle, si le rapport aux autres est mal vécu, si l'expression de soi est embarrassée. »⁴

Lorsque la voix est empreinte de l'émotion qui la traverse, la compréhension du sens des mots qu'elle véhicule l'est aussi. Celui qui écoute en vient parfois à perdre la signification du

¹ Pour la description de l'appareil phonatoire dans l'acte du chant, voir entre autres ouvrages le livre *L'oreille et la voix* d'Alfred Tomatis, spécialisé en phoniatry et neurophysiologie auditive, collection *Réponse*, éditions Robert Laffont, Paris 2006

² *La voix et ses sortilèges*, Marie-France Castarède, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987), pages 165/166

³ *La voix et ses sortilèges*, Marie-France Castarède, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987), page 220

⁴ *Le chant*, Marie-Henriette Dejean et Bruno Bontempelli, éditions Sides, 2005, page 51

message qu'il reçoit.

« C'est assez dire que la vibration prime sur le mot, parce qu'elle est plus révélatrice que lui : la vibration authentifie le mot et le mot ne prend tout son sens que s'il est en harmonie avec la vérité vibratoire de la voix qui l'exprime »¹

2- La voix dans la Mythologie et la Religion

Dans les représentations sociales de la musique, la voix se situe du côté de l'esprit, du psychisme, et de la spiritualité. Elle apparaît chargée de mystère et de sens car elle est à la fois anatomique et immatérielle, se faisant prolongement du corps à l'extérieur de lui-même. Ce corps secret, dissimulé, est dévoilé par les émotions, les pensées de la voix. Les mythes et la religion étant liés à ces représentations spirituelles, la voix et le chant y tiennent une place très significative.

a- Pouvoir de la voix et voix du pouvoir dans la Mythologie

Voici cinq exemples très connus de la mythologie, où la voix et le chant tiennent une place prédominante.

Le mythe d'Orphée, la voix enchantresse

Le mythe d'Orphée illustre le pouvoir ensorcelant de la voix et de la poésie qui délivrent de la mort. Le chant d'Orphée, porté par les accords de sa lyre, parvient à charmer les animaux sauvages, les êtres inanimés, enchante les hommes et les dieux. Grâce à lui, Orphée réussit à apaiser les flots, protéger les marins du chant des sirènes, charmer les juges de la mort et surtout charmer Hadès, le dieu des Enfers pour délivrer sa bien-aimée de la mort. Par son chant miraculeux et le pouvoir qu'il lui confère, il triomphe de tous les obstacles. Le mythe d'Orphée donne à la voix un pouvoir médiateur, un pouvoir d'harmonie de l'univers, un pouvoir de passage du royaume des vivants au royaume des morts, un pouvoir de victoire de l'émotion sur la mort. Cependant cette émotion sublimée par la voix victorieuse de la mort submerge Orphée à son tour, car s'il la donne à entendre, il n'en est pas maître. En se retournant il trahit sa voix et perd Eurydice à tout jamais.

Le chant des Sirènes, la voix destructrice

Les Sirènes, divinités de la mer, incarnent tout ce que le chant a de séducteur, de tentateur, d'attirant, d'ensorcelant, et de mortel. Grâce à lui, elles séduisent les navigateurs qui, totalement hypnotisés et envoûtés par la beauté de leur voix, perdent l'orientation, fracassent leurs bateaux sur les récifs où ils se font dévorer par les enchantresses. Seul Ulysse échappe à leur séduction en se faisant attacher au mât de son vaisseau et en bouchant les oreilles de ses compagnons avec de la cire. Cette ruse cause la perte des sirènes, condamnées à périr pour avoir laissé passer un mortel sans le séduire par leur chant. Le pouvoir du chant symbolise ici l'envoûtement destructeur, le désir physique qui, submergeant le psychisme en aliénant les sens, cause la perte de tout contrôle de soi, de toute volonté, donc de tout contrôle sur les sens eux-mêmes.

¹ *Le chant de l'Être*, Serge Wilfart, collection *Espaces libres*, éditions Albin Michel, nouvelle édition au format de poche, Paris, 1997, page 96

La nymphe Echo, la voix de la psyché

L'histoire d'Echo place la voix comme représentation de la psyché, c'est à dire l'ensemble des manifestations conscientes et inconscientes de la personnalité d'un individu. Après avoir tenté de distraire Héra, l'épouse de Zeus, alors que celui-ci courtise les autres nymphes, Echo est privée de sa voix par Héra, ne pouvant plus s'en servir que pour répéter les dernières syllabes des mots qu'elle entend. Echo tombe profondément amoureuse de Narcisse, mais est incapable de lui exprimer son amour. Le cœur brisé, elle se laisse mourir, ses os se pétrifient et se changent en rocher. La voix ici est le véhicule de la psyché qu'elle symbolise, c'est elle aussi qui soutient le corps et le fait exister. Sans elle, le corps seul n'a plus de raison d'être et l'être humain non plus.

Le Dieu Pan, la voix identitaire

Pan utilise sa voix comme instrument de terreur. Dieu des Bergers, des pâturages et des bois, il est également présenté comme le dieu de la foule, et notamment de la foule hystérique. Il est si laid à sa naissance avec ses cornes et ses pieds de bouc, que sa mère l'abandonne. Accueilli par les dieux, ceux-ci lui offrent une grotte, un lieu raisonnant aux échos multiples dans lequel il provoque la panique des hommes en créant des illusions sonores avec sa voix et sa flûte, jusqu'à leur faire perdre leur humanité. La grotte, lieu sombre et isolé, représente les origines d'un dieu abandonné par sa mère. Elle symbolise également un lieu dans lequel les perceptions sonores de la voix et de la musique se trouvent désarticulées et ne sont qu'illusions. Le bruit envahit l'espace, laissant place à une immense confusion chez les hommes qui ne peuvent plus se fier à leurs sens pour accéder à la vérité, et les conduit à leur perte. La voix déformée, dénaturée, non-reconnaissable fait perdre à Pan toute humanité, et surtout toute identité, ne laissant plus aux hommes qu'un sentiment de terreur incontrôlée.

Stentor, la voix toute puissante

La voix de Stentor est une voix de l'aliénation. Stentor est un guerrier grec dont la voix lui permet de crier aussi fort que cinquante hommes. Lors du siège de Troie, la déesse Héra utilise la force vocale prodigieuse de Stentor pour stimuler l'ardeur et le courage de l'armée grecque. Mais il est mis à mort après avoir été vaincu par le dieu Hermès (messager des dieux, inventeur de l'astronomie, des poids et des mesures, de la gymnastique, de la musique et de l'alphabet) dans une joute vocale. La voix très puissante, retentissante, guerrière, sanguine, celle qui soulève les foules en couvrant toutes les autres n'a pourtant pas le dernier mot sur l'ingéniosité et l'intelligence rusée d'Hermès. Alors que la voix des sens (les sirènes) fait la perte des hommes, ici, la voix de la science et de l'éducation raffinée permet de vaincre la force brutale et de triompher des sens.

Les légendes les plus célèbres de la mythologie Grecque, qui sont au fondement de la culture occidentale, donnent un pouvoir à la voix de l'ordre du surnaturel, de la magie. La voix, le chant représentent à la fois un passage possible entre deux mondes, celui de la communication entre les Hommes et les dieux, celui du royaume de la vie vers le royaume de la mort (et vice-versa), et sont à la fois présentés comme des instruments de destruction (destruction personnelle ou destruction de ceux qui les écoutent), de terreur, des instruments menant à la perte des hommes, à une perte identitaire, à une perte de l'âme.

b- Voix et Religion, l'homme, un être d'essence sonore

L'expérience de la religion, quelle qu'elle soit, est avant tout une expérience d'ordre affective, émotionnelle, une manière spirituelle d'appréhender le monde qui nous entoure, ainsi que l'intensité des émotions qui nous traversent. La voix, instrument premier, porteur, mystérieux, intérieur, reflet de la personnalité profonde d'un individu, s'est naturellement imposée à travers le monde comme l'un des moyens de communication privilégié de l'homme avec les esprits et les dieux.

Dans le nouveau Testament, dans le prologue de l'évangile selon Saint Jean, la parole de Dieu est magnifiée: « *Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu* ». La religion judéo-chrétienne attribue au Verbe, donc à la parole prononcée par la voix, un rôle créateur.

« La tradition biblique privilégie la voix et l'écoute : Dieu se rend présent par sa voix car la voix est le plus spirituel des organes corporels. [...] Quiconque est né de l'Esprit est connu par sa voix. L'ouïe est par excellence l'organe de la connaissance de Dieu. Avec la voix de Dieu s'inaugurent le monde et son histoire. »¹

Dans la religion hindouiste, l'une des plus vieilles religions du monde, le Brahman, l'Absolu divin est considéré comme l'énergie de création qui permet au monde de parvenir à l'état manifesté. Il est à la fois incorporel, omniscient, omniprésent, la première existence infinie, absolu, transcendant et immanent, et éternel. Tous les dieux de la religion hindoue ne sont que des facettes, des incarnations du Brahman. C'est de la bouche du Dieu Brahma (l'une des manifestations du Brahman), le dieu créateur aux quatre têtes et quatre bras, force magique, parole sacrée, que sortent les premiers dieux sous forme de chants. Prajâpati, le Seigneur de tout ce qui vit, le dieu créateur védique issu d'un souffle sonore est un chant de louange. Tous ses membres sont composés d'hymnes. Les rites védiques (des rites complexes qui intègrent paroles et gestes « magiques » où la parole y exerce toute sa force sous la forme d'« hymnes » transmis oralement de maître à disciple) montrent que la nature des dieux hindous est sonore. Tels rythmes et tels sons particuliers constituent l'essence des dieux invoqués ainsi que des êtres qu'ils ont eux-mêmes créés. Comme le créateur est un chant, le monde auquel il donne l'existence ne peut être que sonore.

Chez les Égyptiens, le dieu Thot (dieu de sagesse dont les connaissances sont associées à la magie, la musique, la médecine, l'astronomie, la géométrie, le dessin et l'écriture) donne naissance à sept dieux en poussant sept éclats de rire : « *Il rit encore six fois et chaque éclat de rire donne naissance à des êtres et à des phénomènes nouveaux...Il proféra les trois notes musicales I A O ! Alors le dieu qui est le maître de tout naquit de l'écho de ces sons.* »²

Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples de religions où la voix d'un dieu combiné à un « souffle vital » est considéré comme le premier élément créateur ainsi que de rites où la voix des fidèles est le véhicule qui transmet les paroles sacrées et qui suscite l'émotion religieuse dans leurs cœurs (le shô-myô, le chant bouddhiste japonais ; la musique des religions africaines accompagnant les rites funéraires, les exorcismes, les guérisons ; la psalmodie coranique ; la cosmogonie chinoise ...). De la récitation à la psalmodie, de la polyphonie à l'incantation, l'Homme, dans toute manifestation religieuse, a toujours fait vibrer ses cordes vocales pour porter sa prière,

¹ *La voix et ses sortilèges*, Marie-France Castarède, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987), page 40

² *Musique, mythologie, rites, Histoire de la musique, tome I*, Marius Schneider, collection *Pléiade*, éditions Gallimard, Paris 1968, page 143

manifeste ce souffle originel.

L'Homme dispose d'un mode de pensée symbolique qui autorise des glissements de sens pouvant défier toute logique, réglant la permanence des croyances, des jugements ou des raisonnements. C'est cette pensée symbolique qui est au cœur de la religion, la capacité qu'ont les Hommes à se représenter une chose comme étant autre chose (ou une chose par autre chose), et qui est aussi au cœur de l'art. La voix, plus que tout autre instrument, est donc chargée de ces significations symboliques, car elle engage tout l'être et tout le corps, et invite de manière immédiate au voyage et au recueillement, au voyage du recueillement : plonger en soi.

II. La voix initiatique : à chacun sa voie

1- Travailler sa voix, travailler sur soi

« *Énigme pour la pensée qui vient toujours trop tard pour la saisir et qu'en outre, elle menace, la voix est énigme pour le corps qui ne sait s'il la crée, la reçoit ou s'en délivre.* » ¹

La voix tient une place primordiale dans la construction d'un individu, dans ce qu'elle exprime de lui et de l'autre, dans l'image que l'individu a de lui-même. Lorsqu'il s'exprime, la communication est avant tout établie par sa voix qui donne à entendre un peu de ce qu'il est, non par le contenu du discours qu'elle contient mais bien par les diverses inflexions qui la caractérisent. Celui qui écoute reçoit cette voix et l'écho de ce qui, dans cette voix, résonne en lui. La parole est à la fois donnée et reçue dans une interaction constante entre le contenu du discours énoncé, et la voix de l'orateur. Le ressenti auditif, l'écho qu'elle fait d'une histoire personnelle, l'influence qu'elle reçoit de la personnalité de son orateur, de sa manière d'être, de penser, d'agir, viennent continuellement interférer sur la perception qu'en a son auditeur.

Advenir au chant, c'est trouver sa voix, l'entendre au milieu des autres, l'accepter, la reconnaître. La pratique du chant permet de faire résonner physiquement ce qui « résonne » en nous viscéralement ; ces mots/maux qui dans un premier temps échappent à la pensée et restent hors de portée. Explorer sa voix (à travers ses registres, ses timbres, ses inflexions, ses vibrations, ses positions...), c'est explorer son corps, transformer l'image que l'on s'en fait, l'expérimenter et par conséquent se découvrir soi-même. Cette exploration favorise aussi bien la mise en mots d'une écoute musicale que la mise en mots d'un ressenti corporel. La verbalisation permet à l'individu de donner du sens à ce qu'il éprouve, de prendre un certain recul, une certaine distance par rapport à ce qu'il ressent, à ce qu'il est, à l'image qu'il a de lui et celle qu'il renvoie aux autres.

« *C'est lorsqu'ils sont éprouvés dans le corps que les mots prennent leur réelle signification.* » ²

Travailler sa voix, c'est rétablir le lien entre le corps et le langage, les émotions et leur mise en mots, le profondément personnel et le social – car donner sa voix, c'est aussi apprendre à recevoir celle de l'autre – et c'est accéder à une prise de conscience permettant de mieux accepter et devenir qui l'on est vraiment.

2- Libération vocale, libération instrumentale

L'apprentissage d'une technique vocale ou instrumentale est généralement transmise à un élève à travers de nombreuses métaphores (proposées par le pédagogue), à travers des images qui contournent et franchissent les barrières des tensions du corps difficilement accessibles, évitant les blocages. Ces images permettent au musicien chanteur ou instrumentiste de banaliser les difficultés en faisant appel à son imagination, et lui sont d'une aide précieuse dans sa recherche de sensations physiques et dans leur compréhension. Le travail du pédagogue est de trouver les images qui vont stimuler l'imagination de son élève en prenant en compte son âge, sa sensibilité, sa morphologie... et l'accompagner *en toute retenue* sur le chemin de son épanouissement personnel.

¹ *La voix et ses sortilèges*, Marie-France Castarède, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987), page 11

² *Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux*, Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait, collection *Univers Musical*, éditions l'Harmattan, Paris, 2000, page 144

Un travail vocal tout comme un travail instrumental peut parfois être vécu comme une véritable libération, un déchargement des tensions du corps, une extériorisation des angoisses, des peurs mais aussi des joies et des événements heureux, une expérience de réconciliation avec soi. À l'inverse, les difficultés de la vie et du quotidien peuvent parfois inhiber complètement le travail vocal.

Bien sûr l'élève, chanteur ou instrumentiste, doit être sensible, se sentir concerné par cette démarche de recherche, éprouver l'envie, le besoin de se connaître, d'aller au bout de lui-même, et être capable de se remettre en question. Beaucoup ne sont pas prêts à s'engager dans cette voie ou n'en éprouvent pas le besoin. Le pédagogue doit le respecter.

3- La voix, la percussion, un moyen de développement psychologique et cognitif pour l'élève

Avec la voix, les instruments à percussion sont les premiers à exister. On les trouve dans toutes les sociétés primitives et les civilisations extra-européennes. Le rythme, élément essentiel à la musique, peut être assuré par n'importe quel instrument à percussion, si rudimentaire soit-il. La percussion primitive apparaît comme étant l'expression d'une impulsion vers la vie. Le rythme est provoqué par les mouvements du corps ; le claquement des mains sur l'instrument, le claquement des pieds au sol...

« Nées de la voix ou nées de la percussion, on ne saura jamais quelles furent les prémices de la musique. Au demeurant, la première expression musicale fut peut-être celle d'une voix percussive. Rythme et mélodie nourrissent tous deux des aspirations humaines ; la danse excite le corps, la courbe mélodique anime les émotions, et selon l'homme ou l'assemblée, prime un de ces deux versants de la musique sans que l'autre soit jamais oublié »¹

Le corps tout entier est impliqué, les vibrations le traversent, la danse l'envahit. La réaction physique primitive à l'impact du rythme est instinctive et dynamique. Il s'agit d'une véritable extériorisation de vitalité.

« [...] si rien ne nous dit avec certitude que le chant a précédé le langage, les musiques primitives, plus sûrement étudiées, supposent toujours la danse. A l'émission vocale et au souffle rythmé, correspondent toujours le geste rythmé du corps, balancement et frappe des pieds. L'élan spirituel serait d'abord celui du corps, et les deux premiers instruments attestés, flûte et tambour, seraient prolongement par le haut (du souffle et de la voix pour la flûte) et par le bas (de la frappe des pieds sur le sol pour le tambour) de cet élan vital originel. »²

Tous les instruments de musique n'ont pas été créés pour imiter la voix, certains s'en rapprochent de manière spectaculaire (les instruments à archets, certaines flûtes, certains cuivres, la scie musicale...), tandis que d'autres, s'en dégagent. Parmi ceux-ci, les instruments à percussion, à première vue semblent s'être détachés de la voix et ont gagné au fil des années en technique et en autonomie jusqu'à créer leur propre voix. Pourtant, malgré leur apparente étrangeté l'un à l'autre, ils présentent énormément de similitudes indiscutables : tous deux sont bruit avant d'être discours, tous deux sont instruments du corps.

Il est intéressant de constater que les cordes vocales peuvent vibrer indépendamment de

¹ *Le chant*, Marie-Henriette Dejean et Bruno Bontempelli, éditions Sides, 2005, page 55

² *Dire la voix: Approche transversale des phénomènes vocaux*, Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait, collection *Univers Musical*, éditions l'Harmattan, Paris, 2000, pages 29/30

l'action du souffle. Lorsqu'un individu garde le silence et qu'il écoute une mélodie, ses cordes vocales vibrent à une fréquence égale à celle de sa voix (comme s'il chantait vraiment !).

« Le larynx est plutôt une sorte de haut-parleur électrophysiologique, car ainsi que l'a montré Husson, [orthophoniste et essayiste français, spécialiste de la phonation] les vibrations des cordes vocales résultent également d'influx nerveux émanant directement du cerveau. [...] Le plus curieux, c'est que même lorsqu'on garde le silence et qu'on se contente d'écouter de la musique ou de fredonner in petto une mélodie, nos cordes vocales vibrent aussi et à une fréquence égale à celle de la voix lorsqu'on chante tout haut. Ces vibrations peuvent d'ailleurs être enregistrées par des appareils électroniques. Si surprenant que cela paraisse, il s'avère qu'on peut enregistrer le chant mental ! Cette constatation en appelle une autre : on doit être en mesure de vérifier par des méthodes physiques à quel point un sujet a l'oreille juste, même lorsqu'il garde le silence. »¹

Lorsqu'un percussionniste joue une mélodie au vibraphone par exemple, la vibration de ses cordes vocales se met en route sans qu'aucun son ne sorte de sa bouche, son « chant intérieur » se met en place sans même qu'il ne s'en aperçoive. Inversement, le chanteur peut repérer et affiner les multiples sensations et perceptions sonores de sa bouche qui sont de l'ordre des percussions : les percussions dures (le palais qui fonctionne avec la langue, les dents) et les percussions molles (les lèvres, la langue, la glotte). La parole est le résultat de sons produits par tous ces contacts internes plus ou moins sonores et différenciés (c'est ce qu'on appelle la prononciation et l'articulation).

Alors que chez les compositeurs contemporains de plus en plus la voix s'instrumentalise et l'instrument se vocalise (que l'on songe à la *Sequenza III* de Luciano Berio², aux *Récitations* de Georges Aperghis³, à *Drumming* de Steve Reich ou encore à *Nuits* de Iannis Xenakis⁴...), ne pourrait-on pas imaginer faire des passerelles entre les deux disciplines (le chant et la percussion) pour aider les jeunes élèves musiciens à s'accomplir musicalement et personnellement ?

Travailler son instrument, c'est partir en quête de sensations intérieures, apprendre à ressentir corporellement les choses. Une compréhension strictement intellectuelle (c'est à dire privée d'expérience intérieure) ne permet pas le déploiement de l'être. Dans les deux cas (dans l'apprentissage du chant ou des percussions), il s'agit aussi bien d'un cheminement physiologique que psychique. Le pédagogue peut guider l'élève vers sa propre découverte d'un ensemble de sensations physiques, respiratoires et auditives. Il s'agit de mettre en douceur l'élève face à ses responsabilités, de lui permettre d'orienter ses expérimentations de manière à ce qu'il en devienne progressivement maître. Être généreux dans l'interprétation que le musicien fait d'une œuvre, qu'elle soit réalisée à la voix ou aux percussions, c'est se donner tout entier, s'affirmer en tant qu'individu.

« La musique aspire à s'unir à la parole; aussi est-elle toujours essentiellement chant, alors même qu'en apparence, elle demeure à un pur niveau instrumental »⁵

¹ Gleb Anfilov, *Physique et Musique*, collection *Science pour tous*, éditions de Moscou, Moscou, 1969, page 104

² *Sequenza III* de Luciano Berio, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=DGovCafPQAE>

³ *Récitation 9 « Désir »* de Georges Aperghis, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=MPcsWBll8os>

⁴ *Nuits* de Iannis Xenakis, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=tXjilKOyzow>

⁵ *La voix et ses sortilèges*, Marie-France Castarède, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987)

III. Les mots/maux de la voix sont les mots/maux du corps, ou, lorsque la voix prend corps

1- De la voix au corps et du corps à l'instrument

Voix et percussions ont besoin du geste, du mouvement du corps pour se propulser à la rencontre de l'autre dans un espace qu'elles cherchent à occuper, à traverser, à transcender.

Le travail de la voix pousse et exalte l'individu dans tous les domaines où il peut s'épanouir : dans la détente musculaire, la détente psychique, la réorganisation du corps dans sa soufflerie, dans sa posture, mais aussi dans la naissance d'une certaine spiritualité. Cette spiritualité va s'exprimer du point de vue philosophique d'une quête de sens, d'une quête de libération, d'une quête d'expérience intérieure avec les démarches de développement personnel propres à chacun qui s'y rattachent. Tout cela va peu à peu retentir sur sa manière d'être.

« [...] corps, psyché, esprit, sont intimement imbriqués les uns dans les autres en un système clos. Si porte il y a, la clé en est essentiellement, croyons-nous, d'ordre psychologique. La mémoire musculaire du corps, une fois entamée, subvertit l'ancien ordre de la vie intime : l'Être vrai surgit, qui émet d'autres ondes ; [...] une nouvelle approche de l'existence se manifeste, plus constructive, plus tonique. En même temps, le travail sur le souffle et le son provoque l'émergence de préoccupations inattendues, d'ordre spirituel et philosophique. L'être retourne naturellement à l'essentiel, qui réside en lui-même : par un voyage intérieur constamment renouvelé et approfondi, il apprend à se connaître [...]. Il tâche d'aller au bout de lui-même par l'exploration et l'expérimentation de tous ses possibles. Artiste de soi, il abandonne la recherche et s'abandonne à la découverte, car il ne cesse de trouver des clés ni d'ouvrir des portes. L'une donne sur la dissolution, la suivante introduit dans la réintégration et, pour autant que ces choses puissent se dire par des mots, une porte est celle du grand calme, puis une dernière, celle de l'ouverture au Tout Autre. »¹

Mais l'individu, au cours de son existence, est confronté à un quotidien fait de stress, de mauvaises postures et, plus ponctuellement, est confronté à certains chocs émotionnels et traumatismes marquants qui s'expriment dans des attitudes corporelles révélatrices (dos voûté, épaules courbées, crispation de la mâchoire, gorge serrée...) et dans une respiration trop haute et bloquée.

Si les inflexions du corps sont celles de la voix et vice-versa, il est certain qu'une mauvaise posture peut avoir des conséquences très désagréables pour la voix et le corps lui-même (enrouement, tendinites, douleurs musculaires...). C'est au pédagogue, qu'il s'adresse à un percussionniste, à un chanteur ou à tout autre instrumentiste, d'amener l'élève à prendre progressivement conscience de ses tensions musculaires, de ses crispations, et de lui proposer divers moyens pour qu'il puisse ensuite les comprendre et les limiter. Cependant, même si le professeur doit avoir une bonne connaissance du fonctionnement du corps et de sa soufflerie, *en aucun cas* il ne peut ni ne doit se substituer à un professionnel de la santé ! Il pourra au mieux conseiller son élève en s'adaptant à ses besoins, mais devra également être capable de l'orienter vers un médecin, un éducateur physique, un kinésithérapeute, ou autre, si cela s'avère nécessaire, en acceptant de ne pas aller au-delà des limites de ses compétences.

¹ *Le chant de l'Être*, Serge Wilfart (professeur de chant et d'art lyrique aux conservatoires supérieurs belges), collection *Espaces libres*, éditions Albin Michel, nouvelle édition au format de poche, Paris, 1997, pages 62/63

« *Qui chante mal parle mal, respire mal, se tient mal est « mal dans sa peau »* »¹

« *Apprendre à chanter, à quelque âge que ce soit, c'est vouloir être bien dans son corps et le rester, le plus longtemps possible.* »²

La préparation...

Lorsque l'on sait que ce sont presque 200 muscles qui sont concernés pour la production d'un son chanté (les muscles du larynx, tous ceux qui mettent en œuvre la respiration, ainsi que les muscles de la bouche...), il apparaît évident qu'un échauffement physique est nécessaire pour chanter. Curieusement, cette évidence l'est souvent beaucoup moins chez les percussionnistes qui pratiquent pourtant un instrument qui engage beaucoup le corps (les gestes très amples réalisés avec les poignets et les bras pour jouer entraînent une mise en mouvement de tout le corps). Il est intéressant de constater que l'échauffement corporel est toujours intégré au cours de chant (sous forme d'exercices de souffle, de vocalises...) alors qu'il est rarement pratiqué lors du cours de percussion. Il est pourtant un excellent moyen de vérifier les apprentissages techniques qui permettent une bonne détente physique, tels que la bonne tenue des baguettes, la rotation des poignets, la position des épaules...

« *Lorsque les réalisations physiques de chaque note sont bien comprises, c'est alors que la phase suivante du travail commence qui consiste à lier les gestes dans les phrases conformes au style de la pièce. Finalement les notes, les notes écrites, les actions physiques qui leur correspondent ponctuellement, doivent être si bien assimilées qu'elles sont rejetées dans l'inconscient, il faut qu'elles soient effacées pour pouvoir accéder à la transcendance de l'interprétation musicale. On dit : « maintenant, oublie les notes, joue ! ». Ce n'est qu'à ce moment-là que l'interprète insuffle la vie dans les manifestations physiques de l'œuvre, en y mettant toute l'âme qu'il convient.* »³

À cette préparation physique doit s'ajouter une préparation psychologique du jeu vocal ou instrumental. Chanter un son intérieurement avant de l'émettre (c'est à dire en l'imaginant, en l'anticipant) permet à la musculature nécessaire à la production de ce son de se mettre en place. La posture, l'intention, les notes, l'énergie...tout est alors anticipé. Il en va de même chez les percussionnistes; l'anticipation mentale d'un coup de grosse caisse symphonique par exemple, ou d'un trait très rapide au marimba, permet un jeu sans mauvaises surprises, sans brusquerie, et un contrôle optimal de l'énergie dépensée donc, au final, un jeu bien plus musical et maîtrisé.

le souffle et la respiration...

Chez les percussionnistes occidentaux, le souffle et la respiration sont souvent des éléments mis de côté, car ils ne sont à première vue, pas nécessaire à la production d'un son. La particularité du chant (sous toutes ses formes) réside dans le fait que le chanteur est à la fois l'instrument et l'instrumentiste. Contrairement au percussionniste, le chanteur a besoin de bien respirer pour faire fonctionner son instrument. Ne pas respirer correctement pour le chanteur, c'est imposer aux muscles de son larynx de ne pas fonctionner symétriquement, c'est empêcher les cordes vocales de

1 *Le chant de l'Être*, Serge Wilfart, collection *Espaces libres*, éditions Albin Michel, nouvelle édition au format de poche, Paris,1997, page 11.

2 *Le chant de l'Être*, Serge Wilfart, collection *Espaces libres*, éditions Albin Michel, nouvelle édition au format de poche, Paris,1997, pages 60/61

3 *Percussion et musique contemporaine*, Jean-Charles François, éditions Klincksiek esthétique, 1991, page 257

bien s'accoler. Mais pour absolument tous les musiciens, ne pas respirer correctement c'est risquer de souffrir de contractures des épaules, du cou, du dos...c'est s'épuiser inutilement, se crispier... Harmoniser son souffle (dans le sens de son énergie), c'est retrouver son corps, car comme on l'a vu plus précédemment (paragraphe 2.b. de la partie I.) le souffle symbolise la vie. Tout le travail par le souffle, consiste à libérer les tensions qui bloquent souvent le haut du corps et l'énergie parasite que l'anxiété a accumulée. Par exemple, une inspiration complète et une expiration généreuse libère le corps de toutes ses petites crispations et permet d'acquérir la sérénité de la profondeur du souffle basé sur le modèle de la respiration continue par le ventre du bébé en état de repos, sans blocage, qui met en jeu le buste tout entier.

« [Le chant] est un outil précieux pour moi! D'autant plus précieux pour des instruments qui n'utilisent pas le souffle. Il permet à l'instrumentiste d'apprendre à respirer physiquement et donc de mieux respirer musicalement. La respiration donne forcément une détente qui elle-même va avoir une incidence sur le son. »¹

« Dans les cours de danse, beaucoup de professeurs utilisent la voix comme outil d'apprentissage. J'ai moi-même eu quelques expériences d'enseignement de la danse et j'ai constaté de manière flagrante qu'avec les petits, réaliser un geste est beaucoup plus évident lorsqu'ils émettent un son en même temps (comme s'ils avaient besoin de sortir quelque chose de l'intérieur à travers la voix pour relâcher le corps). En grandissant, c'est un exercice qui devient plus difficile pour certains, et c'est le cas pour moi. »²

Travailler son instrument vocal, plus que tout autre instrument, permet au musicien instrumentiste (et au danseur aussi !) une véritable prise de conscience de la statique de son corps, de sa posture, de son appui au sol, de sa respiration, du contrôle et de l'économie de son souffle, et permet une grande facilitation de son expression corporelle à travers la musique qu'il interprète.

« Quand je joue, il m'arrive de chanter en même temps (parfois de manière involontaire), quand ça arrive, je sens que l'investissement dans la musique est beaucoup plus fort, jusqu'à faire bouger le corps d'une manière différente. C'est comme si le chant permettait de faire passer la musique dans la totalité du corps (il déclenche un mouvement dans le corps en lien direct avec la musique). Je constate aussi que l'inverse est possible : un investissement important au niveau du corps peut « inviter » au chant. Pour moi, la voix est un outil de travail assez naturel, voire même assez incontrôlable parfois. »³

et la détente physiologique et psychologique...

La véritable difficulté en musique, c'est que l'on exige du musicien qu'il accomplisse de véritables prouesses techniques et physiques, tout en restant à la fois « naturel » et détendu. Être détendu c'est être réceptif, être dans les meilleures conditions pour « donner ». Jouer sous tension, c'est dépenser une énergie considérable pour un résultat qui n'est souvent pas satisfaisant : le son de la voix se bloque, se casse, déraile, le son du percussionniste est écrasé et dur. Une voix qui porte n'est pas une voix forte, aussi bien que l'impact d'un coup fortissimo porté sur un tambour n'est pas le résultat d'un geste exécuté avec force.

1 Lydie Brisswalter professeur de chant lyrique au Conservatoire à Rayonnement Intercommunal du Val de Seine, cf interview de fin de dossier

2 Lucie Delmas, étudiante percussionniste au CNSMD de Lyon et détenteuse d'un DE de danse contemporaine, cf interview de fin de dossier

3 Dorian Lepidi, étudiant percussionniste au CNSMD de Lyon pratiquant la méditation et l'hypnose, cf interview de fin de dossier

Dans le travail de la voix, la gorge doit être ouverte et complètement détendue, et l'action se tenir au niveau du ventre, dans le souffle. Le percussionniste, lui, ne doit rien sentir au niveau de ses poignets, de ses bras, de ses épaules qui doivent être complètement détendus. Toute son énergie, comme pour le chanteur, doit partir de sa respiration profonde et basse.

La détente psychologique, mot clé de l'apprentissage vocal et instrumental, est très difficile à obtenir. Elle implique de laisser de côté la volonté, les réticences, la rigueur, les exigences, les résistances, la maîtrise, l'intellect, pour aller vers la perte de contrôle de soi, le lâcher-prise, l'ouverture, le plaisir, l'amour de soi et de l'autre, la confiance. Beaucoup de musiciens constatent l'impact du travail vocal et respiratoire dans le travail de leur instrument, dans l'interprétation qu'ils font d'une œuvre, et dans l'investissement qu'ils mettent dans leur jeu.

« Ma « politique » d'enseignement est d'essayer de réduire un maximum de nœuds qu'il peut y avoir dans le corps. Je souhaite privilégier la détente corporelle grâce à l'utilisation du souffle (par exemple, je demande à un élève de vider son air lorsqu'il frappe un coup sur la batterie avec son bras, cela lui permet de trouver un « état » de corps fluide sans barrière physique ou morale et d'avoir le bras bien détendu). Lorsque je constate que certains élèves jouent en apnée, je leur demande de vider leurs poumons et de jouer sans reprendre leur souffle pour voir combien de temps ils tiennent. Cet exercice leur permet une prise de conscience sur la nécessité que le souffle circule. J'aime bien donner comme exemple les instrumentistes à vent, qui eux sont obligés de respirer pour jouer ! »¹

Le sourire, souvent oublié, est un bon outil de détente. Il permet de relâcher les arcades sourcilières, qui ont tendance à se froncer sous l'effet de la concentration, et d'éclairer le visage tout en symbolisant un état de plaisir.

« Quand les traits du visage sont crispés par mécontentement intérieur, le reste du corps suit cette pensée néfaste. Rien ne vaut l'esquisse d'un sourire pour détendre tout le corps et induire un état d'esprit positif. »²

...permettent une meilleure gestion du trac :

Lorsque l'on parle du trac, on désigne généralement le trac « négatif » ; une forme particulière d'émotion, une peur ou une angoisse que le musicien ressent avant d'affronter le regard et l'oreille d'un public. Ce trac implique souvent la conscience d'une fragilité chez le musicien (manque de préparation au concert ou à la prestation, manque de maîtrise de l'œuvre qu'il interprète, difficultés techniques, peur du jugement de l'autre...) et engendre beaucoup d'appréhensions (manque d'assurance, de confiance en soi, peur du trou de mémoire...) qui débouchent souvent sur la perte de contrôle du corps (accélération du rythme cardiaque, tremblements des mains, fourmillements dans les doigts, gorge sèche, boule dans le ventre...).

L'enjeu que le musicien met dans sa prestation, sa trop grande exigence, l'image qu'il a du rôle qu'il doit tenir face aux auditeurs font souvent de son trac un trac négatif qui par excès entrave sa performance scénique et musicale et accentue sa peur d'affronter le public. Le travail du pédagogue est d'aider son élève à prendre le recul nécessaire par rapport à sa prestation pour arriver à un moment de plaisir partagé avec le public. Le trac n'est pas une fatalité et l'élève peut apprendre

1 Nicolas Del-Rox, musicien-percussionniste et professeur de percussion et de batterie au Conservatoire de Vienne, cf interview de fin de dossier

2 *Le violon intérieur*, Dominique Hoppenot, éditions Van De Velde, Paris, 2012

à le réduire de façon significative de telle sorte qu'il gêne le moins possible sa prestation publique. Le trac peut alors même devenir un allier (le trac positif, dynamisant) en permettant à l'élève de se dépasser, d'être constamment alerte et d'améliorer sa performance scénique, de sublimer ses capacités de communication artistique. Pour cela, une bonne préparation, un travail sur la respiration ainsi que des exercices de détente appropriés sont souvent efficaces.

Le pédagogue doit être là pour rassurer son élève et lui rappeler les bonnes astuces : s'échauffer, respirer en profondeur pour pouvoir extérioriser la montée d'énergie (due au trac) parfois paralysante, se mettre dans un état psychique positif, relativiser (le musicien ne joue pas sa vie !), anticiper ses gestes et mouvements, avoir un bon ancrage au sol, ne pas être déstabilisé par un imprévu... Si l'élève est sensibilisé à ce travail de détente très tôt dans son apprentissage, il sera sans problème capable de s'appuyer quoi qu'il arrive sur ses points forts, tout en gardant une bonne concentration et surtout ne vivra pas les « échecs » comme des voies sans issues, mais comme des occasions d'apprendre.

2- Le geste vocal, le geste instrumental :

Le geste vocal exprime immédiatement une pensée musicale ou une émotion. Il est aussi bien le mouvement des organes participant à l'émission de la voix, que le mouvement d'accompagnement du corps « porte-voix » qui vibre à sa réception. A tout usage de la voix peut correspondre un langage de la main, lui permettant une meilleure maîtrise. Le geste peut participer à la qualité de l'émission vocale en la facilitant. Comme lorsque l'on écoute une musique de manière concentrée, on sent l'impact corporel qu'elle exerce (comme si il fallait se retenir de fredonner ou de danser), ici le corps se met en mouvement spontanément pour accompagner la voix.

La multiplicité des instruments à laquelle le percussionniste doit faire face dans l'interprétation de certaines œuvres, les déplacements qu'il doit exécuter pour aller d'un instrument à l'autre, les différents changements de baguettes, l'étouffement des résonances des instruments offrent à l'auditeur, en plus de la musique, un véritable ballet visuel fait d'anticipations et de maîtrise des événements sonores. Certains compositeurs ce sont d'ailleurs inspirés de ces mouvements pour créer une musique de gestes (*Musique de tables*¹, *Silence must be*² ou encore *Pièce de gestes* de Thierry De Mey, *Corporel* de Vinko Globokar³...) ou une musique intégrant le geste (*Dressur* de Mauricio Kagel⁴, *Les brèves* de Jacques Rebotier, *Ombres* de Vinko Globokar, *Graffitis* de Georges Aperghis, *Living Room Music* de John Cage⁵...).

Le geste de frappe à première vue engage principalement l'utilisation des membres supérieurs. Si les mains, les avant-bras et les bras sont les parties du corps les plus sollicitées (avec les articulations des doigts, du poignet, du coude et de l'épaule) le geste de frappe est en réalité un engagement de l'ensemble du corps. De très bons appuis au sol sont nécessaires pour l'optimisation des mouvements réalisés avec la partie haute du corps. Le corps doit de façon permanente être dans une posture permettant un équilibre stable. Le travail du souffle est un bon moyen de parvenir à cet ancrage au sol, cette stabilité solide.

1 *Musique de tables*, Thierry De Mey, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=0n2qWeMLqKc>

2 *Silence must be*, Thierry De Mey, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=azzYVcIyAXs>

3 *Corporel*, Vinko Globokar, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=E3k7fH2L7YU>

4 *Dressur*, Mauricio Kagel, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg>

5 *Living Room Music*, John Cage, lien vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=xnciJhue24o>

3- Le cri

Le cri est ce qu'il y a de plus près du corps, c'est une voix inarticulée, un mode d'expression violent, puissant, brut, archaïque, une pulsion émotive. Il correspond à l'expression d'une émotion forte, au paroxysme d'un état affectif (fureur, colère, douleur surprise, joie...), il ne véhicule pas de paroles mais peut être interprété de diverses manières. Il peut correspondre à une aspiration à dépasser la parole, une libération de la voix et du corps, un moyen d'extériorisation, une protestation du corps, ou encore une exploration des profondeurs de la voix et du corps, une révélation des abîmes de la personnalité.

Le cri est aussi un profond jaillissement de vitalité, d'énergie, la manifestation d'une présence dans le monde (cri du nouveau-né).

Dans certaines œuvres contemporaines pour percussion (certaines pièces de Yoshihisa Taïra par exemple), les percussionnistes sont amenés à crier. Il arrive très régulièrement que l'interprétation de ces œuvres pose problème aux élèves. Crier leur apparaît souvent comme un acte brutal de «mise à nu», une violence qu'ils doivent se faire à eux-mêmes pour y parvenir, un état de retenue qu'ils doivent quitter sans ménagement. Le pédagogue doit toujours garder en tête que le cri touche à quelque chose de très personnel qu'il n'est pas toujours facile d'assumer. Lorsque celui-ci pose difficulté, le professeur ne doit en aucun cas brusquer un élève ou s'acharner sur lui, mais au contraire instaurer un climat de confiance, être très patient (l'enseignant autant que l'élève), laisser du temps au Temps.

IV. L'en-chant-ement instrumental

1- Le travail de l'oreille et de l'écoute

La voix est indissociable de l'oreille qui est une fonction essentielle de l'apparition du langage, la base de la communication. Elle est l'organe privilégié du musicien (il peut se passer de sa voix mais pas de son oreille) qui lui permet de recueillir le son et grâce auquel il joue avec goût (son goût !) et justesse.

Il y a trois types de fonctions auditives :

- la sensibilité auditive qui correspond à la réception d'un son par l'individu,
- l'affectivité auditive qui correspond à la réaction que ce son va impliquer, la sensation qu'il va provoquer chez lui,
- et l'intelligence auditive qui correspond à la compréhension qu'il aura du son.

« Écouter est un engagement total du corps afin que l'être qui est à l'intérieur de ce corps puisse bénéficier de ce qu'il désire percevoir. La perception par rapport à la sensation induit la nécessité d'une manifestation volontaire. Il y a un passage à l'acte qui n'est autre qu'une participation du sujet allant jusqu'à offrir et son oreille et son corps et son système nerveux au message musical ou verbal qu'il désire intégrer. »¹

Chez les musiciens, la capacité d'écoute est la base de ce que l'on entend par du travail de « l'oreille ». Par cette capacité d'écoute, elle permet de ressentir la musique intellectuellement et émotionnellement, de développer un jugement critique et surtout de partager et échanger avec autrui. « L'oreille » donne du sens à l'écoute musicale. Si la compréhension de ce qu'écoute le musicien est importante dans sa progression (mélodies, rythmes, harmonies, polyphonies, formes, instrumentations, phrasés...), l'exploration du timbre, l'attention au son et à ses qualités spécifiques est primordiale. N'importe quel son du quotidien offert à l'écoute peut alors se transformer en « objet sonore ». Il s'agit alors de considérer la réalité extérieure comme porteuse d'une musique potentielle, et par conséquent de considérer la musique, qu'on l'écoute, qu'on l'interprète ou qu'on la compose, comme le lieu d'un « théâtre » mettant en jeu des réalités non obligatoirement musicales.

Le développement de cette culture de l'écoute amène progressivement un élève à prendre des décisions musicales, affirmer ses goûts, remettre en question ses propres valeurs en écoutant les propositions musicales des autres ou dans la construction d'un projet musical commun. Il apparaît donc primordial que dans son enseignement, le professeur fasse en sorte que l'élève développe avant tout son écoute, car elle est à la base de l'apprentissage de la musique et de son instrument.

2- Le chant, la voix, des outils dans l'apprentissage instrumental

La voix, le premier instrument

Avant qu'un enfant ne soit physiquement capable de jouer d'un instrument, il peut chanter. La voix est le seul instrument « naturel » que tout le monde possède et dont chacun peut se servir pour reproduire une mélodie sans forcément la comprendre ou connaître le solfège. Comme pour la parole, la voix, même très peu ou pas travaillée, est un très riche moyen d'expression d'émotions. Les élèves peuvent, de la même manière qu'avec leur instrument, appréhender une œuvre musicale

¹ *L'oreille et la voix*, Alfred Tomatis, collection *Réponse*, éditions Robert Laffont, Paris 2006, page 123

quelle qu'elle soit, de façon la plus musicale possible.

C'est aux professeurs d'oser sortir des institutions, d'oser dépasser les limites qu'elles leur imposent, pour contribuer plus efficacement à la construction et au développement de la personnalité des élèves, qu'ils soient instrumentistes ou chanteurs.

Le chant et l'interprétation :

La particularité de la percussion est qu'elle englobe des familles d'instruments très différentes les uns des autres (bois, métaux, peaux, claviers), et qu'elle nécessite de la part de l'interprète une approche différente pour chaque instrument. Ces nombreux instruments peuvent se diviser en deux catégories : les instruments à hauteur déterminée et les instruments à hauteur indéterminée. À part les timbales, aucun instrument à percussion ne nécessite un travail de justesse (comme l'on peut le faire au violon par exemple).

Les timbales se distinguent des autres instruments à percussion par leur faculté à émettre des sons à hauteur déterminée et à pouvoir être accordées précisément en modifiant la tension de la peau grâce à un système de pédalier. Les changements de hauteurs peuvent se réaliser très rapidement avec les deux pieds (à ce moment, le timbalier est alors assis sur un siège haut) et former de véritables mélodies (c'est ce qu'on appelle les timbales mélodiques). L'instrument étant très grave, très résonnant et très changeant dans ses hauteurs en fonction de l'endroit de frappe sur la peau, des différentes nuances ou encore de la température de la salle, il est absolument nécessaire pour le timbalier d'entendre parfaitement ce qu'il joue afin d'en corriger la justesse. L'utilisation du chant est un excellent moyen d'y parvenir ; il est l'outil le plus accessible dans la formation et l'éducation de l'oreille et permet de développer l'oreille interne et l'écoute intérieure. C'est au professeur d'apporter un maximum de clés à son élève, souvent inhibé dans l'utilisation de sa voix, pour que l'équilibre entre interprétation musicale construite et justesse se fasse.

« Le langage vocal en général (voix parlée et voix chantée) peut participer à développer l'imaginaire, aider à caractériser un son, une couleur, nommer ou figurer une intention musicale. Lorsqu'une phrase musicale est par exemple dense, très liée, avec des valeurs longues, ou au contraire très détachée, légère... je pense qu'il peut être intéressant de chercher différentes interprétations possibles à la voix pour ensuite reproduire son choix d'interprétation à l'instrument. Utiliser sa voix permet de trouver des élans avec le corps, de la fluidité dans le son, un maintien de l'activité et de l'engagement du corps dans des valeurs longues, éventuellement prendre conscience de certaines tensions. Relier le chant et le jeu instrumental peut permettre de repérer des endroits qui manquent de fluidité à l'instrument, une phrase qui perd sa direction, une tension qui persiste, une respiration qui manque... »¹

Pour tous les musiciens, même ceux qui n'ont pas à se soucier de la justesse de leurs instruments, chanter permet de construire et d'entendre une idée musicale mais aussi de choisir, d'intégrer et d'intérioriser le résultat musical qu'ils souhaitent obtenir sur leur instrument (un phrasé, une conduite de phrase, une nuance, une respiration, une interprétation...).

« Je dis souvent aux élèves que le meilleur professeur c'est eux-mêmes parce qu'ils peuvent rêver et chanter ce qu'ils veulent quand ils veulent. À partir du moment où ils ont formalisé par le chant une interprétation d'une pièce, après il suffit qu'ils arrivent au niveau de cette interprétation chantée.

¹ Elsa Goujon-Grégori, professeur de chant Lyrique à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne, cf interview de fin de dossier

Tant qu'ils n'arrivent pas à jouer ce qu'ils chantent, ça ne marche pas. Je ne parle pas du chant comme technique mais du chant comme incarnation d'une pièce écrite, le travail qui suit c'est la concrétisation de cette incarnation à travers l'interface qu'est l'instrument. »¹

Parler le son et les rythmes, les percussions vocales :

En percussion, il existe de nombreuses pièces solistes écrites pour des instruments à hauteur indéterminée, comme la caisse-claire ou encore les multi-percussions (un assemblage d'instruments à percussion formant un « set » sur lequel joue le percussionniste). La musique et la musicalité d'une interprétation se jouent alors sur un balancement fait de points d'appuis, d'une pulsation, d'une carrure, et sur des effets de nuances, de timbres, d'accents ou au contraire de ghost notes (notes fantômes)... Il est alors flagrant de constater que celui qui sait « parler la musique », c'est à dire imiter les rythmes avec sa voix (en se servant d'onomatopées) tout en tenant compte des différents phrasés, des nuances, du « groove » que la musique sous-entend, sait jouer sans difficulté. Un exemple intéressant à citer est la technique du « kannakol »². Il s'agit d'une méthode de mémorisation et d'apprentissage de rythmes parfois très complexes utilisée par les percussionnistes (joueurs de tablas) d'Inde du sud. À chaque son des tablas correspond une syllabe ou une onomatopée spécifique, tant qu'une phrase rythmique n'est pas intégrée à la voix, le percussionniste ne se sert pas de son instrument.

« Pour les musiciens indiens, les tablas sont avant tout un langage fait de 13 mots (les « bols »), toutes les phrases musicales sont un assemblage de ces 13 mots (exactement comme un alphabet peut assembler des mots pour faire des phrases). Par exemple, quand on chante « Ta », aux tablas, il y a un son précis associé. Si quelqu'un chante une nouvelle phrase rythmique, on sait exactement ce que ça va donner à l'instrument. [...] Les musiciens apprennent donc d'abord à chanter les rythmes en jouant le cycle dans leurs mains puis à chanter les rythmes en jouant les tablas pour enfin ne jouer que les tablas. En tant que percussionniste occidental, j'aime aussi procéder de manière inverse, c'est à dire d'abord jouer un cycle rythmique et après chanter. C'est cet aller-retour entre ces deux manières de faire qui est intéressant ! J'utilise dans mon travail de percussionniste occidental également les « bols » d'Inde du sud qui ne sont pas les mêmes. Chaque temps est identifié par une syllabe (par exemple une carrure de 2 temps se chante « Ta Ka », une carrure de 3 temps « Ta Ki Te », 4 temps « Ta Ka Di Mi »...et ça va jusqu'à 9 temps). Je me sers beaucoup de cet outil pour garder en mémoire la carrure, la mesure quand par exemple j'improvise à la batterie pour phraser un débit ou encore pour la mise en place de certaines pièces rythmiques d'instruments à peau. C'est aussi une aide précieuse dans le travail de mémorisation : je travaille beaucoup en chantant les groupes de 2 temps et 3 temps (« Ta Ka » et « Ta Ki Te »), car leur association permet de chanter n'importe quelle mesure (par exemple des mesures irrégulières), je mémorise les enchaînements de groupes rythmiques de cette manière. »³

Dans un autre domaine, le « human beatbox »⁴ (la boîte à rythme humaine) utilise tout l'éventail des bruits possibles et imaginables produits avec la bouche dans la création de mélodies rythmiques toujours plus virtuoses. Ces imitations vocales de boîtes à rythmes, scratches, ou de nombreux autres instruments (principalement les percussions) sont d'ailleurs utilisées par des compositeurs dans certaines pièces pour percussion.

1 Jean Geoffroy, professeur de percussion au CNSMD de Lyon, soliste international, cf interview de fin de dossier

2 Démonstration de la technique du kannakol par un percussionniste indien, lien vidéo :

https://www.youtube.com/watch?v=TXS6UByE_y8

3 Sébastien Hervier, étudiant percussionniste au CNSMD de Lyon, joueur de tablas et professeur de percussion à l'École Lyonnaise des Cuivres, cf interview de fin de dossier

4 Démonstration de *human beatbox*, lien vidéo : https://www.youtube.com/watch?v=g0_2vmkTmf0

« La voix étant l'organe central de l'expression théâtrale et en même temps celui qui sert de référence à toute musique, elle peut servir de base à l'élaboration d'un langage qui se placerait au carrefour entre les deux genres. Certes les instrumentistes n'ont généralement pas d'aptitudes vocales, ce qui est d'ailleurs dommage car on pourrait dire que la compréhension intime (dans l'emplacement de l'âme !) d'une phrase musicale passe nécessairement par sa vocalisation. Or la percussion a été, depuis toujours, fortement associée aux phénomènes vocaux et au langage parlé, soit dans l'utilisation de langages tambourinés pour la communication entre villages, soit dans l'apprentissage du tambour dans de nombreuses traditions par des vocalisations analogiques. Il semble que des instruments aussi complexes que les membranophones et certains instruments en bois aient la capacité de reproduire les phonèmes du langage parlé. La poésie abstraite des futuristes italiens, des dadaïstes, des poètes sonores, lettristes et autres, ressemble dans bien des cas aux langages tambourinés. »¹

3- Voix et Formation Musicale :

« Le solfège crée la pulsation et la respiration de la musique ; il est son cœur et ses poumons, les deux organes vitaux par excellence. »²

« L'intégration de l'élève dans la classe et dans l'établissement est réalisée naturellement au cours de formation musicale. Ce moment trop souvent décrié est en fait la véritable colonne vertébrale de l'école de musique. C'est là que tout – ou presque – se passe, tant du point de vue de la culture musicale générale que sur le plan des rencontres entre élèves de classes différentes. »³

La Formation Musicale relève à la fois du domaine du concret, de la logique, du rationnel, de l'analytique, de la structure (qui sont la base de la création d'une œuvre musicale) et du domaine de la sensibilité, de l'imagination, de l'intuition, de la sensation, de la vision de l'interprète (qui sont, eux, exclus de toute logique et qui feront des élèves de véritables musiciens). Elle est en connexion directe avec l'expression d'une œuvre musicale, son pouvoir d'émotion. Son étude permet au musicien de mieux comprendre une œuvre, de mieux se l'approprier, d'y prendre des libertés à travers l'étude des formes, des langages, l'histoire de la musique, l'harmonie, ...

Pour que les élèves cessent de considérer le cours de Formation Musicale comme une activité ennuyeuse et obligatoire qu'ils doivent subir pour accéder au « vrai » plaisir qu'est l'apprentissage de l'instrument, il appartient au professeur de construire un cours où chaque domaine abordé prend tout son sens dans un contexte musical global (l'élève apprend en faisant de la musique) et surtout où l'élève a envie d'apprendre.

L'utilisation de la voix et du chant sont pour cela des éléments centraux du cours de Formation Musicale. Ils permettent aux élèves d'utiliser de manière concrète leurs connaissances dans la réalisation d'un projet musical concret (une présentation à d'autres élèves de chansons, un concert fait d'improvisations vocales, un spectacle de chorale...). Les apprentissages relatifs à la Formation Musicale sont alors vivants et vécus.

L'approche et le travail d'une œuvre musicale par le chant aide l'élève à se développer, à se

¹ *Percussion et musique contemporaine*, Jean-Charles François, éditions Klincksiek esthétique, 1991, page 261

² *Par la musique deviens qui tu es*, Monique Deschaussées, collection *Chemins de l'Harmonie*, éditions Dervy, Clamecy 2002, page 101

³ *La classe de percussion: un carrefour*, Jean Geoffroy, cité de la musique, département pédagogie et documentation musicales, Paris, 2000, page 26

construire une personnalité qui lui est propre. Il permet d'explorer des répertoires musicaux, des textes, découvrir différents styles de musique, des langues étrangères, découvrir l'harmonie à travers la polyphonie et constitue un bon exercice de mémorisation.

Conclusion

« De la nature, du corps à la voix et au sentiment, au langage et à l'œuvre, des liens se tissent. La musique est l'art le plus liant. »¹

L'objectif de ce mémoire était de montrer que la voix est l'instrument le plus personnalisé : elle transporte, qu'on le veuille ou non, toutes les émotions. Elle est vivante, elle respire, elle rit, elle pleure, elle accroche, elle est sincère. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les légendes les plus célèbres de la mythologie Grecque (au fondement de la culture occidentale) lui donnent un pouvoir de l'ordre du surnaturel et de la magie et si elle est au cœur de maintes manifestations religieuses. Chacun porte en lui le mystère de sa propre voix, le lever suppose d'accepter une mise à nu. Dans ce travail, le but n'est pas d'acquérir une grande technique vocale ; il n'est pas nécessaire d'être ou de vouloir devenir chanteur lyrique par exemple : la voix est un outil précieux dont chacun peut se servir.

« Ce n'est pas une question de bien ou de mal chanter, c'est une question de s'assumer soi sans l'interface, cela revient à parler de l'interprète sans son instrument et de ce qu'il lui reste sans son instrument : il lui reste les bras pour bouger, il peut danser et il peut chanter, c'est là qu'on voit qui est vraiment l'interprète. »²

Travailler sa voix c'est cultiver son corps, améliorer l'image de soi. C'est montrer une plus grande assurance sur tous les plans, c'est chercher un meilleur équilibre ainsi qu'un plaisir. Il s'agit de comprendre et de maîtriser ce qui se passe en soi, de se trouver.

« Exister, et donc émerger dans sa singularité, ce n'est pas décrire, ni donner son avis sur le monde, ni même raconter sa vie. Mais : donner sa parole pour qu'une mélodie du monde y prenne figure. Toute singularité résulte du souci d'ouvrir en soi des chemins et de créer un lieu d'intimité et de proximité : intimité à soi-même et proximité du monde et des choses en soi. »³

« Prendre en compte la personnalité de l'élève est compliqué à gérer car c'est assez déstabilisant pour l'élève et pour le professeur. En même temps si on ne travaille pas la dessus, on revient à faire simplement de l'exercice mécanique, et tant que l'on ne parle que de ça on ne dit rien de faux mais on ne dit rien non plus, on ne parle que d'évidences. [...] tant que l'on se cache derrière son savoir-faire et/ou son instrument, on crée une barrière entre soi et l'auditeur. La voix et le chant sont un médium commun à tous et de véritables outils de compréhension de soi »⁴

Je voudrais insister sur le fait que le pédagogue doit être vigilant quant à la façon d'amener l'élève à utiliser sa voix chantée. Tout élève venant s'inscrire au cours de percussion ne choisit pas de chanter. Il s'agit de trouver un sens à l'utilisation du chant afin que l'élève ne se sente pas embrigadé malgré lui dans une démarche qui lui paraît trop personnelle. Il faut qu'il puisse faire le lien entre l'utilisation de sa voix et une vraie démarche artistique.

« Il est admis désormais que celui qui se prend à émettre soit un son chanté soit un discours se voit conduit à devenir du même coup le propre auditeur de ce qu'il énonce. En d'autres termes,

¹ *Le temps de la voix*, Daniel Charles, collection *Le bel aujourd'hui*, éditions Hermann, Paris, 2011 page 162

² Jean Geoffroy, professeur de percussion au CNSMD de Lyon, soliste international, cf interview de fin de dossier

³ *Dire la voix: approche transversale des phénomènes vocaux*, Joëlle Deniot, Catherine Dutheil, François-Xavier Vrait, collection *Univers Musical*, éditions l'Harmattan, Paris, 2000, page 294

⁴ Jean Geoffroy, professeur de percussion au CNSMD de Lyon, soliste international, cf interview de fin de dossier

l'émetteur devient le premier récepteur de sa projection sonore.

Mais [...] est-il apte à écouter son dire ? Désire-t-il réellement entrer dans cette dialectique bien spécifique ? Tient-il à se percevoir tel qu'il est ? On imagine toutes les résonances psychologiques que soulève une telle approche. Qui ose se regarder tel qu'il est ? Qui accepte de se découvrir face à lui-même, face à son propre visage, face à sa propre voix, face à son réel personnage, face à son réel discours ? »¹

Il est clair pour moi que le pédagogue doit accompagner les élèves mais en aucun cas (encore une fois) se substituer à un psychologue ou à un professionnel de la santé. Il doit être capable de comprendre le fonctionnement du corps et du souffle tout en reconnaissant ses limites, être capable de proposer de multiples ouvertures dans le travail de l'instrument, sans les imposer. La voix et le chant sont *un* outil d'approche *parmi tant d'autres* dans l'apprentissage d'un instrument et dans l'épanouissement de l'élève. Ils sont un chemin *possible* mais *pas universel*.

« Le rôle de l'enseignant reste le même : celui d'un chercheur qui va essayer d'accompagner au mieux les élèves et les étudiants tout en étant attentif à leurs attentes, leurs ambitions, leurs projets. »²

Certains musiciens professionnels ne ressentent pas le besoin de réaliser un travail de remise en question, de connaissance de soi. Ils n'en sont pas forcément moins bons musiciens, moins sensibles, moins ouverts, moins virtuoses, ou encore moins épanouis physiquement, psychologiquement et socialement. Par contre, je ne peux pas imaginer une seule seconde que ce travail de remise en question et de connaissance de soi ne soit pas entrepris chez un pédagogue. Enseigner suppose un gros pouvoir d'adaptation, une capacité à amener l'apprentissage de multiples manières. Il est essentiel de constamment se poser des questions, sans jamais n'avoir aucune certitude, être conscient de l'influence que l'on peut avoir sur un élève sans pour autant essayer de le transformer.

Si le musicien joue comme il est, l'enseignant lui, enseigne comme il est. Même si lui-même a entrepris cette démarche de travail sur lui, il doit bien être conscient que c'est une démarche personnelle qui ne trouvera peut-être jamais d'échos chez ses élèves.

Le pédagogue doit avant tout transmettre une envie de découvertes artistiques (de tous bords), une curiosité sans limite et surtout le plaisir de jouer avec une palette d'émotions toujours plus étendue. Quelle que soit la démarche qu'il met en avant, et toujours avec beaucoup d'humilité, tant que le pédagogue sera attentif à l'attitude de l'élève face à son instrument, sa posture, son souffle, son implication, sa sensibilité, son imagination, ses envies et ses projets, il pourra espérer l'amener à aller le plus loin possible dans son jeu et surtout dans son plaisir.

« Ce qui est dit n'est jamais entendu tel que c'est dit : une fois que l'on s'est persuadé de cela, on peut aller en paix dans la parole, sans plus aucun souci d'être bien ou mal entendu, sans plus d'autre souci que de tenir sa parole au plus près de sa vie. »³

¹ *L'oreille et la voix*, Alfred Tomatis, collection *Réponse*, éditions Robert Laffont, Paris 2006, page 123

² *La lettre du musicien*, février 2012, numéro 413, interview de Jean Geoffroy sur l'enseignement de la percussion en 2012, page 34

³ *L'éloignement du monde*, Christian Bobin, éditions Lettres Vives, 1993

Bibliographie

Livres :

- ANFILOV Gleb, *Physique et Musique*, collection *Science pour tous*, éditions de Moscou, Moscou, 1969
- BARTHES Roland, *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*, éditions du Seuil, Paris, 1ère édition, 1981
- BIGAND Emmanuel, *Le cerveau mélomane*, collection *Cerveau et Psycho*, éditions Belin, 2013
- BLIVET Jean-Pierre, *Les voies du chant*, éditions Fayard, Mayenne, réimpression, 2012
- CARRE Alain, *Musique et Handicap*, collection *Consonance*, éditions Fuzeau, 2012
- CASTAREDE Marie-France, *La voix et ses sortilèges*, collection *Confluents psychanalytiques*, éditions Les belles lettres, Paris 2004 (1ère édition 1987)
- CHARLES Daniel, *Le temps de la voix*, collection *Le bel aujourd'hui*, éditions Hermann, Paris, 2011
- CORNUT Guy, *La voix*, collection *Que sais-je ?*, éditions Puf, Presse universitaire de France, 1983, 8ème édition, 3ème tirage, 2012
- DEJEAN Marie-Henriette et BONTEMPELLI Bruno, *Le chant*, éditions Sides, 2005
- DENIOT Joëlle, DUTHEIL Catherine, VRAIT François-Xavier, *Dire la voix: Approche transversale des phénomènes vocaux*, collection *Univers Musical*, éditions l'Harmattan, Paris, 2000
- DESCHAUSSEES Monique, *Par la musique deviens qui tu es*, collection *Chemins de l'Harmonie*, éditions Dervy, Clamecy 2002
- DESCHAUSSEES Monique, PIGANI Erik, *Musique et spiritualité*, collection *L'Être et l'Esprit*, éditions Dervy, Paris 2004
- ELIACHEFF Caroline, *A corps et à cris*, éditions Odile Jacob, Paris, 2000
- FRANCOIS Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, éditions Klincksiek esthétique, 1991
- GEOFFROY Jean, *La classe de percussion: un carrefour*, cité de la musique, département pédagogie et documentation musicales, Paris, 2000
- GUIRAUD-CALADOU Jean-Marie, *Musicothérapie paroles des maux*, éditions Van De Velde, réimpression, Lyon, 2006
- HERRIGEL E., *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, collection *l'Être et l'Esprit*, éditions

Dervy, Paris 2012

HOPPENOT Dominique, *Le violon intérieur*, éditions Van De Velde, Paris, 2012

TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, collection *Réponse*, éditions Robert Laffont, Paris 2006

WILFRAT Serge, *Le chant de l'être*, collection *Espaces libres*, éditions Albin Michel, nouvelle édition au format de poche, Paris, 1997

Revue :

MACHE François-Bernard, POCHÉ Christian, *La voix, maintenant et ailleurs*, éditions de la BIP et du Centre régional de la voix de la Fondation Royaumont, Paris, 1985

La lettre du musicien, février 2012, numéro 413 (avec un dossier de 24 pages sur les percussions)

L'enseignement de la Formation Musicale dans les Écoles et Conservatoires de Musique, FNUCMU (Fédération Nationale des Écoles de Conservatoires municipaux de Musique, de Danse et d'Art Dramatique, éditions Henry Lemoine et Gérard Billaudot.

Émission TV :

La voix, soirée THEMA, émission proposée par Alain Jaubert, présentée par Marisa Berenson, diffusée sur Arte le 17 janvier 1993

Conférence :

PUGET DOS SANTOS Annie, *Entre corps et langage, la voix* (conférence du jeudi 3 avril 2014 à la Maison des Jeunes et de la Culture de Saint-Just)

Enquête/Interviews

Les interviews suivantes sont publiées avec l'autorisation de chaque personne interrogée.

Lydie Brisswalter professeur de chant lyrique au Conservatoire à Rayonnement Intercommunal du Val de Seine

Pensez-vous que la voix et le chant puissent être un outil dans l'apprentissage d'un instrument, et plus particulièrement dans celui de la percussion ?

C'est un outil précieux pour moi! D'autant plus précieux pour des instruments qui n'utilisent pas le souffle. Il permet à l'instrumentiste d'apprendre à respirer physiquement et donc de mieux respirer musicalement. La respiration donne forcément une détente qui elle-même va avoir une incidence sur le son.

Le chant peut être une aide à l'interprétation, à la détente (pour le percussionniste, un geste de frappe réalisé en expirant sera automatiquement plus juste qu'un geste réalisé en bloquant le souffle). Quand on chante, le son se pose sur notre souffle, en percussion le chant et le souffle peuvent accompagner le son.

Lorsque l'on observe les enfants en apprentissage instrumental, souvent quand ils se concentrent ou qu'ils ont du mal à faire quelque chose, leur réflexe est de se raidir, de bloquer leur respiration et c'est là que le chant peut intervenir. Le chant et le souffle sont de bons outils pour essayer d'éviter que les tensions physiques s'installent et soient des freins à l'apprentissage de l'instrument.

Pour les claviers de percussion (le marimba par exemple), chanter une voix (la basse par exemple) d'une pièce polyphonique tout en la jouant permet de faire travailler l'oreille, de faire ressortir une partie en particulier pour mieux l'entendre. On pourrait aussi faire travailler des pièces de percussion pour instruments à peaux vocalement par onomatopées avec une hauteur différente pour chaque type de sons frappés.

La voix et le chant sont aussi une précieuse aide à la mémorisation (on peut imaginer utiliser d'abord sa voix seule dans l'apprentissage d'une pièce pour percussion, puis la voix et l'instrument en même et temps et enfin l'instrument seul mais en respirant toujours comme avant).

Lucie Delmas, étudiante percussionniste au CNSMD de Lyon et détentrice d'un DE de danse contemporaine

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

Je n'utilise pas beaucoup ma voix dans mon travail personnel. Dans l'enseignement que j'ai reçu, ce n'était pas un outil tellement utilisé. En général, j'ai du mal à faire le lien, à trouver des passerelles entre ma voix et ce que je joue. Il m'arrive d'utiliser des onomatopées pour travailler un rythme par exemple, mais chanter des hauteurs déterminées de notes pour travailler les instruments à clavier c'est très rare. Par contre pour les timbales, si je veux écouter réellement les notes que je joue, je suis obligée de me les chanter au moins intérieurement.

Je ressens le fait que je n'arrive pas à utiliser ma voix dans mon travail comme un manque. Je pense que si j'y arrivais, ça m'aiderait beaucoup. Depuis peu, j'aimerais que ma voix devienne un outil dans mon travail. Actuellement quand je travaille, je me force à entendre la musique avant de la jouer. J'ai alors l'impression d'être plus concentrée, par exemple, j'arrive mieux à tenir la tension musicale d'une pièce de marimba assez difficile que je travaille en ce moment que lorsque je ne chante pas. Jouer en respirant n'est pas quelque chose de naturel, je suis obligée d'y penser pour y parvenir. Le travail de ma voix pourrait m'aider à ce que ma respiration soit plus en lien avec la musique que j'interprète sans que j'aie à y penser.

Globalement, je fonctionne plus avec le corps et les gestes comme outils dans le travail de mon instrument qu'avec ma voix, ayant fait des études de danse contemporaine, c'est ce qui me parle le plus. Quand je travaille une pièce, j'imagine que je la danse sur cette musique. Je me sers beaucoup de l'apprentissage que j'ai reçu en danse (la perception du poids du corps, les déplacements, le souffle, l'ancrage au sol, la tenue d'épaule...) et j'essaie de les transposer au travail de la percussion (par exemple, je joue un trait rapide dans un seul souffle). Quand j'improvise en danse, je m'invente une histoire. En percussion, si je veux prendre du recul par rapport à une pièce que je travaille, c'est la même chose, je me crée une histoire.

Je pense que travailler sa voix apporte beaucoup d'écoute musicale et d'écoute de soi. En tant qu'élève j'ai toujours eu un blocage quand mon professeur me demandait de chanter quelque chose. Je n'aimais pas le fait d'entendre ma voix, j'avais l'impression que c'était quelque chose d'intime, l'impression que même utiliser des onomatopées c'était me dévoiler beaucoup, du coup j'étais assez tendue.

Dans les cours de danse, beaucoup de professeurs utilisent la voix comme outil d'apprentissage. J'ai moi-même eu quelques expériences d'enseignement de la danse et j'ai constaté de manière flagrante qu'avec les petits, réaliser un geste est beaucoup plus évident lorsqu'ils émettent un son en même temps (comme s'ils avaient besoin de sortir quelque chose de l'intérieur à travers la voix pour relâcher le corps). En grandissant, c'est un exercice qui devient plus difficile pour certains, et c'est le cas pour moi.

Nicolas Del-Rox, musicien-percussionniste et professeur de percussion et de batterie au Conservatoire de Vienne

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

J'utilise beaucoup moins ma voix dans mon travail personnel paradoxalement que dans les cours que je donne. Dans mon travail personnel, quand un passage d'une pièce est difficile ou instable rythmiquement, j'utilise des onomatopées de manière instinctive pour m'aider dans la mise en place de la musique (sans que ce soit non plus une méthode de travail que j'ai développé en particulier). Lorsqu'une pièce est terminée et que je la connais par cœur, je travaille en chantant intérieurement les sons, pour m'approprier la pièce plus en profondeur. Je suis persuadé qu'une phrase musicale est associée à quelque chose de corporel, c'est à dire au souffle, à la respiration... chanter permet d'in-cor(ps)-porer, permet à la musique de prendre corps pour que le corps puisse la restituer ensuite.

Dans les cours que j'ai reçus, je n'ai pas souvenir que l'un de mes professeurs m'ait demandé de chanter quelque chose dans ce but précis de solliciter une prise de conscience corporelle, mais plutôt dans le but d'aider à une mise en place rythmique.

J'utilise beaucoup la voix et le souffle comme outil pédagogique dans les cours que je donne en particulier pour certains élèves qui ont tendance à être trop crispés. Ma « politique » d'enseignement est d'essayer de réduire un maximum de nœuds qu'il peut y avoir dans le corps. Je souhaite privilégier la détente corporelle grâce à l'utilisation du souffle (par exemple, je demande à un élève de vider son air lorsqu'il frappe un coup sur la batterie avec son bras, cela lui permet de trouver un « état » de corps fluide sans barrière physique ou morale et d'avoir le bras bien détendu). Lorsque je constate que certains élèves jouent en apnée, je leur demande de vider leurs poumons et de jouer sans reprendre leur souffle pour voir combien de temps ils tiennent. Cet exercice leur permet une prise de conscience sur la nécessité que le souffle circule. J'aime bien donner comme exemple les instrumentistes à vent, qui eux sont obligés de respirer pour jouer ! J'utilise le chant à proprement parlé dans des exercices de batterie, par exemple pour faire « vivre » une rythmique qui tourne. Pour sentir le cycle d'une mesure à 4 temps et se l'approprier, je fais chanter à mes élèves les 3 premiers temps sur des hauteurs différentes puis respirer sur le quatrième temps tout en jouant la rythmique de la batterie par-dessus. Certains élèves chantent instinctivement, d'autres n'arrivent pas ou n'osent pas faire de son avec leur voix, dans ce cas, je les fais compter pour sentir le cycle de la mesure ou je chante avec eux. Remplacer des notes par des onomatopées marche en général très bien aussi pour travailler la régularité par exemple ou encore le ressenti de la pulsation. Le fait de parler oblige à articuler, prendre conscience d'une pulsation, comprendre les rythmes, après quand les élèves reproduisent ce qu'ils ont fait avec leur voix à l'instrument, la différence est flagrante !

Pour moi, l'utilisation de la voix et du souffle est d'abord un outil de détente et de conscience corporelle et également une manière de comprendre qu'un rythme de sons à hauteurs indéterminés « chante » autant qu'une mélodie réalisée sur un clavier. J'ai aussi constaté que pour les enfants dyslexiques l'utilisation du chant souvent laborieux au départ, était extrêmement bénéfique. Lorsqu'ils chantent en jouant, ils arrivent à mieux anticiper, à mieux prendre conscience des sons sans pour autant ralentir.

Sébastien Hervier, étudiant percussionniste au CNSMD de Lyon, joueur de tablas et professeur de percussion à l'École Lyonnaise des Cuivres

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

Dans mon travail personnel j'utilise beaucoup ma voix, pour moi c'est le moyen le plus sûr de permettre un chemin entre ma tête (mon intellect) et mes mains (mon corps), entre ce que je comprends de ce que je dois jouer et les sensations ressenties. Quand je travaille des pièces mélodiques (au marimba ou au vibraphone par exemple), régulièrement, je cherche des phrasés en chantant : je chante la mélodie d'abord seule, puis je chante en même temps que je joue puis je joue en arrêtant de chanter mais en gardant en mémoire tout le travail que j'ai réalisé précédemment. Si je travaille une pièce polyphonique, je me sers également du chant pour entendre toutes les voix. Pour tout ce qui est rythmique je me sers essentiellement des onomatopées pour chercher et travailler un phrasé, je fais en sorte que ce que je chante « colle » à ce que je joue et l'inverse. Je choisis très précisément les articulations et onomatopées que j'utilise. Pour moi, la phase de superposition du chant et de l'instrument est très importante dans le travail intermédiaire d'une pièce. Les onomatopées sont un très bon outil dans l'intégration de la pulsation et l'assimilation du mouvement des rythmes.

Ce travail par la voix est très en lien avec la musique indienne que je pratique à travers les tablas. Avant d'apprendre à jouer, on apprend d'abord à chanter les rythmiques. Pour les musiciens indiens, les tablas sont avant tout un langage fait de 13 mots (les « bols »), toutes les phrases musicales sont un assemblage de ces 13 mots (exactement comme un alphabet peut assembler des mots pour faire des phrases). Par exemple, quand on chante « Ta », aux tablas, il y a un son précis associé. Si quelqu'un chante une nouvelle phrase rythmique, on sait exactement ce que ça va donner à l'instrument. La musique indienne est cyclique, pour travailler le rythme, les musiciens font « tourner » un cycle. Dès le début de leur apprentissage, ils incorporent les différents temps d'un cycle et matérialisent les différentes carrures grâce à une manière bien spécifique de compter avec les mains et les doigts (les « matras ») pour « cartographier » le cycle : il y a une différence de geste entre les temps appuyés (essentiellement des « claps » dans la main) et les temps intermédiaires (marqués discrètement du bout des doigts). Les musiciens apprennent donc d'abord à chanter les rythmes en jouant le cycle dans leurs mains puis à chanter les rythmes en jouant les tablas pour enfin ne jouer que les tablas.

En tant que percussionniste occidental, j'aime aussi procéder de manière inverse, c'est à dire d'abord jouer un cycle rythmique et après chanter. C'est cet aller-retour entre ces deux manières de faire qui est intéressant ! J'utilise dans mon travail de percussionniste occidental également les « bols » d'Inde du sud qui ne sont pas les mêmes. Chaque temps est identifié par une syllabe (par exemple une carrure de 2 temps se chante « Ta Ka », une carrure de 3 temps « Ta Ki Te », 4 temps « Ta Ka Di Mi »...et ça va jusqu'à 9 temps). Je me sers beaucoup de cet outil pour garder en mémoire la carrure, la mesure quand par exemple j'improvise à la batterie pour phraser un débit ou encore pour la mise en place de certaines pièces rythmiques d'instruments à peau. C'est aussi une aide précieuse dans le travail de mémorisation : je travaille beaucoup en chantant les groupes de 2 temps et 3 temps (« Ta Ka » et « Ta Ki Te »), car leur association permet de chanter n'importe quelle mesure (par exemple des mesures irrégulières), je mémorise les enchaînements de groupes rythmiques de cette manière. J'utilise également cette méthode pour travailler l'aspect rythmique d'un trait mélodique. Ce qui est important, c'est que chanter des « bols » n'est pas juste chanter l'impact d'une pulsation, c'est chanter chaque syllabe jusqu'au bout pour bien prendre conscience de la durée de chaque temps. Cette constatation m'a ouvert les yeux dans mon travail du rythme et m'a

fait comprendre la différence entre une pulsation et un temps.

Personnellement, je trouve que la conception indienne de la pulsation est beaucoup plus riche que ce qu'on m'a enseigné en cours de Formation Musicale lorsque j'étais au conservatoire, à ce moment-là, la pulsation c'était juste taper sur une table de manière métronomique et égale. Aujourd'hui j'ai l'impression que les professeurs de Formation Musicale travaillent beaucoup plus avec une battue de chef d'orchestre (l'équivalent des « matras » indiens).

Dans l'enseignement que je dispense, je propose à mes élèves de travailler comme moi, je leur fais d'abord chanter les rythmes, puis chanter en même temps qu'ils jouent puis jouer sans chanter. Je veux habituer les élèves à prendre des repères dans le temps (on ne fait pas 2 temps de la même façon). J'aimerais réussir à leur faire suffisamment assimiler ce travail-là pour qu'ils puissent le moment venu le faire en autonomie et devenir leur propre professeur. Cette méthode porte ses fruits, je sens vraiment le changement entre le moment où l'élève chante ce qu'il doit jouer et le moment où il joue. Au début c'est souvent difficile mais lorsqu'ils y parviennent, puis arrivent à passer du chant à l'instrument de manière fluide, ils arrivent alors vraiment à entendre, comprendre et ressentir la musique qu'ils interprètent. De temps en temps, j'utilise aussi les pas de danse qui permettent une « géographisation » du rythme et de la carrure.

Dans les cours de musique d'ensemble, je travaille beaucoup avec la respiration, par exemple pour donner un départ ou pour travailler la qualité du son grâce au relâchement du bras. Dans ce cas, je demande à mes élèves d'inspirer en levant le bras et de souffler en lâchant le bras d'abord dans le vide puis sur un instrument à peau. Les enfants se rendent vraiment compte de la qualité de son dont ils sont capables après cet exercice. J'utilise aussi cela dans le travail du rebond. Sur leurs partitions, lorsqu'il y a des temps de silence à compter, je leur dessine une petite flèche en l'air sur le dernier temps qui symbolise l'inspiration, ils comprennent qu'ils doivent inspirer avant de repartir comme pour se donner un départ à eux-mêmes. Ce que je veux c'est que l'association de la respiration à ce qu'ils jouent devienne quelque chose de naturel, comme elle l'est lorsqu'ils chantent les rythmes.

Dorian Lepidi, étudiant percussionniste au CNSMD de Lyon pratiquant la méditation et l'hypnose

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

Quand je fais du travail sur table, que ce soit pour des pièces de claviers ou de peaux, je chante la partition. Je trouve ce que je veux musicalement en chantant (par exemple dans les phrasés) et après je le « retranscris » avec les baguettes ou les mains à l'instrument. Chanter me permet d'ancrer mes choix musicaux pour ensuite les réaliser à l'instrument, c'est une transition entre ce que j'ai dans la tête et ce que je joue ensuite.

Quand je joue, il m'arrive de chanter en même temps (parfois de manière involontaire), quand ça arrive, je sens que l'investissement dans la musique est beaucoup plus fort, jusqu'à faire bouger le corps d'une manière différente. C'est comme si le chant permettait de faire passer la musique dans la totalité du corps (il déclenche un mouvement dans le corps en lien direct avec la musique). Je constate aussi que l'inverse est possible : un investissement important au niveau du corps peut « inviter » au chant. Pour moi, la voix est un outil de travail assez naturel, voire même assez incontrôlable parfois.

Lorsque je butte sur un passage difficile d'une pièce et que ça entraîne des tensions physiques, je me sers de ma respiration pour obliger le corps à se détendre. Globalement, dès qu'une crispation se fait sentir, je m'invente divers exercices de respiration pour remettre de la souplesse dans le corps et les muscles, donc dans mon jeu. Par exemple, j'inspire en relâchant les épaules avant de commencer un trait et j'expire au moment où je joue pour que la détente se fasse. Quand plusieurs traits délicats s'enchaînent un certain temps, j'essaie de garder une respiration calme et régulière et globalement j'essaie de toujours conserver une partie de mon attention sur les sensations corporelles qui doivent être sans tensions.

Dans ma vie de tous les jours j'utilise la « visualisation » et cela impacte mon travail instrumental. Il s'agit d'entrer dans un état de méditation, d'hypnose (dans le sens de tourner son attention vers le corps ou l'écoute et de vider son esprit de toute pensée) et de visualiser un événement à venir. Il faut alors créer et associer une émotion à cette image tout en se répétant quelques mots correspondant à l'émotion désirée. La visualisation permet de réussir à ancrer en soi la certitude que l'on va ressentir cette émotion le jour de cet événement. En réalité, le stress fonctionne de la même manière mais à l'envers et négativement : on s'imagine dans une situation à venir en train d'avoir peur, de se tromper, d'avoir un trou de mémoire...lorsque la situation se présente, il est alors d'autant plus difficile de la contrer que la certitude de ressentir des émotions négative est forte.

Un travail sur la respiration permet de se détacher de ses pensées et de recentrer sa concentration sur le corps et les sensations corporelles. Sans attention, les pensées disparaissent.

Dans mon futur enseignement, j'aimerais faire profiter de cet « outil de vie » à mes élèves : dans la concentration qui permet une vraie qualité et efficacité de travail, dans la gestion du trac, dans la prise de conscience du corps (l'état corporel dans lequel on est) et dans la mise en avant du plaisir (et non de la recherche de résultats à tout prix). Il faut s'adapter à chaque situation, composer avec le corps et l'esprit, trouver un juste milieu, être attentif aux sensations physiques, à l'énergie dépensée et à la respiration sans être à la merci de ses émotions et pensées.

Elsa Goujon-Grégori, professeur de chant Lyrique à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne

Pensez-vous que la voix et le chant puissent être un outil dans l'apprentissage d'un instrument, et plus particulièrement dans celui de la percussion ?

Oui, pour moi la voix et le chant peuvent être un outil pédagogique (parmi d'autres) dans l'apprentissage d'un instrument de musique. Je pense que plus les instruments sont différents, plus il est intéressant de les mettre en lien. La voix permet un travail d'intonation, d'audition interne, de construction de « l'oreille », de justesse, de finesse de jeu instrumental, elle est l'instrument de tous et est accessible à tous. La voix fait partie du corps et permet une mise en relation avec le corps très importante pour n'importe quel instrumentiste.

Dans la respiration, il y a deux éléments importants : l'inspiration et l'expiration qui sont essentielles aussi dans le travail d'un instrument. La prise d'air met en avant tout un travail sur l'anticipation de ce qui va être chanté ou joué, sur la qualité du son, sur l'intention musicale, sur la souplesse et la fluidité du corps (dans la respiration abdominale). L'expiration permet un travail sur la direction d'une phrase musicale, sur le phrasé, sur les points d'appuis, sur la détente corporelle. La détente du corps est complètement liée au souffle mais pour moi elle est malgré tout indissociable d'un certain tonus. Si aucune partie du corps n'est tonique, le chanteur ne peut pas chanter, l'instrumentiste ne peut pas jouer. La concentration nécessaire à la bonne production d'un son (pour le chanteur : une zone abdominale active, une mâchoire mobile, des genoux déverrouillés, une colonne dans l'axe...) nécessite une tonicité, une activité (sans crispation) dans la détente. Lorsque le tonus est bon, le son et l'énergie peuvent être « lâchés », libérés (seulement parce qu'avant ils ont été bien préparés).

Un travail sur le souffle et la respiration permet également une meilleure gestion du trac. L'une des premières manifestations du trac est souvent une sensation de souffle coupé, la sensation d'une trop grande tension intérieure maintenue. Quelques exercices sur la respiration permettent de libérer le souffle, de faire circuler l'énergie, d'évacuer la tension, de se recentrer sur une partie du corps. Chanter une chanson fétiche "à pleins poumons", pourquoi pas, pourrait aussi être un moyen de se libérer du trac, car la concentration doit s'associer à l'élan, l'envie, et ne pas craindre une erreur. Pouvoir se représenter une échéance est une préparation importante dans la gestion du trac. Il s'agit de répéter en « visualisant » cette échéance, en anticipant mentalement ce qu'il va se passer ce jour-là, en imaginant comment elle pourrait se dérouler pour qu'elle ne soit pas totalement une surprise (donc une source de stress supplémentaire), envisager plusieurs situations, et s'entraîner devant les autres le plus souvent pour tester ses réactions et combattre certaines appréhensions.

Pour un instrumentiste, chanter (avec des hauteurs déterminées, sur des onomatopées, des mots choisis, inventés,...) peut être une aide précieuse dans l'interprétation d'une pièce. Le langage vocal en général (voix parlée et voix chantée) peut participer à développer l'imaginaire, aider à caractériser un son, une couleur, nommer ou figurer une intention musicale. Lorsqu'une phrase musicale est par exemple dense, très liée, avec des valeurs longues, ou au contraire très détachée, légère...je pense qu'il peut être intéressant de chercher différentes interprétations possibles à la voix pour ensuite reproduire son choix d'interprétation à l'instrument. Utiliser sa voix permet de trouver des élans avec le corps, de la fluidité dans le son, un maintien de l'activité et de l'engagement du corps dans des valeurs longues, éventuellement prendre conscience de certaines tensions. Relier le chant et le jeu instrumental peut permettre de repérer des endroits qui manquent de fluidité à l'instrument, une phrase qui perd sa direction, une tension qui persiste, une respiration qui manque...

Jean Geoffroy, professeur de percussion au CNSMD de Lyon, soliste international

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

Dans mon esprit, tous les instruments sont des instruments à vent, la voix n'est pas seulement importante, elle est essentielle, centrale. Je dis souvent aux élèves que le meilleur professeur c'est eux-mêmes parce qu'ils peuvent rêver et chanter ce qu'ils veulent quand ils veulent. À partir du moment où ils ont formalisé par le chant une interprétation d'une pièce, après il suffit qu'ils arrivent au niveau de cette interprétation chantée. Tant qu'ils n'arrivent pas à jouer ce qu'ils chantent, ça ne marche pas. Je ne parle pas du chant comme technique mais du chant comme incarnation d'une pièce écrite, le travail qui suit c'est la concrétisation de cette incarnation à travers l'interface qu'est l'instrument. Ce n'est pas une question de bien ou de mal chanter, c'est une question de s'assumer soi sans l'interface, cela revient à parler de l'interprète sans son instrument et de ce qu'il lui reste sans son instrument : il lui reste les bras pour bouger, il peut danser et il peut chanter, c'est là qu'on voit qui est vraiment l'interprète.

Je pense que c'est le confort du professeur de toujours garder l'instrument au centre de ses préoccupations alors que le problème ce n'est pas l'instrument mais l'étudiant en face de lui, non pas en tant qu'instrumentiste mais en tant que personne. Prendre en compte la personnalité de l'élève est compliqué à gérer car c'est assez déstabilisant pour l'élève et pour le professeur. En même temps si on ne travaille pas là-dessus, on revient à faire simplement de l'exercice mécanique, et tant que l'on ne parle que de ça on ne dit rien de faux mais on ne dit rien non plus, on ne parle que d'évidences. Cela vient certainement d'une peur de se remettre en question car ça révèle des choses à l'étudiant mais également au professeur, mais tant que l'on se cache derrière son savoir-faire et/ou son instrument, on crée quelque chose entre soi et l'auditeur. La voix et le chant sont un médium commun à tous et de véritables outils de compréhension de soi, pour moi ce sont les plus importants !

Le chant permet de trouver le sens du rythme. Tant qu'un élève n'arrive pas à jouer ce qu'il arrive à chanter, il faut qu'il travaille. La voix lui permet d'être son propre professeur, de se fixer des exigences. Lorsque l'on chante une partition, on se l'approprie, la voix c'est quelque chose de l'ordre de l'intime. Personne ne chantera une chanson ou une pièce comme on la chantera soi-même. Ce qui est intéressant ce n'est pas de le faire mieux qu'un autre, mais c'est de le faire comme soi on l'entend avec son expérience, son savoir, son savoir-faire, sa culture. Il n'y a pas de progrès réellement instrumentaux ou techniques s'il n'y a pas une vraie ambition musicale. La voix participe totalement à l'ambition musicale, en tout cas c'est un des moyens de la définir. C'est notre voix qui nous donne ce cadre-là et qui nous l'impose si nous sommes un peu à l'écoute de ce que nous faisons.

Ce qui est intéressant c'est que la voix permet de compenser un peu le trac, ou la peur de se perdre dans le « par cœur » d'une pièce, c'est un allié très important ! La concentration passe par la respiration. La respiration signifie être en accord total, en communion avec son corps, c'est la meilleure façon de se le réapproprier. Cela fait partie des choses qui, plus on les vit, moins on en parle, mieux c'est. Il y a une cohérence entre le son recherché, la respiration, le chant du son recherché et la position ; s'il y a une incohérence, le son ne sera pas bon, la posture sera source de tensions. Un son « idiot » n'est pas simplement un son mal interprété, c'est un son qui ne serait pas réellement un prolongement de ce que le musicien veut faire. La respiration est un retour à soi, une façon de dire « j'existe ! ».

Il y a des tas de façons de mémoriser les choses. La chose la plus simple, c'est par le geste

parce qu'on brasse un espace. Plus l'espace dans lequel on va évoluer est réduit, plus il est compliqué à mémoriser parce-que cela fait appel à des choses de plus en plus précises. La voix est comme le geste pour la mémoire : c'est grâce à l'énergie du chant qu'on se rappelle l'objet de notre recherche.

On peut très bien ne jamais se faire mal à l'instrument tout simplement en étant toujours à l'écoute d'un ressenti physique. Le propre du corps est de toujours compenser une douleur par exemple, et forcément, ces compensations vont l'amener à avoir des mauvaises postures. Il faut être dans la position qui nous permet d'être le plus en phase avec l'instrument. Tous les gens qui se font mal (par exemple avec des tendinites), ce sont des gens qui consciemment ou inconsciemment ne font pas attention à eux. Il faut être à l'écoute de la douleur, il faut ne pas chercher à la compenser, mais travailler autour, comprendre pourquoi on s'est fait mal.

Valérie Lebrun professeur de percussion et de batterie au Conservatoire à Rayonnement Intercommunal du Val de Seine

*Vous arrive-t-il de vous aider de la voix et du chant dans le travail de votre instrument ?
Qu'est-ce que la voix et le chant peuvent apporter selon vous à l'apprentissage de la percussion ?*

Dans mon travail, je me sers toujours de ma voix, d'abord parce que chez moi on chantait beaucoup, c'est donc quelque chose de très naturel pour moi.

Par rapport aux instruments à peaux (qui ne sont pas directement des instruments mélodiques) et aux claviers (le xylophone et le marimba, qui ne tiennent pas forcément les sons comme peut le faire le vibraphone), la voix facilite la recherche de phrasés musicaux.

Lorsque les élèves sont petits, un rythme avec une indication de « staccato » ou de « louré » ne veut pas forcément dire grand-chose. Chanter ce rythme permet de faciliter sa compréhension et donc sa reproduction à l'instrument. La transmission orale est quand même beaucoup plus facile que la transmission écrite. A partir du moment où l'élève arrive à chanter quelque chose, musicalement, il joue beaucoup plus facilement après.

La voix est aussi une aide à l'apprentissage de « figures rythmiques » pour les instruments à peaux mais aussi sur les claviers.

Il m'arrive souvent d'utiliser les onomatopées pour faire travailler et apprendre certains rythmes à mes élèves. Parfois, j'utilise des mots comme « bon-jour » par exemple pour faire deux noires. Passer par la répétition d'onomatopées est plus facile pour ensuite reproduire les rythmes à l'instrument. Pour les enfants en difficulté rythmique, le fait de chanter des syllabes, d'enchaîner des petits mots ou des petites phrases sur des rythmes, le fait de répéter les phrases, de les superposer, ou de les dire en boucle ou en canon leur permet de mieux comprendre une « figure rythmique ».

Je suis toujours en train de chanter. Lorsque les élèves sont à la batterie, pour moi le principal est de faire sonner et chanter tous les toms pour que le phrasé soit très musical.

C'est un bonheur de pouvoir utiliser la voix car elle crée une indépendance supplémentaire. Faire un rythme en batterie et chanter quelque chose en même temps n'est pas évident pour tout le monde, mais sur les claviers, le fait de réussir à chanter une mélodie en s'accompagnant sur deux ou trois accords simples, c'est valorisant pour l'élève. Certains de mes élèves ne savent pas bien lire la musique, dans ce cas je leur chante le rythme qu'ils doivent jouer. Ensuite, le fait de les faire chanter, puis de les faire jouer en chantant puis de les faire jouer seuls les aide à réaliser et mémoriser les rythmes. Une fois qu'une « figure rythmique » fonctionne avec la voix, la vitesse et la fluidité sont plus faciles à obtenir en jouant. Les petits n'ont pas forcément de soucis de mémoire, les choses sont souvent très vite apprises, mais s'il y a un souci de mise en place par exemple, j'utilise beaucoup la voix dans ces cas-là. Avant de jouer une phrase mélodique ou de la faire lire, ce qui est intéressant c'est de la faire entendre pour la faire deviner. Cela permet de développer la mémoire en faisant tourner des cellules, en les chantant, en réalisant des jeux de questions/réponses...

Mathilde DAMBRICOURT
Spécialités : Percussion, Formation Musicale

Mémoire de recherche

L'EN-CHANT-EMENT INSTRUMENTAL

La voix et le chant, des outils dans l'enseignement de la percussion classique

Abstract

Ce mémoire se présente sous la forme d'une réflexion sur la voix en tant qu'objet de communication et de construction de l'individu, marque absolue de l'identité individuelle, mais également sur la voix en tant qu'objet à la fois corporel et immatériel chargé de mystère, et propose de faire de la voix et du chant des outils d'apprentissage dans l'enseignement de l'instrument, et plus particulièrement celui de la percussion.

Mots clés : voix, chant, percussion, développement personnel, corps, souffle, écoute, interprétation

CEFEDM Rhône-Alpes
Promotion 2012-2014