

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

LA VOIX CACHEE DE L'INSTRUMENTISTE

Nom : Ewencyk

Prénom : Fabien

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Guitare Jazz

Formation Initiale

Promotion 2007-2009

Session Juin

Référent : Francine Adam

orthophoniste et

musicothérapeute

Remerciements

Je tiens à remercier Francine Adam pour m'avoir accompagné dans ce travail, Jean-Pierre Aubret pour son soutien, les étudiants et les formateurs du Cefedem Pays de la Loire ainsi que les professeurs du Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes pour leurs réponses à mon questionnaire.

SOMMAIRE

Avant Propos	
Introduction	p.1
1. Une approche du phénomène	
1.1 Une description	p.2
1.2 Instrumentistes et pratiques musicales	p.3
1.3 Un geste conscient et volontaire?	p.4
2. La voix, porteuse de sens	
2.1 La voix, une partie du geste corporel du musicien	p.6
2.2 L'expression d'un chant intérieur	p.8
3. L'échec de la médiation de l'instrument ?	
3.3 De la difficulté de jouer d'un instrument !	p.12
3.4 L'expressivité à retrouver ?	p.13
3.5 Une transgression ?	p.15
4. Vers les origines	
4.1 La voix, porteuse d'émotions profondes et ancestrales	p.17
4.2 Musicalité et antériorité	p.19
5. Applications pédagogiques	
5.1 La voix, outil d'expression personnelle	p.20
5.2 Construire son chant intérieur et le traduire avec l'instrument	p.22
5.3 La voix, guide dans l'improvisation	p.24
Conclusion	p.26
Bibliographie	p.27
Annexes	
Questionnaire	p.28
La voix, l'instrument et l'improvisation	p.31

Avant Propos

Pourquoi avoir réalisé un mémoire sur la voix ?

Si je suis avant tout guitariste, c'est la voix qui depuis de longues années m'inspire dans l'improvisation, la composition et l'interprétation.

Quelle que soit le style dans laquelle elle est présente, la voix porte pour moi le sens de la musique et me guide dans mon travail d'instrumentiste.

Inhérente à chacun, elle est un vecteur de notre intériorité, de notre intimité et de notre rapport au monde.

Musicien de jazz, j'ai souvent entendu avec amusement, curiosité ou agacement les manifestations vocales de certains instrumentistes. Ces musiciens que j'écoutais étaient pour la plupart en train d'improviser avec fougue sur un standard de jazz.

C'est ensuite avec surprise que je me suis rendu compte que je n'étais pas épargné par ce phénomène ! Je chantais lorsque j'improvisais et cela était plus fort que moi, inconscient, quasi automatique. Je chante d'ailleurs toujours aujourd'hui et le mystère est toujours là pour moi.

Est-ce d'ailleurs vraiment un chant ?

Ce mémoire est l'occasion pour moi de me pencher de plus près sur ce phénomène et d'en dégager le sens, si cela est possible.

Introduction

De nombreux instrumentistes sollicitent leur voix de façon variée lorsqu'ils jouent. Ces manifestations pour le moins étranges sont une énigme sur laquelle je me propose de réfléchir dans ce mémoire.

La voix est, au quotidien, notre principal moyen d'expression et de communication. Elle reflète nos gestes et nos états d'âme. C'est l'un des miroirs de la personnalité.

Elle est parfois convoquée dans le jeu instrumental alors qu'elle n'est pas attendue ni souhaitée. En effet, un musicien qui donne un concert vient « faire chanter » son instrument, non pas sa voix.

Si ce phénomène n'est pas des plus courants, il reste significatif dans la pratique de nombreux musiciens qui ont marqué l'histoire de la musique. A ce titre, il est intéressant de s'y pencher. Cela nous donne également l'occasion de s'intéresser au rapport à la voix des instrumentistes.

Quel est donc le sens des manifestations vocales des instrumentistes lorsqu'ils jouent ? Cette question est notre fil conducteur tout au long de ce travail.

Dans un premier temps, nous décrirons ce que l'on entend à l'écoute des musiciens qui sollicitent leur voix en jouant.

Dans un deuxième temps, nous interrogerons la question du sens de ces manifestations vocales en nous demandant quelle rôle a la voix dans la construction du discours musical et ce que ces manifestations viennent révéler du musicien et de son rapport avec l'instrument.

Nous nous attacherons ensuite à chercher ce que cela vient révéler de l'Homme.

Enfin, nous proposerons des pistes pédagogiques qui découlent de cette réflexion.

Je n'ai pas trouvé d'études précises sur le sujet et c'est la raison pour laquelle j'ai choisi une méthode de travail empirique. J'ai, pour cela, réalisé un questionnaire adressé aux étudiants et aux formateurs du Cefedem Pays de la Loire ainsi qu'aux professeurs du Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes. Vous trouverez ce questionnaire en annexe. J'ai choisi de me servir des réponses pour illustrer mon propos. Elles ont d'ailleurs beaucoup nourri ma recherche et alimenté ma curiosité tout au long de l'année. Pour garder l'anonymat des personnes qui ont répondu, je nommerai par une lettre la personne concernée : « X a évoqué ... ». C'est par ailleurs grâce à l'écoute et à l'analyse des disques que j'ai tenté de traiter ce sujet.

J'ai enfin choisi une méthode de travail historique en cherchant des pistes de réflexion et des éléments de réponse dans les sciences humaines et les documents musicologiques.

1 Une approche du phénomène

1.1 Une description

Si les manifestations vocales des instrumentistes sont au centre de notre intérêt dans ce mémoire, il convient de mentionner qu'il en existe d'autres du même ordre : des respirations très fortes et des manifestations corporelles (des mouvements) principalement.

Il y a une grande variété de manifestations vocales :

- Chant, contrepoint du thème, chant décalé
- murmures, fredonnement
- grognements, soupirs, gémissements
- cris, hurlements

Dans chacune de ces manifestations, la voix précède, accompagne, enserme le discours musical en « ombrant » la ligne instrumentale. On en distingue de deux natures différentes : une qui est dans une relation directe avec le texte musical et une autre plus éloignée, qui pose question différemment et demande à être interprétée.

Voici un exemple de description de l'une de ces manifestations chez le violoncelliste Pieter Wispelwey lors d'un concert, à Bruxelles, du Concerto pour violoncelle N°1, opus 107 de D. Chostakovitch :

« D'emblée, le violoncelliste néerlandais entre dans une véritable transe pour nous livrer une interprétation indéniablement personnelle, vécue de l'intérieur, où rien n'est laissé au hasard, mais qui laisse sceptique, agace, parfois, et fascine plus qu'elle ne séduit : autant de questions sans réponse. Pieter Wispelwey ne nous épargne pas ses grognements de satisfaction »¹

Voilà un autre exemple concernant le pianiste Glenn Gould :

« Fin juillet 1957, Gould enregistre *la Cinquième Partita* de Bach au studio Columbia de la 30^{ème} Rue Est à New York. Alors qu'il aborde le passage fugué, le pianiste entend Howard Scott, directeur des enregistrements de la firme, le prier de cesser de chanter à pleine voix : « On entend à peine le piano tant

¹ Sébastien Foucart, Concertonet, http://www.opl.be/fr/5_inf/2_rev/archive/2006-2007/16-LouisLangree-22.12.2006-Concertonet.com.html

vous chantez fort. – Voyez-vous Howard, c'est le piano, pas moi ; c'est lui qui n'est pas assez fort.» Puis il eu une illumination : « Et si je mettais un masque à gaz en jouant, alors, on ne m'entendrait plus chanter. De là provient la légende selon laquelle Gould jouait parfois affublé de cet étrange accessoire»²

1.2 Instrumentistes et pratiques musicales

Chez quels types d'instrumentistes observe-t-on ces manifestations ?

Voici une liste non exhaustive, classée par instruments, de musiciens qui convoquent leur voix en jouant :

Pianistes

Keith Jarrett, Thelonious Monk, Herbie Hancock, Erroll Garner, Masabumi Kikuchi, Glenn Gould, Alfred Brendel, Yvonne Lefébur, Perez Prado, Rudolph Serkin, Fazil Say

Organistes

Loïc Mallié

Violoncellistes

Pablo Casals, Pieter Wispelwey

Batteurs

Elvin Jones

Chefs d'orchestre

Arturo Toscanini, Georges Szell, John Barbirolli

Quelles conclusions peut-on en tirer ?

Il semble que l'on entend beaucoup ces manifestations chez les claviéristes et les instruments à cordes pincées et frappées. Beaucoup sont donc des instruments polyphoniques, ce qui retient d'ailleurs notre attention dans la suite de ce travail.

Il n'y a dans cette liste aucun instrument à vent même si la vocalité est très présente pour ces musiciens. Même si « on ne l'entend pas », le placement de la voix est pour eux primordial dans la construction de la note, de la justesse et de l'interprétation. Contrairement à un pianiste, ils ont en effet besoin de penser la note pour faire sortir un son juste et le fabriquer.

Les manifestations vocales sont-elles différentes selon les pratiques musicales ? La plupart des personnes ayant répondu au questionnaire associent ces émissions vocales avec la pratique de l'improvisation et du jazz et ne mentionnent pas les musiciens de musique savante occidentale, à part Glenn Gould.

² Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p.99, Editions Gallimard 1994

Il est vrai qu'on les constate particulièrement chez les pianistes de jazz et dans le temps de l'improvisation. Selon W, « dans l'improvisation, les émissions vocales font parfois partie de la représentation et expriment plutôt une identité spécifique qu'un sens musical. »

En effet, la place des manifestations vocales ne s'analyse pas de la même façon selon les pratiques.

S'il on admet que le musicien dit « classique » est avant tout un interprète et que le musicien de jazz est davantage un improvisateur, interprètes et improvisateurs font tous deux entendre des émissions vocales similaires.

Ce n'est donc pas la nature différente de ces deux pratiques qui nous permet d'établir une classification pertinente.

A ma connaissance et suite à mes recherches, je n'ai pas trouvé de manifestations vocales similaires dans « les musiques traditionnelles ». Par contre, la dimension vocale y est souvent extrêmement forte : de très nombreuses musiques traditionnelles et folkloriques sont avant tout vocales.

1.3 Un geste conscient ?

Il convient de distinguer deux temps différents de la pratique du musicien : les exercices et le concert. Pour W, à propos des manifestations vocales : « lorsque je fais mes exercices c'est conscient. En concert je m'en rends compte, mais cela se réalise automatiquement. »

D'autres témoignages mettent également en avant la spontanéité de ce geste dans le travail de l'instrument. J dit : « Il m'arrive de chanter lorsque je travaille, mais pas en public. Cela vient souvent naturellement, sans que je m'en rende compte. Après en avoir pris conscience, je continue également. »

En situation de concert, ces manifestations vocales semblent davantage se faire à l'insu du musicien et s'imposer. L'écoute du spectateur en est parasitée car il reçoit des informations parfois contradictoires et de natures différentes : la voix livre des sons et une intimité spécifique que le spectateur n'attend peut-être pas.

Il témoigne d'ailleurs souvent sa gêne et son désagrément : à la sortie d'un concert de la Folle Journée 2009, H me révèle « qu'elle ne peut plus aller écouter le violoncelliste Pieter Wispelwey à cause de ses rugissements et de ses mouvements intempestifs ».

De même, Glenn Gould dit bien ici son agacement face à ses manifestations vocales mais livre également qu'il ne peut faire autrement pour que la musique émerge :

« Une distraction. Je déteste cela, et je condamnerai un autre artiste s'il se livrait à ces débordements. Tout ce que je sais c'est que cette élaboration vocale m'est nécessaire. Je joue plus mal si je ne chante pas. »³

Son témoignage est ici surprenant car Glenn Gould semble tout à fait conscient de ses « débordements » mais ceux-ci s'imposent à lui-même hors du temps de travail et lors des enregistrements.

Certains musiciens à vent ont également évoqué leur caractère incontrôlé : H, flutiste à bec, nous dit : « Parfois, en cas de tension ou de crispation sur l'instrument, on peut entendre un bruit guttural, qui est de fait inconscient et peu recommandable ».

D'autres, comme S, expriment au contraire : « Oui, je m'en rends compte et je suis capable de le contrôler. »

Il apparaît dans l'ensemble que les manifestations vocales sont conscientes dans la plupart des cas mais involontaires.

Un phénomène est intéressant à mentionner ici : de nombreux instrumentistes font du mélange de la voix et du son de l'instrument un geste artistique conscient et volontaire. De nombreux flutistes et saxophonistes chantent dans leur instrument. De même, certains contrebassistes et guitaristes « chantent » à l'unisson avec leur instrument. Les deux sons s'entremêlent, se fondent et concrétisent alors une intention artistique bien spécifique. Ce phénomène est également très courant dans les musiques traditionnelles.

Il serait intéressant d'analyser le sens des manifestations vocales du point de vue du musicien (émetteur) aussi bien que du public (récepteur). Cependant, on s'attachera plus ici à chercher le sens de l'émission de ces manifestations.

Pourquoi ces manifestations vocales s'imposent t'elles aux instrumentistes ?

Nous tenterons dans la suite du travail de déchiffrer le sens des ces émissions en partant de ce qui nous semble le plus évident pour ensuite proposer des interprétations plus « profondes » davantage liées aux individus et à leur spécificité.

³ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p.100, Editions Gallimard 1994

2. La voix, porteuse de sens

2.1 La voix, partie à part du geste corporel du musicien

Il nous semble dans un premier temps que la vocalité est convoquée par certains instrumentistes car elle est une dimension du geste musical.

Partie du corps à part entière, la voix accompagne le geste du musicien et, telle le mouvement du corps, jaillit et participe le mouvement. Nous pouvons alors interpréter sa présence comme un signe de l'engagement du musicien.

C'est d'ailleurs tout le corps qui se met en mouvement et accompagne l'interprétation chez certains musiciens : les lèvres bougent et semblent articuler le texte musical et le battement des notes. Le buste, le cou et la tête sont sollicités. On aperçoit aussi le mouvement des mains, du menton, etc.

Prenons en exemple une vidéo du pianiste classique Fazil Say dans une interprétation d'une composition personnelle, *Paganini Variations*, à Prague en 2002.⁴

Le mouvement incessant de ses lèvres articule ici chaque note, semble « mimer » le texte musical et le dire sans le prononcer, comme s'il subvocalisait⁵ ! On entend parfois des sons qui apparaissent comme le prolongement de cette attitude corporelle. Au cours de plusieurs de ses concerts, on observe d'ailleurs chez ce musicien une tendance à produire des gémissements et un chant à voix basse.

C'est alors une « polyphonie » du corps tout entier qui vient « faire corps avec l'instrument ».

Dans une autre vidéo d'une interprétation de *la sonatine* de Ravel⁶, Fazil Say nous donne l'impression d'un dialogue constant entre lui et son instrument. C'est comme s'il se racontait une histoire et faisait autant vivre la musique par son attitude corporelle que par son instrument.

Selon le musicien et professeur Wolfgang Mastnak, « l'interprétation est toujours liée à un sentiment, une émotion et une attitude corporelle »⁷. L'émotion ressentie déclenche une perception et un geste corporel qui guide l'interprète vers une

⁴ <http://www.deezer.com/fr#music/result/all/Fazil%20Say%20>

⁵ Vocaliser à voix basse, Dictionnaire français de définition et de synonymes, Synapse 2007 - <http://dictionnaire.reverso.net/francais-definitions/subvocalisation>

⁶ <http://www.deezer.com/fr#music/result/all/Fazil%20Say%20>

⁷ Cours au Cefedem Pays de la Loire, le 04 mars 2009

idée musicale de l'interprétation. « Le corporel représente alors la vie de l'interprète dans l'instant et l'écoute de ce ressenti garantit l'élan vital de la musique ».

En ce sens, la vocalité du musicien est intégrée dans l'expression musicale qu'il donne avec son instrument.

Un bon exemple de mouvements corporels qu'il semble judicieux d'associer aux manifestations vocales est à nouveau celui de Glenn Gould : « il jouait parfois si penché sur le clavier qu'on eût dit qu'il voulait se coucher sur son piano. Peut-être s'y ensevelir ».⁸

Par ailleurs, la voix participe à la transe de certains musiciens au même titre que des mouvements corporels.

Dans le célèbre concert à Cologne de Keith Jarrett⁹, on entend à la 11^{ème} minute de la première partie des irruptions vocales qui semblent s'ajouter au plaisir du musicien, voir l'amplifier. Elles semblent témoigner de la recherche ou de la manifestation d'un état second associé à une gestuelle très marquée de mouvements circulaires rappelant la transe.¹⁰

De même, le batteur de jazz Elvin Jones nous fait souvent entendre dans ses enregistrements des fredonnements indistincts qu'il met en lien avec ses origines africaines et le côté répétitif et enivrant de la musique qu'il joue avec John Coltrane :

« Repoussant les limites du jazz jusqu'à la transe, [...] Coltrane développe une musique dont la réitération obsessionnelle et les épanchements d'un lyrisme exacerbé sont dynamisés par le tourbillon polyrythmique d'Elvin Jones.»¹¹

En réponse au questionnaire, M évoque *aussi* « des grognements liés à la transe lors de concerts ».

Enfin, pour J : « Les murmures et grognement ne sont pas volontaires et sont très certainement liés à une nécessité respiratoire dans l'acte de jouer ».

L'émission vocale est alors considérée ici comme un « résidu » de la respiration.

⁸ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. ?, Editions Gallimard 1994

⁹ Keith Jarrett, *The Koln Concert, 1975*, ECM

¹⁰ « Exaltation, transport », p.2600, le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008, Edition le Robert

¹¹ *Coltrane, John William*, Encyclopédie Microsoft® Encarta® en ligne 2009
<http://fr.ca.encyclopedia.msn.com> © 1997-2009

2.2 L'expression d'un chant intérieur

Chez certains instrumentistes, la voix que l'on entend est proche d'un contrepoint du discours musical. On reconnaît souvent dans la voix la mélodie jouée à l'instrument. Qu'elle soit audible avant ou après la mélodie instrumentale, cette voix semble « accrochée » au texte musical.

Nous formulons tout d'abord l'hypothèse que ce fredonnement est l'émanation audible de la « pensée de la note ».

Selon Xavier Gagnepain, le musicien cherche à reproduire sur son instrument sa « *pensée sonore* ». Le processus qui conduit un musicien à jouer une phrase résulte d'un enchaînement fort complexe dont voici la présentation schématique qu'il nous donne :

Quatre phases constituent pour lui l'acte de jouer une phrase musicale :

- « Je lis : le rapport à la partition revêt une importance capitale chez le musicien classique, car c'est de la notion que naissent les concepts sonores, avant toute traduction instrumentale.
- J'entends : Issu de la lecture d'une partition, un chant intérieur s'élabore qui servira de modèle au musicien. [...] Les exigences instrumentales naîtront tout naturellement du degré de complexité et de subtilité de chant intérieur.
- Je joue : c'est là qu'intervient le geste, moyen de reproduction du chant intérieur sur l'instrument.
- J'écoute : C'est la phase de vérification du modèle.»¹²

Xavier Gagnepain précise, pour la première phase, qu'il y a bien sûr d'autres voix possibles d'élaboration d'un modèle sonore. Nous les évoquerons d'ailleurs dans la suite du mémoire. Bien entendu, ces phases sont imbriquées les unes dans les autres et procèdent d'une quasi simultanéité.

Ce cheminement nous intéresse particulièrement car c'est d'abord l'idée de la note qui est ici convoquée dans l'acte de jouer, puis sa matérialisation instrumentale. Entre les deux « la voix s'y mêle » et l'on perçoit parfois, d'après nous, le résidu de ce chant intérieur. Le résultat est paradoxal : alors que les notes jouées sur l'instrument sont justes, le « chant » émis est souvent étrangement faux !

C mentionne dans ses réponses au questionnaire que l'organiste Loïc Mallié « chantonnait faux tout en jouant et s'en amusait lui-même ».

Il convient avant de poursuivre de préciser ce que désigne la notion de chant intérieur.

Selon Xavier Gagnepain, « ces éléments constitutifs peuvent-être d'ordre mélodique, rythmique, harmonique, expressif, voir culturel ».¹³

¹² Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.9, Les éditions Points de vue, 2003

Pour le professeur Mastnak, il est « la collaboration esthétique entre le lobe temporal et frontal qui crée une identité entre la musique et soi-même ».¹⁴

Le chant intérieur semble être l'image sonore que l'on se construit pour faire vivre la musique que l'on joue. Nous considérons ce chant intérieur comme une passerelle entre le musicien, son idée musicale et son propre instrument.

Les manifestations vocales ne seraient-elles pas alors l'extériorisation du chant intérieur ?

Certains instrumentistes, notamment à cordes, construisent la justesse du son et la « fabriquent » grâce au chant intérieur. Xavier Gagnepain précise que « c'est l'oreille qui fait jouer juste et non l'empreinte de la main »¹⁵

Glenn Gould le clame d'ailleurs: « ce n'est pas avec les doigts mais avec le cerveau que l'on joue du piano ».¹⁶ Le chant exprimé guiderait-t-il donc le geste instrumental dans le but d'avoir du recul par rapport à l'instrument et pour ne pas « penser avec ses doigts » ?

Ce qui retient notre attention est que de nombreux instrumentistes à cordes pincées comme le piano et la guitare n'ont pas à construire le son de leur instrument avec la même rigueur qu'un instrument à vent et c'est pourtant chez eux que l'on entend majoritairement des manifestations vocales.

Il nous semble que c'est justement parce qu'ils n'ont pas nécessairement à y penser qu'ils convoquent la voix, et ce pour éviter que leur geste ne soit mécanique et « pas assez entendu intérieurement ».

Par ailleurs, les musiciens qui font appel à leur voix lors de l'interprétation jouent souvent d'un instrument polyphonique pour lequel plusieurs voix sont jouées en même temps. Nous supposons que cela joue un rôle dans l'émission véole : le murmure que l'on entend vient peut-être de la complexité de la masse sonore à jouer et du besoin de l'instrumentiste de dégager la voix principale, celle «qui chante ».

Le choix du recours à la voix pour être « juste » dans son interprétation vient également d'une longue histoire de la musique dans laquelle la voix a une place singulière.

¹³ Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.10, Les éditions Points de vue, 2003

¹⁴ Wolfgang Mastnak, Musicien, professeur et chercheur – En réponse à mon questionnaire

¹⁵ Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.44, Les éditions Points de vue, 2003

¹⁶ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. ?, Editions Gallimard 1994

La voix est depuis longtemps la référence du discours musical, « le pont audible entre l'âme et le son, entre le psychisme et la musique ».¹⁷

La culture occidentale est marquée par une tradition vocale dans laquelle le sens du texte et de la musique est fortement lié à la voix avant de s'instrumentaliser progressivement.

La musique est pour certains l'expression de la vocalité. Selon Danielle Cohen Levinas, « derrière toute expérience musicale se cache un visage vocal. [...] C'est une évidence que le musical ne réside dans les sons et dans l'univers instrumental que pour mieux faire entendre la voix, [...] une voix qui habiterait en quelque sorte l'activité musicale et serait indissociable d'elle [...], comme si la musique était hantée par une voix absente dont le sens n'est pas dans les mots.»¹⁸

Selon Wagner, « Le plus vrai, le plus ancien et le plus bel organe, celui auquel le musicien doit son existence, c'est la voix humaine ».

Certains instrumentistes, qui d'ailleurs émettent des manifestations vocales, s'expriment également à ce sujet. Le violoncelliste Pieter Wispelwey pense que « la sonorité doit se rapprocher de l'expressivité de la voix ».¹⁹

De même, en réponse à mon questionnaire, W me dit que « lorsque l'on fait ses exercices, la voix peut présenter un chemin vers une interprétation « authentique ».

Qu'en est-il dans l'improvisation ? Les manifestations vocales peuvent t'elles y être également l'expression d'un chant intérieur ?

A l'écoute de musiciens de jazz qui sollicitent leur voix en jouant de leur instrument, on entend à la fois une redondance du texte musical chez certains mais aussi des grognements et fredons plus éloignés de la ligne instrumentale à d'autres moments du jeu. Si l'on se réfère à nouveau au processus de Xavier Gagnepain, la première phase de l'acte du jeu d'une phrase musicale n'est plus ici « je lis » mais « je me souviens » ou « j'imagine ».

En effet, l'improvisation fait davantage appel à la mémoire d'une mélodie entendue et à la créativité personnelle, même si celle-ci occupe une part non négligeable chez le « musicien classique ».

Dans l'improvisation, le geste instrumental peut alors également être perçu comme la matérialisation de la pensée sonore du musicien.

¹⁷ Selon le Docteur en musicologie Wolfgang Mastnak, en réponse à mon questionnaire

¹⁸ Danielle Cohen Levinas, *La voix au delà du chant*, P.8, Librairie philosophique

¹⁹ Interview par Philippe Anson, 1^{er} dec 97, la scena musicale 2002 (net)

Une des différences avec l'interprétation est que l'improvisation est propice à « inventer » un discours musical dans l'instant. L'instrumentiste doit donc trouver des repères pour façonner un chemin harmonique, mélodique et rythmique, et ce dans une relative immédiateté.

La voix a l'avantage sur l'instrument d'être un moyen immédiat de création, sans interface. Il est donc pertinent de penser qu'elle peut être convoquée pour « suivre la musique qui est à l'intérieur de soi » et constituer un guide.

L'écoute du chant intérieur « accompagne » alors la construction du récit et aide l'instrumentiste à conduire son discours sans se perdre dans les mailles de son instrument et dans l'élaboration de chemins harmoniques et mélodiques trop intellectualisés et pas assez ressentis.

La guitare est par exemple un instrument dont le manche est complexe et sur lequel les positions apprises enferment souvent le musicien improvisateur s'il n'y a pas de « sens » dans le discours musical.

La voix est alors un fil conducteur qui aide à donner le sens de l'improvisation. Nous pouvons percevoir ce « sens » à la fois comme une direction et également comme une « signification », c'est-à-dire le garant d'un accord entre le musicien et son improvisation.

Il nous apparaît ainsi pertinent d'interpréter les manifestations vocales des improvisateurs comme l'expression de leur chant intérieur.

On note un paradoxe chez certains instrumentistes qui ont des manifestations vocales. On constate tout d'abord chez eux un désir de s'affranchir du jeu instrumental par une distanciation avec leur instrument. Glenn Gould est très explicite à ce sujet :

« Il faut que rien de spécifiquement pianistique ne vienne s'immiscer dans le jeu. Les doigts ne pensent pas et quand ils ont des idées, ce sont toujours des mauvaises idées. »²⁰

Ces musiciens semblent se tenir à l'écart pour « mieux vivre la musique » et faire preuve de distance pour plus d'immédiateté « entre eux et la musique ».

Michel Schneider précise ce propos :

« Le regardant jouer, on est surpris de l'immédiateté de son approche, comme si ses doigts ne touchaient plus les touches mais la musique. »²¹

C'est la question des limites et des frontières entre le musicien et son instrument qui est soulevée ici.

²⁰ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. 125, Editions Gallimard 1994

²¹ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. 125, Editions Gallimard 1994

Quelle que chose manque t-il dans l'expression musicale de l'instrument? La vocalité, absente, manque-t-elle cruellement pour que celle-ci ait besoin de s'exprimer par d'autres biais ?

3. L'échec de la médiation de l'instrument ?

3.1 De la difficulté de jouer d'un instrument !

De nombreux musiciens qui ont répondu au questionnaire évoquent le recours à « l'oreille intérieure » en la distinguant du recours à la voix : ne peut-on pas suivre un chant intérieur sans laisser sortir sa voix ?

La voix est peut-être mise en jeu pour pallier la difficulté technique de son instrument.

Le témoignage de S est à ce sujet éloquent :

« Il m'arrive souvent de chanter, de murmurer, de chantonner et même de chanter faux. C'est surtout pendant le travail et ça m'aide dans l'interprétation. Je fais à la voix tout ce que je n'arrive pas à faire à mon instrument, et parfois même je n'arrive plus à jouer lorsque je ne chante plus. Je pense aussi que le fait de chanter me permet de masquer ce que je n'arrive pas à faire à la harpe et surtout ce que je ne maîtrise pas. Il y a aussi des moments où mon chant ne ressemble à rien de mélodique, c'est plus ... je ne sais pas trop, juste de la voix. Je ne peux pas l'exprimer mieux, mais ça m'aide, surtout dans les passages compliqués.

C'est comme si je refusais de voir les problèmes techniques. C'est peut être aussi pour ça que lorsque je m'oblige à ne pas chanter c'est très difficile. Je chante pour aider mes doigts. Ma voix est là comme aide et aussi comme frein dans ma progression. »

En effet, lorsqu'il travaille, le musicien fredonne parfois ce qu'il n'arrive pas à réaliser et à faire exprimer avec son instrument. Ce fredonnement que l'on entend chez certains instrumentistes peut donc être perçu ici comme la trace du chant vocalisé et de l'idée musicale qui « s'éteint dans la bouche ».

Par ailleurs, lorsqu'un musicien murmure ce qu'il joue, vient inévitablement la difficulté technique de suivre la vélocité de la mélodie et de couvrir l'étendue du registre !

Il y a donc une lutte entre l'image mentale de ce que le musicien joue et « la servitude tactile de sa mise en œuvre ». C'est alors un vrai rapport de force entre le musicien et son instrument.

A ce propos, en parlant des manifestations vocales de Glenn Gould, le psychanalyste et écrivain Michel Schneider est éloquent :

« On peut tenter de s'approcher un peu plus de ce chant. A trois ans, on a de petites mains et, quand on est Gould, de grandes idées musicales et une immense mémoire. Peut-être faut-il alors chanter ou fredonner les notes qu'on ne peut atteindre, fut-ce en substituant. Gould lui-même disait là qu'il y avait un effort inconscient pour pallier les difficultés dues au piano, ses déficiences mécaniques, et produire à la place un son parfaitement articulé, celui qu'on voudrait entendre.²²

Ce chant représente peut-être également l'existence d'un « *jeu idéal* » : pour tout musicien, ce qu'il joue existe entre désir et réalité, entre l'imagination du son rêvé ou pensé et sa réalisation concrète avec l'instrument. Mais il existe toujours un décalage entre les deux et la prise de conscience de cette distance vient souvent lorsqu'on s'écoute après un enregistrement.

Dans le jeu, la voix de l'instrumentiste qui s'immisce vient peut-être alors se substituer au son imparfait de l'instrument pour que le jeu conserve une part d'idéalité, pour que le son reste comme on aimerait l'entendre, comme on l'aime et comme on l'imagine !

Michel Schneider évoque également cette idée :

« Le chant peut également représenter le jeu idéal éloigné des limites techniques du pianiste. Il fait partie du geste de la création. Une pensée mêlée de désir qui énonce comment la phrase devrait être, et que le clavier ne parvient jamais tout à fait à inscrire dans la réalité. »²³

3.2 L'expressivité à retrouver ?

Certaines des manifestations vocales viendraient-elles d'une frustration de l'instrumentiste dont le chant intérieur ne peut être reproduit par l'instrument ?

Il serait alors pertinent de caractériser les manifestations vocales qui « suivent » le texte musical de « redondances expressives ».

A, dans ses réponses au questionnaire, a mentionné « qu'il manquait à certains instruments le vibrato présent dans la voix ». De même, S ajoute : « avec mon instrument, la harpe, on est assez limité dans l'entretien du son ».

En effet, certains instruments à cordes pincées et frappées comme la guitare et le piano n'ont pas les mêmes possibilités expressives que d'autres instruments, à vent notamment, dans la conduction et l'entretien du son. Ils ne peuvent donc pas reproduire comme « un soufflant » une idée mélodique qui serait directement le prolongement de leurs cordes vocales.

Ils ne peuvent par exemple que très peu reproduire les inflexions du son.

Les instruments à vent créent notamment le son avec la bouche, ce qui est déjà l'organe de production du son de l'homme. De même, la respiration des phrases musicales est

²² Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. 100, Editions Gallimard 1994

²³ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. 100, Editions Gallimard 1994

très liée à leur « respiration personnelle » et cela contribue certainement à favoriser l'immédiateté de la pensée musicale par rapport à leur chant intérieur.

A, qui est pianiste, ajoute à ce sujet une remarque intéressante pour nous à propos du clavicorde, le prédécesseur du piano-forte : « comme cet instrument peut émettre un vibrato, il me donne davantage le sentiment d'être le prolongement de ma voix. »

Nous avons déjà évoqué un phénomène choisi d'unisson entre la voix et l'instrument chez les instruments à vent et chez certains contrebassistes et guitaristes. C'est peut-être le prolongement d'un désir de vocalité qui se concrétise dans une fusion de la voix et de l'instrument. Cela apparaît comme un aboutissement réunissant le vocal et l'instrumental, assurant peut-être une immédiateté de la réalisation de l'intention musicale.

La présence de manifestations vocales chez ces instrumentistes pourrait également témoigner d'une recherche de « sensation ».

C'est alors la question de la résonance et de la vibration qui se pose à nous : certains instrumentistes, comme les pianistes, sont assez extérieures à la vibration de leur instrument. Une part du son produit n'entre pas « en vibration directe » avec le musicien.

En réponse à mon questionnaire, P nous dit « qu'il perçoit plus le son de sa harpe grâce à la pression des doigts sur les cordes que dans sa propre vibration avec l'instrument. »

Une hypothèse est donc que certains musiciens vibrent peu avec leur instrument et convoquent donc la voix pour entrer en résonance avec l'instrument et pour être à « l'unisson » avec lui. En faisant vibrer leur corps avec la voix, les manifestations vocales des musiciens signaleraient une tentative de faire corps avec leur instrument et avec le son émis.

La question de la vibration se pose moins pour des instrumentistes à vent car, en soufflant, ils font vibrer leur corps.

La réussite de la médiation de l'instrument est donc interrogée et remise en question. Elle est pourtant bien sûr « opérante » pour certains musiciens.

Une autre piste de réflexion vient alors interroger le lien entre le musicien, son instrument et sa voix :

Ces manifestations vocales seraient-elles l'expression d'une transgression ?

3.3 Une transgression ?

Nous pouvons percevoir ces manifestations vocales comme une transgression car il s'agit « normalement » pour le musicien²⁴ de jouer, de faire « chanter son instrument » et non pas de rompre cette « relation » entre l'homme et son instrument.

Le silence de la représentation est d'ailleurs également rompu.

Un premier paradoxe est que la voix, dans la musique classique, a longtemps été l'expression du sacré. Ici, elle sort dans son expression la plus brute et la moins policée.

On entend parfois une voix qui semble non inféodée à autre chose qu'à elle-même.

Serait-ce l'expression d'une humanité que « l'on demande » à l'instrumentiste de mettre de côté et de dissimuler derrière la maîtrise instrumentale ou le discours musical du compositeur ? Un instrumentiste vient pourtant défendre une œuvre sur scène s'il veut dire quelque chose de lui-même à travers elle et s'il accepte de l'exprimer avec son instrument.

Gould disait que s'il faisait taire son chant, il se trouverait dans l'impasse.

Mais qu'y a-t-il donc à faire taire ?

Il nous apparaît que les musiciens qui convoquent leur voix en jouant extériorisent et font jaillir un trop plein d'émotion ou « d'expression intérieure ». Cela ressemble parfois à une plainte; à de la joie et à du plaisir à d'autres moments.

L'acte musical n'est-t-il pas d'ailleurs un temps d'épanchement et d'expression personnelle ?

La voix est un des « médiums » les plus directs bien que souvent peu exploitée. Elle vient ici se manifester bien qu'elle ne soit pas désirée.

Susanne Martinet exprime bien cette ambiguïté que l'homme entretient avec sa voix, entre retenue et « explosion » :

« L'adulte a perdu la faculté de s'exprimer avec sa voix, de chanter, de crier...son éducation en est la première fautive. Que l'on songe aux hurlements de joie des enfants au sortir de la récréation ou au bébé, qui des heures durant s'amuse à inventer toute sorte de bruits... Seul peut-être l'enthousiasme des spectateurs de manifestations sportives ou autres (concerts de rock) suscite des explosions vocales ».²⁵

²⁴ Et tout particulièrement celui qui s'inscrit dans la tradition savante occidentale.

²⁵ Susanne Martinet, *la musique du corps*, Edition Delval, 1990

Par ailleurs, ces sons intempestifs sont peut-être une manière de s'abstraire des autres et de s'imposer au-delà de sa fonction dans l'orchestre ou de sa place d'interprète.

En effet, le paradoxe est que ces manifestations sonores disent l'intention d'être au plus prêt du chant et de la musique mais empêchent peut-être l'écoute des autres musiciens, du silence, etc. Les mots du philosophe Jacques Derrida peuvent être rapprochés de ce sujet : « L'expérience vocale détient une autonomie qui se passe de l'extériorité du monde.»²⁶

Le musicien convoque peut-être alors sa voix pour être « à l'intérieur », seul, isolé et rassuré.

En sollicitant leur voix, les instrumentistes dont il est question ici expriment parfois leur besoin de trouver un état de résonance. Quelle est cette résonance intérieure ? Dit autrement, qu'est-ce qui vient résonner en nous lors de l'émission de la voix ?

²⁶ Jacques Derrida, *Voix et phénomène*, p.87, Paris, Presses universitaires de France, 1967

4. Vers les origines

4.1 La voix, porteuse d'émotions profondes et ancestrales

L'expression vocale est, dans le langage, composée de plusieurs paramètres : le geste de la respiration, le contenu rationnel du langage (les mots, les phrases) et la signification émotionnelle (la prosodie : l'articulation, l'intonation, les accentuations, l'intensité et la durée, le rythme).

Pour les manifestations vocales qui nous intéressent, le contenu rationnel s'est absenté, laissant place à la signification émotionnelle.

La voix est au cœur de l'identité de chacun et est porteuse d'une histoire personnelle. Selon Guy Cornut, elle est « l'outil d'expression de soi ».²⁷

La vocalité est un lieu de mémoire et d'intimité. Elle témoigne du lien avec le monde d'un individu et de sa présence à lui-même.

La voix est reconnue comme étant le véhicule essentiel pour l'expression des émotions. Les mots peuvent mentir, la voix : non. On dit souvent que la voix « trahit » le sentiment véritable. Le professeur Bernard Michel²⁸ l'évoque :

« C'est la voix qui donne la couleur affective au discours. Reflet du psychisme, elle livre un état d'âme momentané. [...] Il existe un rapport constant et bien établi entre certaines attitudes émotives et leurs expressions vocales.»²⁹

De même, la voix est en lien avec une sensation profonde et archaïque du musicien.

La présence des manifestations vocales des instrumentistes semble alors être le signe d'un besoin du musicien d'exprimer son état émotionnel. Peut-être l'aident-elles à le ressentir pour favoriser l'interprétation.

Par ailleurs, la voix ravive des émotions profondes qui souvent ont trait à l'enfance.

Michel Bernard dit à ce sujet : « Même réprimée et normalisée, notre voix d'adulte conserve les traces résiduelles de son activité sauvage, riche et complexe des premiers mois. »

Pouvons-nous éclairer le sens de la convocation de la voix de l'instrumentiste à l'aide de la compréhension de la place de la vocalité dans l'enfance ?

²⁷ Guy Cornut, *la voix*, Que sais-je, p.40.

²⁸ Michel Bernard est l'un des auteurs phares du champ de l'Éducation physique pour ce qui concerne les approches philosophiques et anthropologiques du corps.

²⁹ M. Bernard, *L'expressivité du corps*, P.322, Collection Corps et culture, Delage 1976

Lorsqu'il est dans le ventre de sa mère, le bébé vit dans un univers sonore important. Sa naissance est marquée par un cri, une explosion vocale initiale, une irruption sonore informe qui n'est pas sans rappeler certaines des manifestations vocales sur lesquelles nous nous penchons.

Le bébé trouve alors une présence vocale le reliant à sa mémoire prénatale avec laquelle il va pouvoir communiquer. Marc Caillard poursuit en ces termes :

« Une deuxième naissance se prépare alors, celle du sujet parlant dont l'expression vocale va refléter pour lui-même et bientôt pour l'autre la matière de son existence. Dans un premier temps, la voix s'échappe du corps de l'enfant et surgit à ses oreilles comme révélateur de ses états intimes. »³⁰

Nous pouvons ici faire un pont, une relation avec ces musiciens qui « gémissent » de façon inconsciente et incontrôlée et la voix du bébé qui « s'échappe » et vient lui renvoyer quelque chose de lui-même. Dans l'improvisation, l'interprétation ou l'acte musical en général, le musicien a-t-il besoin de se révéler quelque chose à lui-même ? Est-ce un sens musical, une expression profonde, intime, ancestrale, enfantine ?

Intra-utérus, le bébé ressent une continuité de la présence maternelle par les sons : les battements du cœur, la respiration, la voix, etc. Hors du ventre, il ressent au contraire un vide à cause de la discontinuité de la présence de la mère. Les informations sonores qu'elle lui donne sont comme « un rappel, l'entretien d'une présence qui n'est plus dans la chair. La voix joue alors un rôle essentiel de remplissage de la séparation, précurseur d'un espace culturel qui sera le lieu musical. »³¹

Les musiciens qui convoquent leur voix en jouant ne cherchent-ils pas à remplir un vide ? La voix pourrait alors être perçue comme un désir de fusion en écho au monde maternel dans lequel il n'y a pas de séparation.

A propos de ces retours à une activité vocale source de plaisir chez l'adulte, Michel Bernard considère qu'il s'agit d'une « régression imaginaire au stade de confusion avec le monde maternel, où précisément la voix s'enferme dans la suffisance de sa seule articulation, se faisant parole et écoute sans intention de signifier ». ³²

³⁰ Marc Caillard, *Premières impressions*, les Cahiers du Cernam, p.62

³¹ Marc Caillard, *Premières impressions*, les Cahiers du Cernam, p.62

³² M. Bernard, *L'expressivité du corps*, p.323, Collection Corps et culture, Delage 1976

Mais la fusion avec son instrument est-elle possible?

Elle est peut-être réalisable avec sa voix, même sous une forme « informe ».

Il est intéressant de mentionner que la mère de Glenn Gould était professeur de chant. Est-ce une coïncidence qu'il doive nécessairement convoquer sa voix pour être dans la musique ?

Les improvisateurs qui éprouvent la nécessité de murmurer semblent par ailleurs avoir besoin de « se fondre dans les notes », de ne faire qu'un avec elles. Ce besoin de fusion marque aussi une absence de recul, un besoin de « trop plein » et de trop étreindre pour être dans la musique.

Ces musiciens ne trouvent-ils pas l'inspiration sans être trop impliqués dans l'acte musical ?

4.2 Musicalité et antériorité

Chez les orientaux, la musique est transmise par la bouche, à l'oral. Lorsqu'ils jouent, cela vient de l'intérieur ; de l'antérieur. Cela fait donc appel à quelque chose de profond et d'archaïque.

Vues sous cet angle, les manifestations vocales sont peut-être une façon de faire « danser la musique au-dedans » et sont alors l'expression d'une voix d'avant l'instrument et « recouverte » par lui.

Michel Schneider évoque cette idée :

« Le souvenir de la musique précède la musique jouée avec un léger décalage, une anticipation brève. Toute note arrive précédée de son attente. Son ombre ne la suit pas mais la devance. C'est elle qui est l'écho de son écho. La musique toujours répète. En elle, l'apparition et la disparition semblent être une même chose.»³³

Par ailleurs, c'est comme si les musiciens qui laissent jaillir leur voix retrouvaient la part la plus abyssale, archaïque et obscure de notre vocalité ; une expression de la voix au-dedans de l'être, à la limite des émissions animales et humaines.

Ce n'est plus la voix à proprement parler : on entend comme un pré-langage, un stade primitif dévolu au monde animal : « la voix ramenée à la métaphore animale est précisément celle qui a quitté le monde du sacré. [...] Elle fait entendre des variations sur un mode animalier. »³⁴

³³ Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, p. 101, Editions Gallimard 1994

³⁴ Danielle Cohen Levinas, *La voix au delà du chant*, p.10, Librairie philosophique

5. Applications pédagogiques

5.1 La voix, outil d'expression personnelle

La voix est notre premier instrument et elle est personnelle. Elle « porte les mots » et est un vecteur de nos émotions. L'enfant possède, sauf pathologies, cet outil dès sa naissance.

Comme le musicien exprime également différentes émotions à travers son instrument, il faut qu'il puisse aller puiser dans son registre émotionnel et apprendre à connaître puis reconnaître ses émotions pour les « réinvestir ».

A ce titre je trouve essentiel de consacrer une place significative au travail vocal dans l'éveil et la formation musicale de l'enfant.

On est en effet musicien avec sa personne avant de l'être avec son instrument.

Comme le dit le professeur W. Mastnak, « vivre ses émotions et en être à l'écoute aide à trouver un état corporel particulier qui peut être un guide dans l'interprétation instrumentale. »³⁵

Si exprimer ses émotions sans instrument est déjà difficile, le faire « à l'aide » d'un instrument me semble plus abstrait et plus complexe à trouver car il faut d'abord maîtriser cet outil. L'élève peut bien sûr se sentir rassuré par ce « médium », cette « interface » voir « se cacher » derrière son instrument. La voix peut par ailleurs être perçue comme un instrument à part entière mais elle nous est très utile car est le lieu de « l'intention première ».

Comment exploiter ce potentiel vocal « porteur d'expression personnelle » ?

Pour exprimer ses émotions, il me semble d'abord essentiel de pouvoir d'abord les découvrir, les ressentir, puis de les convoquer lorsqu'on le souhaite de façon vocale et dans son jeu instrumental.

Je pense qu'il s'agit ici d'engager des jeux proches d'un travail théâtral : lire un texte en le disant à haute voix avec des intentions précises (colère, peur, joie), faire des liens entre des sentiments et des caractères musicaux (en effet le caractère musical fait constamment référence à des émotions humaines : dolce, allegretto, ritenuto, etc.), proposer des jeux d'éveil musical comme le « bonjour en musique » en y incluant une dimension théâtrale et vocale.

³⁵ Wolfgang Mastnak, Docteur en musicologie, en réponse à mon questionnaire

Ce travail met bien évidemment en jeu le corps tout entier et considère alors la voix comme un des éléments clés pour permettre au musicien de trouver un « état de corps » approprié au jeu instrumental.

Il est alors utile de convoquer tout le corps dans des jeux d'imitation, d'invention et d'expression corporelle en général. La voix est alors un bon outil pour faire un travail sur la vibration et la résonance et ainsi découvrir son corps, tenter de se sentir bien avec et de l'accueillir.

Nous n'avons pas ici le temps de développer ce point mais les phénomènes de résonance ont fait l'objet de nombreuses recherches par Louise-Jacques Rondeleux, Igor Reznikoff, Marie-Louise Aucher, etc.

Dans sa tentative de rééquilibrer les êtres humains par le chant, Marie-louise Aucher soutient que « *chanter avec l'instrument de son corps emmène agréablement le sujet à s'accueillir et à synthétiser tous les plans de son être* ». ³⁶

Je pense que tout cela permet progressivement de considérer l'acte musical puis scénique de façon « globale », avec tout son être.

A ce sujet, la musicienne et pédagogue Claire Noisette nous livre son témoignage :

« Le musicien ne joue pas du bout des doigts ni du bout des lèvres. La musique ne s'écoute pas du bout des oreilles, le corps tout entier est sollicité dans le jeu instrumental comme dans l'écoute. Il est donc nécessaire au musicien d'apprendre à connaître son corps. » ³⁷

J'ai, à ce propos, travaillé cette année autour du corps, de la voix et du mouvement en créant l'association *Corps Sonores* et en co-animant avec une danseuse un atelier hebdomadaire pour adulte. J'ai ici amorcé un travail dont les enjeux sont de trouver les liens entre la musique et la danse, de prendre conscience de son corps et de jouer avec les mouvements et les sons. La place du travail de la voix y est significative.

Il convient bien sûr de s'adapter aux élèves et de ne pas imposer à des adolescents éventuellement réticents une approche musicale trop centrée sur le corps et la voix. Il ne faudrait pas non plus caricaturer un usage trop facile de la voix : c'est le lieu de l'intimité et de l'exposition de soi même donc cela peut-être perçu comme un « danger » par l'élève.

³⁶ Marie-Louise Aucher, *Vivre sur 7 Octaves*, Editions Hommes et groupes (HG), Paris 1991

³⁷ Claire Noisette, *L'enfant, le geste et le son*, p.14, Editions Points de vue, 2000

5.2 Construire son chant intérieur et le traduire avec l'instrument

Un des enjeux pédagogiques en lien direct avec mon travail est la question de l'intériorité de la musique. L'intériorité musicale et le chant intérieur sont pour moi très liés, et je pense tout d'abord que la voix aide à construire le chant intérieur.

En effet, en réponse à mon questionnaire, F, professeur d'écriture et de formation musicale, pense que « c'est par le chant que l'on se fait une réelle idée du geste musical et du sens propre de la phrase musicale. »

De même, le professeur W. Mastnak nous dit : « Je prie mes étudiants de chanter mentalement, de sentir une phrase par leur chant intérieur, de respirer en mélodie.»

Nous avons vu précédemment que de nombreux éléments constituent le chant intérieur du musicien : la mélodie, l'harmonie, le rythme, l'expressivité, etc.

La voix est un outil précieux pour aborder et intégrer tous ces éléments :

Dans le travail de l'intonation, ce n'est pas le doigté qui guide la justesse mais le chant exprimé puis intériorisé. Grâce à une écoute active, il permet à l'élève de « construire » progressivement les sons et de dissocier le travail de l'oreille et du geste.

La mémoire digitale sur un instrument est alors la traduction dans l'espace de ce qu'à perçu l'oreille, chanté la voix et fixé la mémoire auditive.

La voix fait également le lien primaire entre l'écrit et l'entendu lors de la lecture d'une partition et aide à exprimer la dynamique du rythme et des articulations d'une phrase.

Elle possède l'immense avantage de proposer un modèle indépendant des difficultés instrumentales ou corporelles. « En chantant à voix haute, on clarifie le modèle du chant intérieur »³⁸ et contribue à former une oreille précise.

Comment fait-t-on ensuite le passage entre « *j'entends* » et « *je joue* »³⁹ ?

Pour traduire son chant intérieur sur l'instrument, je pense qu'il est utile de développer la relation voix – instrument dès le début de l'apprentissage et de se poser régulièrement la question de la réalité de ce chant intérieur et de sa qualité.

Voilà un bon exercice pour « mettre à l'épreuve » le chant intérieur : sur un passage connu par cœur, ce jeu consiste à demander à l'élève de jouer de mémoire une phrase musicale, à l'interrompre tout en la continuant mentalement, puis à la reprendre « au vol ». Tout décalage, sentiment de panique ou besoin de guider le chant intérieur par la

³⁸ Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.44, Les éditions Points de Vue, 2003

³⁹ Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.10, Les éditions Points de Vue, 2003

mémoire digitale sont des signes de la fragilité du processus. Il convient alors de chanter à voix haute le passage, puis de le chanter intérieurement, de le jouer ensuite en chantant à voix haute et enfin de le jouer en chantant intérieurement.

Je propose en annexes une série de jeux sur ce thème.

Par contre, le recours systématique à la voix peut parfois représenter un frein dans l'apprentissage instrumental. A force de la convoquer dans le travail instrumental, un des risques est que l'intention musicale du musicien finisse par s'exprimer plus dans le chant que dans ce qu'il joue ! « A trop vouloir imaginer sa musique, on tend parfois à négliger l'écoute de son propre jeu. On perd alors cette objectivité garante de la transmission à l'auditeur du chant intérieur. »⁴⁰

C'est alors la question de la distance par rapport à l'engagement du musicien dans l'acte musical qui est posée. Quelle est l'attitude juste à adopter ?

Au sujet de l'engagement du musicien et notamment de celui de sa voix dans le jeu instrumental, que fait-on lorsque la voix de ses élèves « s'échappe » ?

Je pense que le professeur doit tolérer que la voix de son élève s'échappe voir l'encourager si ça l'aide tout en faisant en sorte que ce soit finalement avec son instrument que « l'apprenti-musicien » s'exprime. Le but est bien que l'interprétation soit une médiation réussie entre la pensée du compositeur, le musicien et son instrument.

Les manifestations vocales qui persistent pendant l'interprétation révèlent-elles alors un échec ? Quelle en est la « responsabilité » du professeur ?

Dans la relation pédagogique, le professeur convoque souvent la voix pour renvoyer la réplique aux élèves, donner l'exemple, illustrer le texte et lui donner sens.

Il est donc un modèle instrumental et vocal dans la relation pédagogique.

Cette place de modèle semble pertinente au début de l'apprentissage pour mettre en place une imitation et une imprégnation nécessaires. Il est pourtant indispensable à l'élève d'éviter progressivement la servitude à un modèle.

Une question se pose alors : ne convoque-t-on pas la voix lorsque l'on ne sait pas trouver les mots pour dire notre « pensée musicale » ? Ce que l'on montre à travers des exemples « parlants » n'est-t-il pas, à un moment donné, un frein dans l'apprentissage ?

⁴⁰ Xavier Gagnepain, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, p.11, Les éditions Points de Vue, 2003

Associer un mot à chaque caractère musical, une fois celui-ci ressenti et intégré, et s'assurer de la précision des mots que l'on emploie permettrait sûrement de ne plus avoir besoin de convoquer l'oralité pour évoquer le sens d'une notion musicale.

L'élève pourrait ainsi, à force de travail, se construire ses propres représentations musicales.

5.3 La voix, guide dans l'improvisation

S'il est parfois assez « intellectuel » et abstrait d'aborder l'improvisation, je souhaite notamment proposer une approche de l'improvisation basée sur le chant. Elle est plus intuitive et souvent assez libératrice.

Par exemple, lorsque l'on travaille le phrasé sur une grille harmonique en empruntant différents « chemins » mélodiques, on le fait en suivant certaines contraintes (arpèges, gammes, couleurs spécifiques) et il est également bon après ce travail de se « laisser aller » à jouer « ce que l'on entend », d'improviser en « chantant ses phrases ». Le but est ici de « connecter » son intention profonde, qui vient du chant, à son phrasé instrumental. Dégagé momentanément de la technique instrumentale, le recours à la voix aide à anticiper le discours à venir et à le construire.

Lorsqu'on improvise sur des formes récurrentes « que l'on a bien dans l'oreille », comme le blues, il est également pertinent de proposer aux élèves de baser leur improvisation sur le chant : l'un chante une phrase et l'autre la joue sur son instrument ; ou le premier la joue lui-même sur son instrument après l'avoir chanté par exemple.⁴¹ Cela permet ici à l'improvisateur de faire le pont entre l'exécution instrumentale et son chant intérieur.

Cette approche vocale de l'improvisation me semble entre autre judicieuse car la place de la vocalité est très significative dans l'histoire du jazz : La chanson y est une forme très courante et une grande part du répertoire des standards de jazz trouve son origine dans les chansons des comédies musicales. La place de la vocalité dans le blues est également fondatrice du style par les nombreuses inflexions vocales qui lui sont caractéristiques.

⁴¹ Je propose des jeux d'improvisation similaires en annexe.

Dans le travail de « l'improvisation libre »⁴², la voix est par ailleurs un très bon outil d'exploration sonore. Je l'ai expérimenté cette année au cours d'un cycle de trois stages d'improvisation vocale auquel participaient beaucoup de chanteurs amateurs très peu expérimentés dans l'improvisation. Ils ont pourtant été vite inspirés et le résultat musical a souvent été très concluant.

La voix a en effet un grand potentiel expressif accessible rapidement à la plupart d'entre nous. C'est de plus un travail très ludique car en lien avec la théâtralité et la mise en scène de soi et de ses émotions.

Travailler la voix donne donc confiance en ses capacités expressives et aide, selon moi, à trouver des intentions musicales précises que l'on peut transposer sur l'instrument.

L'improvisation « libre » instrumentale est en effet plus laborieuse et difficile d'accès si elle n'a pas été pratiquée assez tôt. Elle est plus abstraite et certains instrumentistes expérimentés mais qui n'y sont pas habitués peinent à s'investir et à y donner sens.

⁴² « Elle se rapporte à une manière d'improviser sans formes préconçues », La partition intérieure, Jacques Siron, p.81, Editions Outre-Mesure, 1997

Conclusion

J'ai tenté dans cette recherche d'éclaircir le sens des manifestations vocales des instrumentistes.

Il y a encore beaucoup à faire pour mieux les connaître, les décrire et les classer !

Elles sont diverses et multiples même chez un même individu et il serait intéressant de se pencher précisément sur le cas d'un musicien et d'étudier ses manifestations vocales en fonction de son histoire et de ses spécificités musicales et humaines.

Souvent conscientes mais la plupart du temps involontaires, les manifestations vocales de l'instrumentiste semblent s'imposer à lui. Elles peuvent être perçues comme le signe de l'engagement corporel du musicien et l'expression de son chant intérieur. La voix émise semble alors participer au « sens de l'acte musical » et aide à lui donner une direction.

Ces manifestations vocales viennent par ailleurs questionner la médiation de l'instrument : palliant les difficultés techniques ou redonnant de l'expressivité au jeu musical, elles sont aussi parfois la marque d'une transgression du musicien.

Elles viennent enfin exprimer les états émotionnels de l'homme et peut-être raviver des émotions profondes qui ont trait à l'enfance : un désir de fusion et un pré-langage presque dévolu au monde animalier.

D'un point de vue pédagogique, exploiter la voix permet de développer chez l'élève une expression plus intime, personnelle et artistique dans sa pratique musicale.

Garante de la construction du chant intérieur, la voix est aussi un pont pour favoriser sa traduction instrumentale et être au plus près de l'intention artistique du musicien.

Elle est également un outil précieux pour aborder l'improvisation, lier le musicien à son ressenti et faire éclore sa créativité.

Cette recherche nous a finalement permis d'aborder des domaines fondateurs de l'identité du musicien à partir d'un phénomène mystérieux qui peut apparaître anecdotique au premier abord. La voix est effet au carrefour de la personnalité. Se pencher sur la vocalité nous amène alors à questionner l'humain dans sa globalité et à nous demander : Qu'est-ce qu'un musicien ? Qu'est-ce qu'un artiste ? Ne serait-ce pas, à travers l'expression de sa singularité, réussir à transmettre quelque chose d'universel ?

Bibliographie

Aucher Marie-Louise, *Vivre sur 7 Octaves*, Editions Hommes et groupes (HG), Paris 1991

Bernard Michel, *L'expressivité du corps*, Collection Corps et culture, Delage 1976

Caillard Marc, *Premières impressions*, les Cahiers du Cernam, 1982

Castarède Marie-France, *La voix et ses sortilèges*, Editions les belles lettres, 2004

Cohen Levinas Danielle, *La voix au delà du chant*, Librairie philosophique, 2006

Cornut Guy, *la voix*, Que sais-je, 2004

Gagnepain Xavier, *Du musicien en général, du violoncelliste en particulier*, Les éditions Points de vue, 2003

Martinet Susanne, *la musique du corps*, Edition Delval, 1990

Noisette Claire, *L'enfant, le geste et le son*, Editions Points de vue, 2000

Schneider Michel, *Glenn Gould piano solo, Aria et trente variations*, Editions Gallimard 1994

Siron Jacques, *La partition intérieure*, Editions Outre-Mesure, 1997

**QUESTIONNAIRE A L'ATTENTION
DES PROFESSEURS DU CONSERVATOIRE A
RAYONNEMENT REGIONAL DE NANTES**

Bonjour, je suis musicien et étudiant au CEFEDM Bretagne Pays de la Loire dans la discipline jazz. Je vous propose de répondre à ce questionnaire en vue de m'aider à réaliser mon mémoire de deuxième année.

Je m'intéresse ici manifestations vocales des instrumentistes lorsqu'ils jouent.

Quelle sont leurs fonctions ? De quoi cela témoigne-t'il ?

Au niveau pédagogique, quelles déductions peut-on en faire sur l'utilisation de la voix dans l'apprentissage ?

Merci de prendre quelques minutes pour remplir de questionnaire et me le retourner à fabienewencyk@hotmail.fr.

Vos témoignages me seront très utiles !

Fabien Ewencyk

- Nom

- Prénom

- Instrument(s) pratiqué(s)

- Pratiques musicales professionnelles

- Nature de l'enseignement

- Ancienneté dans l'enseignement musical

- En tant que musicien, vous arrive-t'il de murmurer, chantonner, voir « grogner » lorsque vous jouez de votre instrument ? Si oui, quel terme emploieriez-vous ? Dans quelles situations ?
-
- Est-ce conscient ? Cela s'impose-t'il ?
-
- Connaissez-vous sinon des musiciens chez qui on entend des manifestations vocales lorsqu'ils jouent ? Chez quels types d'instrumentistes ? A quoi cela ressemble-t'il ?
- Ces manifestations sont-elles liées à une pratique musicale ?
-
- Quel sens ces phénomènes vocaux ont-ils pour vous ?
-
- Diriez-vous que ces manifestations vocales sont :
 - Une redondance et une vocalisation du texte musical*
 - Une partie du geste musical, au même titre que des mouvements corporels*
 - Une amplification ou une prolongation du son de l'instrument*
 - L'expression d'une frustration par rapport au son de son instrument*
 - L'expression d'une transgression*
 - Autres :*
- Etes-vous improvisateur ? Selon vous, quelle est la place de la voix dans l'improvisation ?

- Diriez-vous que vous que la voix est y est un guide et aide à construire un discours musical ? En quoi ?
- Etes-vous compositeur ? Pour vous, quelle est la place de la voix dans cette pratique ?
- Sollicitez-vous la voix comme outil, aide ou source d'inspiration ?
- Comment définiriez-vous le chant intérieur ?
- En tant que professeur, avez-vous recours à la voix dans l'apprentissage que vous dispensez ? Comment ?
- Incitez-vous vos élèves à chanter ce qu'ils jouent, donc à vocaliser ?
- En tant qu'élève, vous a-t'on incité à développer un lien voix-instrument ? Si oui, comment ?
- Est-ce lié à la spécificité de votre instrument ?
- A votre avis, quel usage peut-on en faire ?

La voix, l'instrument et l'improvisation

Voilà une série d'exercices (ou de jeux !) progressifs dont les objectifs sont de tisser des liens entre la voix et l'instrument du musicien, de stimuler sa créativité à travers l'improvisation et la variation et d'initier l'apprentissage d'une mélodie.

Ce support s'adresse à un élève pour qu'il travaille en autonomie chez lui. Un disque lui est donné avec trois pistes : une mélodie et son accompagnement, la mélodie seule, l'accompagnement seul.

La Mélodie

1. Apprends la mélodie en écoutant le disque puis en chantant et en mémorisant progressivement. Etait-ce long ? Difficile ? En quoi ?
2. Chantes-toi maintenant cette mélodie intérieurement, sans sortir un son. Puis murmures-là et écris-là :



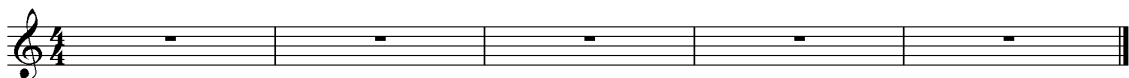
3. Retrouves-là sur ton instrument et joues-là seul puis avec le disque.
4. En écoutant le disque, chantes une fois la mélodie puis joues là ensuite. Essayes de la chanter et de la jouer en même temps.

La Variation

1. Chante cette fois-ci la même mélodie en changeant un peu le rythme. Peux-tu la jouer ? Notes-là :



2. A partir de la mélodie que tu viens de trouver, toujours en chantant, ajoutes des notes de passages là où cela te semble judicieux ou possible. De même joues-là et écris-là pour t'en souvenir !



3. En utilisant l'accompagnement du disque, inventes maintenant une forme dans laquelle tu pourrais associer la mélodie et ses deux variations en utilisant ta voix et ton instrument.

L'improvisation

1. Chante une courte phrase musicale inspirée de la mélodie précédente mais un peu différente. Essayes ensuite de la jouer. Fais-le plusieurs fois et notes trois des phrases qui te plaisent.



2. Je te propose à présent de faire l'inverse : Joues sur ton instrument différentes mélodies inspirées de la précédente et essayes de les mémoriser et de les chanter.
3. Maintenant jouons en mesure ! Chantes une phrase musicale sur deux mesures et interprètes-là sur ton instrument. Fais-le plusieurs fois en essayant de respecter la carrure, c'est-à-dire deux mesures de chant et deux mesures d'imitation sur l'instrument. Pour cela, tu peux bien sûr t'aider avec l'accompagnement.
4. Pour finir, fixe une forme avec tous ces éléments et joues-là sur le support. Retiens-là bien pour me la présenter au prochain cours et/ou enregistres-là.
5. Quelques pistes pour aller plus loin :
Connais-tu des improvisateurs ? As-tu déjà entendu des chanteurs qui improvisent ? Dis m'en plus la prochaine fois.

Les exercices que je propose ici sont assez denses et seraient à exploiter sur plusieurs séances. Si le cours particulier est assez adapté pour engager ce travail, il serait intéressant de faire le lien avec le cours de pratique collective en mettant en lien les propositions des élèves avec comme but une réalisation commune.