

CEFEDM Bretagne - Pays de la Loire

Mémoire

**Comédien et professeur de
musique : des transversalités
pédagogiques**

**Nom : Valleix
Prénom : Séverine
Diplôme d'Etat**

**Formation Initiale
Promotion 2009-2010
Session Juin 2011**

SOMMAIRE

<i>Introduction</i>	1
<i>I. Musique et théâtre : des éléments de langage</i>	2
1. Transversalité, définition	2
2. Points communs entre musique et théâtre.....	3
3. Différences et mise en garde.....	5
<i>II. Le corps, le mental, la relation à l'autre</i>	7
1. La représentation publique	7
2. Outil d'interprétation et développement de l'imaginaire.....	9
3. Gestion du trac, relation aux autres musiciens	12
<i>III. Mixité de la création artistique : les bénéfices pédagogiques et l'exemple du théâtre musical</i>	15
1. L'improvisation.....	15
2. Le théâtre musical, un genre hybride ?.....	17
3. L'exemple de l'« Opus number zoo » de Luciano Berio	19
<i>Conclusion</i>	22
<i>Bibliographie</i>	23
<i>ANNEXES</i>	25
<i>Les inducteurs en danse : schéma</i>	25

Introduction

« Le meilleur professeur de violon que j'aie jamais eu est mon professeur de yoga »

Yehudi Menuhin²

Cette citation du violoniste montre combien la musique est un art qui peut se travailler, se perfectionner en corrélation avec d'autres disciplines. Il est en effet fréquent de rencontrer des musiciens utilisant les bénéfices d'une autre pratique – artistique ou non – dans leur évolution musicale.

Le sport, le yoga, le taï shi, la danse, le théâtre sont souvent associés dans l'emploi du temps des musiciens - professionnels ou amateurs - et représentent un complément à la musique, pour les élèves au niveau de l'apprentissage, pour les professionnels au niveau de la pratique artistique ou pédagogique.

Musique et théâtre sont deux pratiques artistiques qui se rejoignent sur plusieurs plans et sont de plus en plus souvent associées. Elles peuvent parfois être complémentaires et utilisées dans de nombreuses productions artistiques, comme le concert-lecture ou le théâtre musical pour ne citer que deux exemples.

Ce travail est un début de réflexion sur les apports pédagogiques d'une pratique double, celle du théâtre et de la musique. Les chemins qui se croisent entre note et verbe (travail sur table, articulation, expression, représentation scéniques ...) me poussent à un questionnement sur la façon dont on peut enseigner la musique grâce à des outils issus du théâtre. Comment convoquer deux langages de nature différente sans pour autant les additionner ?

² Traité méthodique de pédagogie instrumentale. Michel RICQUIER. Paris 1982 Ed. G.Billaudot. p.129

I. Musique et théâtre : des éléments de langage

Les notes de musique et le verbe sont tous deux, chacun avec leurs particularités, un moyen d'expression. La musique ne communique pas de sens au même titre que les mots, mais elle est régie par un ensemble complexe de règles qui en font un discours parfois aussi structuré que le langage verbal.

1. Transversalité, définition

La notion de transversalité dans le domaine artistique est souvent synonyme d'enrichissement. En consultant différents dictionnaires on se rend compte que le terme de *transversalité* ne figure pas, on trouve seulement l'adjectif, le nom *transversal(e)*.

Transversal, ale, aux : adj. 1. Didact. Qui traverse une chose en la coupant perpendiculairement à sa plus grande dimension (longueur ou hauteur).

Phys. *Onde transversale*, qui vibre dans le plan perpendiculaire à sa direction de propagation.

2. Cour. Qui traverse, est en travers.

3. Fig. Qui utilise, prend en compte, recouvre plusieurs domaines ou techniques. *Mener une action transversale pour résoudre un problème. Le management, discipline transversale (→ pluridisciplinaire).*²

Transversal, ale : adj. : Qui touche plusieurs domaines à la fois. *Un enseignement transversal. Transversalité, n.f.*⁴

² Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008. Dir. Josette REY-DEBOVE et Alain REY. Ed. Dictionnaires Le Robert. Paris 2008

⁴ Le nouveau Littré édition 2006. Ed. Garnier. 12 rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, 75005 Paris.

*Pluridisciplinaire, adj. : Commun à plusieurs disciplines. Un enseignement pluridisciplinaire.*²

On remarque que *transversalité* est à rapprocher de *pluridisciplinarité*. Il s'agit pourtant bien de deux notions différentes. Tandis que l'enseignement transversal puise des outils issus d'autres disciplines en vue d'enrichir, de compléter un enseignement spécifique (ici la musique, plus particulièrement la flûte traversière), un enseignement pluridisciplinaire est l'apprentissage conjoint et simultané de plusieurs disciplines. Cette nuance est importante car elle pose la question de spécialisation, et de l'ouverture des enseignements artistiques. Il ne s'agit pas d'enseigner la musique *et* le théâtre, mais d'ouvrir la première sur le deuxième, non pas en les accumulant, mais plutôt en les articulant autour d'un même objectif.

2. Points communs entre musique et théâtre

« *D'abord les mots, puis la musique* » *Wagner*

« *D'abord la musique, puis les mots* » *Verdi*

« *Que des mots, pas de musique* » *Goethe*

« *Que de la musique, pas de mot* » *Mozart*⁴

On peut définir plusieurs rapports entre musique et parole. Si l'on se place dans un contexte pédagogique, c'est ici la citation de Wagner qui m'intéresse, même si les autres appellent chacune à des développements intéressants.

² Le nouveau Littré édition 2006. Ed. Garnier. 12 rue de la Montagne-Sainte-Genève, 75005 Paris.

⁴ *Musiques Une Encyclopédie pour le XXIème siècle* tome 2 ; *Les savoirs musicaux* Acte sud /cité de la musique 2004 p233

Systèmes verbal et musical sont souvent associés pour atteindre un objectif artistique (lied, chanson, madrigal et, plus largement, poésie et théâtre), les recherches en matière de création artistique ont souvent comme idée de base de dépasser les frontières qui distinguent les matériaux artistiques entre eux ; ainsi parle-t-on de « musique des mots » en poésie.

La signification linguistique n'est pas le seul modèle de signification. La signification, c'est le fait qu'un signe est une chose qui renvoie à quelque chose d'autre pour quelqu'un. C'est bien ce qui nous intéresse quand on dit que la musique est le miroir des émotions. Par exemple, elle est le moyen le plus efficace de renvoyer chacun à ses émotions dans ce qu'elles ont d'indicible et de particulier à chacun.

Il s'agit d'élargir la définition de « signification » en dépassant celle du langage et de proposer celle de Jean Jacques NATTIEZ par exemple :

« Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde, ou plus simplement, il y a signification quand un objet est mis en relation avec un horizon. »²

C'est bien cela que l'on ressent lorsqu'une musique « fait sens », c'est toujours d'une manière différente selon les individus et c'est souvent en renvoyant à des sentiments, voire des émotions. Lorsqu'une musique « ne nous parle pas », c'est qu'elle n'évoque rien de notre horizon et nous laisse indifférent (il n'y a pas de mouvement, pas d'*émotion*). C'est ce qui explique pourquoi l'on a tendance à dire « cette musique ne me touche pas, je ne la *comprends* pas ».

² *Musiques Une Encyclopédie pour le XXIème siècle* tome 2 ; *Les savoirs musicaux* Acte sud / cité de la musique 2004 p257

3. Différences et mise en garde

La musique, ou art des muses, peut être définie comme l'art de combiner les sons, sur un canevas de silence, d'après des règles, variables selon les lieux et les époques ; comme méthode pour organiser une durée et habiter un espace avec des éléments sonores ; ou comme l'acte de savoir créer des bruits harmonieux entre eux. Pour Nietzsche, elle est « parole de vérité » pour Freud « texte à déchiffrer » pour Marx « miroir de la réalité »²

Même si on peut parler de *discours musical*, la musique ne peut transmettre un message, une idée ; on ne communique pas grâce à la musique, mais la musique se communique elle-même en quelque sorte. C'est bien là ce qui la démarque du théâtre. Associée à ce dernier, la musique reste un art *non signifiant*, elle n'est pas un langage. C'est sans doute la plus abstraite des expressions artistiques.

*Expression (musique) : A la différence des arts plastiques où l'œuvre est donnée une fois pour toutes, l'œuvre musicale, même écrite, se situe sur un plan temporel : n'existant que si elle est jouée, à l'instar des arts du spectacle, elle nécessite le plus souvent la réunion de plusieurs personnes – les interprètes – pour acquérir une existence fugitive.*⁴

La pièce de théâtre, plus précisément son texte, quant à lui, existe en tant qu'œuvre littéraire. Sans pour autant se passer de la représentation publique, on peut considérer le texte d'une pièce de théâtre comme une œuvre artistique entière.

² *Eloge du silence* chapitre *La huitième note* Marc de Smedt Collection : Espaces Libres
Editeur : Albin Michel 1989 p 82

⁴ Dictionnaire des notions. Encyclopédie Universalis. France S.A 2005

Transversalité, pluridisciplinarité, théâtre, musique ... Un univers riche et complexe s'ouvre dès lors qu'on associe plusieurs formes d'expression artistiques. En interrogeant cet univers par le biais de la transmission d'un savoir, en deux mots la portée pédagogique, les questionnements se bousculent, des réponses également, ou du moins des pistes de réflexion pouvant guider la recherche du professeur de musique. Comment intégrer son expérience extra-musicale dans un enseignement spécialisé sans pour autant ne faire qu'additionner les savoirs ? Quels outils, quels écueils émanent de cette ouverture ? Voici un sujet qui m'intéresse, et m'accompagne à la fois en tant que professeur et également dans ma propre pratique musicale.

Les points communs entre musique et théâtre me paraissent plus nombreux que leurs différences. Ceci étant, les différences sont de nature si radicale – on parle de deux domaines différents – qu'elles doivent bien sûr être prises en compte.

Dans la réflexion qui va suivre je m'attache toutefois en premier lieu aux passerelles qui permettent des transversalités pédagogiques, et donc principalement aux points qui rapprochent la pratique du théâtre à l'apprentissage de la musique. L'un des points fondateurs de ma réflexion est le *concert-lecture* qui est pour moi un exemple concret d'utilisation du théâtre dans le travail musical. Les apports du théâtre dans ce genre de spectacle sont évidents, pourtant les deux domaines se côtoient sans pour autant former un ensemble véritablement hybride, en totale mixité.

II. Le corps, le mental, la relation à l'autre

Pour entamer cette partie de réflexion, il faut d'abord admettre que le concert et la représentation théâtrale nécessitent tous les deux l'utilisation d'un espace scénique. Il s'agit dans les deux cas d'une *mise en scène* du corps. Cette mise en scène fait l'objet d'une spécialisation dans le domaine du théâtre, alors qu'en musique elle n'est que peu traitée. Je parle ici du « concert type » qui place, oppose frontalement les musiciens au public, en mettant par exemple quelques plantes en guise de décor.

De plus en plus la musique s'apprend en mouvement, en dansant parfois. Il s'agit d'inscrire le corps entier, et pas seulement la tête et les doigts, dans la musique, c'est bien ce qui est en jeu lorsque l'on parle du geste musical.

1. La représentation publique

La gestion du corps dans l'espace scénique représente une grande partie du travail du comédien ainsi que du metteur en scène. Le plus souvent, les séances de travail débutent par un exercice de relaxation permettant au corps et à l'esprit de se rejoindre, par le biais de la respiration, dans le but d'aborder ensuite la concentration et la présence sur scène.

Ce travail préalable en théâtre est appelé échauffement comme en musique. Il peut être suivi d'un *training*¹ et d'un exercice d'improvisation. Un peu comme le musicien qui chauffe, le comédien fait ses gammes avant d'entamer le travail d'une œuvre.

¹ Exercice de théâtre qui consiste à échauffer le corps et la voix par une marche dans l'espace disponible (le plateau ou la salle de cours) en suivant les indications du professeur ou metteur en scène.

Ce travail de répétition, pour acquérir des automatismes, est présent dans le processus d'apprentissage d'un instrument de musique et peut être abordé avec différents outils proposés par le théâtre :

- Articulation : les jeux d'articulation du comédien, transposés à la musique sont un moyen à la fois original et efficace pour créer dans le cerveau les chemins neuronaux de l'articulation instrumentale (enchaînements de doigtés, synchronisation doigts/langue/souffle) et faciliter l'exécution de passages techniques. La zone du cerveau utilisée en musique et en théâtre (celle aussi du langage, de la mémoire) est en effet la même : le lobe frontal.
- Concentration : à la base de tout travail du comédien, elle peut, chez le musicien, se travailler sans l'instrument pour ensuite être réinvestie dans le geste musical.
- Présence : jouer un personnage pendant un morceau de musique permet de s'affirmer face au public.
- Le travail préliminaire d'échauffement (articulation, réveil corporel et vocal)
- Le travail de la créativité par l'improvisation : l'improvisation musicale peut être basée sur une situation au même titre que l'improvisation théâtrale.

Il s'agit avec ces exercices de théâtre d'aborder les aspects physiques, corporels de la musique par un autre biais que la relation à l'instrument.

Des exercices issus du théâtre permettent de développer la confiance en soi ainsi que la confiance que l'on porte à ses partenaires. Le plus emblématique est le jeu de la « bouteille ». Tour à tour les membres d'un groupe (quatre ou cinq en général) se placent de telle façon que l'un d'entre eux soit au centre du cercle que forme les autres. Celui qui est au milieu ferme les yeux et doit se laisser tomber tandis que les autres membres du groupe le rattrapent et le font tomber sur un autre membre et ainsi de suite ... Plus « la bouteille » a confiance et plus ses

camarades s'éloignent. C'est un exercice qui peut être intéressant de faire si l'on a pour objectif de renforcer la cohésion d'un groupe de musique de chambre par exemple. En effet celui qui est au centre doit avoir suffisamment confiance en ses partenaires pour pouvoir se laisser choir et être manipuler physiquement par eux. Réciproquement ceux qui sont autour doivent lui transmettre assez de calme et de présence pour l'amener vers cet état de « relâche » et communiquer entre eux en silence, donc par le regard, pour savoir vers qui l'orienter.

2. Outil d'interprétation et développement de l'imaginaire

En théâtre, l'outil privilégié dans l'élaboration du personnage, le travail d'interprétation, est la mémoire affective. Il s'agit de puiser dans ses souvenirs les moyens d'interpréter une situation, un personnage, un sentiment.

En musique, on peut comparer ce travail à celui qui consiste à suivre des indications de caractère par exemple. Cela ne nécessite pas de rechercher une émotion particulière, mais on peut utiliser des images ; les inducteurs et les métaphores.

Inducteur : **1. PSYCHOL.** Qui sert de point de départ à une association d'idées. Anton. induit. *La figure « inductrice » doit revêtir le même sens que la figure induite avant d'en rappeler le souvenir* (Merleau-Ponty, *Phénoménol. perception*, 1945, p. 26). *Les perturbations diverses de la réponse déterminent un « indice de complexe », qui révèle autour du mot inducteur l'activité d'un complexe affectif* (Mounier, *Traité caract.*, 1946, p. 575).

2. Qui permet l'induction. *Opération mentale qui consiste à remonter d'un certain nombre de propositions données, généralement singulières*

*ou spéciales, que nous appellerons inductrices, à une proposition ou à un petit nombre de propositions plus générales, appelées induites (B. de la Société fr. de philos., août 1909, p. 245, s.v. induction).*²

Inducteur est un terme très souvent employé par les danseurs que je n'ai jamais entendu en musique. Pourtant il s'agit d'un élément intéressant à utiliser qui se rapproche d'une consigne, mais qui utilise les ressources propres à chacun en faisant appel à des images plutôt qu'à des descriptions explicatives.

L'inducteur permet de réaliser un exercice corporel en rapport avec les sensations intérieures au lieu d'indiquer un mouvement à faire. En musique il permet de faire « émaner » de l'élève l'interprétation alors que les consignes (au sens large) ont pour effet d'imposer une interprétation.

Pour utiliser une image, comparons le processus de l'interprétation avec les propriétés étanches de la peau humaine : lorsqu'il pleut l'eau est stoppée par la peau et ne rentre pas dans le corps mais lorsque l'on transpire ; l'eau du corps s'évacue. Dans les deux cas il y a des gouttes d'eau sur la peau, mais elles ne sont pas issues du même mécanisme... Une interprétation vraie serait donc une « transpiration » (de l'intérieur vers l'extérieur) et non un ajout d'élément extérieur.

Les processus cognitifs dans l'interprétation sont des processus passifs et réceptifs : « *Les observations psychologiques nous mettent en face de la réalité suivante : pendant que nous élaborons les processus cognitifs et rationnels que la musique met en œuvre, il arrive que nous nous sentions envahis, pénétrés profondément (...)* »⁴

L'interprète cherche à construire une cohérence entre sa conception de la musique et son action. Son interprétation exprime sa compréhension de la

² Centre National de ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie>

⁴ *La « troisième oreille » et la pensée musicale* (2ème édition), Dr Jacqueline Verdeau-Paillès / Pr Boris Luban-plozza / Mario Delli Ponti, éditions fuzeau, NLND p20

musique. Ainsi les métaphores dans le cours d'instrument servent à faire comprendre la musique à l'élève pour qu'à son tour il l'exprime.

*Expression : Ensemble des signes extérieurs qui traduisent un sentiment, une émotion.*²

*Il s'agit des écarts délibérés de l'interprète par rapport aux indications de la partition.*⁴

La deuxième définition, laisse à penser que la perfection est inexpressive : « *c'était techniquement parfait, mais froid...je n'ai pas été touché* » n'est-ce pas là un mot que nous avons tous dit un jour ? Serait-ce donc l'erreur qui donne à l'interprétation sa qualité expressive, comme la vulnérabilité et l'imperfection de l'homme lui confèrent un talent expressif, en opposition à la perfection inexpressive de la machine ? Pour rester dans la question qui nous intéresse ici, je dirais que l'expression est rendue par la modification des différentes dimensions de la musique : tempo, dynamique, attaque, timbre, intonation, vibrato etc. C'est pourquoi l'utilisation des images mentales pendant les cours de musique est monnaie courante. Parmi les métaphores, les images que l'on trouve pour appuyer ou faire comprendre un point technique voici quelques exemples qui ont pour objectif de décrire efficacement et rapidement des sensations.

« *Imagine une pomme de terre chaude dans ta bouche* » pour ouvrir la gorge

« *Mets tes lèvres comme pour faire un baiser* » pour la position des lèvres

« *Souffle comme si tu devais refroidir une tasse de chocolat chaud* »

« *Ces notes sont comme des gouttes d'eau qui tombent*, pour un détaché lent et précis»

² Le petit Larousse 2003 en couleurs Auteur Larousse (Firm) Éd. Larousse

⁴ *Musiques Une Encyclopédie pour le XXIème siècle* tome 2 ; *Les savoirs musicaux* Acte sud /cité de la musique 2004 p344

Sensation : 1. phénomène psychique élémentaire provoqué par une excitation physiologique. Les sensations peuvent être externes (tactiles, thermiques, visuelles etc....) ou internes (faim, fatigue, vertige etc....)

2. Emotion. Ce concert nous a procuré des sensations inoubliables. Faire sensation : produire une vive impression sur le public...²

La deuxième partie de la définition retient mon attention puisque la musique y est citée en exemple.

Les images que le professeur donne pour tenter de décrire ce qui est propre à chaque élève engendrent une certaine poésie, mais sont surtout le moyen le plus répandu pour aborder la notion d'interprétation avec l'élève.

3. Gestion du trac, relation aux autres musiciens

Il est un élément inhérent à la condition du musicien qui peut s'étudier, se questionner sous l'angle du théâtre : la gestion du trac.

L'une des finalités de l'apprentissage d'un instrument de musique et de jouer en public. Le concert clôture la période de labeur. Les auditions, concerts, examens sont le rendu final du travail personnel ou commun.

Ce qui rend particulier la représentation publique c'est qu'elle est un résultat, et ne donne à voir que la partie émergée de l'iceberg en quelque sorte. Elle représente une satisfaction, ainsi qu'une certaine pression.

La manifestation emblématique de cette pression est le stress, communément appelé « trac » pour ce qui est du domaine du spectacle.

Pour le vaincre il faut d'abord l'expliquer :

² Dictionnaire Hachette encyclopédique Éditeur Hachette, 1997

Stress : Etat réactionnel de l'organisme soumis à une agression brusque²

Trac : Fam. Peur ou angoisse irraisonnée que quelqu'un éprouve au moment de paraître en public, de subir une épreuve, d'exécuter un exercice dangereux, etc.¹

Lors de l'exécution d'une pièce de théâtre, je joue un personnage qui n'est pas moi, alors qu'en jouant de la flûte je me mets personnellement en jeu ; c'est mon identité que j'offre au regard d'autrui. Pour les personnes introverties, les disciplines artistiques telles que la musique ou l'art dramatique sont souvent choisies dans le but de travailler sur leur timidité. C'est ce que l'on entend fréquemment dans les ateliers de théâtre, et c'est davantage inconscient pour ceux qui choisissent la musique. La question sociologique de la pratique artistique est d'ailleurs très intéressante, ce qui nous préoccupe ici, c'est le rapport au public et le travail que le musicien met en œuvre pour gérer cette relation.

L'utilisation de méthodes théâtrales permet de travailler sur la pudeur, sur la gestion de soi dans la représentation publique. Il est plus commode de se mettre dans la peau d'un personnage avant d'affronter le jugement des autres. Avant de poursuivre la réflexion, quelques définitions s'imposent pour faire la nuance entre *timide* et *pudique*.

Timide : réservé, qui manque d'assurance

*Psychol. Forme d'hyper-émotivité se traduisant par une inhibition dans les rapports avec autrui, souvent en liaison avec un sentiment d'infériorité ou de culpabilité*⁴

² Le petit Larousse 2003 en couleurs Auteur Larousse (Firm) Éd. Larousse

⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie>

Pudique : réservé, discret.

Qui se retient ou qui appréhende de montrer, d'observer, de faire état de ce qui met en jeu (ou d'agir lorsque cela met en jeu) ce qui touche de près à la personnalité ou à la vie intime de quelqu'un.

*Celui qui ne dévoile pas sa personne, physiquement comme psychologiquement il ne se dévoile pas.*²

Le timide ressent un sentiment d'insécurité face à d'autres personnes, il est impressionné et a du mal à s'exprimer en public. Tandis que le pudique peut être à l'aise face aux autres, seulement il ne dévoilera pas ses émotions. Autrement dit, on peut être pudique, ou timide, mais on peut également être pudique sans être timide ; ce n'est pas tant le rapport aux autres que le rapport à soi que l'on cherche à explorer lorsque l'on pratique une activité artistique.

Utiliser l'instrument de musique comme pour se cacher derrière et exprimer des émotions extraordinaires, à la manière des tragédiens de l'antiquité qui avaient besoin du masque pour donner à voir la fiction et permettre la catharsis.

Il s'agit donc de mettre une sorte de « distance de sécurité » entre soi et le public.

Selon moi le musicien peut être plus souvent confronté à la pudeur, et le comédien à la timidité. En effet, le musicien n'a pas l'excuse, en quelque sorte, de jouer un personnage devant le public, alors que le comédien, lui, pourra vaincre sa timidité en utilisant le théâtre comme outil. Il peut donc être intéressant de proposer aux musiciens des séances de travail avec quelques outils issus du théâtre pour compléter l'apprentissage musical, et préparer le cas échéant un spectacle, un concert, un examen ou autres auditions.

² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie>

III. Mixité de la création artistique : les bénéfices pédagogiques et l'exemple du théâtre musical

La notion de théâtre musical est floue, de l'opéra jusqu'à la pièce de théâtre dans laquelle interviendrait un violoniste, elle désigne les productions artistiques mêlant éléments théâtraux et musicaux quelque soit la proportion de ces deux éléments : « *une forme de théâtre dialogué où le rôle de la musique, (...) et de mettre en valeur le texte, de le structurer, d'en creuser le sens, de le mettre en scène enfin. Ce serait un théâtre dramatique où la musique joue un rôle essentiel dans la mise à la scène d'un texte.* »²

Cette définition laisse entrevoir la complexité des rapports qui unissent théâtre et musique dans la création artistique. On peut toutefois aborder cette question d'un point de vue pédagogique, en essayant notamment d'imaginer des outils, des possibilités didactiques, utilisant cette interaction entre les deux langages, l'un complétant l'autre.

1. L'improvisation

Il existe un domaine commun au théâtre et à la musique ; l'improvisation. On peut construire une séance d'improvisation en se servant de consignes musicales (grilles d'accords, carrure, thème et refrain etc.) mais on peut également se servir d'indications non musicales, laissant ainsi le champ libre à l'élève. Plutôt que d'indiquer des notes « autorisées » ou « interdites » on peut par exemple donner une *situation à jouer* comme on le fait en improvisation théâtrale.

² Musique et Dramaturgie Esthétique de la représentation au XX^e siècle. Dir. L. Feneyroux. Publications de la Sorbonne – 75005 Paris 2003. p47

L'improvisation des discours, des gestes et l'évolution de la situation laissent place à l'exploration des nuances, des caractères et des modes de jeu. On peut par exemple donner la situation suivante à deux élèves qui doivent improviser :

« Vous commencerez par la rencontre, en échangeant musicalement (deux, trois notes chacun en *question réponse*) puis cette *discussion* se transformera peu à peu en dispute, pour finir comme vous le déciderez, soit en rupture, soit en réconciliation. »

Cet exemple, que j'ai testé avec des élèves débutants notamment permet d'atteindre plusieurs objectifs :

- on associe la musique à un discours structuré, préparant ainsi un travail plus classique sur des partitions.
- l'élève fait lui-même le récapitulatif des notes et des nuances connues.
- on peut explorer avec lui les modes de jeu contemporain (son soufflé, *flutterzung*...)
- l'instrument est utilisé comme un outil de jeu, et surtout d'expression.

La consigne, assez courte, ne nécessite pas plus d'explications et l'élève associe alors le jeu de la flûte à une sorte de discours abstrait ; les sons (phrasé, nuances, modes de jeu etc.) ne sont pas un langage, mais en suivent les inflexions, notamment dans la partie « dispute » de cet exemple. Si l'on étoffe les indications de ce jeu d'improvisation pour l'enrichir, on se rend compte, qu'elles seront davantage théâtrales que musicales.

2. Le théâtre musical, un genre hybride ?

Le théâtre grec était en grande partie ou entièrement chanté. On note d'ailleurs la présence d'un personnage récurrent dans les tragédies antiques : le coryphée, ou chœur. Les théoriciens de l'époque parlent en outre de la « *parfaite adéquation, formelle, structurelle, de nature fondamentalement identique, entre le rythme poétique et le rythme musical* »². Le *dramma per musica* (genre théâtral italien du VIIIème siècle) est défini comme étant l'héritage de la tragédie grecque : « (...) *la nécessité pratique du chant dans la déclamation théâtrale : pour se faire mieux entendre de son auditoire, l'acteur se doit d'adopter une déclamation plus poussée qu'à l'ordinaire ; le prolongement sonore de ce « parler nature » est précisément ce que permet le chant qui a donc une origine pratique.* »¹ C'est à la fin de la Renaissance, avec la disparition du chœur (« théâtre sérieux ») que la rupture entre musique et théâtre s'accomplit. La musique devient ornement, les monologues se réduisent et on sépare le lyrique du parlé.

Le concert-lecture - que l'on peut qualifier de théâtre musical si l'on se réfère aux définitions données plus haut - donne à voir et à entendre cette relation de tension, de complémentarité entre texte et musique : « *la musique [...] sert de modèle structurel, elle est une narration au même titre que le texte, elle supplée, fait sens, symbolise, structure, crée une atmosphère, est un élément de mise en scène, présent aux côtés des comédiens et du lecteur.* »⁴ Le concert-lecture est une performance où souvent la musique est improvisée, et non le texte. Les œuvres littéraires d'écriture théâtrale (écoute des voix, rythmes) sont propices à être

² Les relations musique-théâtre : du désir au modèle. Actes du colloque international – IRPALL. M.Plana et F.Sounac. ed. L'Harmattan 2010. Paris. P 39

⁴ Les relations musique-théâtre : du désir au modèle. Actes du colloque international – IRPALL. M.Plana et F.Sounac. ed. L'Harmattan 2010. Paris. P 145

exploitées de cette façon. Avec des élèves on peut par exemple explorer ce concept avec des contes ou des poésies en se servant du texte comme matériau musical et comme indication pour l'improvisation. La musique participe ainsi à une théâtralisation de la littérature. Elle crée, illustre et caractérise une atmosphère et devient alors décor acoustique ; quelques notes peuvent situer le lieu de l'action. La musique est une ponctuation de la mise en scène, elle fait naître le texte autant qu'elle le structure, en étant un niveau de narration supplémentaire et complémentaire. Même lorsqu'elle n'a qu'un caractère illustratif elle permet d'appréhender plus subtilement la profondeur d'un texte en créant une écoute.

Le concert-lecture est une des nombreuses possibilités pédagogiques et transversales réunissant texte et musique, mais on ne peut parler de théâtre musical sans évoquer la révolution théâtrale initiée par Bertolt Brecht et le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation.

Séparez les chants du reste !
Un emblème de la musique, un changement d'éclairage,
Un titre, des projections mon-treront
Que c'est l'art frère qui main-tenant
Entre en scène. Les acteurs
Se font chanteurs. C'est dans une autre attitude
Qu'ils s'adressent au public, toujours
Personnages de la pièce, mais maintenant, ouvertement,
Ils partagent le savoir de l'auteur.

(Bertolt Brecht, *Les Chants/Die Gesänge*)²

La distanciation c'est la volonté de séparer et de dévoiler les éléments qui jusqu'alors créaient l'illusion scénique ; le mode de jeu des acteurs, le décor, la relation au public, sont les éléments que Brecht dévoile (rupture entre la scène et la salle, entre le personnage et le comédien, les décors n'imitent plus le réel ...). Par cette réforme Brecht cherche à mettre fin à la catharsis aristotélicienne et à

² Musique et Dramaturgie Esthétique de la représentation au XX^e siècle. Dir. L. Feneyroux. Publications de la Sorbonne – 75005 Paris 2003. p89

confronter le spectateur à la réalité du monde qui l'entoure. Cette distanciation, appelée également « *effet – V* » ou effet d'étrangeté, se manifeste surtout dans la scénographie : « *c'est une distance scénique, dans les modes de jeu, dans les réformes techniques concernant le décor, la visibilité des sources de lumière, les objets, les costumes, les affiches, les légendes, les panneaux et les songs, mais aussi dans la réalité vécue par le spectateur, lequel ne pouvait ni fuir, ni jouir de la situation, mais achevait la pièce inachevée.* » ² Il devient impossible au spectateur de s'identifier aux personnages ou aux situations. C'est la fin de la *mimesis* et donc de son pouvoir cathartique. Cette notion de distanciation, présente dans *l'Opéra de quat'sous* pour ne citer qu'un exemple, est présente dans la plupart des productions théâtrales et a fortiori dans le théâtre musical. Cette conception de la création artistique est intéressante à prendre en compte dans le travail d'interprétation musicale ; distance entre œuvre et musicien, entre musicien et auditeur ou encore entre œuvre et auditeur.

3. L'exemple de l'« Opus number zoo » de Luciano Berio


Les années 1950 sont la période pendant laquelle le théâtre musical émerge en Europe et Luciano Berio s'intéresse, de son côté, à la littérature et à la linguistique. Il compose ses œuvres en explorant les possibilités entre texte et musique. C'est d'ailleurs ce qui caractérise plusieurs de ses compositions – on pense notamment à la *Sequenza III* pour voix – et qui le pousse à créer en 1955, avec Bruno Maderna, le studio de phonologie musicale de la RAI à Milan.

² Musique et Dramaturgie Esthétique de la représentation au XX^e siècle. Dir. L. Feneyroux. Publications de la Sorbonne – 75005 Paris 2003. p90

En 1951, il a 26 ans et écrit *Opus number zoo*. Cette pièce pour quintette à vent s'adresse, en première lecture, à un jeune public, elle est d'ailleurs sous-titrée *children's play for wind quintet* ; sorte de présentation du quintette à vent à travers quatre courtes histoires mettant en scène des animaux.

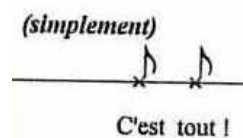
Dans *La souris grise* c'est l'écriture rythmique du texte qui marque la musique. Le rythme suit le débit naturel du texte en italien. Berio en a presque fait un relevé, ce qui donne à la version italienne un caractère plus naturel que la version française par exemple. On peut alors se demander lequel de ces éléments est venu avant l'autre, la musique, ou bien le texte ? Il semble que la musique est construite autour du texte. Le dernier mot par exemple : *tutto qui*, quand on le prononce donne le rythme qui revient très souvent à tous les instruments, comme un thème rythmique :



Ce rythme en levée est en fait celui de la prononciation naturelle des mots, ou expression de trois syllabes. Il alterne avec le rythme inverse :  et double parfois le texte :



A la fin du premier mouvement, alors que la version italienne n'est pas écrite rythmiquement, la traduction française elle, est écrite rythmée :



Mais souligner la musique des mots en italien n'est pas forcément l'objectif du compositeur, sinon cela sous-entendrait que seul le texte italien peut rendre à l'œuvre son unité musicale. Or, les traductions existent, dans le but de rendre compréhensible le déroulement dramatique des quatre pièces qui composent l'œuvre.

Dans *Le cheval*, on est tenté de faire une analyse du texte plutôt en premier lieu. En effet, il est égrené au fil de la partition, et est moins présent que dans *Bal champêtre*, lui donnant par cette occasion une profonde résonance. Il n'est pas rythmé, et c'est donc aux musiciens de placer les mots selon la musique qui sert alors de décor musical à un texte plus lourd. Du point de vue de l'interprétation on se place alors dans l'esthétique du concert-lecture.

Les mots sont un mouvement mis en valeur par les notes tenues et par l'ostinato rythmique et harmonique qui invite presque à la méditation, et qui crée une écoute particulière :

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in three languages: English, German, and Italian. The piano accompaniment consists of two staves. The music features a steady, rhythmic accompaniment with some melodic lines. Dynamics include *mf* and *con sord.* (con sordina).

Lyrics:

Listening to a cry of bombs,	listening,	to the scream of a distant field	listening, this is
<i>Lauschend dem Gebrüll von Bomben und dem</i>	<i>Hilfeschrei ferner</i>	<i>Haferfelder</i>	<i>lauschend stand ein</i>
<i>Urla di bombe e grida</i>	<i>di battaglia questo sente,</i>	<i>questo sente il cavallo di</i>	<i>lontano, questo sente il</i>
			<i>cavallo, solo, in mezzo</i>

Berio note des indications de caractère qui s'apparentent davantage à des didascalies qu'à des indications musicales. Ainsi, dans le dernier numéro *Les chats* le clarinettiste joue *féline*, dans *La souris grise* le bassoniste parle d'une *voix aigüe* ou bien encore le flûtiste, *frénétique*, finit en *criant* que la lumière s'éteint pour la *pauvre petite poule*...

Cette œuvre est très riche, et ce ne sont ici que quelques exemples du lien texte/musique que j'ai mis en avant.

Conclusion

La transversalité est un sujet particulièrement intéressant à traiter notamment parce qu'il amène des questionnements qui nourrissent l'énergie du professeur à la fois dans sa manière d'imaginer une pédagogie et dans sa pratique artistique. Des entrées pluridisciplinaires apportent des réponses originales et permettent d'imaginer d'autres angles pour aborder différents points de l'apprentissage instrumental. C'est pourquoi les outils utilisés dans la pratique du théâtre peuvent aider à s'approprier un texte musical, à le travailler avant d'en proposer une interprétation au public.

Les bénéfices de la pratique du théâtre dans l'interprétation musicale sont évidents et ce n'est sûrement pas un hasard si de plus en plus de musiciens se tournent vers la Technique Alexander² pour ne citer qu'un dernier exemple. Les deux domaines sont de plus en plus souvent liés dans la création artistique, il existe bien des pistes pour construire une pédagogie personnelle, et la pluridisciplinarité en est une.

Au-delà des apports du théâtre dans la façon de transmettre des savoirs et des connaissances musicales, je m'interroge également sur la notion de présence théâtrale du professeur dans un cours. Quels sont les outils que la pratique du théâtre peut me donner en tant que pédagogue ? Dans une situation pédagogique, quelle distance prendre avec la matière enseignée d'une part et avec l'élève d'autre part ? Des questions qui restent ouvertes, et invitent certainement à prendre plusieurs chemins pour y répondre.

² Frederick Matthias Alexander (1869-1955), développa sa technique à la suite de problèmes d'aphonie qui l'empêchaient de poursuivre sa carrière d'acteur...

Bibliographie

- *Eloge du silence* Marc de Smedt, Albin Michel Spiritualités, collections dirigées par Jean Mouttapa et Marc de Smedt, éd. Albin Michel, Paris 2004
- *La « troisième oreille » et la pensée musicale* (2^{ème} édition), Dr Jacqueline Verdeau-Paillès / Pr Boris Luban-plozza / Mario Delli Ponti, éditions fuzeau, NLND
- *Une simple flûte...* Michel Debost éditions Van de Velde, Paris, 1996
- *Enseignant et comédien, un même métier ?* Edmée Runtz Christian, collections pédagogies, dirigées par Philippe Meirieu, ESF éditeurs, Issy-les-Moulineaux, 2000
- *La formation de l'acteur* Constantin Stanislavski traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, éditions Petite Bibliothèque Payot, 2001, Paris
- *XIX^{ème} siècle* collection littéraire Lagarde & Michard éd. Bordas, NLND
- *Le travail à l'Actor's Studio* Lee Strasberg (1965), NRF, Gallimard, Paris 1969
- *le paradoxe du comédien* Denis Diderot, consulté sur <http://books.google.fr>, 1867
- *Technique Alexander pour le musicien* Pedro De Alcantara, traduit de l'anglais par Marie-Françoise Scarlett et Huguette Arcier, collection médecine des arts, Alexitère éditions, Montauban, 2000
- *Musiques Une Encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle*, tome 2 ; Les savoirs musicaux, collection dirigée par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Acte sud /cité de la musique, 2004
- *Musique et Dramaturgie Esthétique de la représentation au XX^e siècle.* Dir. L. Feneyroux. Publications de la Sorbonne – 75005 Paris 2003.
- *Traité méthodique de pédagogie instrumentale.* Michel RICQUIER. Paris 1982 Ed. G.Billaudot. p.129

- Dictionnaire des notions. Encyclopédie Universalis. France S.A 2005
- Les relations musique-théâtre : du désir au modèle. Actes du colloque international – IRPALL. M.Plana et F.Sounac. ed. L'Harmattan 2010. Paris. P 39

ANNEXES

Les inducteurs en danse : schéma

L'inducteur est un élément stimulant qui permet à l'élève d'entrer dans le travail de création. Il est choisi et utilisé pour mettre en jeu la créativité de l'élève. Il doit permettre rapidement l'émergence des réponses corporelles.

Ce schéma vous présente divers inducteurs possibles (propositions inspirées de l'ouvrage "Danser en milieu scolaire" de T. Perez et A. Thomas, CRDP des pays de la Loire, 1994)

LES INDUCTEURS POUR ENTRER DANS LA DANSE

(par T.Perez et A.Thomas)

LES OBJETS CONCRETS

Quotidiens : chapeaux foulards parapluies chaises	Sportifs : rubans cordes ballon	Théâtraux : masques tissus tubes jersey rideaux
--	---	--

Le monde sonore

(à créer ou existant) :

voix
rythmes
onomatopées
langage
bruitages.....

Les documents

Ecrits :
mots
poèmes
romans
bandes dessinées

Visuels :
photos
publicité
tableaux
affiches
cartes postales
vidéos

Les thèmes liés au(x) :

Monde physique : eau, air, terre, feu, animaux, végétaux, cosmos.....

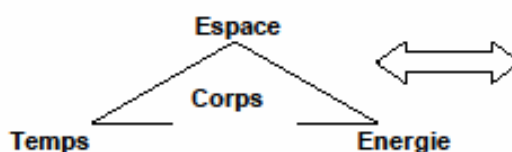
Monde culturel : fête, travail, foule, racisme, gestes sportifs, gestes du quotidiens, verbes d'action...

Emotions : répulsion, amour, jalousie, violence, séduction, folie...

Le rapport aux autres arts :

peinture
sculpture
architecture
cinéma

Les composantes du mouvement :



Relation aux autres :

-porters
-contacts
-manipulations
-oppositions

Les documents	
écrits	visuels
Mots	Photos
Poèmes	Publicités
Romans	Tableaux
Bandes dessinées	Affiches
	Cartes postales
	vidéos

Les objets concrets			
quotidiens	sportifs	théâtraux	
Chapeaux	Rubans	Masques	
Foulards	Cordes ballons	Tissus	
Parapluies		Tubes	
chaises		rideaux	

Le monde sonore à créer ou qui existe
Voix
Musique
Rythmes
Onomatopées
langage

L'INDUCTEUR EN DANSE (comment entrer en danse)

Les thèmes		
Monde physique	émotions	Monde culturel
Eau	Répulsion	Fête
Air	Jalousie	Travail
Feu	Amour	Foule
Terre	Violence	Racisme
Animaux	folie	Sport
Végétaux		Quotidien
cosmos		(verbes d'action)

Les composantes du mouvement
Corps
Espace
Temps
Energie
Relations aux autres

Le rapport aux autres arts
Peinture
Sculpture
Architecture
cinéma

**Les modes d'entrée
en danse
(les inducteurs)**

Le mode ludique

Les verbes d'action

Tourner, rouler, glisser, courir, marcher.....

Les Objets

A manipuler, de déguisements

Les Espaces

Elastique, gros objets, éclairages, théâtre d'ombres

La relation

Se tenir, avec un objet, se rencontrer, imiter.....

Le corps

Statues, postures....

Le mode quotidien

Des actions usuelles

Se laver, jouer, travailler

Une gestualité ordinaire

Le matin au réveil, les gestes de sportifs,

Des supports sonores différents

Musique, bruitage

Les lettres, les mots, les poèmes

Les évocations

Les animaux, la mer, la rencontre, les éléments,...

Les histoires, les légendes, les contes

Les photos, productions picturales

(images accrochées, diapositives projetées...)

Le mode imaginaire

CPD EPS (mai 2005) d'après « Danse, Acrosport, gymnastique rythmique »
Colette Cateau et anne-Marie Havage Ed Revue EPS 2004