

.....

L'intention de l'artiste au service de sa technique vocale

les bonnes intentions font-elles les bonnes voix ?

.....

Introduction

1 • LA NOTION D'INTENTION POUR LE CHANTEUR

- 1-1- Définition de base de l'intention
- 1-2- Une pensée qui précède le geste vocal

2 • INTERROGER LES EFFETS DE L'INTENTION SUR LES PROCESSUS VOCAUX

- 2-1- Une pensée technique
- 2-2- Une pensée esthétique
- 2-3- Une pensée pour l'émotion
- 2-4- Vers l'autre / Vers soi
- 2-5- La conscience, un état global
- 2-6- Mythes et parasites

3 • LA RECHERCHE D'IDENTITÉ COMME INTENTION ACTIVE

- 3-1- L'identité vocale, une intention juste ?
- 3-2- L'identité artistique, un composé ?
- 3-3- Et l'identité linguistique ?
- 3-4- Le projet, une dynamique d'interaction

4 • ET L'INTENTION DU PROFESSEUR SUR LA TECHNIQUE VOCALE DE L'ELEVE ?

- 4-1- Le langage
- 4-2- Les images
- 4-3- L'intention de transmission
- 4-4- L'intention d'action, la dépossession
- 4-5- Neutralité ou estime de l'autre ?

Conclusion

En principe les projets ne sont pas au service des outils, mais l'inverse.

C'est à dire que le chanteur met sa technique vocale au service de ses intentions et projets artistiques : Sa voix, un outil à disposition pour exprimer la musique, le sens, les émotions, un style et tant et tant.

On peut alors se demander si le chanteur sert en retour cette voix dont il a tant besoin ? Que peut signifier servir sa voix? Ne va-t-on pas faire de celle-ci un objet? La démarche ne va-t-elle pas s'aseptiser? Un plombier avec sa caisse à outils ? Cela gâche le plaisir de l'élan...

Inverser la proposition fait apparaître d'autres angles d'approche de la mise en œuvre du fonctionnement vocal : **Non pas « travailler sa voix en fonction du projet » mais plutôt « quel projet pour sa voix » ? Souvent on prépare la voix pour un résultat artistique, mais que se passe-t-il quand on prépare son intention pour un résultat vocal?**

Pour nombre de chanteurs autodidactes dans la chanson et les musiques actuelles, la technique est plutôt rébarbative, théorique, souvent contradictoire : L'un dit « il faut » et l'autre « surtout pas ! » Ou parfois inadaptée.

Alors on reporte le moment de s'y intéresser...

C'est lorsqu'arrivent des difficultés notoires, des fatigues, des tics inesthétiques, des limites, que le chanteur vient trouver le professeur de chant, résolu à «en passer par là».

Comment comprendre alors les différentes intentions qui l'animent et agissent sur sa voix ? Pourra-t-on lui proposer une approche adaptée à sa recherche de personnalité et de spontanéité ?

C'est pourquoi je me suis intéressée à ce que la notion d'intention nous apporte dans le travail vocal. Car cette notion est constamment apparue dans les cours que nous avons reçus, comme un éclairage sensible, vivant, de la démarche technique.

Les réflexions qui suivent sont le fruit de ces semaines d'enregistrement et conversations, interrogations avec des collègues, lectures, témoignages qu'ont bien voulu me confier des professeurs. Je les en remercie très chaleureusement en espérant les transcrire fidèlement.

Mais ce fruit n'engage que moi, il est prêt à d'autres transformations et maturations.

Mon propos est de chercher par où passe le cordon qui relie l'œuf (le projet) à la poule (l'artiste) et la poule à la bassine de grain (la technique vocale).

Tous les élèves se posent cette question, surtout devant le prix de la bassine de grain.

1 • LA NOTION D'INTENTION POUR LE CHANTEUR

1-1- Définition de base de l'intention

Larousse : (lat. intentio "tendre vers", "action de diriger") *Disposition d'esprit par laquelle on se propose délibérément un but ; ce but lui-même.*

Synonymes : *Volonté, arrière-pensée, but, décision, dessein, détermination, fin, idée, objectif, préméditation, projet, propos, velléité, visée.*

Dans Wikipédia l'une des définitions, physiologique, touche notre sujet (§ 3) : *Dans le concept tissulaire, modulation de l'attention, à laquelle la conscience donne un sens, une forme. Avec l'intention, la conscience envoie une information dans l'espace qu'elle a choisi d'occuper. L'intention permet de formuler une demande. La structure vivante répond à l'intention, mais elle répond selon ses possibilités du moment.*

Intriguée par ce « concept tissulaire », je trouve des notes dans un site d'ostéopathie qui s'intéresse au pouvoir de l'intention sur la santé, et donc sur le vivant, les tissus. Cette phrase me paraît faire un bel écho au sens artistique de l'intention :

« À l'intention, la vie répond – ou tente de répondre –, à la force, elle se soumet ».

L'intention est donc avant tout **une pensée**. Elle est une conception, une création.

1-2- Une pensée qui précède le geste vocal

Pour le chanteur, quelles seraient les différentes formes de pensée qui peuvent précéder le geste vocal et qui constitueraient ses intentions ?

Petite énumération que nous développerons plus loin :

Une pensée fonctionnelle, technique.

Capable d'ajuster une réalité physiologique, ce serait le calcul méthodique qui précède l'action. Visualisant les notes à émettre, les mots à prononcer, le chanteur anticipe. Pour son attaque aigue par exemple, il prépare sa réserve d'air en appui souple, élargit son arrière gorge en l'avalant et situe son émission vers le palais et le haut du visage, les pommettes, le coin des yeux, le front. Sans oublier ses pieds, ses genoux, son bassin, l'étirement, le cou, le thorax, la position du micro etc. etc.

Une pensée esthétique.

Là l'objectif est de créer et recréer un univers, servir une œuvre, un style, un auteur... Par la pensée, le chanteur s'imprègne de son originalité et/ou de ses conventions. Il prépare une posture, des signes, une interprétation. Il s'harmonise avec la musique, la mise en scène.

Une pensée pour l'émotion.

L'intention d'émotion sera de transmettre, donc de recréer des émotions humaines, par l'expression de sentiments et par le rayonnement physique de ces émotions. Les sentiments sont présents dans l'écriture du texte, de la musique, et l'artiste cherche à en faire vivre l'émotion.

Une énergie vitale qui trouve sa source dans un élan intérieur lié aux émotions fondamentales.

Guy Cornut

Une pensée dirigée vers l'autre

Dès qu'il ouvre la bouche le chanteur communique. Il sait qu'il représente une expression forte, une adresse à un public. Toute sa prestation prend sens par cette communication avec le public, la réception par un public, quelle que soit son importance : L'autre, son écoute.

La voix... un message sonore que l'on projette dans l'espace avec l'intention d'avoir un impact sur l'auditeur... Guy Cornut, phoniatre.

Une pensée dirigée vers soi, son identité

Pour l'artiste la pensée vers soi est souvent prépondérante. Peut-être cause, peut-être effet... sans doute vitale, car en s'exposant sur une scène, seule une bonne densité intérieure ou auto conviction de sa légitimité peuvent le protéger de la désintégration.

Cette intention pourra être faite d'intériorité et d'extériorité, d'introspection, d'exhibition, d'un besoin d'exister, de témoigner, d'un personnage, du fameux Ego, tout cela composant une identité qui actionne les commandes de sa prestation vocale.

Une conscience

La conscience pourrait être un état avant la pensée, une présence à soi et à l'environnement, habitée, sensible, en éveil... Une pensée ouverte, libre comme un souffle (le « prana », dynamique universelle du cosmos). Pour l'artiste ce serait l'intention la plus globale, à la fois choisie et au-delà de sa volonté. On pourrait la nommer l'intention de la disponibilité.

Mythes et parasites

D'autres pensées, plutôt contre-productives, viennent parfois précéder et donc accompagner l'action artistique et le chant. Ce sont les pensées parasites qui guettent chacun d'entre nous, les clichés, le mimétisme, les jugements, les peurs. Les mythes sont des images toutes faites, bloquantes, motivantes parfois, mais porteuses de quoi ?

2 • INTERROGER LES EFFETS DE L'INTENTION SUR LES PROCESSUS VOCAUX

La voix est un phénomène acoustique qui n'est mis en œuvre que par la motivation de la personne, et en fonction de cette motivation. La voix est une personne !

L'instrument est modelé par l'intention et les perceptions de la personne, car il est plastique, adaptable, influençable, et répond à des ordres du cerveau, par anticipation.

Mais parmi les formes d'intentions repérées précédemment, lesquelles seront favorables ? défavorables ?

Comment agissent-elles ?

2-1- Une pensée technique

Elle n'est pas forcément une énumération si détaillée que nous l'avons imaginée. A force de travail cela peut devenir une pensée déjà intégrée, une habitude acquise.

Un « réglage pré-phonatoire » que Carol Baggott-Forte explique par les dispositions neurologiques transmises au corps par le fait de concevoir, de penser les voyelles, hauteurs de son et intensités avant de les émettre. Il s'agit pour elle d'oublier les intentions esthétiques, d'ordre psychologiques, pour ne ressentir que le fonctionnement physique.

« Le développement de la voix chantée dépend de ses fonctionnalités mécaniques et non d'une esthétique. ». Elle préconise de « se forger une conception sans se soucier du résultat final », essentiellement un réglage technique. (1)

Le placement de la voix mixte paraît un exemple significatif de la recherche d'un geste mécanique « bien dosé », en ouverture glottique et pharyngique, en directivité sonore plus appuyée que dans les graves, plus en avant sur le palais que les aigus... cette installation devant produire la bonne sensation avant d'être le bon son.

La pensée technique apporte une base de sécurité et de qualité, une sorte de garantie au chanteur. Mais elle évoque dans certains cas une sorte de moule, une pensée tellement rationnelle que l'on espère fortement que le chanteur y unisse simultanément d'autres dimensions.

2-2- Une pensée esthétique

Evocatrice

Il est difficile de la séparer de l'émotion, surtout musicale, mais elle relève d'intentions plus culturelles. C'est elle qui guide l'interprétation selon le genre. Et qui donne des directions. Lorsque David Feron explique qu'il n'est pas nécessaire d'être vert de rage pour recréer le geste vocal du cri dans la voix saturée, il s'agit d'une direction donnée par les besoins d'un genre, comme le Heavy Métal par exemple. Pour communiquer l'émotion sans se faire mal, le geste s'apprend et se contrôle pour déclencher le juste positionnement laryngé sollicitant les bandes ventriculaires du larynx. L'intention a pu s'appuyer d'abord sur des émotions ou l'imitation de sons connus, cris de corbeau, moteur... puis elle distancie, elle est prête pour l'interprétation d'une esthétique.

Inspiratrice

La musique évidemment est en elle-même inspiratrice des positions vocales. Son esthétique, l'émotion qu'elle nous transmet, guide notre chant intuitivement. Si Claudia Phillips nous invite à la vocalise libre et improvisée, à la vocalise partagée et communicante, c'est que le sentiment même de liberté, de jeu et de plaisir, la créativité musicale non contrainte favorise un placement naturel. Le corps sait. Il a besoin aussi qu'on lui lâche la bride. « Depuis la nuit des temps le larynx a une réponse neurologique aux mêmes stimuli musicaux. C'est en fonction de notre capacité à entendre avec empathie, que nous pourrions amener l'instrument du chant à produire des qualités tonales remarquables. » Carol Baggott-Forte

Impossible de ne pas saluer ici la joie matinale des vocalises musiciennes de Pierre-Michel Sivadier, faisant ouvrir et sourire en toute aisance nos voix endormies.

La musique ou l'interprétation libèrent de la pensée technicienne, elle permet de distancier les composantes techniques et de les coordonner plus spontanément, mais elle ne crée pas forcément des bons réflexes s'ils ne sont pas préalablement repérés. Idéalement il faudrait éviter de se servir de l'intention pour masquer nos lacunes, nos faiblesses. Qu'elle vienne au service de la technique et non à la rescousse.

(1) La Voix Libérée. Carol Baggott-Forte. "L'Entraînement Fonctionnel de la voix : Principes de Base"

2-3- Une pensée pour l'émotion

Identifier le sentiment

Ce n'est pas seulement de penser la syllabe ou la voyelle de début qui place l'entrée de son. L'émotion pensée, anticipée avant le début de la phonation place déjà notre geste vocal. Elle induit un voile du palais plus ou moins haut, un pharynx ou un masque plus ou moins ouverts...

Sarah Sanders pose préalablement à l'émotion la conscience du sentiment, qui est une pensée intellectuelle, tandis que l'émotion en est l'expression physique. C'est du juste sentiment, et du sens, que viendra la justesse de l'interprétation et du positionnement vocal.

« Il n'y a que derrière un sentiment que vous exprimez que vous trouverez le bon sens du son, sur les expressions humaines sont installés les mécanismes techniques de la voix ».

Même sur des vocalises : *« Dis-moi quelque chose avec ça »*. La tristesse, la souffrance placent la gravité, à tous les sens du terme, et le lâcher du souffle et du diaphragme. Au contraire, l'élan de la joie dynamise et fait remonter la pression sous glottique, les voyelles levantes du rire (i, é, a) feront sonner les harmoniques aigus. Nous avons vu maintes fois qu'en ramenant le chanteur au sens des mots, à l'histoire du personnage, il s'opérait un remplacement naturel de l'émission vocale : *« Stella Spotlight n'est pas vieille, mais elle se sent finie dans ce milieu, alors laisse passer sa tristesse, pas seulement sa hargne... »* et la voix s'arrondit, se colore d'harmoniques graves, et transmet une émotion naturelle que possède en elle la chanteuse.

S'il est vrai que l'émotion, la profondeur, sont transmises par des sons graves, et la légèreté et l'intelligibilité d'avantage par des sons aigus, Sarah attire l'attention sur le fait que dans la chanson actuelle, un certain goût pour « l'esthétique de la souffrance », de la vie pas facile, influence souvent la technique en baissant la tonalité des voix de femmes pour leur donner du grain, et monter les voix basses des hommes pour tendre le son... effet plutôt négatif de l'intention d'émotion sur le larynx ! A moins que la sonorisation et le micro collé-serré compensent et permettent des graves moins forcés.

Les sensations du corps

Pour Sandra Rumolino, l'émotion est l'objectif ultime, l'intention principale. Mais elle résulte de l'attitude corporelle et de la perception des sensations physiques déterminant l'émission vocale. Elle a bien voulu m'envoyer ces lignes :

« De l'intention corporelle résulte l'intention vocale, une bonne ou mauvaise attitude corporelle aura comme conséquence une bonne ou mauvaise émission vocale.

L'intention du geste, qu'il soit artistique ou technique, agit directement si le chanteur le pense dans ce sens: celui de son émission (son) mais aussi celui de ses sensations (vibrations). Dans la liberté du geste (vocal et corporel) et la conscience des sensations de ce que ces gestes nous apportent, une intention précise donnera un résultat direct sur ce que le chanteur souhaite exprimer car le but est, à travers la voix, de transmettre des émotions.

Pour moi donc dans le chant l'intention ultime est celle des émotions, trouvée grâce aux intentions du corps et de la voix. »

Nous savons bien que les émotions agissent directement sur notre voix. Trop d'émotion et la voix tremble, blanchit, ou s'exacerbe et se casse... Tout l'art va être d'anticiper la nature et la qualité de l'émotion en jeu, tout en ayant en soi la conscience vivante du corps et du système vocal qui l'exprime.

2-4- Vers l'autre / Vers soi

S'écouter par sonorisation

Sur le plan des effets sur l'appareil vocal de l'intention vers l'autre, on peut mentionner l'importance de l'écoute extérieure apportée par la sonorisation. La reprise du son élargit les possibilités de modulation des voix et des nuances, comme par exemple jouer sur des graves mieux repris, des sons voilés ou soufflés. Et surtout, sa perception externe permet au chanteur de mesurer la qualité de l'émission sonore envoyée à son public. Si toutefois l'on s'assure de la bonne correspondance des sons entre façade et retour... Car si l'on s'entend trop ou trop différemment, comment perçoit-on le public, pour lui adapter notre émission vocale et expressive ?

Donner ?

L'intention vers l'autre me semble un puissant « élargisseur » vocal. Surtout si elle est généreuse plutôt qu'égocentrée, touche à l'universel humain, à la communauté des émotions que l'on met en partage. Au delà de l'interprétation qui en sera enrichie, l'ouverture physiologique sera plus aisée. Tout ce qui est librement généreux défait les constrictions, ouvre et agrandit. Pour donner comme pour recevoir, il faut que les ouvertures livrent passage. Chacun a pu faire l'expérience d'avoir chanté entre bons amis détendus jusqu'au petit matin, d'une voix souple et sans fatigue ! Si l'on a eu la chance d'éprouver aussi cela en concert public, l'expérience physiologique reste ancrée.

Les écueils sont souvent dans le « trop » ou le « pas assez » d'implication. L'un des risques est de forcer l'intention vers l'autre : « *La voix projetée correspond à un comportement phonatoire manifestant l'intention délibérée d'utiliser la voix comme instrument d'action.* »

Cette définition de F. Le Huche (phonniateur) concerne l'enseignant qui force sa voix en cours dans une « intention implicatrice », mais aussi la striction du larynx que peut connaître un chanteur qui veut que sa voix ou son message surpassent tout avec force. Surtout s'il ne maîtrise pas une technique adaptée à cette intention.

Parfois, croyant « donner beaucoup » l'artiste peut aussi proposer une nourriture trop riche. Bizarrement la générosité n'est pas toujours de donner plus et plus fort...

Ghislaine Lenoir nous explique que le lien entre soi et le public se construit sur un mystère, une légende intérieure secrète où l'artiste sait ce qui le conduit là, où il se sent plein de ce qu'il a à faire et à dire.

Techniquement, cette intention d'exprimer ce que l'on porte en soi d'essentiel se concrétise par et grâce à l'appui du diaphragme. Cet appui est un lien technique direct avec l'intention. Il est l'appui de notre force de conviction. Mais une force intérieure à doser et non une volonté excessive : trop de volonté crée une sorte de dédoublement interne, on veut tellement faire que cela prend le pouvoir sur le naturel : L'un fait et l'autre commande de faire.

Et là, « l'homme qui se regarde en agissant » de Jacqueline et Bertrand Hott (*p161 des « Techniques Européennes du chant »*), au lieu d'une distanciation favorable à l'interprétation, risque la désincarnation s'il ne sait pas exactement quelle intention l'anime.

La chanteuse brésilienne Mônica Passos disait qu'en concert elle ne pensait pas « à elle en train de chanter », mais plutôt qu'elle se sentait comme un passage pour une énergie céleste, divine, qui s'exprimait à travers elle. Peut-être une belle façon de prendre du recul sur l'égo et, paradoxalement, de se sentir plus humaine. Pas indispensable d'ailleurs de croire en Dieu pour

éprouver cette sensation de médiation et transcendance d'un patrimoine émotionnel commun et d'énergies qui nous dépassent. L'intention d'une présence à l'instant et d'un oubli du moi ? On peut comparer cette description à l'état de « flow » (*flux, fusion sujet-objet, état de conscience modifié*), qui tout en demandant une grande concentration et une maîtrise aisée, donne un sentiment d'immersion totale dans l'action où l'on oublie la conscience de soi.

L'équilibre entre soi et l'autre

Vocalement parlant, je m'aventurerai à dire que l'on peut noter un lien entre l'équilibre de la pression sous et supra glottique et l'équilibre de l'implication vers soi et vers l'autre. La conscience de ce que l'on vit en chantant, sa justesse et sa santé, et de ce qui est vécu par l'autre, son écoute et ses retours. Là encore les risques sont dans le trop ou pas assez. Trop de pression en bas, pas assez en haut, ou l'inverse.

Lorsque l'on veut trop « écouter » on peut oublier son centre, son propre appui, costo-diaphragmatique en l'occurrence. Lorsque l'on est très autocentré cet appui est à priori présent, mais les ouvertures et les vibrations peuvent manquer d'expressivité.

Le partage du plaisir est aussi une intention, vers soi et vers l'autre en même temps.

Souvent le simple appel au plaisir, à la jouissance même, avec ce que cela comporte d'animal, repositionne autrement notre corps et notre système vocal. L'intention sensuelle déclenche des processus hormonaux. L'ouverture et l'élargissement tant recherchés, au niveau du diaphragme, du pharynx, des entrées d'air, l'alternance de lâcher profond et de dynamisme, s'installent naturellement dès que l'on active des intentions de plaisir, de séduction, de joie, des sensations organiques agréables... Sans doute une « bonne » intention !

Cette approche aurait plu à Caruso, dont j'aime cette phrase Citée par J. et B. Ott :

« Je sais que je chante bien, que mon émission est bonne, quand je me sens envahi par un bien-être immense, et que je m'aperçois que le public est heureux avec moi et partage ma jouissance »!

L'aptitude au plaisir physique du chant est tournée autant vers soi – savoir jouir - que vers le partage avec l'autre – savoir donner. Comme l'amour.

L'exemple que m'a confié Laurent Mercoud se rapporte également au plaisir. A une jeune fille qui ne parvenait pas à ouvrir sa voix sur une chanson d'amour, thème qu'elle ne vivait pas, il a demandé de penser à quelque chose de délicieux qu'elle adorait. Elle a choisi (par elle-même donc, c'est important aussi) le chocolat, et il lui a fait rechanté la chanson « comme si elle chantait sous une douche de chocolat qui venait sur sa peau, sa bouche ». Le résultat a été immédiat. Parce que le bien-être et la gourmandise évoqués créent de l'espace dans le visage, un relèvement par le sourire, les muqueuses s'étirent, faisant de la place aux vibrations de l'air, et entrant en correspondance avec l'état amoureux de la chanson. La pensée a agit sur la technique.

Pour Laurent Mercoud, la pensée est concomitante avec la sensation. Il rejoint en cela les approches énergétiques globales.

2-5- La conscience, un état global

Centres d'énergie

Certains artistes et professeurs se servent de leur connaissance des chakras, ou centres énergétiques, pour aider l'élève à guider l'émission de sa voix et sonoriser son souffle, avec

l'intention/sensation qui correspond au type d'énergie de chaque chakra. Ils ne les nomment pas nécessairement « chakras » afin de ne pas teinter de mysticisme leur enseignement. Cette science indienne considère que les sept chakras essentiels sont des intermédiaires entre ce qui se passe dans notre conscience et le plan physique. L'intention est là un processus émotionnel et physique direct, une énergie sensitive et globale, dénuée d'autorité. Par exemple conscientiser par l'intention le quatrième point, au niveau du cœur, chakra de l'amour inconditionnel et de l'acceptation, agira sur la respiration du chanteur. Mais cela fait partie d'un tout, « un chakra » seul et non relié à un état de conscience n'a pas de sens.

J'ai été impressionnée de voir l'émission sonore de jeunes élèves très améliorée par l'exercice de techniques de conscience globale, liant corporel et mental. On trouve aussi dans ce type de recherche l'appellation « chant holistique », s'appuyant sur une conception globale de l'être humain en qui tout est relié, corps et esprit.

Conscience corporelle

En matière d'intention la méthode Alexander met en garde contre « la conquête du résultat à tout prix » qui, comme l'explique un professeur, « est écrasante parce que le seul résultat que l'étudiant parviendra à conceptualiser sera dans la plupart des cas source de problèmes et non une solution au défaut vocal ». Au contraire on cherchera un état de lâcher-prise « où l'élève ne s'accroche plus fermement à son corps mais abandonne un peu de son obstination, permettant à plus de choses de se produire... ». De même qu'avec la technique Feldenkrais, la recherche du juste fonctionnement et d'efficacité passe par la conscience du corps et de ses postures. L'intention, toujours intériorisée et en conscience, subtile, va permettre la réorganisation très progressive et consentie du corps dans son ensemble et avec ses spécificités, pour trouver un fonctionnement plus vivant, et dans notre cas pour mieux chanter.

Tout en agissant sur les « réglages » du corps, il n'y a donc aucune prescription d'intention, car on se débattrait dans des consignes qui empêcheraient le libre exercice des fonctions du corps.

Les sensations corporelles choisies stimulées par ces techniques ont une action réflexe, proprioceptive sur l'organisation organique du geste vocal. Par exemple si la conscience qu'une posture bien verticale mais non arrière détend la partie avant du corps, toute la chaîne musculaire antérieure se rend disponible à la respiration costo-diaphragmatique.

Réunifier

Frédéric Faye a bien voulu répondre aussi à ma question sur l'intention. Pour lui l'intentionnel est trop relié au cognitif, nous coupant de notre globalité et nous induisant à « jouer faux ». Il a élaboré des outils imagés, symboliques, qui parlent directement à l'imaginaire, à la sensation et à l'émotion, tout en engageant de véritables processus physiques. Pour en donner une illustration, qui séparée du contexte devient très parcellaire, j'avais ressenti la mobilisation par son outil « empreinte » de la conscience du palais dur et de la dentition supérieure. La projection imagée vers la partie inférieure de la bouche connecte la projection de l'impédance ramenée et la résonance dentale. Mais ceci n'est que mon analyse personnelle a posteriori, car l'action au contraire est guidée pour se libérer d'intentions techniques volontaires. Son but est de parvenir à (re)mettre en action l'ensemble de l'être qui est malheureusement souvent « dissocié », déconnecté d'une grande part de lui-même, sa part instinctive et émotionnelle. « *Le travail va consister à nommer et ressentir ces outils ainsi que ce qu'ils révèlent. On parvient alors à ne plus être dans l'interprétation mais dans l'expression.* »

Notre être entier s'engageant dans ce qu'il dit et fait, notre action est juste, entière et assumée ».

Au-delà des différences et des termes choisis par les uns et les autres, ces approches par la conscience globale me paraissent hautement artistiques et vivantes, justement parce qu'elles ne considèrent pas l'artiste, mais l'être humain dans l'artiste.

2-6- Mythes et parasites

« Avoir des intentions » peut souvent complexifier un processus somme toute naturel.

Si nous parvenions idéalement à réunir notre être instinctif et notre être éduqué, avoir de « justes » intentions pourrait suffire à nous faire bien chanter. Mais nous sommes des animaux dénaturés dont le mode de vie social s'accompagne de multiples informations dirigées et déstabilisantes. Nos intentions sont imprégnées d'images et de clichés. C'est pourquoi discerner les bonnes ou mauvaises intentions peut s'avérer hasardeux, et les « meilleures » peuvent mettre notre voix au chômage technique bien malgré nous. L'intention « d'amour » peut tout à fait faire chou blanc, et le chakra à peine nommé se refermer comme une huître.

Beaucoup d'images chargent le chanteur, look, performance, envoi de bois, jeunesse, réussite, charisme, argent, « tendances »... L'univers d'un artiste ne se doit-il pas d'être « improbable », « déchiré » ou « jubilatoire » ? Les critiques reçues, mais aussi l'admiration excessive, l'envie de ressembler à tel ou telle, la peur et le doute, sont immédiatement perceptibles sur les fonctions physiologiques. Ces images génèrent des intentions de « conquête de résultat », qui comme nous l'avons vu sont difficiles à contrôler. La stimulation peut être positive, créer une concentration, un « flow », mais cette mise sous tension s'avère généralement faire partie des mythes cachant en fait d'autres stimulations moins naturelles pour soutenir le rythme et le larynx. Quand à l'« énergie » elle est à toutes les sauces musicales et vocales, sans que l'on sache toujours si cette énergie est transmise ou enlevée à l'auditeur.

3 • LA RECHERCHE D'IDENTITÉ COMME INTENTION ACTIVE

Pour qu'un artiste existe et rencontre « son » public, la notion d'identité artistique implique que l'être humain qu'il est a su dessiner un personnage qu'il peut investir pleinement, qui est une part vraie de lui sans être entièrement lui. La « persona », masque du comédien, masque social pour Jung, nous a été proposée par Murielle Magellan pour appréhender cette identité de l'artiste, mi réelle, mi- construite.

Les choix de l'artiste pour rendre vivante et crédible son identité artistique peuvent l'amener à jouer sur son geste vocal. Soit volontairement, soit involontairement car son projet fait aussi naître des relations neurologiques.

3-1- L'identité vocale, une intention juste ?

Mais l'artiste sera toujours plus crédible si l'on perçoit dans son chant et sa prestation la vérité d'une identité, si la distance entre son identité humaine et son identité artistique n'est pas trop importante. La voix fait naturellement partie de l'identité corporelle et Sarah Sanders insiste sur le fait que nous ressentons immédiatement, intuitivement, la justesse de l'identité vocale, c'est à dire que le chanteur est dans sa bonne tessiture, sa bonne couleur, son bon timbre. Ou pas. Car c'est à cette condition qu'il nous touche.

C'est non seulement gage de santé de la voix, mais d'efficacité, d'écoute. « *Ce sont ses graves qui l'identifient, mais des graves à la bonne place !* »

Pour les Chinois de l'antiquité la voix était le reflet de l'être profond, ils y reconnaissent la loyauté, l'infidélité, ainsi que l'état de santé de la personne. Par exemple une voix nasillarde serait en lien avec le poumon, une voix nerveuse avec le foie, une voix criarde avec le cœur...

L'identité ce n'est pas ce que la personne « croit », c'est ce qui l'anime vraiment, sa personnalité intérieure, et ses possibles ouverts. L'ostéopathie préconise cette écoute du naturel profond « *Faire confiance à la sagesse de l'esprit d'organisation, bien mieux capable que nous de faire ce qui convient pour retrouver le chemin de la santé.* »

C'est pourquoi la justesse de l'émission vocale dans son identité physique précède la recherche de l'identité artistique, qui, par le jeu de ses intentions esthétiques, peut tromper le geste.

3-2- L'identité artistique, un composé ?

Une fois conscient de sa base technique « saine », dans son identité vocale, le chanteur dispose d'une grande marge de manœuvre pour colorer ses timbres sans trahir son système vocal et il peut s'aventurer moins dangereusement. Il y a moyen de former les sons de plusieurs façons selon le résultat désiré, aigus plus pop ou plus classiques, plus criés ou plus légers, vibrants ou pas. Ce sera le jeu subtil des postures corporelles, des sensations, des intentions conscientes qui nuanceront les timbres de sa voix. La conscience de sa technicité intégrée doit lui permettre de jouer ainsi sur une palette sans se contorsionner vers un résultat imaginé plus que senti.

« *L'excitation de l'imagination créatrice ne doit pas se traduire par les mouvements du corps ou de la face, et les gestes ne doivent pas servir de travestissement à l'inquiétude intérieure.* »
Richard Miller.

Une place excessive donnée à l'intention d'expression artistique peut aussi nous amener à souligner les effets, les mots, à surjouer. Ghislaine Lenoir attire notre attention sur le fait que le chanteur doit, par son chant et son interprétation, apporter ce que la musique et les mots ne disent pas déjà. « Ne pas sucrer le sucre » comme dit l'une de nos professeurs !

Parfois un artiste a développé dans sa voix un caractère prononcé, qui a été cultivé. Pourquoi pas, tant qu'elle ne souffre pas ? Et si ce caractère fait partie d'un projet qui le porte et lui donne de la légitimité ? Car le projet est un moteur à part entière. Il faut juste pouvoir lui donner un accompagnement technique approprié.

3-3- Et l'identité linguistique ?

Chanter en français

Une belle intention ! La langue participe à l'identité vocale et artistique. Même si le répertoire de la musique actuelle amplifiée est majoritairement en anglais et que les groupes préfèrent chanter en anglais, j'aurais aimé approfondir l'approche du répertoire actuel en français, ses formes et spécificités techniques. Un peu de provocation :

« *Loran (ex Bérurier Noir) : C'est tellement facile de chanter en anglais quand on n'a rien à dire... Et puis, les gens pensent qu'il n'y a que l'anglais pour chanter du rock. C'est faux. Il y a des groupes de punk basques qui ne chantent pas en anglais mais ça sonne bien.*

En fait, c'est juste qu'ils ne savent plus écrire en français...»

(L'identité pop nationale, VOXPOPMAG.com, Février 2011)

La langue française dans le chant, si souvent appréciée des étrangers, est considérée comme l'une des moins chantantes. Alors comment inviter les chanteurs à « transférer » le son qu'ils savent avoir en anglais, dans le français (sans forcément faire les T heurtés à l'anglaise...) ?

la nasalisation sonnante (car partielle, « rebondissante ») de l'italien et de l'espagnol dans les syllabes nasales fermées du français ? à mettre en bouche moins platement les syllabes et garder une ouverture glottique tout en articulant, à ne pas se sentir ridicule si un certain lyrisme porte leurs propos ? à penser musique ?

Servir la diversité des chansons en français avec plus de technique, « l'art d'allumer et d'éteindre les mots » (Y. Guibert), et donc rechercher les intentions qui les allument... est mon désir.

L'aide technique des mots

L'intention d'une identité linguistique ne fait pas le chanteur ! Avec Richard Miller, reconnaissons « *l'erreur qui consisterait à croire que tout puisse se résoudre par l'engagement de la personne dans le texte et la musique* ».

Techniquement on se sert bien sûr du texte et de la musique, du repérage de leurs structures, attaques, phonèmes, phrasé, pour poser une intention et améliorer l'émission vocale. Toutes nos vocalises utilisent consonnes et voyelles en fonction des hauteurs de sons et des puissances recherchées.

L'amour des mots, de leur charge émotionnelle déclenche des processus physiologiques. Mais ceux-ci ne sont pas toujours des ouvertures et des placements justes tant il est vrai que le Français place l'intention davantage dans le jeu des idées, que dans le son... Et puis dans sa langue natale on utilise des sons référencés profondément en nous, parfois figés.

De ce fait se censure-t-on moins sur les processus physiques du chant dans une langue étrangère ? Et ose-t-on plus « ciseler les affects » quand ils sont moins transparents ?

Une intention plus instinctive en quelque sorte.

Certes les voix sonnent en anglais avec les diphtongues et les nasales, mais on perd tellement à ne pas sentir s'exprimer une personne dans toute son identité profonde y compris culturelle.

La beauté du sens

On peut assister à des performances vocales magnifiques portées par des savoir-faire, de la technique, à des effets vocaux émouvants, mais l'intention du sens manque et n'apporte pas sa profondeur, sa finesse. Où ces émotions prennent-elles leur source dans la personne ? Combien d'émotions « prêtes-à-porter » clonées sur les standards ?

Puisque le sens et le sentiment sont actifs au moment de placer les sons, il faudrait, en français, que ces intentions englobent, nous l'avons vu, des notions physiques de plaisir, d'ampleur, de musicalité. Que la musique des mots et leur sens connectent avec les connaissances techniques de la voix. Que la diction respecte les fondamentaux de la langue tout en cherchant déjà dans la voix parlée une bonne résonance, et une bonne émission chantée (par exemple traquer la fermeture excessive de nos « e »).

Pour finir avec la langue, je reprends ce commentaire de Paolo Zedda qui redistribue les critères habituels de styles chantants ou textuels :

« Les différentes langues (et surtout leurs variantes régionales), jointes à la puissance naturelle d'une émission, peuvent façonner de façons très différentes un même appareil vocal ; le désir esthétique du chanteur et son éducation à l'écoute ayant joué le rôle essentiel dans le développement du goût vers telle ou telle émission ou chant.(...) On trouve tout aussi bien dans le chant traditionnel (par exemple les joutes poétiques des bergers sardes) que dans le chant

d'opéra, et récemment dans le rap ou le « slam chanté », des chants qui déplacent l'attention de l'auditeur sur la virtuosité vocale et/ou textuelles».(2)

3-4- Le projet, une dynamique d'interaction

Un projet est une intention. Et même plusieurs. Et nous pourrions retrouver différents effets déjà vus. Mais les facteurs accompagnant un projet artistique suscitent tout de même une énergie propre digne d'être mentionnée ici, impactant notamment la technique vocale individuelle par les jeux interactifs du contexte et du collectif.

Perspective

Qui dit projet dit mouvement, projection vers l'avant, et création. Même s'il s'agit des reprises les plus réchauffées, le fait de « faire un projet avec », donne à la personne ou au groupe une dynamique d'aventure, il y aura un début et une fin, un aboutissement. Le corps comme le mental sont excités par cette notion, cette mise en perspective d'une tranche de vie.

Les autres

D'autre part, dans le projet artistique il y a toujours la présence des « autres » : D'abord en tant qu'environnement, contexte, époque, espace, support d'imaginaire et de propos, miroirs, inspirateurs ou témoins.

Les autres peuvent aussi faire partie intégrante du projet, en tant que partenaires, ressources extérieures, invités. Enfin le public destinataire, entité parfois abstraite et fantasmée aux prémices du projet, est déjà un autre, bien présent au cœur du projet.

Cette présence de l'Autre oblige à une ouverture. Même très intériorisée dans un projet solitaire, ou très large dans un projet collectif. La considération d'un « extérieur », non seulement à soi, mais au projet, nourrit d'interactions, dynamise par le fait même de l'altérité, de la contradiction aussi.

Une vie propre

Le projet artistique est un mouvement vers l'avant, mais il est aussi plein de mouvements internes. Il est comme un organisme vivant qui a sa propre vie, avec ses rythmes et sa chimie. Il agit de ce fait sur tous ses composants, les êtres, leur corps, leur mental, les systèmes respiratoires et vocaux. En cela le projet dépasse l'idée, l'intention première.

C'est la mise en mouvement pour la réalisation de l'idée qui, par son amplification humaine collective donnera ses propres résultats sur les systèmes vocaux. Car tout ce que nous avons trouvé comme intention active sur le geste et la technique d'un chanteur s'enrichit, dans le collectif, des interactions des côtoiements, des relations et du partage. Le fonctionnement vocal comme la présence à soi, tellement sensible à toute influence, est modifié.

On sait que cela peut être le meilleur, dans une énergie harmonieuse, et le pire si l'assemblage se disloque ou se rigidifie. Mais en terme d'intentions, la dimension collective est particulièrement riche avec sa stimulation, son rayonnement vibratoire, sa générosité, ses difficultés et ses embrouillaminis même. Elle est créatrice de vie, de liens, génératrice d'ouverture et de sens. Une beauté à part entière dont on ne mesure pas toujours la valeur.

(2) Chant classique et chant moderne : Points communs et divergences. Paolo ZEDDA

4 • ET L'INTENTION DU PROFESSEUR SUR LA TECHNIQUE VOCALE DE L'ÉLÈVE ?

Les intentions du chanteur agissent sur sa technique vocale, et le professeur agit sur les intentions du chanteur... ce qui n'est pas sans risques ! Ni sans contrepoisons...

Sur le plan des risques, il semblerait que le professeur de chant navigue plutôt parmi les icebergs de l'Arctique que sur une mer d'huile. Pas facile d'entendre des collègues exprimer autre chose et autrement à propos d'un même cas... et d'entreprendre des négociations terminologiques pour trouver le plus grand dénominateur commun ! C'est l'«avantage» des sciences humaines... et l'art vocal n'en est pas exclu, notamment du fait de la part psychologique de nombre d'éléments, même si des sciences plus objectives, physiques et médicales, nous apportent depuis 50 ans d'énormes lumières.

Choix des mots, des images, intention de transmission, intention de prolongement, de réalisation personnelle, identification, dépossession... autant de glaçons sur la voie.

4-1- Le langage

Le vocabulaire utilisé avec l'élève est le premier moyen objectif de transmission. Mais la transmission n'est pas objective elle, elle est pleine d'intentions, et surtout de connotations différentes selon les mots et les personnes.

Chaque élève est un univers placé devant un autre univers, un passé, une culture, un milieu, un âge, une vie quoi ! Ce qui fait qu'un certain temps de décodage mutuel est nécessaire pour que le contenu didactique devienne le véritable objet d'un cours.

Dans notre société le langage est trop souvent le baromètre de l'éducation voire de l'intelligence. Pourtant le langage n'est pas l'intelligence, il est la capacité à faire comprendre - et à partager - l'intelligence que l'on a des choses et des situations. Et chacun en a une différente. Pour l'enseignement du chant, les langages me semblent tout particulièrement hétérogènes car il n'y a pas « un » cursus et « une » terminologie. Il y a des autodidactes, des chercheurs, différentes écoles, des registres culturels multiples et dissociés, des modes aussi.

Claudia Phillips raconte un malentendu sur l'intention avec une chanteuse:

« Une jeune rappeuse de la cité était venue prendre des cours au Studio avec moi, parce que plusieurs personnes lui reprochaient « de ne pas chanter juste » ses parties mélodiques. Elle s'en disait très énervée car elle estimait, elle, qu'elle chantait juste et que personne ne pouvait en juger à sa place ! Quand, après plusieurs exercices visant à rectifier son exécution mélodique, je l'ai complimentée sur la justesse qui s'améliorait, elle s'est exclamée : Mais c'est ça la justesse ?! Moi je croyais que c'était l'intention que je mettais ! Elle y mettait donc chaque fois de plus en plus de cœur et d'ardeur, mais sur des notes approximatives... »

Son intention était bien active sur sa voix et son chant ! Mais pas orientée vers le bon objectif. Son interprétation du mot justesse n'était pas la bonne, pas vraiment « fausse » non plus, mais d'un registre théâtral et non harmonique.

L'intention du professeur passant notamment par le vocabulaire, celui-ci doit être ajusté au registre de l'élève, parfois vérifié avec lui au-delà de ce qu'on pourrait imaginer. Mais l'élève doit parfois vérifier aussi le sens du langage du professeur !

Par exemple le mot « plexus solaire » pourra ravir et motiver l'un, tandis qu'il rendra suspicieux un autre qui préférera « expansion sternale inférieure », alors qu'il faudra peut-être dire pour connecter les mêmes processus « ouvre-toi comme une fenêtre » à quelqu'un d'autre.

Parfois, reprendre les termes même de l'élève lui permet de comprendre tout de suite ce à quoi l'on fait référence. Une jeune élève de 13 ans, à qui j'explique qu'elle détrempe sa voix, s'exclame « ah oui j'ai chanté dans le vent quoi ! ». En lui disant seulement de temps en temps « attention de ne pas chanter dans le vent » je vois qu'elle corrige bien son accolement des plis vocaux. Pour un autre cette phrase n'aurait pas ce sens. Cela aborde la question des images.

4-2- Les images

J'aime bien les images... après tout si on écrit des chansons c'est que l'on aime les images, les couleurs, les visions, les associations d'idées. Mais il faut bien convenir que dans le cours de chant le langage par image est risqué, qu'il est instable et peut masquer l'absence d'explications. Les connaissances physiologiques et techniques sont indispensables pour savoir donner des intentions d'action justes et précises.

Mais ensuite, je trouve plaisante l'idée d'une pédagogie qui consiste à choisir des images en toute connaissance de cause, c'est à dire collées à des fonctionnements physiologiques, en recréant un système de langage déclencheur d'intentions, à la fois stable, repérable, et capable de s'adapter à l'élève, à ses références et registre de langue.

Pour beaucoup de chanteurs le langage anatomique ne convient pas, il les rebute et ils préfèrent un langage moins médical et plus humain, ou plus ludique.

Le professeur doit connaître les mécanismes mais pas forcément les étaler méticuleusement à qui ne le demande pas.

Pour ma part, j'ai expérimenté que si je donne à certains élèves trop d'explications techniques, je satisfais leur curiosité intelligente et légitime, mais cela n'améliore pas leur émission. Tandis que si je leur transmets un positionnement physique mais aussi mental de respiration, d'acceptation des sensations du corps et de ses émotions, les résultats sont plus probants. Je les invite donc à l'action d'abord, à l'observation plus tard, pour l'analyse et la mise en mémoire. Le comment avant le pourquoi.

4-3- L'intention de transmission

Le savoir de l'élève

A ce sujet Monique de St Ghislain nous transmet par l'approche d'Alexander une mise en retrait de l'intention professorale : L'élève en « sait » (même inconsciemment) autant que nous sur ce qu'il fait. A nous de l'amener à avoir d'abord lui-même la conscience de ce qu'il vit, afin de ne pas manipuler, projeter, influencer « au radar ».

La sollicitation de perceptions sensorielles concrètes permet à l'élève de s'approprier ce qu'il fait sans être la marionnette d'un(e) magicien(ne). En matière d'intention c'est une approche forte qui laisse l'élève chercher et sentir un état, avant de chercher et sentir l'intention d'un changement d'état, ou pire l'exécution d'un changement d'état. Et d'y mettre ses propres mots.

Mais pour d'autres professeurs, le fait de laisser chercher l'élève sans mettre des mots techniques sur ce que l'on fait serait aussi une manipulation. La mise en mots techniques étant leur façon d'objectiver ce qui se passe.

Nous assistons sans cesse à des moments, où ni la mécanique, ni la psychologie, ni l'énergétique, ni le sens, ni l'artistique ne peuvent régner seuls.

Savoir que l'élève sait aussi des choses est un point de départ important.

L'imprévisible

Ghyslaine Lenoir préfère quand à elle ne pas donner d'exemple vécu. « *Le moment où quelque chose se débloque est le résultat non pas d'une intention momentanée donnée, mais d'un long chemin en amont, dont l'élève est l'auteur* ».

Témoin aussi de cette destinée « aléatoire » des acquis de l'enseignement, ce récit de Georgina Aguerre :

« Au fur et à mesure d'un travail régulier, une élève qui chantait toujours aigu a mis en place une dynamique corporelle plus aisée, développé une voix "du centre" chaude et modulée, avec un mixage de timbre réussi. Un jour elle arrive en retard. D'emblée sa voix est haut perchée, stridente par l'effort, la mâchoire serrée, le corps tendu en avant. Ça ne lâche pas malgré différentes tentatives, même avec un travail au sol. Comme si le travail ancré depuis 3 ans avait disparu, s'était effacé. Elle finit par me dire que son père est mourant. Elle est dans le rôle du "bon petit soldat", en soutien de sa mère et de ses frères et sœurs. Tout son corps (et son système vocal, bien entendu) a régressé vers une attitude ancienne, de maîtrise par l'effort, de pression intérieure et d'image de soi dans la retenue et le contrôle. Et la voix "chante" en conséquence. Elle ne retrouvera son aisance que longtemps après. »

Ce témoignage souligne la vulnérabilité d'un élève dont ni les progrès ni les émotions n'appartiendront jamais à son professeur. Ce dernier peut donner de bons outils, des habitudes, de la conscience corporelle. Ce sont même ses seuls « pouvoirs ». Car tout ce qui est de l'ordre des dispositions psychologiques doit rester insaisissable bien que perceptible, personnel bien que partagé. C'est pourquoi tout en agissant sur des états et dans une relation humaine sensible, l'intention principale du professeur est la transmission d'outils, dont l'écoute de soi fait partie.

4-4- L'intention d'action, la dépossession

L'action sur la voix et le projet artistique

Le volontarisme de l'enseignant, sa propre tension vers le résultat risquent d'agir directement sur la voix de son artiste élève. Difficile de respirer si l'enseignant lui-même ne respire pas. Calme, confiance, sont les éléments que P. Zedda considère indispensables au « beau chant » mais souvent mis en danger, notamment par :

« l'anxiété consécutive à une demande de contrôle de la justesse qui ne fait pas appel au mécanisme respiratoire et à l'engagement physique du chanteur, mais qui le détourne de ces derniers facteurs au profit d'une "écoute" dangereuse de son émission. Ce type d'écoute peut entraîner des serrages pharyngés, accompagnés souvent de consonnes surarticulées, produites par des cordes vocales fermées avant le début du son. On obtient alors des sons momentanément justes en termes de "hauteur", mais faux si l'on tient compte d'une émission vocale correcte ». De même pour le contrôle d'une "diction qui déclenche les serrages". Une telle esthétique est très répandue auprès de chefs de chant, d'orchestre, metteurs en scène, etc., qui ont une écoute "approximative" de la voix. » (3)

Sur le projet artistique, la posture du professeur demande de laisser davantage encore la part du doute afin que l'identité artistique de la personne chemine authentiquement. Accueillir « sur le neutre » avec l'intention de mettre en valeur, proposer, adapter outils et langage. Et de ne pas gâcher le plaisir !

(3) Paolo ZEDDA aux Journées sur les intraduisibles : les vocabulaires de la voix. SORBONNE 1997.

L'un des avantages des enseignements en Musiques actuelles est que le plaisir, le jeu, la fantaisie, la transgression, l'humour et le rire ne sont pas des processus déconsidérés et dévalorisants. Ce qui n'est pas forcément le cas dans des univers classiques ou jazz conventionnels. Espérons que la reconnaissance du sérieux des techniques en M.A. laissera la part à l'imagination et ne se compromettra pas trop dans le sérieux de posture et d'élitisme...

Prolongement, parentage, identification, intention de réalisation personnelle

Nous ne nous étendrons pas sur ces travers-ci, qui ne sont pas en connexion spécifique avec l'appareil vocal de l'élève, si ce n'est qu'ils vont activer les différents problèmes d'intention vocale déjà évoqués. Car ils concernent tous la dépossession de l'élève, la négation de son propre savoir et de son propre rythme d'évolution. Et de ce fait vont absolument déstabiliser son intention et son émission vocale, l'induisant à des positions pour faire plaisir ou résister à son professeur, générant tensions, déplacements de l'énergie et du geste. Même le simple manque d'autonomie, qui ne fausse pas forcément le geste vocal, empêche l'artiste de retrouver par lui-même les bonnes directions trouvées en cours. Nous savons tous que ce sont là des dangers « très vilains », mais ils sont bien là, à détecter et désactiver.

4-5- Neutralité ou estime de l'autre ?

Nous travaillons sur des fonctionnements humains, notre objet de travail est la personne et la voix humaine, la création artistique, et nous faisons ce métier parce que nous sommes proches de ceux qui viennent à nous : sensibles, émotifs, inventifs, corporels... difficile d'être neutre ! Ce que met Florence Cabret derrière le principe de « neutralité bienveillante » n'occulte pas la marge de subjectivité, simplement elle en tient compte pour inviter à une réserve et à un accueil facilitant l'expression de l'autre dans son naturel et sa liberté. A nous de nous entourer d'un cadre, de garde-fous, qui nous protègent de nous-mêmes autant que de l'élève, tout en le protégeant. Accueillir n'est pas mettre en examen.

Un self contrôle total est impossible, et sûrement pas souhaitable. Puisque notre propre corps exprime des messages (et heureusement !). Nous ne pouvons pas transmettre ouverture et plaisir lorsque nous sommes nous-mêmes dans la rétraction ou l'ennui. Il y a interaction, consciente et inconsciente.

Interactions positives et estime de l'autre

Quelle « bonne intention » pédagogique pouvons-nous mettre en œuvre en tant qu'enseignant mais humain ? Peut-être canaliser ces interactions par de la positivité la plus large possible. La disposition doit être foncièrement bienveillante, fut-elle parfois trahie par les hauts et les bas de tout caractère et des aléas de la vie. Qu'un mot malheureux nous échappe, qu'un haussement d'épaules vienne tout gâcher... si notre intention a été travaillée en amont et installée en profondeur dans un vrai principe d'estime de l'Autre, d'accompagnement de la réalisation de l'autre, pour l'autre, ce message-là continue d'exister sous les parasites conjoncturels. Sans excuser pour autant nos maladresses.

Accompagner, comme le cantonnier enlève les pierres, taille les branches, bouche les trous, pose un lampadaire, dégage l'horizon... et pas comme le palefrenier accroche sa longe.

Se repositionner quand on fatigue, quand on sature, quand on commence à « mal penser », remettre du doute quand on commence à juger, et savoir que préparer un chemin...

ça sert à s'en aller...

Quel défi ! Je nous souhaite du courage !

Conclusion

Il faut vraiment que le grain dans la bassine soit de bonne qualité. Sinon, malgré tout l'amour de la fermière et malgré les origines hautement certifiées de la poule, la saveur et la texture (de l'œuf...) laisseront à désirer. Mais tout de même, la fiable bienveillance de la fermière et l'absence de stress sont indispensables à un bon métabolisme.

Plaisanterie à part, ce cheminement, non exhaustif, à travers les différentes intentions humaines s'exerçant sur les processus vocaux, m'a éclairée sur l'importance de ce qui se passe en amont du geste technique et précisé les relations de cause à effet.

L'intention est une conscience anticipatrice et accompagnatrice, elle agit puissamment sur la coordination des processus vocaux. Les intentions peuvent aussi bien ruiner que magnifier un chant. Et par conséquent il est important que nous puissions discerner, élaborer et surtout entraîner un état de conscience pourvoyeur de bonne phonation.

La connaissance du mécanisme est indispensable, puisque mécanisme physique et phénomène acoustique il y a. Mais elle ne remplacera pas l'appropriation personnelle d'une sensation fine de l'équilibre des positions, des poids et des pressions d'air, le bonheur de la vibration sonore et de la transmission du sens et de l'émotion. C'est l'ouverture et l'estime « à priori » de soi, ET de l'autre, au-delà des apparences et des clichés, qui feront la différence. Car ils ouvrent les vannes non seulement à ce que l'on a appris, mais aussi au courant naturel qu'il nous reste.

Si l'on veut bien comparer le phénomène de l'air comprimé faisant ses « puffs » dans les plis vocaux de la glotte et épanouissant ses vibrations dans les cavités du visage, à un canoë poussé par le courant vers un goulot d'étranglement où l'eau tourbillonne, on imagine bien que le canoë peut soit jaillir dans la bonne direction avec une vitesse qui l'emmène très vite et très loin, soit heurter les obstacles et perdre ses morceaux, soit rester à tourner en rond dans les remous. Il y a des gestes techniques qu'il vaut mieux accomplir au bon moment, mus par un instinct exercé... Mais si le barrage est bouché en amont et l'éclusier grognon...

En ce qui concerne l'enseignant et son rapport à l'intention, la connaissance des effets induits par la pensée sur la technique vocale du chanteur paraît aussi indispensable que la conduite d'exercices vocaux. La compétence technique est ce que doit le professeur à l'élève, mais elle doit être rendue « digeste », médiatisée par un choix d'intentions appropriées pour cet élève :

- intention de sensation du fonctionnement des gestes ;
- intention d'activer des coordinations neurologiques par la conscience du sens, du sentiment, de la musicalité, du plaisir, de l'émotion ;
- recherche d'équilibre entre soi et l' « autre », le trop et le pas assez, entre l'ancrage - centrage, et l'ouverture – communication ;
- susciter la conscience d'une globalité de l'être, corps, mental, relié à un espace énergétique ;
- intention d'unicité d'une identité vocale et de motivation au projet artistique, à la réalisation ;
- conscience de l'identité culturelle choisie ou vécue, musicale mais aussi de langue, du placement linguistique du son ;
- et enfin l'intention d'éviter ensemble et réciproquement les clichés et systèmes réducteurs d'art, d'ouverture, de plaisir... et donc de voix.

Un gros chantier... J'ai appris que le domaine est immense, et qu'il faut prévoir qu'il y aura de l'imprévu.