



De gauche à droite : Jacques Acar, Oren et Juliska Brown, à Wangen le 14 juillet 1987.

Conscience sensorielle et pédagogie vocale

Par Oren L. BROWN

Traduit par Irène BOURDAT et Michel HART

Article paru dans la revue de la NATS (association des professeurs de chant d'Amérique du Nord), Journal of singing, janvier/février 2001, volume 58, n°3, pp.229-232) sous le titre « Sensations ».

Oren L. Brown, grand pédagogue américain, nous a quittés cette année à l'âge de 95 ans. Nous sommes quelques-uns à l'avoir rencontré durant deux journées en juillet 2002.

Il enseigna à de nombreux chanteurs professionnels ainsi qu'à des professeurs de chant, que ce soit à la Julliard School durant 19 ans, au Département de musique du Shurtleff College (Alton, Illinois), au Principia College, Southern Illinois University, Mannes College of Music.

Il ouvrit son premier studio en 1932 à Boston, et poursuivit ses recherches et son enseignement jusqu'à cette année 2004...

Il a participé à d'innombrables séminaires et conférences aux États-Unis, au Canada et en Europe. Dans sa bibliographie, citons notamment l'ouvrage remarquable « Discover your voice – How develop healthy voice habits » (Singular Publishing Group).

« Qu'avez-vous ressenti ? »

Un élève vient à peine de terminer une vocalise, et l'enseignant lui demande quelles sensations il a éprouvées. Il ne lui demande pas quel a été le résultat sonore, parce que l'on ne s'entend pas de la façon dont les autres nous entendent. Autrefois, les maîtres de chant demandaient à leurs élèves de chanter dans un endroit où il y avait un écho pour avoir une idée de la façon dont leur voix résonnait. Maintenant, les enregistreurs et les vidéos nous renseignent sur la façon dont nos voix sonnent et sur notre apparence extérieure. Ces méthodes de feed-back, cependant, interviennent après que le son a été émis.

Comment peut-on ressentir ce qui se passe durant l'émission d'un son, ou, plus précisément, comment anticiper les sensations qui pourraient engendrer de meilleurs résultats ?

Avez-vous déjà examiné les visages de célèbres chanteurs d'opéra au cours d'émissions télévisées en direct ?

On peut souvent observer une expression caractéristique des yeux ou des autres traits du visage juste avant que les artistes commencent à chanter. Plus que refléter exclusivement l'émotion du texte et de la musique, de telles expressions suggèrent que quelque chose est en train de se passer dans l'esprit de l'artiste, en préparation à la note chantée. Ce phénomène est particulièrement évident, par exemple, chez Luciano Pavarotti. Il s'accorde avec ses sensibilités internes, recherchant celles qu'il associera aux différentes notes de sa tessiture. Sa physionomie reflète également son engagement dans le texte et la musique. De telles expressions peuvent être observées en regardant Maria Callas ou beaucoup d'autres artistes lyriques.

LA PROPRIOCEPTION

La voix humaine est le seul instrument de musique qui ne puisse être entièrement contrôlé par manipulation directe. Il est donc nécessaire de se représenter mentalement les coordinations intervenant au moment de l'acte chanté. Un des moyens importants est de stimuler ce que l'on appelle le sixième sens. Nous possédons cinq sens : le toucher, le goût, l'odorat, la vue, et l'ouïe. Mais nous avons aussi un sixième sens appelé « proprioception » reconnu pour être « la conscience globale du corps »¹. Ce terme se réfère aux « terminaisons nerveuses sensorielles qui donnent des informations concernant les mouvements et la position du corps. Elles se trouvent dans les muscles, les tendons et le labyrinthe(...) »².

La proprioception peut être considérée comme le sixième sens du chant. Dans son livre *Bel Canto*, James Stark affirme que Giovanni Lamperti « reconnaissait le rôle de la proprioception dans le contrôle de la pression d'air quand il se référait à la sensibilité de « la peau interne » (*the inside skin*), la muqueuse et son réseau de nerfs »³. Wilbur J. Gould a mis l'accent sur le fait que les muscles abdominaux et intercostaux contiennent des terminaisons nerveuses proprioceptives ajustant continuellement le système nerveux autonome qui contrôle

¹ W.A. Dorland, *The American Illustrated Medical Dictionary* (Philadelphia : Saunders, 1951), p.1222.

² Ibid

³ James Stark, *Bel Canto*, Toronto : University of Toronto Press, 1999, p.104.

l'interaction entre la posture, la respiration et la voix⁴. A un autre endroit, Gould affirme que « les réflexes laryngés myo-statiques et les réflexes laryngés myo-élastiques sont importants pour le contrôle proprioceptif de la production vocale ». Il va jusqu'à exprimer l'hypothèse qu'un larynx bas favorise les exigences de l'apprentissage proprioceptif nécessaire à la préparation de la voix chantée. Plus loin, il indique qu'il est de l'avis selon lequel la pression sous-glottique est en grande partie tributaire des récepteurs réflexes de la muqueuse (...)⁵. »

Nous parlons souvent de ce sixième sens sans savoir qu'il possède un nom. On demande aux élèves de sentir les muscles du bas du dos et des côtés pour acquérir une meilleure conscience de ce qui intervient dans l'acte respiratoire. Ils sont mis en garde contre les tensions inutiles dans la mâchoire, la langue, le cou, et les muscles faciaux. On leur demande souvent « de placer le son dans le masque ». Une telle recommandation, malheureusement, est équivalente à « mettre la charrue avant les bœufs ». La sensation comme résultante d'une action est tout à fait différente de celle de produire une action en tentant de créer une sensation.

Si un élève chante sans problème particulier, la meilleure chose que l'enseignant puisse faire est peut-être de conforter la confiance en soi de l'élève et de permettre à la voix de se développer. Cela a dû être le cas, par exemple, de Claudia Muzio, qui a été acclamée en tant que chanteuse dans les trois catégories: lyrique, dramatique, et colorature. Elle a été citée comme ayant dit : « Je ne sais pas comment je fais ». C'était indubitablement le cas d'Adelina Patti, de Rosa Ponselle et de Jussi Björling, pour citer quelques exemples supplémentaires. Chacun d'entre eux a dû s'être senti aussi suffisamment sûr de soi et de son chant que nous le sommes dans la marche. Par contre, la plupart des chanteurs doivent travailler très dur pour établir la coordination que de rares talents semblent avoir à la naissance.

Progressivement l'élève devient plus conscient des sensations créées dans tout son corps par les vibrations et les pressions d'air. Ce processus proprioceptif intervient dans l'ensemble du corps, des pieds jusqu'au sommet de la tête ; d'où l'emploi courant des termes « voix de poitrine » et « voix de tête ».

Ces sensations sont très personnelles. Nous avons eu des élèves qui disaient sentir que le son provenait du sommet de la tête, de l'arrière de celle-ci, ou encore sortait par les oreilles. L'auditeur observera qu'il n'y a presque aucune différence dans la qualité vocale, quelle que soit la sensation éprouvée par le chanteur.

Ainsi, lorsqu'un résultat de qualité a été obtenu, l'enseignant confortera l'élève dans sa sensation.

Attirer l'attention des élèves sur leurs sensations proprioceptives les conduit à conditionner des réponses automatiques. C'est un processus qui demande beaucoup de temps, et qui varie selon les élèves, en fonction de leurs possibilités naturelles, de leur expérience antérieure, et de leur adaptabilité (...).

⁴ Wilbur J.Gould, « Voice Production and Postural Mechanisms », article extrait du 15^e Congrès Phoniatrique, Buenos Aires, Août 1971.

⁵ Wilbur J.Gould, « Interrelationship between voice and laryngeal mucosal reflexes », in *Transcripts of Eighth Symposium, Care of the Professional Voice*, New York : The Voice Foundation, 1979, pp.55-57.

L'enseignant, de même que l'élève, doivent être conscients que, biologiquement parlant, la phonation peut être aussi bien volontaire qu'involontaire. Un son involontaire peut être un rire, un cri, un gémissement, et d'autres expressions similaires. Certaines productions sonores du bébé - par exemple, la vocalisation, la lallation et le babillage - se rapprochent des productions sonores phonétiques qui dans la parole sont comprises entre la production des voyelles et des consonnes (...)⁶. Au fur et à mesure que le professeur guide l'élève dans l'apprentissage proprioceptif, le chanteur apprend à reconnaître ce qui se passe en lui lorsque des sons volontaires sont émis. En incorporant ces sensations et sons dans des exercices vocaux systématiques, la voix commence à être émise de façon plus automatique. Par la suite, une technique est établie, libérant l'artiste afin qu'il puisse prêter davantage attention au sens des mots et à l'interprétation musicale.

L'EMPATHIE

Un autre moyen pour l'enseignant d'aboutir à ce processus est l'utilisation de l'empathie. Dorland suggère que l'empathie « est la capacité d'entrer dans les sensations d'une autre personne »⁷. Nombreux sont ceux qui ont fait l'expérience d'assister à un récital où les efforts de l'artiste provoquaient chez l'auditeur, par empathie, une fatigue de la gorge. En mettant l'empathie au service d'un travail objectif, un professeur peut développer la faculté de sentir dans son propre corps ce que l'élève est en train d'éprouver. Plus un enseignant développe le sens de la proprioception, plus il sera en empathie avec l'élève et suggérera les corrections et adaptations nécessaires.

L'empathie peut également être utilisée par l'élève en écoutant un chant de très haut niveau. Le phénomène agit aussi quand le professeur donne un exemple sonore correctement émis. L'élève cherchera ainsi à identifier des sensations éprouvées de façon empathique de telle sorte qu'il puisse tenter de les reproduire. Grâce à la proprioception, par une approche faite d'essais et d'erreurs successifs, et avec l'aide de l'enseignant, l'élève se sensibilise à ce qui est requis et à ce qui ne l'est pas.

La conscience du langage du corps est un autre aspect de l'empathie. Est-ce que le mouvement d'un bras ou d'un doigt indique que quelque chose est en train de se passer dans l'esprit de l'interprète, révélant ce dont il ou elle n'est pas sûr(e) ? L'alignement du corps reflète-t-il un sentiment de confiance ou d'incertitude ? Quelles sensations aurait l'enseignant s'il se tenait debout de la même façon que l'élève ?

LA « SYMPATHIE »

Une autre qualité influence la production vocale: la « sympathie ». Dorland définit la sympathie comme « la relation qui existe entre l'esprit et le corps, amenant l'un à être influencé par l'autre »⁸ (...). L'effet d'une blessure ancienne et de sa réaction compensatoire peut demeurer dans le corps durant longtemps. Une entorse de la cheville ou une lésion traumatique causeraient-ils maintenant un défaut d'émission? L'inconfort dans n'importe quelle partie du corps - un mal d'estomac, une éruption cutanée, peut se refléter dans la voix de façon « sympathique ». Un artiste doit identifier la source de l'interférence et éliminer son influence par un acte volontaire ou par un traitement spécifique. On connaît des athlètes

⁶ P. F. Ostwald, *Soundmaking* (Springfield, IL : Charles C. Thomas, 1963), 20.

⁷ Dorland, p. 489.

⁸ Dorland, p. 1480.

blessés qui ont continué de jouer en refusant mentalement la présence d'une blessure. Évidemment, un tel comportement dépend de la nature de la difficulté. Un de nos élèves, souffrant d'un mal de dos depuis plusieurs années, a dû suivre une thérapie particulière, à la fois pour la posture et la respiration, avant que la voix puisse fonctionner librement.

Parce qu'il est toutefois impossible de ressentir précisément ce que l'autre éprouve, il est souhaitable que l'élève communique verbalement ses réactions. Les résultats de cet échange sont souvent très révélateurs. Progressivement, un vocabulaire commun s'établit, favorisant une meilleure collaboration entre l'enseignant et l'élève.

Grâce à ces différents moyens, les élèves deviennent conscients de détails de plus en plus précis. Par la suite, ils peuvent arriver au point où ils sont capables de faire confiance à leurs réflexes conditionnés et de porter davantage leur attention sur l'interprétation des mots et de la musique. Cependant, malgré la solidité avec laquelle une technique a été établie, le chanteur doit rester toujours conscient de ses sensations proprioceptives. Et l'enseignant doit toujours tenter de se mettre en résonance avec les sensations éprouvées par l'élève (...).

Les plus grands artistes lyriques manifestent si peu d'efforts que nous nous demandons par quels actes physiques ils émettent le son. L'expérience de l'empathie peut avoir lieu en écoutant les enregistrements anciens de Nellie Melba, Tito Schipa, Pol Plançon, et ceux, plus actuels, de Renée Flemming, Luciano Pavarotti ou Joan Sutherland. Ces artistes ont acquis une telle coordination qu'ils sont complètement libres dans leur expression, et l'on peut simplement s'abandonner au plaisir de leur interprétation.

Ainsi, avec une connaissance dans les domaines de la proprioception, de l'empathie et de la « sympathie », les élèves aussi bien que les professeurs peuvent accroître considérablement leurs possibilités de développement vocal. On devrait cependant éviter les contraintes du temps. Dans le meilleur des cas, cela peut prendre jusqu'à dix ans pour former un chanteur professionnel. Chacun arrive avec ses différentes zones de force et de faiblesse, et c'est pour cela que ce processus représente un véritable défi. L'objectif est d'aider chaque personne à trouver sa propre voix sans chercher à imiter celle de quelqu'un d'autre.