

Hervé Pata

La technique
vocale

Preview from Notesale.co
Page 5 of 178

EYROLLES

L'ouvrage d'Hervé Pata constitue une précieuse contribution à la compréhension, à l'utilisation, et au développement de l'organe vocal. Le lecteur pourra ainsi tenter de rejoindre le bonheur de Louis Armstrong qui, ayant perdu le papier où étaient écrites les paroles, poursuit le Chorus sous forme d'improvisation vocale et d'onomatopées tout en conservant la mélodie et le rythme : le scat était né.

Docteur en médecine

Oto-rhino-laryngologiste

Preview from Notesale.co
Page 11 of 178

Preview from Notesale.co
Page 12 of 178

propres à chacun de nous ; et comme si cela ne suffisait pas, les aléas de la vie d'adulte se chargeront d'y apporter leur lot de stress, d'angoisses et autres anxiétés, d'expériences sexuelles plus ou moins réussies, de comportements sociaux plus ou moins empruntés, de joies et de peines qui seront embossées dans toutes nos énonciations. Ancrée dans le corps, la voix pourtant s'en arrache et se projette dans l'espace pour interpeller l'autre. Son usage met en jeu le réseau complexe des liens sociaux et culturels. La voix, parlée ou chantée, est affaire d'ondes vibratoires mais aussi de psychisme.

Alors que j'étais tout jeune compositeur-interprète, j'ai eu la chance insurmontable d'apprendre et de travailler avec un maître de l'art lyrique, Jessy Williams, basse noble à l'opéra de New York. Le plus extraordinaire fut qu'il m'accepta comme disciple alors qu'il n'enseignait plus. Je lui voue une reconnaissance infinie pour avoir consacré beaucoup de temps et de patience à me délivrer généreusement son savoir et les fruits de son expérience, grâce auxquels mes capacités vocales se développèrent comme jamais je ne l'aurais imaginé.

Le succès des soirées karaoké puis des « Académies » verruqueuses ; l'engouement pour les musiques du monde et l'augmentation constante, tous âges et toutes classes sociales confondus, du nombre d'élèves amateurs ou professionnels dans les cours de chant et de théâtre, sont autant d'indices de la curiosité croissante du grand public pour la voix. En découvrant sa voix, le citoyen des sociétés virtuelles redécouvre son corps et se réconcilie avec sa propre humanité, souvent diluée dans un monde de plus en plus informatisé.

Preview from Notesale.co
Page 18 of 178

d'évoquer la mobilisation gérée des muscles de la ceinture abdominale qui entraîne une pression contrôlée sur les poumons, comme des mains exerçant une pression sur un soufflet pour attiser le feu sans éclabousser l'espace de cendres. Pour sentir de quelle manière les muscles seront pertinemment engagés, il suffit de s'exercer à rentrer puis à sortir le ventre en un mouvement assez lent de va-et-vient sans provoquer la respiration.

Preview from Notesale.co
Page 20 of 178

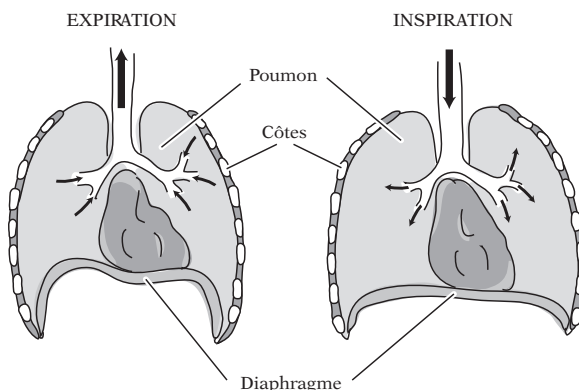
■ **Mon conseil**

La respiration est un mécanisme naturel et vital qui ne suppose pas nécessairement d'être perfectionné. Il convient pourtant de l'affiner si l'on souhaite ménager ou améliorer sa voix ; il suffit d'imaginer quelle serait la performance d'un coureur à pied qui n'aurait pas appris à réguler sa respiration. Combien d'aphonies, notamment chez les professeurs de l'enseignement scolaire, combien de forçages vocaux chez les chanteurs, avec leurs conséquences traumatisantes pour les cordes vocales, seraient évités grâce à une bonne utilisation de la capacité respiratoire et une régulation adéquate du débit d'air.

L'inspiration

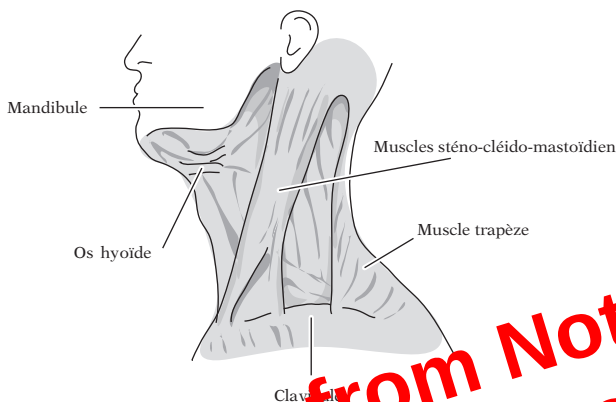
L'inspiration normale la plus communément pratiquée est thoracique. Elle se caractérise par une extension de la cage thoracique associée à une dilatation du poumon, celui-ci étant solidaire des parois de la cage thoracique grâce aux deux feuillets de la plèvre.

Les mouvements du diaphragme



Lors d'une ventilation de repos, le centre du diaphragme s'abaisse de 1 à 2 cm. L'amplitude peut atteindre 10 cm pendant une ventilation maximale.

Les muscles du cou



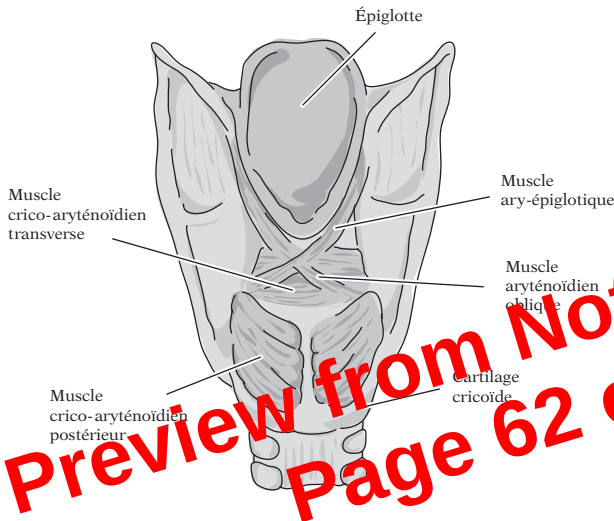
La crispation des muscles du cou, voire de la face, contrarie sensiblement la rondeur de la voix. L'étirement du muscle sterno-cléido-mastoïdien a une action bénéfique sur la phonation.

L'expiration

Le geste vocal qui autorise l'émission de sons harmoniques, les voyelles ou le chant, demande un contrôle précis du réseau musculaire situé dans la partie haute de la trachée-artère. Il est primordial de faire passer l'air le plus librement possible dans la trachée jusqu'aux cavités de résonance de la voix comme s'il s'échappait par un conduit de cheminée correctement ramoné. Le contrôle du débit expiratoire est un principe fondamental de l'élaboration d'une voix de qualité, car le débit détermine la pression qui s'exerce de façon plus ou moins « agressive » sur les cordes vocales. Avec du travail, de la patience et la perspicacité de votre professeur, vous apprendrez à utiliser un minimum d'air vous permettant d'acquérir une capacité vocale pour le moins étonnante.

Preview from Notesale.co
Page 42 of 178

Vue postérieure des muscles du larynx



Chacun, dans sa fonction, autorise l'ouverture, la fermeture de la glotte, modifie la rigidité des cordes vocales ou ajuste leur tension.

Autre composant indispensable du larynx : l'épiglotte. C'est en effet ce petit cartilage qui empêche le passage des liquides et autres aliments dans la trachée. Il est situé à la base de la langue, surplombant l'entrée du larynx. Dressé verticalement dans sa position initiale, il bascule en arrière lors de la déglutition protégeant ainsi le larynx, alors simultanément tiré vers le haut, et le complexe pulmonaire des visites incongrues. À cet instant, ne vous dites-vous pas, comme moi, que l'expression populaire « avaler de travers » est erronée ? Effectivement, c'est par deux orifices situés de chaque côté du larynx que passe, normalement, tout ce que nous avalons. Je parie qu'à la prochaine déglutition, vous ne pourrez vous empêcher de visualiser ce mécanisme. En outre, vous pourrez sentir que c'est la base de la langue qui fait basculer l'épiglotte en arrière.

un jour à tapoter le creux de nos joues avec nos mains, pour obtenir des sons « pop corn » qui variaient en fonction de l'ouverture de la bouche. Ces sons ne proviennent pas des vibrations des cordes vocales, mais de la résonance spécifique de la cavité buccale qui, comme le pharynx, possède sa propre fréquence.

Un son est une sensation auditive, provoquée par des ondes vibratoires qui se propagent dans l'air. Il en existe deux types : les sons complexes et les sons purs. D'ailleurs, quelle différence y a-t-il entre un son et un bruit ? Nous admettons qu'il est possible de mesurer la hauteur, l'intensité et le timbre d'un son, contrairement au bruit, exception faite de l'intensité mesurable pour les deux phénomènes.

Lorsque les cordes vocales vibrent, elles produisent des sons insignifiants. Ces ondes vibratoires seront amplifiées et enrichies par les cavités de résonance. Toutes les modifications que subissent les vibrations sonores, avant de sortir par la bouche ou par le nez, contribuent à façonner le timbre de la voix, sa personnalité.

Dans la musique occidentale, une octave est divisée en douze demi-tons identifiables distinctement par l'oreille. On retrouve ces subdivisions dans un son complexe sous la forme de fréquences aiguës, multiples du son fondamental, appelées « harmoniques ». C'est la perception auditive des harmoniques qui définit le timbre. Certains sont plus discernables parce qu'ils sont amplifiés aux fréquences les plus graves ; ils portent le nom de formants. L'ensemble des harmoniques constitue un spectre qui peut être décrypté par un appareil appelé « analyseur », lequel livrera les diverses composantes d'un son ainsi que la représentation imagée du spectre.

artistique longue et soutenue pour devenir, dans le meilleur des cas, des stars adulées du peuple autant que des nantis. Le mythe de l'androgynie prenait chair de leur voix irréaliste et ambiguë ; mais cette chair avait un sacré prix ! En ce sens, l'aphorisme de Malraux sur l'algie s'applique aux castrats : « La souffrance ne peut avoir de sens que quand elle ne mène pas à la mort, et elle y mène le plus souvent¹. »

Heureusement, le pape Pie X mit fin en 1903 à ce paradoxe de la souffrance généralisée de plaisir, en interdisant leur présence à la chapelle Sixtine, premier et dernier endroit en Italie, à avoir montré des prodiges. Par la suite, la tessiture de haute-contre, appelée également « contre-ténor », a remplacé celle des castrats. Les effets artistiques que produisent ces chanteurs se rapprochent sensiblement du côté fascinant que revêtait la voix de leurs ancêtres, sans leur « petit inconvénient ». L'opinion de Roland Barthes, à ce propos, est intéressante : « Il y a un fait historique qui n'est peut-être pas insignifiant : c'est précisément lorsque les castrats disparaissent de l'Europe musicale que le *lied* romantique apparaît et jette tout de suite son plus brillant éclat : à la créature publiquement châtrée succède un sujet humain complexe, dont la castration imaginaire va s'intérioriser². »

Lied

Le *lied* est un nom commun allemand désignant une mélodie vocale composée sur un texte.

1. André Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007.

2. Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982.

Les délicats passages de registres

En résumé, la tessiture d'une voix comprend l'ensemble des registres, tout en révélant une facilité vocale plus importante dans un registre que dans un autre. Mécaniquement, chaque registre suppose une adaptation cinétique du larynx. Pratiquement, la registration dépend de la tension propre des cordes vocales et de la force d'accolement des cartilages adducteurs. En outre, si la phase d'accolement des cordes est supérieure à la phase d'ouverture, le timbre sera plus riche, plus tonique.

Par exemple, dans le registre de poitrine, le temps d'ouverture des cordes est court, le temps de fermeture est long. La pression sous-glottique s'intensifie contrairement au flux d'air. Enfin, la masse vibrante des cordes augmente. C'est exactement l'inverse pour le registre de tête. Shakespeare en parlait déjà dans *The Art of Singing* : « Nous constatons que les cordes vocales sont plus longues et plus épaisses sur les notes basses, et qu'elles deviennent plus fines et plus courtes sur les notes hautes. »

Une voix agréable à écouter sur toute l'étendue de sa tessiture est homogène. Cependant, il est fréquent de ressentir une cassure nette au passage du registre médium à celui de tête. Elle est beaucoup moins perçue en voix parlée du fait que l'ambitus usuel est beaucoup moins étendu qu'en voix chantée. Les notes sensibles qui constituent ce passage traduisent, en réalité, le déplacement des fréquences vibratoires aiguës du palais dur vers le palais mou ou voile du palais. Ce phénomène est dû au geste naturel du larynx qui monte et bascule

intégrations, coordinations et régulations que cela implique au sein du cerveau sont assurées en particulier par des systèmes neuronaux à fonctions dites « permissives », comme le système méso-cortico-lymbique qui fonctionne avec des transmissions dopaminergiques.

Dopamine

La dopamine est une molécule qui véhicule les messages d'un neurone à l'autre dans le cerveau. Cette hormone est également libérée en récompense d'une action de plaisir.

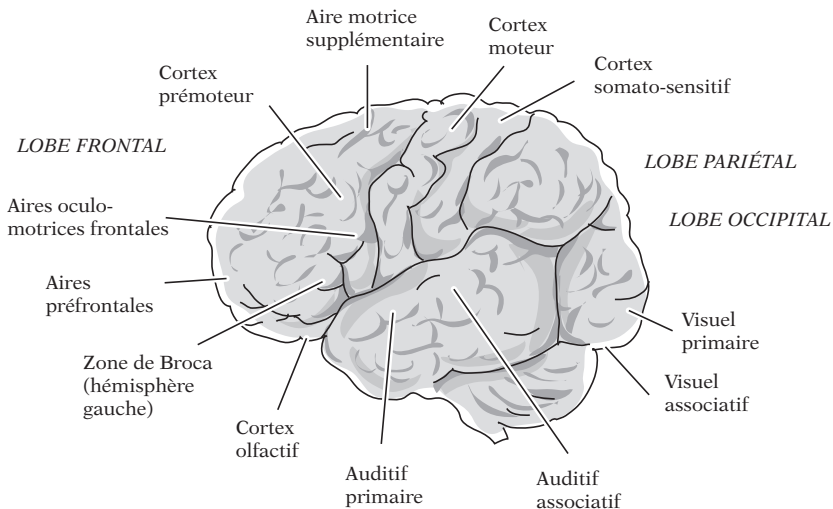
Décrypter la voix, c'est donc parcourir les chemins émotionnels de la vie. Les plus petits mouvements pulsionnels du larynx jusqu'à son utilisation nettement sphinctérienne, de la prosodie la plus monotone à l'emphase, tous ces éléments traduisent les sentiments les plus variés aussi bien que les névroses. L'exemple du nouveau-né est frappant : à l'état heureux, il gazouille et vocalise harmonieusement ; à l'état d'inconfort, il émet des sons abrupts sans structure mélodique, assortis de coups de glotte fréquents. Bien que l'adulte ait la possibilité d'exercer un contrôle sur lui-même, il ne peut également empêcher sa voix de trahir l'état psychologique dans lequel il se trouve.

« Ces remarques sur les sphincters conduisent, par association d'idées, à expliquer un grand nombre de symptômes névrotiques par l'angoisse de castration ou l'angoisse de la naissance (Rank) et par l'angoisse de la parturition, cette dernière encore mal comprise et sous-estimée. Pour mesurer l'intensité des fluctuations des émotions et notamment de l'angoisse, on pourrait suggérer à la psychologie expérimentale la manométrie de la tension sphinctérienne anale ;

intelligible sans l'audition. La qualité de l'ouïe – le seul organe à fonctionner encore après l'arrêt de la vie – est assurément essentielle à la qualité de la voix. Conséquemment, le perfectionnement de l'acuité auditive est un élément primordial de l'amélioration vocale. Le point de vue des penseurs va même au-delà, puisque des cinq sens, certains philosophes accordent à l'ouïe la prééminence en tant que modèle de la connaissance.

Le plaisir de l'oreille commence par l'écoute du timbre et de la mélodie. Mais il s'étend aussitôt par projection vers d'autres cortex, sensoriels ou moteurs. Ainsi, ce que nous appelons le grain, écho lointain de l'oreille tactile, se mue en caresse. Un « simple câble » issu du cortex auditif débusque les irrégularités sonores et les projette au cortex tactile pour y éveiller la sensation d'un attouchement, d'un frisson.

Les différentes zones du cortex cérébral



Le cortex, divisé en quatre lobes, constitue la couche externe des deux hémisphères du cerveau. Chaque hémisphère reçoit des informations sensorielles et ordonne des réponses motrices de la moitié opposée du corps.

moins son problème de constipation ; ce qui fut fait. La seconde étape fut d'augmenter le tonus musculaire de ses lèvres comme de sa langue, tout en amorçant une éducation auditive et musicale, nécessaire à l'amélioration rythmique et mélodique de sa voix. Après quelques mois de persévérance, on ne pouvait pas dire que l'élève dépassait le maître, mais il était indéniablement transformé !

Amusie

L'amusie est l'incapacité à reconnaître et à reproduire des sons. Cette modification pathologique est due en partie à une lacune en éducation musicale, mais elle est surtout provoquée par une lésion du lobe temporal droit du cerveau.

Le décryptage minutieux de la voix parlée est un outil important du décèlement de la source névrotique, préalablement à l'ouverture de la voix et jusqu'à l'aisance comportementale du sujet en milieu social. La décision d'entreprendre un travail vocal demande parfois un long mûrissement. À l'évidence, la démarche est plus facile s'il s'agit d'un chanteur amateur voulant devenir professionnel ou d'un chanteur professionnel voulant se perfectionner. En l'occurrence, le sujet est davantage résolu à suivre des cours de techniques vocales.

L'échange oral suppose également de considérer la notion de jeu, en intégrant le fait qu'il ne s'agit pas d'entrer dans la peau d'un personnage imaginé comme le ferait un comédien, mais de jouer son propre rôle. On n'imagine pas un chanteur qui ne soit pas expressif sur scène ; pourquoi en serait-il autrement d'un orateur ? Que nous soyons nous-mêmes ou que nous interprétions un personnage, nous jouons dès qu'il s'agit d'un rapport à l'autre. Attention toutefois à ne pas surjouer, la mollesse est aussi inappropriée que la grandiloquence. Le

voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix¹ ».

- Proférez un « O » d'étonnement en partant d'une note grave et aisée pour monter rapidement à l'aigu sans forcer la voix, puis redescendre sur la note de départ. (CD, p. 2)
- En suivant le même principe : partez d'une note plus grave, montez un peu plus haut puis redescendez sur la note de départ. Renouvelez l'exercice en dépassant à chaque fois les notes extrêmes. L'objectif étant la subordination du larynx à de déplacements souples, ne cherchez pas la performance absolue. (CD, p. 3)
- Comptez de 1 à 5 en accordant un ton à chaque chiffre, puis inspirez et prononcez un « O » de la même tonalité que le chiffre 5. Maintenez le « O » pendant cinq secondes, puis inspirez et comptez de 1 à 5 en partant de la tonalité du « O » jusqu'à la tonalité grave initiale. Changez ensuite la tonalité de départ en graduant les tonalités par demi-ton. Cet exercice à l'avantage de stabiliser le larynx dans la production des sons graves et aigus, tout en lui préservant sa souplesse. (CD, p. 4)

Comment placer la voix

Savoir placer sa voix revient à diriger les ondes vibratoires vers les différents résonateurs en un dosage savant. Pour une production vocale de qualité, il convient de les orienter plutôt

1. Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Genève, Minkoff, 1986.

consiste à l'exagérer au cours des exercices. Vous pousserez ainsi les muscles faciaux à être plus performants dans leur utilisation courante. La sensation d'être ridicule – qui comme chacun sait est vexatoire, mais ne tue pas – validera la bonne application du procédé. Évitez toutefois les rictus et autres distorsions labiales ; exagération ne signifie pas aberration !

La nécessité d'être compris de tous est semblable à celle d'être vu de tous. L'exemple du maquillage soutenu des comédiens de théâtre en est une confirmation. La seule difficulté réside dans la coupation d'une mesure relative. Ce qui semblera exagéré pour soi paraîtra normal aux yeux des autres.

La forme ovoïde semble la plus appropriée à l'utilisation phonatoire de la bouche. Je préconise d'en adapter l'ouverture, proportionnellement à la hauteur du son. Dans tous les cas, une aperture verticale – laissant apparaître modérément les dents – associée à un mouvement souple des lèvres vers l'avant vous assurera une meilleure prononciation. La grimace béante et la configuration labiale semblable à un sphincter curviligne, appelé communément « bouche en cul-de-poule », sont à proscrire !

Les mouvements des lèvres sont déterminés par de grands muscles attachés assez loin des muscles intrinsèques du larynx. Les lèvres sont utiles à la projection des sons dans la mesure où elles ne sont pas crispées. Nous retrouvons ici un défi similaire à celui de la respiration, qui consiste, d'une certaine manière, à apprivoiser en même temps les zones de contraction et de relâchement musculaires.

Chapitre 1



Le rythme, la musique et le langage

Preview from Notesale.co
Page 131 of 178

Au XVII^e siècle, Nicolas Boileau écrivait dans son ouvrage *L'Art poétique* (1674) : « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement, et les mots pour le dire arrivent aisément. » On ne saurait dire autrement. Je considère néanmoins qu'à une élaboration intellectuelle et sensée du discours doit équivaloir une conception prosodique et rythmique. Ce postulat n'est pas nouveau. Le discours d'investiture que prononça Buffon le 25 août 1753, élu par les académiciens français à la place de feu l'archevêque de Sens, est une apologie du style vocal et littéraire : « Il s'est trouvé dans tous les temps des hommes qui ont su commander aux autres par la puissance de la parole. Ce n'est néanmoins que dans les siècles éclairés que l'on a bien écrit et bien parlé. La véritable éloquence suppose l'exercice du génie et la culture de l'esprit... C'est le corps qui parle au corps ; tous les mouvements tous les signes concourent et servent également... Il faut des choses, des pensées, des raisons ; il faut savoir les présenter, les nuancer, les ordonner : il ne suffit pas de frapper l'oreille et d'occuper les yeux, il faut agir sur l'âme et toucher le cœur en parlant à l'esprit. »

Chapitre 2



Les consonnes, les voyelles et la prosodie

Preview from Notesale.co
Page 145 of 178

Par sa voix, l'être humain est à la fois un instrument à cordes, à vent et à percussion, même si par ailleurs le rythme n'est évidemment pas un domaine réservé uniquement à la musique et au chant.

La voix parlée qui charme son auditoire n'est pas très éloignée du chant. Elle est en quelque sorte sa petite sœur. Le rythme est un lien important entre la musique, le chant et la parole.

Sa définition était la même aux deux extrémités de l'Europe au XIX^e siècle. Dans le grand dictionnaire russe de Vladimir Dal élaboré de 1863 à 1866, on peut lire au mot « rythme » : « Mesure, dans la musique ou dans la poésie ; accentuation mesurée, allongement de la voix, chant. » Dans le dictionnaire français qu'Émile Littré rédigea à peu près à la même époque, on peut lire : « Qualité du discours qui, par le moyen des syllabes accentuées, vient frapper notre oreille à de certains intervalles. » Depuis la théorie d'Aristoxène de Tarente jusqu'au tome 6 du Grand Larousse de la langue française paru en 1977,

la définition du rythme reste sensiblement la même et le rapport étroit entre la musique, le chant et la parole est indiscutable. Toutefois, cette relation fait référence à des temps révolus et à des méthodes obsolètes, inconcevables aujourd'hui dans l'usage courant de la voix parlée. Le principal défi d'un orateur demeure pourtant celui d'être compris et apprécié par son auditoire, et, à moins de posséder un talent naturel, un communicant accompli aura nécessairement été rompu au travail vocal. Par le contrôle d'un verbe expressif et d'une riche palette articulatoire, il se sera forgé une personnalité telle qu'il pourra servir et rehausser n'importe quel discours.

La modernité impose donc une conception nouvelle des techniques vocales : une rythmicité mélodique étendue et supplétive du sens, des phrases plus fluides, coordonnées à une prononciation ample avec, d'une façon générale, des consonnes moins percutées, une intensité modulable. Telles devraient être les qualités de la voix d'un tribun actuel.

Aristoxène de Tarente

Aristoxène de Tarente fut un péripatéticien grec, théoricien de la musique et du rythme au IV^e siècle av. J.-C. L'école des philosophes péripatéticiens fut fondée par Aristote en 335 av. J.-C. au lycée d'Athènes. Le mot « péripatéticien » provient du terme grec *péripateîn* signifiant « déambuler en conversant ».

Parler n'est pas chanter

Pour estimer les avantages à adapter certains principes du chant à la voix parlée, il convient tout d'abord de préciser ce qui les différencie. Le chant obéit à une reproduction de la

inversement, les avis sur leur définition divergent. Celle de Marie-Claude Pfauwadel me paraît toutefois appropriée : « Les consonnes sont des sons non périodiques, c'est-à-dire des explosions ou des bruits qui ne sont pas réductibles comme les voyelles à une ou des parties d'un ton. Elles sont produites par une fermeture ou un rétrécissement très étroit du conduit vocal faisant obstacle au passage de l'air¹. »

Le mode articulaire des consonnes s'établit en fonction du rétrécissement, par la contraction des lèvres et de la langue, de la zone qui sert à les prononcer. Leur classification se décline de la façon suivante :

- les occlusives : P, T, K, B, D, G (gue). Pour les réaliser, soit la langue, soit les lèvres bloquent le conduit vocal avant de laisser l'air exploser ;
- les constrictives : Z, J, V, CH, F, S. Pour celles-là, l'occlusion du conduit vocal n'est pas totale ; l'air suit un passage étroit, entretenu par la langue, les dents et les lèvres. On distinguera celles qui produisent un chuintement : J, V, CH, F, appelées « fricatives » ; et celles qui produisent un sifflement : Z, S, appelées « sifflantes » ;
- certaines consonnes favorisent le son, on dit alors qu'elles sont voisées : J, V, B, Z, G ; L et R étant presque des voyelles ; M, N et GN étant plutôt nasales ;
- pour d'autres, le larynx n'intervient que si elles sont accompagnées d'une voyelle, on dit alors qu'elles sont sourdes : F, S, CH, P, T, K.

1. Marie-Claude Pfauwadel, *op. cit.*

systématiquement pour donner de l'intensité à la voix ou de la conviction à un discours. La fluidité doit en imposer à l'emphase. Les expériences que j'ai pu réaliser en ce sens montrent un dynamisme et une attractivité accrus de l'orateur. Chez les comédiens, l'application expérimentale des rythmes musicaux, adaptés aux rôles, apporte une plus grande vraisemblance aux personnages.

Le raisonnement est différent pour le chant populaire qui a accompli sa révolution depuis la seconde moitié du XX^e siècle. Après la Seconde Guerre mondiale, les Français, n'ayant d'autre choix que de reconstruire leur pays, intégrèrent à tort ou à raison une part de la culture et des progrès techniques anglo-saxons. Les artistes à voix cédèrent peu à peu la place à la génération du *play back*. Certains usages consonantiques des milieux populaires tombèrent en désuétude, comme le « R » roulé de Berthe Silva ou grasseyé d'Edith Piaf, et le mercantilisme en faux frère de l'art s'empara voracement du « show business ».

L'évolution de l'opéra est plus délicate car l'art lyrique obéit à des contraintes acoustiques qui semblent immuables. De plus, les prouesses vocales sont proportionnelles aux limites qu'impose la constitution physiologique du chanteur. La performance irrationnelle appartient encore à la fiction comme l'aria interprété par « la diva » dans le film de Luc Besson *Le Cinquième Élément*. Un pari sur l'avenir ? L'histoire a souvent montré que le fruit de l'imagination humaine est l'anticipation de la réalité.



Les exercices rythmiques

Comment attaquer un son

Suivant les circonstances, les lieux, les conditions acoustiques, les écueils sont nombreux pour déstabiliser psychologiquement et vocalement le chanteur ou l'orateur. Outre les questions d'intensité et du contrôle sonore par l'oreille que nous avons déjà évoquées, l'attaque des phonèmes est un point majeur dans la production vocale.

Lors d'une attaque douce, le comportement laryngé est idéal s'il existe un synchronisme de l'augmentation de la pression sous-glottique avec l'accolement des cordes vocales. Il s'agit d'une façon imagée d'acheminer l'air comme une entité passant librement par la trachée, le larynx et l'oropharynx, puis de faire glisser le son sur un rail au sortir de la bouche. Le réflexe courant du néophyte est de faire passer l'air avant même le premier cycle vibratoire, on dit alors que l'attaque est soufflée. Il faut rassurer l'élève qui malgré son obstination ne parvient pas tout de suite à réussir des attaques douces de qualité. Des échecs naissent les succès !

toutes les versions, vous observerez celle qui vous paraîtra la plus naturelle et la plus appropriée de sa catégorie.

- À l'instar de l'exercice des gammes instrumentales indexées sur un mouvement métronomique, relisez un texte chaque fois un peu plus vite en respectant une belle prononciation. Un bafouillage excessif indiquera une limite que vous tenterez toutefois de repousser avec persévérance !
- Choisissez le texte d'une chanson, puis, au lieu de le chanter, « parlez »-le en respectant son rythme initial. Vous renforcerez de cette façon votre instinct rythmique. (CD, p. 27)
- Avec le même objectif que l'exercice précédent, lisez un texte en « agitant la liaison des syllabes, comme si vous mâchiez la lecture. Puis, au contraire, relisez-le en détachant les syllabes. Enfin, combinez à votre guise ces deux styles.
- Exercez-vous à discourir sans vous décontenancer pendant que votre interlocuteur essaiera de vous déstabiliser en tenant des propos aussi invraisemblables que contradictoires. Considérez davantage votre voix comme une musique imperturbable. Ce jeu vous obligera à focaliser votre pensée sur la rythmicité mélodique et favorisera votre aplomb. Il vous aidera à ne pas être troublé par des facteurs exogènes, comme un interlocuteur revêche ou un auditoire récalcitrant.

Le pouvoir du silence

Bien que la parole soit l'objet pertinent de la conversation, il n'en est pas moins vrai que le silence en est une partie fonctionnelle. Plus qu'un signe rythmique, il participe du dit

comme du non-dit. L'interactivité orale insémine nos silences du sens qui imprègne chacune de nos pauses.

Il y a une qualité du silence comme il y a une qualité vocale. Un Anglais dira : « Le silence est d'or » quand un Thaïlandais affirmera : « La parole est petite, le silence est or ». Bien qu'il participe de la finalité du discours au même titre que le sens dans l'ordre des mots, notre aversion pour le vide ne nous encourage pas à l'employer comme un instrument de rhétorique à part entière. Cela ne doit pas cependant fixer l'idée qui consiste à énoncer le maximum de mots en un minimum de temps. Cette notion d'usage est à coup sûr erronée. Un golfeur sera d'ailleurs un champion s'il a assimilé les subtilités de son sport, plutôt qu'en apprenant à mettre sa casquette, ses chaussures, et son gant en un temps record ! Lors de notre première entrevue, un dirigeant d'entreprise qui se plaignait du peu de réceptivité de ses collaborateurs à ses exposés comprit, après quelques séances de travail, combien quelques secondes de silence favorisaient l'influence de ses propos.

Il doit s'établir un équilibre actif entre l'émission et la réceptivité. Un débit soutenu de paroles a la faculté d'exciter. Le contraire est tout aussi vrai. Les scientifiques ont montré que dans une situation de sensation pure, le cerveau récupère de l'énergie nerveuse alors que la pensée en consomme. L'orateur chevronné saura donc, à la fois, rythmer son discours de façon à peser sur la représentation mentale de son auditoire, et harmoniser sa voix pour générer des sensations.

Sandor FERENCZI, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Payot, 1962.

Manuel GARCIA, *Traité complet de l'art du chant*, Genève, Minkoff, 1986.

Jacqueline et Bertrand OTT, *La Pédagogie de la voix et les techniques européennes du chant*, Issy-les-Moulineaux, EAP éditions, 1981.

Marie-Claude PFAUWADEL, *Respirer, Parler, Chanter*, Paris, Le Hameau, 1981.

Henri M. SCHRÖNNIC, *Critique du système : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009.

Preview from Notesale.co
page 168 of 178

Sommaire	5
Préface	7
Introduction	11

Partie I Le souffle

Chapitre 1 : Les principes de la respiration.....	19
L'inspiration.....	22
L'expiration.....	24
Le comportement respiratoire	26
Chapitre 2 : Les exercices respiratoires.....	31
Les conseils du prof.....	31
La relaxation.....	34
Comment conditionner les muscles respiratoires.....	35
Faire fonctionner la soufflerie.....	35
Comment maîtriser le débit expiratoire.....	37
Le cri	38

Partie II La mélodie

Chapitre 1 : La voix et la musique dans la phylogenèse.....	45
La main et la voix.....	46
Capacité cérébrale et apparition du langage	48
L'intuition nourrit le raisonnement des hommes et guide leurs actions.....	49
On perçoit ce qu'on a appris à percevoir.....	51
L'écriture musicale.....	52
La voix et le sens	55
Chapitre 2 : Le larynx.....	57
Le larynx : valve respiratoire et organe de la phonation	58
Les cordes vocales	61
La vibration des cordes vocales.....	62
Chapitre 3 : Les résonateurs	67
Chapitre 4 : Les registres.....	71
La classification des tessitures	73

Preview from Notesale.co
Page 178 of 178