

Revue Chimères (fondée par Gilles Deleuze et Félix Guattari) Revue 54 / 55 automne 2004 Entretien avec Anne Timbert

Une mise en voix du corps – Valérie Philippin

Anne Timbert – On imagine que les chanteurs doivent se fabriquer un corps très spécial pour devenir cet instrument résonnant animé de flux, avec des points d'appui, des canaux de transmission de l'air qu'il s'agit de faire remonter, des espaces spécifiques de résonance, une mise en réseau de certaines parties ou régions habituellement non connectées, etc. Bref, on sent se dessiner là une topologie très singulière que j'aimerais que l'on explore avec toi.

Mais tout d'abord, au fil de ta pratique, la perception de ton corps s'est-elle modifiée localement et globalement ?

Valérie Philippin – Lorsqu'on aborde le chant, le corps est notre seul instrument. L'image qu'on en a est très inconsciente, subjective. On pourrait dire qu'il y a deux corps, celui que l'on ressent de l'intérieur, et celui que l'on révèle aux autres. Celui-là, on en a une perception relativement précise, celle que nous renvoie le miroir, et le regard des autres. Il est une sorte d'ambassadeur social dont on travaille l'image en conséquence. L'autre corps, celui que l'on vit de l'intérieur, on en a une perception à la fois très complexe et très incomplète. Complexe, parce que le champ des sensations qu'il nous propose est infini ; incomplète, parce que nous sommes bien peu préparés à l'explorer. Il serait comique de dessiner notre image du corps en fonction de nos sensations internes. Je ne sens pas mes pieds, je n'ai pas de pieds. J'ai souvent mal à la tête, ma tête prend toute la place. On voit cela dans les dessins d'enfants qui se dessinent tels qu'ils se ressentent, non tels qu'ils sont... La plupart du temps, on débute le chant avec une perception très développée au niveau de la gorge. Toutes les sensations semblent ramassées là parce qu'on focalise psychologiquement, et même affectivement sur elle. On est persuadé que c'est là que ça chante. Ainsi, le corps du jeune chanteur se résume souvent à sa gorge et sa bouche... Le premier travail à faire consiste donc à élargir le champ des sensations au corps perçu dans sa globalité. Lorsque l'on prend conscience de l'appui du corps dans le sol, de ce qui se passe au niveau de la respiration, des vibrations au niveau des appuis sonores, de la diffusion du son dans toutes les zones où il peut aller, on finit par ne plus avoir de sensations particulières au niveau de la gorge ; et cela précisément,

parce qu'il n'y a plus de contractions inutiles dans cette zone. En fait, les micro-contractions dont on se sert pour fabriquer le son sont quasi insensibles. En revanche, d'autres sensations naissent lorsqu'on trille ou que l'on fait des variations importantes de puissance. Là, on sent bien que ça vit, bouge, vibre, respire ; mais il y a seulement la sensation d'un flux agréable, dans un corps résonnant, jamais de sensations d'effort.

Par ailleurs l'une des grandes difficultés pour un chanteur est de parvenir à débarrasser le travail du corps de tout ce qui concerne la pudeur et l'image narcissique préalable. Il est difficile de se voir autrement, de façon « clinique », de se toucher et d'être touché. Les danseurs passent par là aussi, et j'ai beaucoup appris d'eux. Le toucher permet de solliciter la sensation dans des zones précises, et de passer de la perception courante, visuelle, externe donc, à la perception interne. Pédagogiquement, cela m'a demandé tout un travail pour pouvoir toucher les autres dans un rapport neutre, naturel et sans affect particulier. Ce rapport se construit. Il passe par la parole qui nomme les parties du corps et leurs fonctions, et les planches anatomiques à partir desquelles j'explique les mécanismes de la voix. Entre les chanteurs et moi, il y a ces objets a-sexués, a-personnalisés ; ces planches anatomiques sont en plus de beaux dessins qui me fascinent beaucoup, et j'aime partager cette fascination.

A partir de là, on construit un corps type, un instrument commun à tous, suscitant toute sorte de questions : qu'est-ce qui fait caisse de résonance chez nous, quels sont les mécanismes d'articulation, comment fait-on varier les hauteurs, etc. ? On pose ces questions comme les poserait un violoniste à propos de son instrument. On regarde, on touche, on observe comment ça marche.

Il nous arrive parfois de constater : Tiens ! Ton instrument est fait comme ça, avec une scoliose ici, un blocage thoracique là, lié à de l'asthme, un serrage laryngé d'origine émotive, une difficulté à entendre certaines fréquences, etc. On est alors amené à parler de ces particularités, de ces dysfonctionnements de l'instrument liés à des causes physiques ou psychiques (voire aux deux). Comment jouer de cet instrument présentant ces imperfections ? Pour ma part, n'ayant aucune formation psy (même si j'ai personnellement eu affaire à la psychanalyse), je ne cherche pas à traiter les origines du dysfonctionnement. Pas question de prendre la place du thérapeute. Je considère dans mon travail toute trace traumatique, physique ou psychique, comme une particularité de l'instrument dont il faut tenir compte, et non comme une défaillance personnelle de celui qui en joue. Cette distinction, très importante, affranchit le chanteur des imperfections de son instrument. Il aura d'autant plus de mérite et de satisfaction à bien en jouer qu'il fera de ces imperfections des qualités incomparables.

A. T.– La fabrique du son concerne quelles zones ?

V. P. – Un chanteur travaille sur trois pôles. Tout d'abord, le pôle de la respiration, qui est le premier niveau, celui de la fabrique du carburant. L'air est amené par des systèmes de pression et contre-pression à passer dans le filtre du larynx. Ce filtre fonctionne un peu comme une anche de clarinette : grâce au rapprochement des cordes vocales, le souffle passe et se transforme en son.

Au second niveau, celui de la phonation, intervient la différenciation du grave et de l'aigu. Ici, pour la dynamique respiratoire, on est dans un rapport débit-pression. La régulation de la pression se fait au niveau de l'appui abdominal, tandis que les variations de débit s'effectuent au niveau de la glotte, plus ou moins tendue ou relâchée selon la hauteur de la note voulue, en jouant sur de subtils mouvements des cordes vocales et des cartilages laryngés. A ce second niveau, se fabrique également la vibration, le vibrato et le trille. Il y a vibration lorsque le larynx bien détendu laisse vibrer le son tout naturellement. Si l'on accentue légèrement cette vibration, elle devient vibrato. En accentuant encore ce mouvement de bas en haut, on obtient le trille.

Ensuite, le son parvient dans un double espace de transformation, résonateur-amplificateur et timbreur : c'est le troisième pôle. Au niveau du larynx, il n'y a qu'une seule fréquence, un son fondamental. S'il n'y avait pas l'espace de la gorge et de la bouche, on aurait l'équivalent d'un son de bec de clarinette sans le corps de la clarinette. Ce son est donc amplifié dans l'espace de la gorge (l'ouverture par la détente de cet espace est capitale). Puis, dans cet espace de la gorge mais surtout dans celui de la bouche, le son est coloré, modifié d'une infinité de manières. Suivant la position des muscles de la gorge, de la mâchoire, la relation entre la langue et le voile du palais, l'utilisation ou non des fosses nasales comme résonateur etc., on obtient la fabrication des phonèmes et celle du timbre ; les deux vont ensemble.

Evidemment, il faut parvenir à combiner les actions de ces trois zones. On les travaille d'abord séparément, puis en couplant les actions. Je tiens beaucoup au travail de dissociation permettant d'affiner les perceptions dans chaque zone concernée.

A. T. – Si la pratique du chant requiert que l'on apprenne à ne plus bloquer ce qui ne demande qu'à se faire naturellement, dans quelle mesure aussi exige-t-elle du corps certains mouvements contrariant l'attitude habituelle ?

V. P. – Le chant, en effet, comme la danse, demande de faire des mouvements qui ne sont pas d'usage courant. Quand j'inspire, la cage thoracique s'ouvre tandis que le diaphragme descend ; quand j'expire, elle se ferme tandis qu'il se relâche. C'est là le mouvement normal. Or, lorsqu'on chante, il ne faut relâcher ni la cage thoracique ni le diaphragme. Je dois expirer en appuyant avec mes abdominaux contre le diaphragme qui reste bas, tandis que les côtes restent hautes. Le mouvement va ici du bas vers le haut ; c'est pour cela qu'on parle de colonne d'air, ayant une assise profonde dans le sol, avec cette idée d'aller vers le ciel. Ici, je n'expire plus avec mes muscles expirateurs. Ce sont les abdominaux qui jouent de la voix. C'est une première dissociation très importante, que certaines personnes parviennent à faire assez facilement, mais pour la plupart des apprentis-chanteurs, c'est difficile à réaliser.

Depuis notre naissance, l'air sort parce que le diaphragme remonte et que les côtes retombent par relaxation, et voilà maintenant que l'on demande aux abdominaux d'exprimer le souffle par contraction ! On prend beaucoup d'air pour chanter afin de créer une bonne pression, mais cette dépense d'air est finalement moins importante qu'on ne l'imagine. Un chanteur doit ainsi inspirer, puis expirer en ayant l'idée de garder ses poumons pleins d'air, sans le laisser filer comme dans une expiration normale. Lorsqu'on chante en effet, jamais on ne relâche son air, on le diffuse doucement dans la voix. D'où parfois, au début, des problèmes de sur-oxygénation, de tête qui tourne. On travaille donc, comme les plongeurs, sur l'apnée à poumons pleins. Cette sur-oxygénation qui nous met dans un rapport de générosité par rapport à l'air est par ailleurs très bénéfique.

Seconde dissociation. Au niveau de la phonation, on est dans un espace complètement conditionné par la parole, tant d'un point de vue mécanique que psychique. Il arrive parfois qu'en entendant la voix parlée d'un chanteur on ne puisse imaginer une seconde le timbre de sa voix chantée, et vice-versa. En fait, il y a dans la voix parlée une machination singulière du timbre, ayant trait à toute une histoire. Avec le chant, on travaille à côté de tout cela, il y a en quelque sorte une sublimation de la voix dans le geste artistique. Il y a donc cette autre dissociation-là à faire au départ : trouver le timbre de la voix chantée, qui est le résultat d'un geste conscient, quand la parole, elle, résulte de l'histoire personnelle, semi-consciente. On effectue cette recherche, encore une fois, de manière purement mécanique, en demandant notamment au larynx de faire tout autre chose que ce qu'il fait dans la parole.

Pour chanter dans l'aigu, en plus du rapprochement des cordes vocales, le larynx effectue un mouvement spécifique : le cartilage thyroïdien a la possibilité de basculer vers l'avant et le bas, et de tirer sur les cordes

vocales. Ce faisant, il allonge l'espace de vibration et affine les cordes vocales (dont les bords s'amincissent), et tout cela fait monter le son. En parlant, on utilise rarement cette bascule, il faut donc apprendre à la faire. Pour la plupart des chanteurs c'est un apprentissage en soi, qui peut modifier considérablement le timbre de la voix.

On est aussi confronté au fait que la fonction première du larynx est de fermer l'accès à la trachée pour avaler. Il est très fréquent qu'on ait en chantant, et en parlant d'ailleurs, des réflexes d'avalement, qui sont des réflexes de protection, de fermeture. Psychiquement parlant, il peut y avoir confusion entre la parole et l'alimentation, avec tout ce que cet espace peut véhiculer comme problème du type : refus de s'alimenter, boulimie, le mot que l'on ingurgite ou régurgite, etc. Lorsqu'on traite la question de la phonation, on est sans cesse confronté à ce rapport de confusion ou de perméabilité concernant cette région servant à la fois à la respiration, à la parole et à l'alimentation. Il s'agit d'une toute petite zone avec deux tuyaux : le larynx qui mène à la trachée allant vers les poumons, servant à la fois à la respiration et à la phonation, et l'œsophage, qui, lui, reçoit les aliments. Cette zone a évidemment toute une histoire, il est donc à la fois très délicat et très passionnant de l'aborder sous ce biais-là.

A. T. – A l'instrument, nous ne contrôlons pas tout au même niveau. Bien souvent, plusieurs couches de mémoires sont superposées, entretissées à des degrés divers de conscience ; je pense à la mémoire auditive bien sûr (la plus importante de toutes), mais aussi sensorielle, gestuelle (pour ainsi dire chorégraphique), émotionnelle, etc. Or, cette mémoire stratifiée a été élaborée au cours du travail ; comment cela se passe-t-il pour toi ?

V. P. – Lorsque j'aborde une pièce difficile, je ne la déchiffre pas en chantant. Si je travaille la musique directement avec la voix, la note que je lis se transforme immédiatement en geste vocal plus ou moins juste musicalement, plus ou moins entaché de scories dont la mémoire risque de s'imprégner. Il faut du temps pour s'approprier un discours musical, surtout dans la musique contemporaine dont les langages sont multiples. La phase de déchiffrage - j'aime dire défrichage - est une phase de tâtonnement, d'hésitation, de tentatives diverses, dans laquelle la voix peut s'épuiser. Pour éviter cela, je déchiffre la musique au piano, de la manière la plus précise et neutre possible, et je l'enregistre. Puis, je l'écoute jusqu'à son intériorisation complète, et ne l'aborde vocalement qu'ensuite. L'important est d'intégrer mentalement la musique, de l'entendre sans fixer à priori de geste particulier... Puis, commence le travail du geste vocal. Ces gestes de la voix, très petits vus de

l'extérieur, sont nécessaires à la production d'une matière sonore variée ; ils mettent en jeu une mécanique très complexe : l'anticipation, par exemple, de l'attaque des phrases ou des rythmes (articulés au niveau de l'appui abdominal et de la glotte). Tout cela s'inscrit dans une expérience physique très précise, qu'il faut explorer, construire et pouvoir re-convoquer à tout moment.

Au départ, dans notre programmation, on a un certain nombre de possibilités, très étendues d'ailleurs. Mécaniquement parlant, à un an, un enfant a la possibilité de parler toutes les langues. Lorsqu'il acquiert sa langue maternelle, son système vocal mécanique et son oreille se formatent, il devient alors incapable de faire certaines choses : pour un enfant de langue française, produire certains sons gutturaux ou certaines consonnes mouillées par exemple. Pour le chant, c'est la même chose. Selon moi, l'enchaînement musculaire que l'on effectue pour sortir un son de type *bel canto* dans le chant lyrique utilise des mécanismes déjà inscrits dans le système nerveux. Il s'agit donc de réactualiser certains circuits jusqu'ici mis de côté. Mais pour les solliciter, il faut tout d'abord faire un gros travail de réactivation de ces modes gestuels jusque-là inutilisés. On peut ainsi explorer des gestes propres à telle ou telle vocalité, jazz, chants du monde, chanson réaliste, *Sprechgesang* (c'est le parlé-chanté du *Pierrot lunaire* de Schoenberg), gestion spécifique de nuances et du vibrato dans le chant baroque, ou encore des sonorités inventées. Toutes ces esthétiques vocales se retrouvent à divers degrés dans la musique du XXe siècle et contemporaine !

Une fois que l'on tient ces circuits, ils sont disponibles à tout moment. À partir de là, on peut connecter des circuits divers qui, a priori, n'ont rien à voir : combiner par exemple des sonorités issues de la musique traditionnelle avec la recherche d'intervalles très complexes puisés dans la musique contemporaine. On peut ainsi associer des actions vocales très opposées en un temps record.

Lorsqu'on improvise à plusieurs, c'est formidable. Toutes ces combinaisons qu'on ne peut concevoir à l'avance naissent au moment où elles se connectent ensemble. J'ai eu le plaisir récemment d'improviser avec Jean-Pierre Drouet aux percussions, Hélène Labarrière à la contrebasse et Sylvain Kassap à la clarinette. Quand on est, comme cela, sur un terrain de surprises, c'est une drôle de liberté, en un sens très contenue (on est obligé d'aller dans telle ou telle direction après avoir proposé quelque chose), mais chacun emprunte toujours des chemins inédits. Il y a là un rapport à la mémoire dans un jeu qui pourrait s'apparenter au cadavre exquis.

A. T. – Au piano, nous convoquons mentalement parfois certaines sensations venant anticiper et enrichir les sensations physiques réelles

que nous éprouvons ; on peut imaginer par exemple un clavier opposant soudain la résistance spécifique d'une eau très profonde, sans nécessairement voir la mer pour autant. Ces évocations sensorielles, qui n'ont rien de visuel ou d'illustratif, peuvent aider à un niveau très concret déjà, dans la mesure où elles suscitent, ici ou là, la vitesse et la qualité d'attaque la plus juste, le geste le plus ajusté au caractère du passage musical. L'imagination sensorielle peut ainsi produire des raccourcis techniques.

V. P. – Au niveau du travail sur la production de la voix, de la phonation même, j'utilise peu d'images, car je préfère rester au plus près de la précision technique. L'essentiel du travail se fait là dans la dynamique du geste, l'énergie des mouvements internes qui propulsent la voix au dehors. Il faut pour cela une globalité de sensations que l'utilisation d'images peut contredire en sollicitant en priorité le mental. Je travaille plutôt à ce stade en associant à la voix le geste dansé, improvisé, qui sollicite le corps dans sa globalité et remet la voix dans une énergétique globale du mouvement, avec une sensation de fluidité, de lâcher prise, de jeu et de plaisir. En revanche, une fois que le son est là, que l'on a intégré ce que l'on doit chanter et qu'on entre dans l'interprétation, je me sers beaucoup d'associations de sensations comme celle d'être dans du velours, dans une certaine moiteur... Les températures, la fraîcheur, le feu, les sensations tactiles aussi sont très souvent là. Chercher à retranscrire une odeur en son peut m'aider beaucoup. En musique contemporaine, j'imagine souvent une composition en mouvement travaillant comme une peinture abstraite, avec des masses colorées évoluant dans un espace ; j'écoute des flux, des courants, de la matière qui s'élabore, se construit, etc. Je reste cependant vigilante, en me gardant bien de plaquer des sensations ou images personnelles à priori sur la musique. Il arrive souvent que l'interprétation d'une œuvre, en avançant dans la compréhension du texte musical, me procure des images inédites. C'est une sorte de fécondation mutuelle, dont le résultat échappe forcément. De même, pédagogiquement, j'évite d'imposer ma propre sensibilité à mes élèves ; j'essaie de les guider plutôt sur ce chemin de l'imaginaire en compagnie de la partition avant tout.

A. T. – Le fait de travailler le plus souvent avec le piano, c'est-à-dire avec un instrument à tempérament égal, n'est-il pas un peu réducteur pour la voix qui, elle, peut, et doit même parfois, mettre plus de lumière dans un ré dièse que dans un mi bémol en le chantant légèrement plus haut ?

V. P. – Le piano, en effet, est problématique dans la mesure où il impose une hauteur fixe ; on a ainsi tendance à placer la voix dans une sorte de moule moyen. Lorsqu'on travaille avec des instruments à hauteurs relatives (comme les instruments à cordes par exemple) on peut jouer là-dessus. Si je mets beaucoup d'harmoniques aigus dans un son et que j'efface un peu les harmoniques graves, en mettant le timbre plutôt en hauteur « dans le masque », cela produit un son plus acide apparaissant comme plus haut. Après des années de conservatoire, accompagnée toujours au piano, quel bonheur de travailler enfin avec une clarinette, ou un violoncelle ! J'entendais ma voix se réveiller, cela me donnait envie de produire d'autres types de sons ; je découvrais des couleurs et des placements de voix différents. Aujourd'hui, chercher de nouvelles couleurs en rapport avec d'autres instruments m'enthousiasme beaucoup.

A.T. – Comment vis-tu le hiatus entre l'audition interne et externe, c'est-à-dire entre ta voix telle que tu l'entends depuis l'intérieur de ton corps, et celle qui se répand à l'extérieur ?

V.P. – Personne ne peut entendre sa propre voix comme elle sonne pour les autres. Les chanteurs ont depuis toujours compté sur l'écoute expérimentée de leurs professeurs pour évaluer leur progression. Cependant, il est faux de penser qu'un chanteur ne peut pas travailler seul. On est au XXI^e siècle, l'enregistrement existe. Je m'en sers beaucoup moi-même et conseille à mes élèves de l'utiliser pour faire le lien entre leurs sensations internes et le résultat objectif que procure l'enregistrement. On peut ainsi progressivement faire le lien, peu à peu s'en remettre à ses sensations et développer une auto-écoute fiable. D'autre part, et dans le même esprit critique, j'ai appris à me méfier de l'image plane que nous renvoie le miroir, et de l'idée qu'on se fait du regard de l'autre, généralement frontal. Il est très important de prendre conscience du volume du corps, des volumes qui entourent ce corps, et de l'endroit où il se situe vis-à-vis du retour acoustique. Je me suis aperçue que cette notion d'aplat ne pouvait être dépassée qu'en développant l'audition sous l'angle d'une perception spatiale globale. Une astuce consiste à mettre ses mains devant les oreilles, perpendiculaires à elles, paumes tournées vers l'arrière. Une fois munis de ces « oreilles d'éléphant », on entend le renvoi du son par l'arrière. Grâce à cela, on projette aussi beaucoup mieux la voix ; c'est-à-dire non plus comme quelque chose qu'il s'agit de lancer devant, mais comme une matière sonore pouvant occuper tout l'espace. De la même façon, il est important de se produire (chanter, jouer, s'exprimer) dans un espace global, et pas seulement en direction du public. C'est l'équivalent du

fameux « quatrième mur » dont parlait le metteur en scène André Antoine, dans les années 1890, visant à recréer un jeu naturel : fermez mentalement l'avant scène, oubliez le public, et jouez dans toutes les directions... Outre le bénéfice au niveau du jeu d'acteur, c'est le meilleur moyen d'emplir tout l'espace, au niveau de l'énergie et des résonances. Focaliser dans une seule direction appauvrit aussi le timbre acoustique.

A. T. – C'est donc l'écoute, avant la voix, qu'il faut déjà projeter au loin ?

V. P. – Tout à fait, car ainsi on trouve l'équilibre acoustique qui fera que la voix ira loin. Si la voix va loin, c'est parce qu'elle a un formant acoustique propre à voyager, et non parce qu'on met deux fois plus d'énergie physique en poussant. On essaie souvent de sortir la voix en faisant un effort surhumain, alors qu'il s'agit d'entendre le plus loin possible. Si l'oreille est là pour guider, le son suit. Il y a alors projection non plus seulement au sens physique mais acoustique du terme. Cela dit, on ne peut jamais supprimer l'écoute interne ; simplement, au lieu de la sélectionner pour mieux surveiller le son produit « de l'intérieur », il s'agit de l'enrichir en développant l'écoute externe. Progressivement, on finit par entendre les deux voix simultanément.

De la même façon, dans le travail collectif, en chœur par exemple, dès que l'on se met à écouter non plus la matière sonore de sa propre voix et de celle de son plus proche voisin, mais plutôt la façon dont la salle renvoie le son d'ensemble, tout change : la voix, l'harmonie (cela devient juste), et l'équilibre du timbre.

A. T. – Tu as fait, et continues à faire, un travail sur le rapport de la voix et du mouvement avec des chanteurs et des danseurs. Peux-tu nous en parler un peu ?

V. P. – J'ai en effet abordé différentes techniques corporelles, yoga, eutonie, méthodes Feldenkreis et Mézières, et plus récemment la danse-contact et les portés. J'ai beaucoup appris de Véronique Larcher qui a une formation en kinésiologie. Elle fait un travail corporel formidable avec les danseurs, à Marseille notamment. J'ai organisé avec elle des ateliers mixant techniques corporelle et vocale. Où mettre son point d'équilibre lorsqu'on est porté par quelqu'un ? Ce travail joue beaucoup sur les notions de transfert d'énergie, d'équilibre et de déséquilibre, de rattrapage, etc. Ici, le corps doit rester libre, sinon il tombe et se casse. En atelier avec certains danseurs, nous sommes allés assez loin, jusqu'à exécuter des mouvements assez complexes et virtuoses en chantant. Je me suis aperçue que dans ce type de gestuelles improvisées, beaucoup de problèmes de technique vocale disparaissaient.

Je l'ai expérimenté moi-même récemment en chorégraphiant une pièce pour voix seule, très virtuose, du compositeur Philippe Leroux, où je chantais et dansais en même temps (*Je brpule, dit-elle un jour à un camarade*, pour soprano solo). C'était très libérateur pour la voix, qui trouve dans le mouvement des ressources inédites.

La répartition de l'équilibre énergétique est fondamentale. Elle se travaille debout, mais aussi bien couché par terre, en mouvements d'équilibre, etc. En réalité il n'y a pas de posture juste pour la voix, mais précisément une répartition d'énergie à trouver qui fait que le corps est à la fois libre et en équilibre. C'est-à-dire libre d'être en mouvement (sans tension, fixité ou raideur), et dans le même temps, capable d'effectuer à tout moment un rééquilibrage énergétique (possibilité de rebondir).

Il faudrait creuser ce qui se passe au niveau de l'oreille et du cerveau lui-même quand le corps est en mouvement, et pourquoi l'incidence sur la voix est si flagrante.

On peut toujours prôner la détente allongé au sol, pour relâcher les tensions empêchant la voix de s'épanouir. Le problème est que, dans un tel état de relâchement, on prend le risque de s'endormir ! Or pour chanter, on a besoin d'être tonique, en éveil. Le corps doit être globalement dynamique, sans pour autant entraver le geste vocal par des mouvements parasites.

La mécanique de la voix concerne une chaîne de musculature interne. Or, les muscles responsables des mouvements structurels externes du squelette ont souvent tendance à vouloir participer à l'acte du chant. Ainsi, ils le parasitent. Le larynx, par exemple, est relié à l'intérieur de la colonne cervicale. Le chanteur le sent confusément et va souvent chercher, plus ou moins sciemment, une posture particulière du cou pour « aider », être actif dans cette zone. Or, l'activité de ces muscles internes est à peine perceptible, et se suffit à elle-même. Les efforts surajoutés dans la position de la nuque ne font que bloquer le système. La difficulté est alors de « laisser faire » ces minuscules chaînes musculaires et d'affiner la notion de contrôle de ces micros-mouvements, sans pour autant mettre en marche l'artillerie lourde, tous ces gros muscles qui ne demandent qu'à en découdre...

Cette dissociation entre musculature interne et externe m'intéresse à deux niveaux. Elle doit être recherchée pour la raison technique que je viens d'avancer, mais elle correspond aussi, au niveau esthétique, à certaines de mes obsessions. En allant le plus loin possible dans la dissociation, on se donne les moyens de proposer, dans une œuvre, une pluralité de modes de jeu et d'associer l'acte vocal, qui ne sollicite finalement que peu de musculature (même lorsqu'il est virtuose), à d'autres modes d'expression artistique, danse, théâtre, marionnette, arts plastiques...

A. T. – Y a-t-il un type de sensation et de jouissance spécifiques lié à l'émission de sons dans certains registres ?

V.P. – Les harmoniques ont des zones de résonances privilégiées. Il est toujours très agréable d'entendre les graves, car ces sons vibrent dans la gorge, la poitrine, la bouche et près de l'oreille de façon ample, tandis que les aigus vibrent en tête avec une sensation de stridence. On a donc tendance, surtout lorsqu'on privilégie encore l'écoute interne, à préférer les harmoniques graves. Et c'est problématique.

Très schématiquement, l'oreille est un système musculaire actionnant un marteau sur une enclume. Cette action est relativement lente et peu tendue dans les graves. Plus on va dans l'aigu, plus elle accélère et plus le muscle auditif travaille. Dans les extrêmes aigus, c'est ultra rapide. Or, et cela je l'ai constaté depuis longtemps, quand on monte dans les aigus, l'oreille a tendance à devenir paresseuse, alors qu'elle devrait travailler plus. Quand on commence à aborder les aigus et les sur-aigus avec une voix puissante de bel canto, on éprouve une sensation interne désagréable de saturation auditive, associée à cette suractivité de l'oreille. Très souvent, au début, il y a un refus physiologique, comme si l'oreille se dérobaît : ça va trop vite et ça fait peur. Il faut donc s'accoutumer, comme pour la sur-oxygénation. Tout d'abord, les sensations sont désagréables, mais elles deviennent merveilleuses ensuite ; tout simplement parce que l'oreille qui, dans un premier temps, ne possédait pas encore le bon schéma physiologique permettant d'éviter la crispation, le trouve progressivement.

D'autre part, le chant lyrique puissant du bel canto a ceci de spécifique qu'on travaille à utiliser, sur le même son, et dans tous les registres, tout l'espace résonant. On va ainsi tendre à ce qu'un son aigu aie autant de résonance de poitrine qu'un son grave, et un son grave, autant de résonance de tête qu'un son aigu. On le voit et on l'entend très bien : dans l'espace de résonance et d'amplification de la gorge, on développe au maximum les harmoniques de tête, de poitrine, les résonances dans la nuque, etc. C'est très jouissif et très équilibrant, car l'énergie circule dans tout le corps. Cela procure une sensation de plénitude d'une part, mais aussi une réelle puissance au niveau physiologique, car tout le corps entre en vibration. J'ai remarqué par exemple, au cours de ce travail, que plus je développais ce son, plus j'augmentais ma capacité à chanter en nombre d'heures. C'est comme une espèce de massage sonore pour celui qui chante, mais pour celui qui écoute aussi. Voilà pourquoi on aime autant écouter certaines voix, qui sont pour nous comme un bain chaud qui nous détend et nous charge en énergie. Ça se transmet comme ça, par vibrations, et c'est avant tout un plaisir partagé.

Le partage du plaisir est aussi une forme d'engagement vis-à-vis des autres et de soi-même...