

Comment le geste de direction devient porteur de sens ?

CAFFI Hélène

ESM Bourgogne Franche-Comté 2019

CAFFI Hélène

Comment le geste de direction devient porteur de sens ?

Directeur de Mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche-Comté 2019

Je tiens avant tout à remercier Jean Tabouret pour sa confiance, sa rigueur et son accompagnement.

Un grand merci également à Bernard Dewagtere, Anass Ismat, Séraphine Porte et Sylvie Robaldo pour m'avoir accordé de leur temps, afin de répondre à mes questions.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	- 5 -
1. LA RECHERCHE DU GESTE PENDANT LE TRAVAIL A LA TABLE	- 7 -
1.1. La gestique, une mécanique ?.....	- 7 -
1.1.1. <i>La pulsation</i>	- 7 -
1.1.2. <i>Départs et arrêts</i>	- 8 -
1.1.3. <i>La battue</i>	- 9 -
1.1.4. <i>Les points d'orgue</i>	- 9 -
1.1.5. <i>Importance de la respiration</i>	- 10 -
1.2. Obtenir et intégrer son idée musicale	- 12 -
1.2.1. <i>L'analyse des partitions</i>	- 12 -
1.2.2. <i>Méthodes de travail à la table</i>	- 12 -
1.2.3. <i>L'écoute intérieure</i>	- 13 -
1.3. Le travail au pupitre	- 15 -
1.3.1. <i>Exprimer la musique sans la faire</i>	- 15 -
1.3.2. <i>Traduire son imaginaire de la pièce</i>	- 16 -
1.3.3. <i>Les qualités du geste</i>	- 17 -
2. PASSAGE DE LA TABLE A LA REPETITION	- 18 -
2.1. La perception du chef	- 18 -
2.1.1. <i>Le chef, omnipotent ou invitant ?</i>	- 19 -
2.1.2. <i>Sensibiliser le chœur à la recherche du geste expressif par le chef</i>	- 21 -
2.1.3. <i>Susciter l'adhésion puis l'appropriation</i>	- 22 -
2.1.4. <i>L'influence réciproque</i>	- 23 -
2.2. La transmission.....	- 25 -
2.2.1. <i>La communication par le geste</i>	- 25 -
2.2.2. <i>Ecoute et correction en direct</i>	- 28 -
2.3. Les différents chœurs	- 30 -

2.3.1. <i>Les chœurs amateurs</i>	- 30 -
2.3.2. <i>Les chœurs professionnels et semi-professionnels</i>	- 30 -
2.3.3. <i>Les chœurs d'enfants</i>	- 31 -
CONCLUSION	- 32 -
BIBLIOGRAPHIE	- 33 -
ANNEXES	- 35 -

INTRODUCTION

L'année dernière, la fiche de lecture que l'on nous demande comme travail préparatoire au mémoire a constitué un véritable préalable à ma réflexion. A la fin de cette fiche rédigée d'après « Ni empereur, ni roi, chef d'orchestre » de Georges LIEBERT et « Le geste musicien », ouvrage de Jean-François SENART, je m'interrogeais sur le canal de communication propre au chef : le geste silencieux.

Existe-t-il un « répertoire » universel de gestes et, s'il existe, est-ce parce qu'il a prouvé son efficacité ? Puisqu'il semble admis que le geste doit être propre à celui qui le fait, peut-on vraiment l'enseigner ? Y a-t-il un « répertoire » de gestes que l'on peut enseigner et comment « faire trouver » ce qu'on ne peut pas enseigner ?

Enfin, comme le geste doit traduire une idée musicale cela nous pose deux autres questions :

- Comment obtenir et intégrer cette idée musicale ?
- Si le résultat sonore obtenu n'est pas conforme à l'idée musicale, est-ce forcément lié au geste ? Si le geste change, le résultat change-t-il aussi ?

Autant d'interrogations qui m'ont poussé à intituler ce mémoire : « Comment le geste de direction devient porteur de sens ? ». En effet porter du sens, pour ce geste, c'est justement réussir à incarner l'interprétation de l'artiste silencieux qu'est le chef, lui permettant ainsi de la transmettre aux chanteurs qui pourront la sonoriser.

De fait chez un chanteur ou un instrumentiste, la recherche et le travail du geste technique est toujours accompagnée d'un résultat sonore direct suite à son action. Ce n'est pas le cas du chef de chœur qui est forcément tributaire d'intermédiaires. On peut donc se demander si ce travail en amont est vraiment nécessaire et utile.

Et puisque le chef est totalement dépendant d'autres interprètes, quelles sont les qualités de son geste qui vont permettre de rassembler tout le monde autour d'une exécution consensuelle ?

Dans ma pratique de direction, je rencontre parfois des difficultés pour obtenir l'interprétation que je souhaite.

Cela peut être dû à divers facteurs. Est-ce le manque de travail à la table ou au pupitre impliquant une idée pas assez précise ? Ou bien un problème de transmission de mon idée, et donc que le geste n'est pas compréhensible ?

Je m'intéresse dans les pages qui vont suivre au processus de construction du geste interprétatif. Je parle tout d'abord du travail solitaire du chef en détaillant ses étapes successives : la gestique, l'obtention et l'intégration de son idée musicale et le travail au pupitre.

Ensuite je me penche sur l'instauration de ce geste devant le chœur à travers les éléments que sont la perception du chef, la transmission et les différents chœurs que je suis amenée à diriger.

Pour mon travail de recherche, j'ai mis en place des expérimentations avec deux des chœurs que je dirige. J'ai également rencontré plusieurs professionnels de la direction : Bernard Dewagtere, Anass Ismat et Séraphine Porte, occupant des postes divers et variés (enseignement, direction d'ensembles vocaux professionnels), ainsi que la choréologue Sylvie Robaldo, titulaire d'un diplôme de spécialiste en études chorégraphiques, développements contemporains des principes et pratiques de Laban, de Trinity Laban.

1. LA RECHERCHE DU GESTE PENDANT LE TRAVAIL A LA TABLE

Le geste du chef de chœur doit assurer avec clarté le déroulement musical. En effet le chef, grâce à son geste, assurera la mise en place, la coordination et l'ordonnancement des éléments en présence : effectifs, phrasé, plans... Comme tout musicien travaillant sa technique, le chef travaille et recherche son geste.

1.1. La gestique, une mécanique ?

Le terme de gestique est propre à la musique et plus particulièrement à la direction, qu'elle soit de chœur ou d'orchestre. Il définit un « *ensemble de gestes propres à une personne*¹ ». Cet ensemble de gestes obéit à des conventions d'exécution et forme un code, véritable 'grammaire' gestuelle dont les assises atteignent l'universel.² Dans cette première partie, je m'intéresse aux différents éléments constitutifs de la gestique : la pulsation, le départ, l'arrêt, la battue.

1.1.1. La pulsation

C'est l'essence même du geste de direction, c'est l'entretien de cette pulsation, ou *tempo*, qui permettra à l'ensemble des exécutants d'être parfaitement synchronisés.

Ernest Ansermet en parle en ces termes : « *Ce que le geste du chef communique aux musiciens, d'ailleurs, ce n'est pas la musique – ses mélodies ou ses rythmes – mais cet élément intérieur de la musique qu'on appelle son tempo, et qui est proprement la vitesse spécifique de ses tensions harmoniques.*³ »

¹Définition de « gestique », Universalis [En ligne]

²SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 23

³ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 34

Selon Jean-François Sénart, bien maîtrisé, cet entretien pulsatoire de base suffira dans le cas d'exécutions musicales sommaires, du genre chants de foule à l'unisson, comptines pour enfants, canons, etc. Par contre pour l'interprétation de musiques plus élaborées, il devra s'associer à la notion de battue et obéir à une gestique appropriée⁴.

1.1.2. Départs et arrêts

Comme me l'explique Bernard Dewagtere lors de notre entretien, il n'y a pas de réservoir de gestes dans la direction de chœur. Sauf s'il s'agit de codes, et plus le code est simple, plus il peut être universel. Pour la direction, cela concerne le départ et l'arrêt, le code dans son plus simple appareil.

Je me suis référée à deux méthodes de direction concernant ces notions de départ et d'arrêt, Jean-François Sénart⁵ et Pierre Cao⁶ sont d'accord sur plusieurs points concernant le départ : le geste de départ est précédé et préparé par un avant-geste, et on distingue deux sortes de départ, le départ sur le temps et le départ en anacrouse.

L'avant-geste du chef permet donc d'obtenir l'attention des chanteurs – c'est d'ailleurs à ce moment que les notes de départ sont données – mais indiquera également le tempo, les nuances et le caractère de l'œuvre.

En ce qui concerne l'arrêt, il s'agit du même principe, accepté par les deux praticiens, qu'un avant-geste de coupure est nécessaire. Le geste d'arrêt consiste en un mouvement préparant l'immobilisation du bras⁷. Ce geste doit également tenir compte du tempo, de la nuance et du caractère⁸ de l'œuvre.

⁴SENART Jean-François, *op.cit.*, page 51

⁵SENART Jean-François, *op.cit.*, page 51

⁶CAO Pierre, *Technique de la direction chorale*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1985, pages 5 et 15

⁷SENART Jean-François, *op.cit.*, page 54

⁸CAO Pierre, *op.cit.*, page 7

1.1.3. La battue

« Le chef ne bat pas la mesure, il l'indique au travers de sa plastique et de sa rythmique, constamment à la recherche de la sustentation de l'architecture sonore qu'il édifie.⁹ »

Selon Jean-François Sénart, la battue est une façon particulière d'entretenir le mouvement pulsatoire.¹⁰ Aussi appelée mesure, elle se différencie de la pulsation par l'orientation des différents temps, ainsi identifiés en tant que tels.

On arrive de la sorte à un certain nombre de constantes : quelle que soit la mesure, le premier temps descend, le dernier remonte ; tous les changements de direction ont lieu sur le même plan horizontal ; la distance parcourue entre chaque temps doit être la même. On obtient ainsi les dessins conventionnels des mesures, servant aux musiciens à se repérer.

Il existe différents types de battue, selon que les mesures soient simples ou irrégulières, ordinaires ou à temps non isochrones. Dans ces différents dessins de battue, on peut aussi, pour différentes raisons, décomposer le geste : tempo très lent, marquage d'un ralenti.

1.1.4. Les points d'orgue

Le point d'orgue est une particularité à prendre en compte dans la gestic. En effet, ce signe marque un temps d'arrêt qui suspend la mesure sur une note ou un silence dont la durée peut être prolongée à volonté.

Il convient donc d'arrêter le geste, en suspens, dans l'attente du geste suivant. Dans le cas d'une tenue, il peut cependant y avoir mouvement des bras si le chef désire une variation du volume.

Sauf en cas de point d'orgue final, chaque note, silence, groupe de notes suivant le point d'orgue est à considérer comme un nouveau départ, avec toutes ses caractéristiques.

⁹MIGOT Georges, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art*. Introduction de Maurice Henrion, Paris, Didier, 1947, page 44

¹⁰SENART Jean-François, *op.cit.*, page 57

1.1.5. Importance de la respiration

Dans les deux méthodes de direction que j'ai consultées, une seule parle de la respiration, en ces termes : « *Comme la capacité respiratoire de chacun est différente, il est utopique de vouloir la greffer sur la durée d'un geste quelconque, et a fortiori sur le geste de départ. [...] Il faut, bien sûr, que le chef s'abstienne lui-même d'inspirer sur son propre geste et que le mouvement de tête pouvant accompagner l'élan de son bras soit exempt de toute incitation à respirer.*¹¹ »

Cependant, lors de mes études de direction de chœur, un des premiers éléments mis en place par mes professeurs en parallèle de la gestique est la respiration et l'importance particulière de celle-ci.

Comme le rappelle Séraphine Porte : « *selon comment je me tiens, et comment je respire, je peux tout à fait influencer sur la détente des chanteurs, l'ouverture des résonateurs et encore sur leur respiration.*¹² »

Ce point de vue est partagé par le chef Alberto Malazzi qui dit que, « *ce qui est différent [du chef d'orchestre], c'est que vous devez respirer avec le chanteur et vous devez donner de l'espace à la voix humaine.*¹³ »

J'ai donc fait l'expérimentation suivante avec le chœur amateur que je dirige, c'est un chœur mixte composé d'une quarantaine de chanteurs amateurs dont la plupart sont à la retraite. Nous prenons une pièce connue de tous et chantée par cœur, et nous ne nous concentrons que sur les premières mesures de ce morceau. Je donne plusieurs départs différents.

Dans le cas où le geste de départ a été donné sans être accompagné d'une respiration de ma part, les chanteurs ne sont pas 'partis' ou parfois ont démarré mais pas ensemble.

Nous refaisons le même exercice pour la deuxième partie du morceau où le départ est en anacrouse, cette fois, impossible pour les chanteurs de savoir précisément où poser la valeur courte.

¹¹ SENART Jean-François, *op.cit*, pages 73-74

¹² PORTE Séraphine, *La justesse vocale dans le cadre de chœurs amateurs*, Mémoire ESM Bourgogne-Franche-Comté, 2018, page 21 [En ligne]

¹³ Qu'est-ce qu'un chef de chœur ? (Sofi Jeannin / Lionel Sow / Nicolas Fink / Alberto Malazzi) [en ligne], 2'24

Par contre, à chaque fois que mon geste de départ a été accompagné par ma respiration, les chanteurs étaient précis sur leur première note, que le départ soit sur le temps (au début) ou en anacrouse pour la deuxième partie.

Je crois que la totalité des gestes qui fondent la gestique doit être parfaitement maîtrisée mais que ces seuls gestes, sans la présence de la respiration du chef, ne suffisent donc pas à entraîner les interlocuteurs face à lui. Pour moi, la présence de la respiration dans l'avant-geste aide le geste à donner le tempo, la nuance et le caractère de l'œuvre.

Cela concerne également le geste de tenue du point d'orgue, qui ne peut être effectué qu'avec cette présence, sinon l'attention des chanteurs se relâche inévitablement.

1.2. Obtenir et intégrer son idée musicale

Sofi Jeannin, dans une vidéo France Musique présente ce qu'elle aime dans son métier de chef de chœur comme de « *prendre une partition, de l'absorber et après, communiquer la version que j'ai dans ma tête et en moi à un groupe de chanteurs pour la transmettre ensemble à un public.*¹⁴ »

Cette partie sera consacrée à la manière d'absorber une partition.

1.2.1. L'analyse des partitions

Je me suis intéressée, dans mes entretiens, à la méthode de travail à la table de chacun. Celle-ci commence, pour tous, par une profonde analyse de la partition.

En tant que chef de chœur, quand on se retrouve devant une partition, on va du général vers le particulier : s'agit-il d'une œuvre complète ou d'un extrait ? d'une édition ou d'une réédition ? d'une transcription ? quel est le contexte de l'œuvre ? est-ce une pièce profane ou sacrée ?

Tant de questions qui nous donnent déjà des pistes de réflexion quant à l'interprétation à faire de cette partition.

Ensuite, on se penche sur le texte, les paroles et la langue utilisés dans la partition.

Et enfin, il ne faut pas oublier de faire l'analyse complète des tempi, des dynamiques et des mesures.

Toutes ces indications amènent des éléments pour le caractère ou l'émotion de la pièce.

1.2.2. Méthodes de travail à la table

Après l'analyse complète de la partition, le travail à la table permet également de s'imprégner au maximum de la musique, dans le but d'obtenir des sensations musicales. Car c'est de ces sensations musicales que découlera un geste de direction, plus ou moins préparé.

¹⁴Qu'est-ce qu'un chef de chœur ? (Sofi Jeannin / Lionel Sow / Nicolas Fink / Alberto Malazzi) [en ligne], 0'09

Afin de s'immerger totalement dans la musique, les méthodes de chacun peuvent différer.

Selon Séraphine Porte, il s'agit surtout d'avoir une compréhension complète des voix les unes avec les autres. Pour y arriver, elle joue beaucoup au piano.

C'est aussi une des méthodes d'Anass Ismat que de chanter toutes les voix. Cela permet, d'une part, de les connaître et d'autre part, d'intégrer physiquement les difficultés potentielles des lignes mélodiques. Ouvrant ainsi la possibilité, une fois face au chœur, de répondre aux interrogations des chanteurs devant ces difficultés, puisqu'on les aura vécues, physiquement, soi-même.

En plus de chanter toutes les voix de l'œuvre qu'il doit diriger, Anass Ismat intègre le style global de cette pièce, de son compositeur ou de l'époque à laquelle elle a été écrite dans le but de s'imprégner des couleurs et des sonorités correspondantes, puis de s'en inspirer.

1.2.3. L'écoute intérieure

Au cours de mes études avec mes différents professeurs de direction de chœur (Jean-Christophe MICHEL et Pierre-Line MAIRE), la notion d'écoute intérieure a sans doute été une des plus fondamentales.

Lors de mon entretien avec Séraphine Porte, elle a défini l'écoute intérieure comme une connaissance profonde de l'œuvre. Sofi Jeannin aborde aussi cette notion dans ses grands entretiens sur France Musique quand, parlant de l'enseignement qu'elle a reçu de Paul SPICER elle dit « Il m'a appris à avoir une idée précise de ce que je voulais.¹⁵ »

L'écoute intérieure c'est donc la connaissance, par cœur, de l'œuvre qu'on va diriger mais pas seulement dans son orthographe.

C'est aussi la possibilité d'entendre, à l'intérieur de soi, sans sonoriser, la totalité de la pièce. Il faut connaître toutes les voix dans leurs rencontres ou leurs distances, entendre les différents plans sonores qu'on peut avoir dans une partition. Savoir comment les voix

¹⁵JEANNIN Sofi, *Les grands entretiens (4/5)*, « Le chant choral est un art plutôt discret », France musique, Paris, janvier 2019. [En ligne], 18'40

s'articulent les unes avec les autres et avec l'accompagnement éventuel, dans toutes les dynamiques que comporte cette partition.

Mais c'est également concevoir un son de chœur, une pâte sonore ; sentir l'équilibre des accords et leurs enchaînements.

Pour moi, c'est la partie la plus difficile du travail à la table, car il ne s'agit pas de réécouter intérieurement une version déjà existante de la partition, un enregistrement qu'on aurait entendu de tel ou tel chœur, dirigé par tel ou tel chef. C'est vraiment une imagination complète de la version optimale que l'on souhaite obtenir avec le chœur dirigé.

1.3. Le travail au pupitre

C'est l'étape entre le travail à la table et le travail avec le chœur. En France, l'enseignement de la direction d'ensembles vocaux intègre le travail au pupitre qui s'effectue généralement de cette manière : lors du face à face pédagogique, l'étudiant dirige un chœur virtuel en entendant intérieurement la pièce.

1.3.1. Exprimer la musique sans la faire

Selon Anass Ismat, le geste s'avère plus intellectuel qu'expérimental. Il s'agit de faire le lien entre notre propre personnalité, notre geste et ce que demande la partition.

Sofi Jeannin, parlant de Bernard Haitink, en fait cet éloge : « *Il y a peu de chefs qui, par leur personne, par leur gestique, m'ont fait autant réfléchir sur comment trouver mon langage [...] Cette idée d'incarner la musique, sans le surplus, et de face comme de dos, tout incarne la musique et ça vient d'un endroit très honnête en lui et ça, ça me plaît.* ¹⁶ »

Jean-François Sénart, quant à lui, estime que cela exige du chef une disponibilité gestuelle alliée à un souci de rigueur et de précision, ainsi qu'une conscience de l'efficacité du geste nécessaire et suffisant.¹⁷

Enfin, Bernard Dewagtere pense que le geste ne doit pas être coincé dans un système, mais rester naturel, instinctif. Cela rejoint les propos d'Ernest Ansermet : « *S'il en est ainsi, ce geste ne peut pas être appris, pas davantage qu'un geste de colère ou d'amour. Il ne sera efficace que s'il est organique, c'est-à-dire personnel.* ¹⁸ »

Pour bien exprimer la musique, il faut donc se mettre à la recherche de son propre geste, personnel et intrinsèque, en y alliant la poursuite de la simplicité et de l'efficacité.

¹⁶ JEANNIN Sofi, *Les grands entretiens (4/5)*, « Le chant choral est un art plutôt discret », France musique, Paris, janvier 2019. [En ligne], 24'18

¹⁷ SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 34

¹⁸ ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 35

1.3.2. Traduire son imaginaire de la pièce

Au cours de mes entretiens, j'ai obtenu diverses réponses à cette problématique.

Sylvie Robaldo insiste sur la spatialité du geste : « *C'est-à-dire que quand vous allez être à l'adresse de votre geste, pour vous musiciens, vous ne pouvez pas enlever la spatialité de ce geste. Et les directions, les orientations que vous allez prendre, et les formes virtuelles que vont créer vos gestes, vont donner des informations.* »

Anass Ismat a, pour sa part, cette vision selon laquelle le geste correspond au discours musical, de façon très sobre. Et ce ne sont pas que les mains, mais tout le corps qui doit être paisible avec, tout au fond, la musique qui brûle, sans que ce soit démonstratif. Il faut simplement rechercher comment faire sonner le chœur.

Cela se rapproche des propos d'Ernest Ansermet pour qui le geste est une affaire entre le chef et ses musiciens.¹⁹ Mais si le geste est 'vrai', il a sa récompense inéluctable en modelant l'œuvre selon la musicalité du chef et en conférant à l'orchestre – quel qu'il soit – une sonorité qui est aussi propre au chef que celle que le pianiste doit à son toucher, le violoniste à son archet et à son vibrato.²⁰

Sofi Jeannin, quant à elle, déclare : « *J'aime intégrer ce que je veux communiquer par les gestes, on est en contact avec chaque son, et des voyelles différentes ont des modèles différents et on peut vraiment modeler tout ça.*²¹ »

Mais le mouvement des bras n'est pas seul en cause dans la direction de chœur ou d'orchestre. Les contrastes d'attitude et l'expressivité générale du corps jouent également un grand rôle. Le regard et la mobilité du visage concourent à rendre plus éloquent le geste musicien.²²

¹⁹ ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 33

²⁰ ANSERMET Ernest, *op.cit*, page 36

²¹ Qu'est-ce qu'un chef de chœur ? (Sofi Jeannin / Lionel Sow / Nicolas Fink / Alberto Malazzi) [en ligne], 2'07

²² SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 35

L'idée de traduire son imaginaire de la pièce, implique la volonté de communication. Cette fois, le geste n'est plus uniquement pour soi mais bien dans un but de transmission aux musiciens.

1.3.3. Les qualités du geste

Mon cursus à l'Ecole Supérieure de Musique de Bourgogne m'a permis de travailler avec Sylvie Robaldo, lors d'un cours de 'geste, corps et interprétation' sur la méthode Laban. Cette méthode, et la notation qui en découle, permet de lire, écrire, penser et analyser le mouvement.

A la suite de cet enseignement, l'intervenante et moi-même nous sommes entretenues sur les qualités du geste.

Sylvie Robaldo me rappelle, lors de cet entretien, que la musique est la transcription de la perception d'un être humain sur le son. C'est le mouvement intérieur que la personne va mettre dans son instrument qui va exprimer son idée. Pour le chef de chœur, c'est à travers ses gestes qu'il exprime son ressenti. Et ces gestes possèdent des qualités musculaires et rythmiques.

Les qualités musculaires, englobant les qualités d'espace et de temps, en lien avec la gravité, vont mettre en lumière des caractéristiques de force et de poids différents. Les qualités de force, dans le mouvement, oscillent entre le très fort et le doux, parce qu'avec elles, on s'arrache à la gravité. Alors qu'avec les qualités de poids, on va avec la gravité, en variant du lourd au léger. Et c'est en lien avec l'espace, c'est le modèle structurel du mouvement humain, crée par Valérie Preston-Dunlop, dérivé des principes de notation du mouvement de Laban. Elle a symbolisé la manière dont on perçoit le mouvement et que le mouvement humain a cinq structures intrinsèques, fonctionnelles et expressives qui sont : le corps, les actions, l'espace, les dynamiques et les relations – des parties du corps entre elles mais aussi entre les personnes – parce que le mouvement humain est expressif et fonctionnel, on communique par ce mouvement.

Les qualités rythmiques ont été théorisées par Rosemary Brandt avec cinq rythmes de mouvement : impact, impulse, swing, rebound et continuus.

2. PASSAGE DE LA TABLE A LA REPETITION

Voyons à présent comment puis-je transmettre au chœur mon idée musicale, fruit de tout ce travail préalable de recherche du geste expressif ; cette relation n'est-elle vraiment qu'à sens unique ?

2.1. La perception du chef

Le chef est perçu différemment selon à qui on pose la question.

Il est généralement vu par le public comme une sorte de 'magicien' et c'est particulièrement éloquent dans les propos de Jean-François Sénart à ce sujet : « *Au moyen de gestes et de signaux divers, ce personnage unique parvient à faire apparaître des sons à la manière d'un prestidigitateur.*²³ ». Mais attention, l'idée que le chef dirige, au moins en partie, pour le public est erronée.²⁴

Jean-François Sénart fait cependant état de possibles remises en cause de ce besoin réel, le chef serait un 'fardeau nécessaire' ou encore 'une habitude dont on ne saurait plus se débarrasser'. Mais ces formulations ne sont que le reflet de l'incompréhension de certains devant le rôle et les tâches qui sont pourtant celles du chef.²⁵

Dans son ouvrage, Georges Liébert permet de tempérer ce jugement : « *Et d'abord ; monsieur, nous sommes chefs ; nous exerçons, dans les limites du règlement, une suprématie sans contestation bien sérieuse, car notre pouvoir repose sur une base qui manque aux plus hautes institutions de la région politique : la nécessité.*²⁶ »

²³SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 9

²⁴ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguët, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 33

²⁵SENART Jean-François, *op.cit.*, page 13

²⁶LIEBERT Georges, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Evreux, Découvertes Gallimard Musique, 2000, page 31

En effet, le chef est celui dont dépend ultimement l'exécution collective d'une œuvre musicale,²⁷ car « *lorsque le nombre des exécutants augmente et que [...] plusieurs sont appelés à reproduire la même ligne musicale, la coordination et l'homogénéité de l'ensemble [...] nécessitent la présence active et spécifique d'un musicien affecté à cette seule tâche*²⁸ »

Bien évidemment les compositeurs ont une toute autre vision du chef. Dans *Chroniques de ma vie*, Igor Stravinsky exprime ainsi sa reconnaissance : « *Ayant trouvé en Klemperer non seulement un propagateur dévoué de mes œuvres, mais aussi un chef [...] assez intelligent pour comprendre qu'en suivant de près les indications de l'auteur on ne risque aucunement de porter préjudice à sa propre personnalité.*²⁹ ». Mais on ressent bien dans ses propos les craintes qu'il éprouvait à l'idée que son œuvre soit dénaturée, voire même corrompue par le travail du chef.

Hector Berlioz exprimait déjà des craintes similaires : « *De tous les artistes producteurs, le compositeur est à peu près le seul qui dépende d'une foule d'intermédiaires. [...] Le plus redoutable, à mon sens, c'est le chef d'orchestre. [...] car rien ne peut résister à la pernicieuse influence de celui-ci.*³⁰ »

2.1.1. Le chef, omnipotent ou invitant ?

Cette interrogation est apparue au travers de mes entretiens et en particulier dans celui avec Bernard Dewagtere. Il prenait position contre l'image, très française, du chef omnipotent et autoritaire qui découle de l'empreinte militaire de la Révolution et de l'Empire.

²⁷ SENART Jean-François, *op.cit.*, page 9

²⁸ SENART Jean-François, *op.cit.*, page 14

²⁹ KLEMPERER Otto, *Ecrits et entretiens*, réal. Par Peter HEYWORTH, Paris, Ed. Hachette, coll. Pluriel inédit, dir. par Georges LIEBERT, 1988, page 14

³⁰ BERLIOZ Hector, *Le chef d'orchestre : théorie de son art : extrait du grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes (2^e éd.)*, Paris, Ed. Hachette BNF, page 6

Jean-François Sénart estime que le geste de direction est une incitation, ou mieux, une invitation à produire des sons.³¹

Mais cette invitation perd de son sens si elle n'est pas bien reçue.

Il insiste, c'est « *sa responsabilité d'artiste et d'interprète. Une fois la matière sonore établie avec aplomb et clarté, il lui échoit de canaliser les énergies créatrices des exécutants au service d'une transparence musicale propre à libérer la vie contenue dans les notes et les diverses indications inscrites sur la partition, d'orienter les possibilités expressives inhérentes au propos musical de façon à toucher l'auditeur, de choisir tel ou tel éclairage susceptible de favoriser l'éloquence de la dynamique évocatrice inscrite au cœur de l'œuvre musicale, en un mot de 'cristalliser' une interprétation parmi d'autres également possibles.*³² »

Du reste Otto Klemperer pense que l'omnipotence est un écueil à éviter : « *Cette suprématie du chef d'orchestre n'était pas une garantie de réussite.*³³ »

En effet ce chef fait bien face à des acteurs vivants, et pas à de simples marionnettes. A ce titre Jean-Yves Guerry s'emporte contre « *Le choriste qui attend tout du chef, comme si celui-ci devait actionner la mâchoire ou le diaphragme de chacun.*³⁴ ». Il met par ailleurs en exergue les multiples interactions qui s'opèrent entre ces acteurs et ce chef « *que l'on aime ou que l'on ne supporte pas, respectueux ou insultant, qui suggère la musique ou dont on ne comprend rien, mais avec qui il faut jouer de toutes façons.*³⁵ »

Pour sa part, Ernest Ansermet met en perspective le mode opératoire du chef à travers cette comparaison éclairante : « le chef n'est donc pas devant [l'orchestre ou le chœur] comme le sculpteur devant sa glaise, qui ajoute paquet à paquet pour faire sa figure, mais

³¹ SENART Jean-François, *op.cit.*, page 29

³² SENART Jean-François, *op.cit.*, page 23

³³ KLEMPERER Otto, *Ecrits et entretiens*, réal. Par Peter HEYWORTH, Paris, Ed. Hachette, coll. Pluriel inédit, dir. par Georges LIEBERT, 1988, page 21

³⁴ GUERRY Jean-Yves, *Réservé aux choristes, petit manuel d'activité vocalement correcte*, Charnay-Lès-Mâcon, Ed. Robert Martin, 2014, page 11

³⁵ GUERRY Jean-Yves, *op.cit.*, page 32

comme le sculpteur devant son marbre, qui en dégage la figure qu'il convient virtuellement.³⁶ »

Il apparaît donc qu'un consensus se dégage en faveur d'une certaine dose d'empathie de la part du chef dans son geste, de la mise en place de rapports cordiaux plutôt que dictatoriaux.

2.1.2. Sensibiliser le chœur à la recherche du geste expressif par le chef

Dans les paragraphes précédents, nous avons vu que l'utilité du chef de chœur est parfois remise en cause et que son rôle peut sembler flou. Je me suis donc intéressée à la manière de sensibiliser les chœurs que je dirige à mon métier et à ma recherche de gestes expressifs.

Pour cela, j'ai mis en place des expérimentations dans un autre des chœurs que je dirige, la première pendant une période d'un mois, soit quatre répétitions.

Ce chœur est un chœur mixte composé de vingt chanteurs amateurs expérimentés, prenant tous des cours de technique vocale.

A la fin de chaque répétition, j'ai travaillé sur le même extrait d'une œuvre du programme en ayant informé le chœur de ma recherche de geste.

Nous chantons plusieurs fois l'extrait, mon but étant d'obtenir, uniquement par le geste que je fais, ce que je souhaite, ce que j'ai entendu dans mon travail à la table. Mon geste reste donc celui que j'ai travaillé, seule, au pupitre.

Dans le moment d'échange qui suit cette expérience, les chanteurs font le bilan de leur ressenti. Pour la plupart, ils ont essayé de répondre au mieux à mes demandes mais n'étaient pas toujours sûrs de comprendre ce que je voulais. Certains, parfois, ne se sont pas sentis à l'aise vocalement.

³⁶ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 34

Suite à cette première expérience, j'ai mis en place une deuxième période d'expérimentation, de nouveau pendant un mois.

Je reprends le même principe mais cette fois-ci sans l'explicitier au chœur. Pour cela, j'adapte mon geste en fonction de la réponse que j'obtiens des choristes, ceci dans le but de leur faire prendre conscience qu'un geste différent amène potentiellement un son différent.

Les retours des chanteurs tranchaient avec les précédents dans la mesure où certains ont eu conscience que le son changeait mais sans forcément savoir pourquoi.

De manière générale, ils se sont sentis portés par le geste, aidés dans leur émission vocale. Pour eux, le doute s'était dissipé quant à l'interprétation qu'ils devaient faire.

Tout comme Bernard Dewagtere, j'en conclus que le chef détient une représentation accomplie de l'œuvre qu'il met en place au cours des répétitions. De ce fait, grande est la tentation de suppléer son action à celle des exécutants par une gestuelle trop directive. Plutôt que de répondre à l'attente sonore dont le chef s'était fait une image, cela conduit 'à contrario' à une distorsion de cette image³⁷.

2.1.3. *Susciter l'adhésion puis l'appropriation*

On se confronte essentiellement ici à la problématique suivante : quel est l'instrument du chef ?

Jean-François Sénart nous apporte un élément de réponse : « *Demander à un chef de quel instrument il joue, c'est s'exposer à la réponse déroutante qui suit : " Mon instrument ? Mais c'est le chœur, c'est l'orchestre !" De fait, les effectifs placés devant un chef constituant, à bien y regarder, un « super-instrument » [...] Cet instrument est cependant autre chose qu'une simple mécanique complexe dont il suffirait de maîtriser le fonctionnement pour pouvoir en jouer, comme c'est le cas pour n'importe quel autre instrument de musique. L'orchestre et le chœur se présentent comme des instruments*

³⁷ DEWAGTERE Bernard, Le geste silencieux, source de langages musicaux - D'une approche du geste de direction à la création du Concerto pour chef d'orchestre et orchestre, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, UFR Arts et Culture, Département d'Etudes Musicales, Centre d'Etude des Arts contemporains, 2007, page 54

composites, faits de « pièces humaines » qui ont leur autonomie propre et dont il faut obtenir l'adhésion pour s'assurer une production de qualité.³⁸ »

Lionel Sow a une vision tout à fait similaire : *« le chef de chœur est un artiste, un musicien, qui joue d'un instrument qui est collectif.³⁹ »*

Un chef ne peut espérer obtenir de résultat sonore satisfaisant sans l'adhésion des chanteurs. Cette adhésion peut être obtenue par le rapport du chef avec son chœur à travers le caractère invitant de sa gestique. C'est un préalable nécessaire s'il veut qu'ils puissent s'approprier son idée musicale et produire un résultat à la hauteur de ses attentes.

Attention toutefois, ces attentes ne peuvent rester figées face à l'expérience et la compréhension effective des instructions données.

2.1.4. L'influence réciproque

Il sera plus loin question du schéma de communication de Roman Jakobson. On se concentre ici sur sa partie 'feedback', la réponse en retour.

Le chœur chante ce qu'il pense avoir compris, et cette interprétation peut influencer le chef, dans le sens ou la proposition musicale des chanteurs peut sembler plus intéressante que ce que le chef imaginait au départ. Il peut donc décider de garder cette proposition musicale. Le geste s'adapte en fonction de ce qu'on reçoit musicalement de la part du chœur pour donner naissance à un nouveau geste.

³⁸ SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 37

³⁹ Qu'est-ce qu'un chef de chœur ? (Sofi Jeannin / Lionel Sow / Nicolas Fink / Alberto Malazzi) [en ligne], 0'49

A ce sujet, Ernest Ansermet analyse : « Le musicien qui subit [ce geste] peut seul en répondre, sans d'ailleurs que son témoignage sur ce point constitue un jugement complet de son chef. Mais il pourra dire s'il s'est senti, sous son geste, à la fois fermement conduit et *libre* de jouer de tout son cœur.⁴⁰ »

⁴⁰ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 35

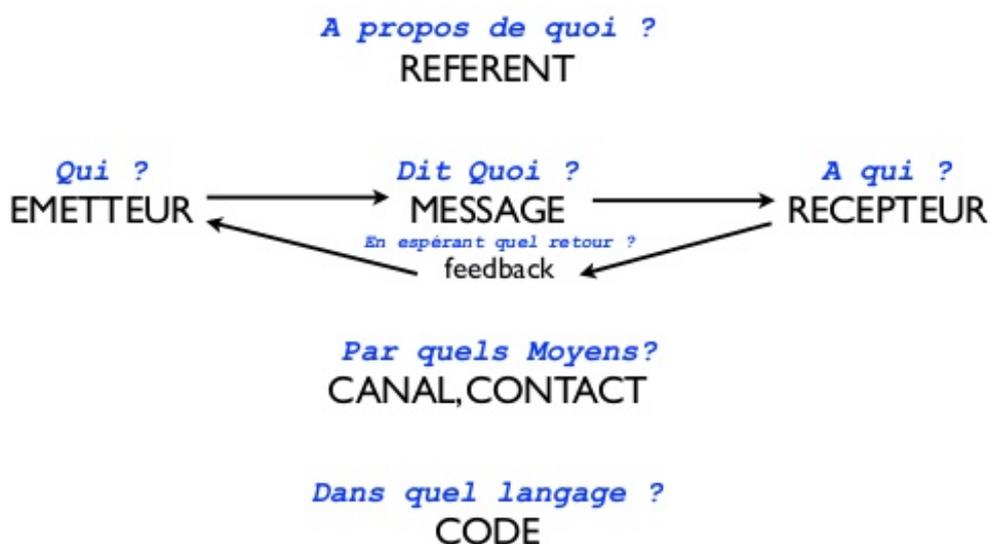
2.2. La transmission

Du latin 'trans' et 'mittere', transmettre signifie envoyer au-delà, voire même déposer au-delà.⁴¹

Cette partie rejoint donc la précédente ; mais je me concentre ici sur le mécanisme de la communication ainsi que sur l'écoute et la correction en directe.

2.2.1. La communication par le geste

La communication est définie par l'ensemble des interactions avec autrui qui transmettent une quelconque information, représentée ci-dessous dans le schéma de la communication de Roman Jakobson⁴² :



Ce schéma, initialement conçu à propos de la communication verbale, peut également être appliqué à la direction de chœur, en considérant tout d'abord que le code utilisé ici est la gestique du chef.

⁴¹ Etymologie de transmettre, [en ligne] disponible sur <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/t/transmettre-transmission>

⁴² <http://www.alloprof.qc.ca/>

Ensuite, l'information, (message), présuppose que le chef (émetteur) ait une intention construite (travail à la table : projet d'interprétation) déterminée, cohérente et animée (travail au pupitre : mise en place de l'interprétation). Elle réclame également des codes gestuels et des facultés de codage/décodage parfaitement adaptées aux circonstances de la partition et lisibles par tous les musiciens (récepteurs). Le code gestuel réside à construire une convention plus ou moins arbitraire entre l'interprétation enjointe et le geste qui la dessine⁴³.

En cela, j'adhère aux propos d'Ernest Ansermet concernant le code : « *On comprend alors ce qui s'impose au geste du chef : c'est qu'il ne se produise qu'à un endroit à la fois, et là, qu'il soit un et simple.*⁴⁴ »

Mais aussi à ceux de Jean-François Sénart : « *Les exécutants ont besoin d'une régularité qui leur permette de prévoir les intentions dirigeantes pour s'efforcer d'y répondre au mieux.*⁴⁵ »

Cette réponse des chanteurs sera d'autant plus fidèle que ce sera installée au préalable une connivence absolue entre les interprètes, incluant le chef.

La régularité du geste d'un chef s'inscrit dans un espace donné, déterminé notamment par ses contraintes physiologiques : bras plus ou moins longs, envergure, posture, maintien.

Il convient ensuite de délimiter un champ d'actions permanent dont on ne pourra sortir que pour souligner des effets spéciaux⁴⁶.

Ce qui pourrait apparaître comme un carcan doit bien sûr laisser place à une certaine liberté, brillamment mise en lumière par Yehudi Menuhin « *Pour un violoniste qui a passé sa vie à calculer des déplacements millimétriques sur la touche, il y a quelque chose de*

⁴³DEWAGTERE Bernard, *op.cit.*, page 186

⁴⁴ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 35

⁴⁵SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 30

⁴⁶*Ibid.*, page 30

*libérateur à pouvoir lancer les bras dans toutes les directions, et même à sauter sur place si cela peut être utile à la communication.*⁴⁷ »

Sauter sur place ? Ceci pose inévitablement la question suivante : La gestique est-elle vraiment le seul code mis en œuvre par le chef pour transmettre son message ?

Edward T. Hall nous apporte cet éclairage : « *Ceux qui parmi nous ont un héritage européen vivent dans un 'monde de mots' qui leur paraît le réel ; mais parler ne veut pas dire pour autant que ce que nous communiquons par le reste de notre comportement n'est pas aussi très important.[...] Nous devons aussi nous accoutumer au fait que parfois les messages au niveau du mot veulent dire une chose, alors que, à un autre niveau, quelque chose de tout à fait différent est communiqué.*⁴⁸ »

Il rappelle également que la communication s'établit simultanément à différents niveaux, allant du pleinement conscient à l'inconscient. Nous sommes tous sensibles aux changements subtils qui peuvent survenir dans l'attitude de notre interlocuteur (quand il réagit à nos paroles ou nos actes).⁴⁹

Dans la situation de direction de chœur les 'mots' évoqués par Edward T. Hall sont remplacés par la gestique. Il n'en reste pas moins vrai que dans le phénomène de communication il y a bien plus que les mots.

Hector Berlioz l'illustre ainsi : « *Il faut qu'on sente qu'il sent, qu'il comprend, qu'il est ému ; alors son sentiment et son émotion se communiquent à ceux qu'il dirige, sa flamme intérieure les échauffe, son électricité les électrise, sa force d'impulsion les entraîne ; il*

⁴⁷LIEBERT Georges, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Evreux, Découvertes Gallimard Musique, 2000, page 119

⁴⁸HALL Edward T., *Le langage silencieux*, Paris, Ed. Points, 1959, pages 12-13

⁴⁹HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Ed. Points, 1966, page 18

*projette autour de lui les irradiations vitales de l'art musical. S'il est inerte ou glacé, au contraire, il paralyse tout ce qui l'entoure.*⁵⁰ »

Sylvie Robaldo, dans notre entretien, a fait la synthèse de ces deux composantes essentielles du mécanisme de communication. Selon le geste qu'on fait, la réponse sera plus ou moins satisfaisante et il faudra adapter la qualité du geste en conséquence. A force de répétition, s'installent des habitudes autour du code que vous instituez, de votre manière de bouger et de diriger. Il faut laisser le temps aux chanteurs de percevoir les qualités musculaires et rythmiques, qu'ils vont reconnaître intuitivement parce qu'ils ont une référence qui est leur expérience du mouvement dans la vie de tous les jours.

La qualité de son que vous voulez obtenir va donner une attaque particulière aux qualités rythmiques et dynamiques de votre geste. Et c'est cela qui est perçu car c'est comme cela que l'on communique au quotidien.

Je me suis concentrée, jusque là, sur la communication au sein du chœur. Or, à terme, le but est d'installer aussi cette communication avec un public lors de l'exécution.

A ce sujet, j'ai envie de citer Ernest Ansermet : « *Sent-on la musique comme un tout, au contraire, les choses changent d'aspect et le geste du chef prend sa vraie place. La réalité à laquelle le musicien a à faire dès lors n'est pas le texte mais ce qui est contenu dans le texte ; ce qui est écrit n'est qu'une donnée de sens et c'est ce sens qu'il s'agit de découvrir et de communiquer par l'exécution, laquelle ne vaudra que dans la mesure où cette communication se sera accomplie.*⁵¹ »

2.2.2. Ecoute et correction en direct

L'écoute et la correction en direct c'est la mise en place de ces processus de communication, pendant le temps de répétition ou de production publique, en considérant la totalité du schéma de Jakobson, incluant de nouveau le 'feedback'.

⁵⁰BERLIOZ Hector, *Le chef d'orchestre : théorie de son art* : extrait du grand *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (2e éd.), Paris, Ed. Hachette BNF, page 8

⁵¹ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971, page 37

Ceci est parfaitement résumé dans cette phrase de Sofi Jeannin : « [...] avoir une idée précise de ce que je voulais mais avoir le sang froid pour pouvoir analyser à la seconde près ce qui se passait, pour pouvoir être libre et improviser à l'intérieur.⁵² »

C'est la capacité du chef à adapter son geste en fonction de ce qu'il entend par rapport à ce qu'il souhaite obtenir. Si jamais le geste n'a pas été compris, le chef doit se montrer capable de corriger en direct, soit par un autre geste, soit par un autre moyen de communication.

⁵²JEANNIN Sofi, *Les grands entretiens (4/5)*, « Le chant choral est un art plutôt discret », France musique, Paris, janvier 2019. [En ligne], 18'40

2.3. Les différents chœurs

Il faut garder en tête qu'un chanteur répond au geste du chef selon sa compréhension et ses aptitudes.⁵³

On ne s'adressera donc pas de la même manière à des chanteurs professionnels, amateurs ou même à des enfants.

2.3.1. Les chœurs amateurs

Il existe une multitude de chœurs amateurs, partout en France et dans le monde. Parce que le chant est l'instrument premier, celui que tout le monde possède et peut 'facilement' utiliser.

Je pense que le rôle du chef de ces ensembles est autant dans le ralliement, la constitution d'une force de cohésion, que dans l'apprentissage, même minime, de bases de technique vocale.

A ce niveau, on aurait peut-être tendance à vouloir donner beaucoup, voire trop d'informations via le geste de direction. C'est un piège à éviter : faire passer correctement l'essentiel nécessite parfois de faire passer au second plan une exigence des détails, temporairement ou durablement. Il ne faut pas essayer de faire 'à la place' des chanteurs.

2.3.2. Les chœurs professionnels et semi-professionnels

La différence avec les chœurs amateurs est très nette : ici le chef fait face à des chanteurs formés, aguerris, plus ou moins expérimentés, qui a priori savent gérer leur instrument et sont beaucoup plus sûrs d'eux. En conséquence de quoi leurs attentes envers le chef seront d'autant plus pointues. Pour avoir eu l'occasion de travailler avec le chœur de l'Opéra de Dijon, j'ai ressenti alors l'absolue nécessité d'un geste nettement plus précis que pour les chœurs amateurs. Sérieusement, ce geste doit se montrer plus poussé, complètement habité et parfaitement sûr. Dans le cas contraire, s'il y a le moindre doute de la part du chef, ce doute a malheureusement toutes les chances de se propager aux chanteurs, qui pourraient du même coup perdre l'adhésion.

⁵³SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996, page 38

2.3.3. Les chœurs d'enfants

Au contact de la maîtrise de l'Opéra de Lyon, avec qui j'effectue mes stages de pratique pédagogique, j'ai appris que l'on peut faire preuve d'une grande exigence avec les enfants, chez qui les capacités d'apprentissage sont naturellement meilleures que chez les adultes. Il ne faut pas hésiter à mettre la barre le plus haut possible, avoir des objectifs élevés pour un rendu réussi, intègre et satisfaisant, au sein duquel les enfants pourront se sentir performants.

Bien entendu il faut également beaucoup de constance, de bienveillance, il faut travailler avec méthode et rigueur et avoir un but artistique très précis.

CONCLUSION

Le geste du chef de chœur est le fruit de tout un travail préalable et personnel mais il faut également le penser pour qu'il soit compris par les exécutants.

Dans cette optique, on peut intégrer les chanteurs, au moins en partie, à l'affinement de ce geste et celui-ci devient le produit d'un échange avec le chœur.

Tout ce travail de recherches m'a menée vers une prise de conscience d'un certain nombre d'éléments.

J'étais déjà convaincue de l'importance de la respiration dans la gestique pure. J'ai été particulièrement confortée dans cette idée : la respiration est vraiment primordiale, plus elle portera d'informations, plus le départ sera précis. Je m'applique aussi désormais à ce que cette respiration porte un message cohérent avec le geste.

Pour ce qui est du fait d'obtenir et d'intégrer mon idée musicale, je réalise que mon travail à la table requiert plus d'investissement en temps de ma part, qu'il faut que je m'imprègne totalement du style du répertoire choisi.

Au pupitre, je dois rester concentrée sur l'adéquation entre mon geste et le son produit par le chœur ; ce geste ne doit pas tomber dans le mécanique, l'automatique qui ne tiendrait plus compte du 'feedback'.

Depuis quelques temps, de nouvelles problématiques se posent à moi dans ma pratique de la direction. Pourquoi le chœur chante moins juste que d'habitude si je suis fatiguée ? Comment expliquer la corrélation qui semble exister entre la tension du poignet du chef et celle du larynx des chanteurs ? En quoi l'équilibre harmonique entendu lors de l'écoute intérieure peut-il influencer sur le résultat sonore réel ?

Enfin, dirige-t-on réellement les chanteurs ou uniquement l'espace résonnant entre le chef et le chœur ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- ANSERMET Ernest, *Ecrits sur la musique*, publiés par Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, Ed. de la Baconnière, coll. Langages, 1971
- BERLIOZ Hector, *Le chef d'orchestre : théorie de son art : extrait du grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes (2^e éd.)*, Paris, Ed. Hachette BNF
- CAO Pierre, *Technique de la direction chorale*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1985
- GUERRY Jean-Yves, *Réservé aux choristes, petit manuel d'activité vocalement correcte*, Charnay-Lès-Mâcon, Ed. Robert Martin, 2014
- HALL Edward T., *Le langage silencieux*, Paris, Ed. Points, 1959
- HALL Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Ed. Points, 1966
- KLEMPERER Otto, *Ecrits et entretiens*, réal. Par Peter HEYWORTH, Paris, Ed. Hachette, coll. Pluriel inédit, dir. par Georges LIEBERT, 1988
- LIEBERT Georges, *Ni empereur ni roi, chef d'orchestre*, Evreux, Découvertes Gallimard Musique, 2000
- MIGOT Georges, *Lexique de quelques termes utilisés en musique avec des commentaires et des développements pouvant servir à la compréhension de cet art. Introduction de Maurice Henrion*, Paris, Didier, 1947
- SENART Jean-François, *Le geste musicien*, Lyon, Ed. A Cœur Joie, 1996

Mémoires et thèses universitaires

- DEWAGTERE Bernard, *Le geste silencieux, source de langages musicaux - D'une approche du geste de direction à la création du Concerto pour chef d'orchestre et orchestre*, Université Charles-de-Gaulle – Lille III, UFR Arts et Culture, Département d'Etudes Musicales, Centre d'Etude des Arts contemporains, 2007

- PORTE Séraphine, *La justesse vocale dans le cadre de chœurs amateurs*, ESM Bourgogne-Franche-Comté, 2018

[En ligne] disponible sur :

<https://www.esmbourgognefranche.comte.fr/sites/esmbourgognefranche.comte.fr/files/inline/porte.pdf>

Podcast France Musique

- JEANNIN Sofi, *Les grands entretiens (4/5)*, « Le chant choral est un art plutôt discret », France musique, Paris, janvier 2019. [en ligne] Disponible sur : <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/sofi-jeannin-chef-d-orchestre-4-5-68293>

Vidéos France musique

- Qu'est-ce qu'un chef de chœur ? (Sofi Jeannin / Lionel Sow / Nicolas Fink / Alberto Malazzi) [en ligne] disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=4UT3-kg269g>

Sites

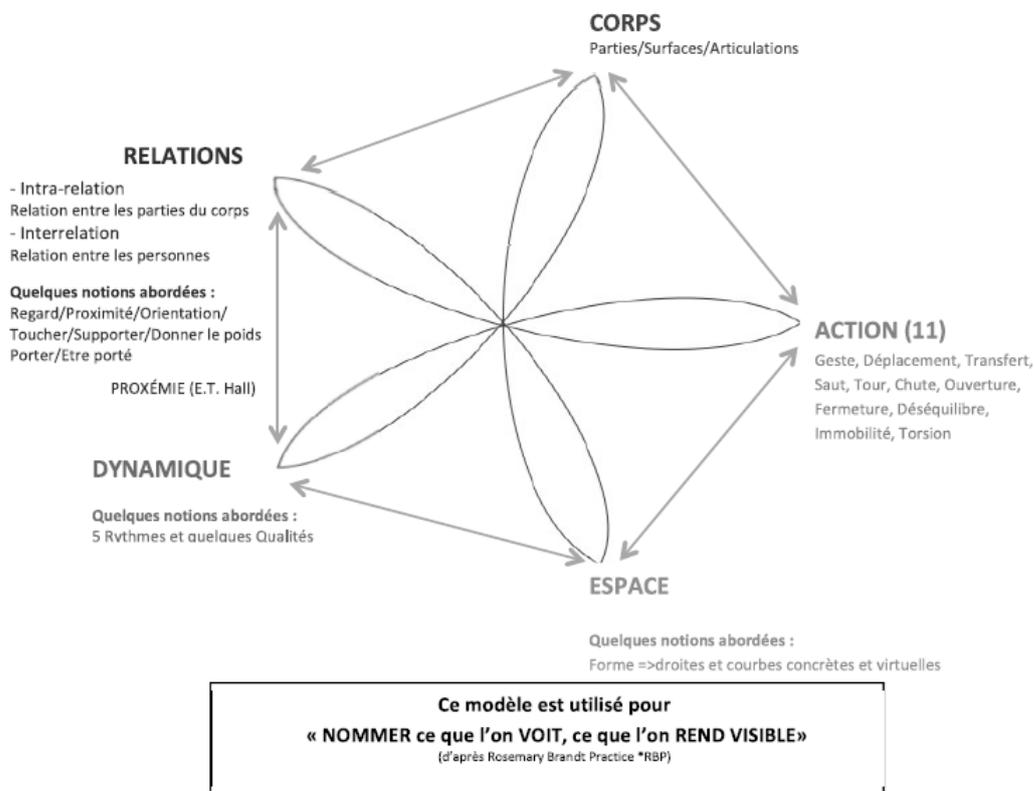
- Universalis [En ligne] disponible sur : <https://www.universalis.fr/dictionnaire/>
- Etymologie français, latin, grec, sanskrit [En ligne] disponible sur <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/t/transmettre-transmission>

QUESTIONS POSEES LORS DES ENTRETIENS

- *Quels sont les éléments qui, pour vous, sont déterminants pour trouver le geste adéquat, celui qui sera l'expression silencieuse de votre idée musicale? Vous arrive-t-il de ne pas obtenir avec le chœur le résultat sonore que vous attendiez et que faites-vous dans ce cas-là?*
- *A quel moment du travail avec le chœur vous arrive-t-il de solliciter ses propositions ? Pensez-vous que cela soit nécessaire pour susciter son adhésion à votre idée musicale ?*
- *Comment anticipez-vous cette démarche dans votre méthode de travail à la table?*
- *Comment accompagnez-vous la recherche du geste expressif chez un étudiant?*
- *Pensez-vous qu'il existe un « réservoir » de gestes techniques et, si oui, comment procédez-vous pour l'enseigner?*

MODELE STRUCTUREL DU MOUVEMENT HUMAIN

D'après les travaux de Valérie Preston-Dunlop



Rappel de la présentation des 5 structures du MSM rapidement abordées en pratique

Le **CORPS** humain est structuré en 3 dimensions. Il est fait de différentes parties (1 tête, 2 membres inférieurs et 2 supérieurs, 1 tronc), possédant surfaces et articulations. Ces parties sont ordonnancées de manière spécifique uniquement symétrique autour de l'axe vertical. Ce corps spatialement structuré occupe un **ESPACE** sphérique délimité par la taille et la grandeur des membres : la kinesphère. Pour agir, ou réagir, interagir avec l'environnement et les autres, on la déplace dans l'espace environnant qui, en retour va être transformé par la présence de ce corps. Cette structure corporelle particulière va aussi structurer un nombre limité d'**ACTIONS** (11). Les Gestes et postures sont créés par les intra-**RELATIONS** des parties du corps entre elles : elles se touchent, ou alors une partie supporte le poids de l'autre, ou l'entoure, en la touchant ou sans la toucher etc... Cela crée des formes droites et courbes *concrètes* (on peut les toucher). L'alternance des gestes et des transferts pour changer de position dynamiquement en lien à la gravité, crée des formes droites et courbes *virtuelles* (qu'on ne peut pas attraper : créées par le mouvement elles naissent et disparaissent dans l'instant présent). Ces différentes droites et courbes virtuelles et concrètes apparaissent simultanément, séquentiellement et/ou en se chevauchant, de manière **DYNAMIQUE**. Cette dynamique est faite de qualités de Poids, de Temps, d'Espace, de Flux (énergie), (*les 4 facteurs moteurs du mouvement selon la théorie de l'Effort de Laban*), et de rythmes, le tout en lien à la gravité. Elle varie selon l'état intérieur de la personne : tout à la fois mental, émotionnel, physique et intuitif (ou -pensée-sentiment-sensation-intuition- selon les 4 fonctions psychiques de la Théorie de Jung).

Laban a d'ailleurs fait un parallèle entre sa théorie de l'Effort et celle de Jung... mais des cours sont nécessaires, un écrit, une conférence ou un atelier ne saurait suffire.

La **DYNAMIQUE** crée, teinte les différentes formes relationnelles et spatiales des actions corporelles

LES MESURES

