

Carole ALONSO

**ACCOMPAGNEMENT DES
CHANTEURS : QUELS ENJEUX
PÉDAGOGIQUES ?**

**ESM Bourgogne Franche-Comté
2021**

Carole ALONSO

**ACCOMPAGNEMENT DES
CHANTEURS : QUELS ENJEUX
PÉDAGOGIQUES ?**

Directeur de mémoire : Guillaume ROY

ESM Bourgogne Franche-Comté

2021

Sommaire

<u>Introduction</u>	7
<u>I/ les enjeux pédagogiques dans les écrits</u>	9
1. Le schéma national d'orientation pédagogique.....	9
2. La charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre...11	
3. La charte de l'accompagnement de l'E.N.M de Villeurbanne.....	11
4. La charte de l'accompagnement du CNR de Rennes.....	13
5. Annonces de postes.....	14
<u>II/ Les enjeux pédagogiques d'après mes entretiens et témoignages</u>	16
1. Entretiens.....	16
1.1 <i>Points de vue des pianistes accompagnateurs et chefs de chant</i>	16
1.2 <i>Point de vue d'une professeure de chant</i>	18
1.3 <i>Point de vue des élèves chanteurs</i>	19
1.4 <i>Synthèse des trois points de vue</i>	20
2. Témoignages.....	21
2.1 <i>Helmut Deutsch</i>	21
2.2 <i>Gerald Moore</i>	21
<u>III/ Les enjeux pédagogiques et outils employés d'après mon expérience</u>	24
1. Mise en place et rythme.....	24
2. Prononciation et sens du texte.....	28
3. Respect des notes et justesse.....	31
4. Interprétation.....	35
<u>Conclusion</u>	38
<u>Bibliographie</u>	40

Introduction

Le métier de pianiste accompagnateur est, encore aujourd'hui, un métier assez méconnu. Longtemps sous-estimé et dévalorisé, il peut pourtant s'avérer être un excellent allié tant pour le professeur associé, que pour l'élève qui se fait accompagner. Il est un acteur essentiel à la formation des élèves. Il me semble essentiel, de nos jours, de nous questionner sur son rôle pédagogique, afin que chacun puisse trouver sa juste place au sein du triangle pédagogique. J'aimerais désormais relater une expérience qui m'a poussée à m'interroger sur son rôle pédagogique.

Dans mon expérience professionnelle, j'ai donné des cours de coaching vocal en école de musique, sans être présente aux cours de chant. Avec cette expérience, Je me suis rendue compte à quel point il était inconfortable de n'avoir que des heures de coaching vocal, sans savoir où se situe l'élève dans son apprentissage, sans pouvoir accéder à son suivi, sans savoir comment le professeur de chant fonctionne. Étant donné ce contexte, j'ai décidé, durant mes heures de coaching vocal, de porter mon attention sur le respect de la partition (mise en place, respect du texte et de la langue, notes, nuances, etc...) et la musicalité de l'œuvre (conduites de phrases et dynamiques, traduction et signification du texte, caractère et couleurs, etc). J'ai choisi de ne pas m'immiscer dans le travail technique de la voix, estimant que là n'était pas mon rôle mais celui plutôt celui du professeur de chant, et que je n'avais de toute façon pas les compétences requises. En travaillant l'aspect véritablement musical, je me suis rendue compte qu'aucun élève ne connaissait la signification de ce qu'il chantait, aucun n'avait cherché à traduire le texte ou cherché à contextualiser l'œuvre. Tout était à faire, tant au niveau des caractères, des ambiances, des couleurs, que sur les conduites de phrases et même des respirations. Constatant cela, j'ai décidé de construire avec eux l'interprétation en prenant soin de leur faire conscientiser la partie de piano. Les élèves étaient ravis, les échanges étaient équilibrés et constructifs, j'avais réussi à instaurer un véritable dialogue, un réel partenariat. J'ai beaucoup apprécié ces moments de partage et j'estimais faire du bon travail malgré le peu d'expérience que j'avais. Cependant, la professeure de chant est venue me trouver un jour pour me dire d'arrêter de "leur dire des trucs" car je lui "déréglaient tout" ce qu'elle faisait. Après une grosse remise en question, une interrogation est vite arrivée dans mon esprit : Qu'attend-on réellement de moi ? Suis-je seulement là pour faire un travail de mise en place ? J'ai pourtant

été formée pour faire bien plus que de la lecture à vue et du travail de mise en place. Finalement, on peut se demander quels sont les enjeux pédagogiques auxquels doit répondre le pianiste accompagnateur ?

Afin de traiter ce sujet, j'ai tout d'abord dirigé mes recherches vers des textes officiels, des chartes ou encore des annonces pour comprendre quelles étaient les attentes envers ce métier. Dans un second temps, je me suis appuyée sur les entretiens que j'ai réalisés auprès de chefs de chant, professeurs de chant et élèves chanteurs afin de recueillir différents avis et expériences. Enfin, en me basant sur mon vécu et mes observations, j'ai fait part de mon point de vue sur la question tout en détaillant plus amplement les outils pédagogiques employés.

I/ les enjeux pédagogiques dans les écrits

Suite à cette expérience, il me semblait pertinent de chercher des réponses à mes interrogations dans divers textes officiels et chartes.

1. Le schéma national d'orientation pédagogique

Dans un premier temps, j'ai commencé par me tourner vers le schéma national d'orientation pédagogique (SNOP). J'ai remarqué que, dès le premier paragraphe traitant des pratiques collectives, l'accompagnement est au cœur de la réflexion : "Parmi ces pratiques, celle de l'accompagnement doit faire l'objet d'une réflexion et d'une mise en œuvre spécifique. Les accompagnateurs trouveront ainsi une place mieux identifiée dans l'équipe pédagogique. Le concept d'accompagnement lui-même est d'ailleurs une partie essentielle de toute formation et, partant, de l'évaluation." Cet extrait montre que la place de l'accompagnateur au sein de l'équipe pédagogique soulève des questions et qu'elle n'est pas nécessairement claire. Quoiqu'il en soit, on peut considérer que le pianiste accompagnateur fait partie intégrante de l'équipe pédagogique. De ce fait, doit-il répondre ou du moins participer à la réalisation des objectifs par cycle présentés dans le SNOP ?

Cycles	Objectifs principaux
Jardin Eveil Initiation	ÿ Ouvrir et affiner les perceptions
1 ^{er} cycle	ÿ Construire la motivation et la méthode ÿ Choisir une discipline ÿ Constituer les bases de pratique et de culture

2 ^{ème} cycle	<p>ÿ Contribuer au développement artistique et musical personnel en favorisant notamment :</p> <ul style="list-style-type: none"> - une bonne ouverture culturelle, - l'appropriation d'un langage musical et l'acquisition des bases d'une pratique autonome, - la capacité à tenir sa place dans une pratique collective.
3 ^{ème} cycle de formation à la pratique amateur (CEM)	<p>ÿ Développer un projet artistique personnel</p> <p>ÿ Accéder à une pratique autonome</p> <p>ÿ Acquérir des connaissances structurées</p> <p><input type="checkbox"/> S'intégrer dans le champ de la pratique musicale en amateur,</p> <p>ÿ Pouvoir évoluer vers la pratique en amateur</p>
Formation continuée ou complémentaire (non diplômante)	ÿ Approfondissement de connaissances et/ou de pratiques pour les musiciens amateurs
Le cycle d'enseignement professionnel initial de musique (CEPI)	<p>ÿ Approfondir sa motivation et ses aptitudes en vue d'une orientation professionnelle</p> <p>ÿ Confirmer sa capacité à suivre un enseignement supérieur</p>

J'ajouterais que, concernant l'évaluation et quelle que soit sa forme, d'après le SNOP, elle "comporte une évaluation continue conduite par l'équipe pédagogique". Là encore, le rôle des pianistes accompagnateurs n'est pas clair. Le SNOP souhaite les intégrer à l'équipe pédagogique donc ils devraient participer à l'évaluation. Dans les faits, ce n'est pas forcément le cas. Quoiqu'il en soit, le SNOP ne donne pas de réponse

suffisamment précise concernant les enjeux pédagogiques auxquels doit répondre le pianiste accompagnateur.

2. La charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre

Je me suis ensuite tournée vers la charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre qui vise à clarifier les missions pédagogiques et artistiques des établissements. D'après celle-ci, les enseignants sont chargés "d'enseigner la pratique artistique correspondant à leurs compétences, leur statut et la définition de leur fonction, de participer, en dehors du temps de cours hebdomadaire imparti, aux actions liées à l'enseignement, considérées comme partie intégrante de la fonction (concertation pédagogique, conseils de classe, auditions d'élèves, jurys internes); de veiller à leur formation permanente, notamment dans le cadre de stages de formation continue; de participer à la définition et à la mise en œuvre du projet de l'établissement; de participer à la recherche pédagogique et à sa mise en œuvre ; de participer, dans le cadre du projet d'établissement, à la mise en œuvre des actions s'inscrivant dans la vie culturelle locale ; de tenir, auprès des praticiens amateurs, un rôle de conseil et d'aide à la formulation de projets." Ces grandes généralités ne m'ayant pas apporté de réponse concluante, j'ai décidé de chercher des chartes davantage ciblées sur ma discipline.

3. La charte de l'accompagnement de l'E.N.M de Villeurbanne

J'ai finalement trouvé un élément de réponse sur le site de l'ANMAM. Il s'agit de la charte de l'accompagnement de deux établissements : celle de l'ENM de Villeurbanne (2001) et celle du CNR de Rennes (2002).

La charte de l'accompagnement de Villeurbanne mène une réflexion sur le rôle du pianiste accompagnateur et cherche à le rendre plus "précis". De plus, elle ajoute que "le cœur de la réflexion proposée est bien de déterminer de quelle manière le rôle de l'accompagnateur peut être le plus formateur pour les élèves." Toujours dans un souci d'intégrer le pianiste accompagnateur au sein de l'équipe pédagogique, la question soulevée dans la charte est la suivante : "Comment peut-il s'intégrer à l'équipe pédagogique, pour que ce soit le plus profitable aux élèves, tout en ayant des conditions de travail acceptables ?".

À la suite de ces questionnements, deux rôles précis sont finalement attribués au pianiste : “Le musicien accompagnateur tient deux rôles étroitement liés : le jeu pianistique / instrumental avec l’élève, et sa relation pédagogique avec celui-ci, en collaboration avec les professeurs concernés.” Le rôle pédagogique du pianiste est ici clairement indiqué, et, pour parvenir à un travail bénéfique, “il semble important d’associer l’accompagnateur assez tôt à la conduite du travail et de ne pas se comporter vis à vis de lui en simple « consommateur » d’un service, car il est à même de proposer des solutions liées à sa spécificité pour aider les élèves, qui n’ont souvent qu’une vague notion harmonique de ce qu’ils jouent.”

Par la suite, le rôle pédagogique de l’accompagnateur est davantage détaillé : “Le musicien accompagnateur a pour rôle d’aider l’élève à percevoir l’œuvre dans son unité. Cette vision globale est souvent difficile à obtenir en raison des problèmes de réalisation de la partie instrumentale ou vocale, et de la complexité que représente l’écoute de tous les éléments composants cette œuvre. Grâce aux possibilités harmoniques de son instrument et à son aptitude à l’écoute de l’autre, il est un acteur fondamental de cette recherche et contribue de façon essentielle à la formation musicale de l’élève. Si accompagnement il y a, c’est bien au sens musical et artistique du terme, c’est à dire qu’il ne peut être dissocié de l’esprit de la musique de chambre.”

Pour intégrer cette dimension pédagogique, la charte propose le développement d’un travail d’équipe s’inscrivant dans un véritable partenariat musical basé sur l’échange et la complémentarité, à la fois avec l’élève, mais aussi avec le professeur d’instrument ou le professeur de chant.

Le document liste ensuite les objectifs précis à atteindre en présence d’un élève :

- Arriver à une relation d’échange et de véritable partenariat musical avec l’élève afin d’amplifier son aisance et son autonomie.
- Développer les capacités d’écoute et d’analyse de l’élève en insistant sur la connaissance de la partie orchestrale ou de piano / clavecin afin de mieux percevoir la globalité de l’œuvre.
- Développer un esprit de musique de chambre en pratiquant la musique ensemble. - Affiner sa perception harmonique.
- Aider à le rendre autonome dans l’accord de son instrument.

- Le sensibiliser à l'alliance entre la musique et l'expression dramatique ou poétique d'un texte.
- Inciter à la lecture à vue dans un mouvement musical.

Les enjeux à explorer sont donc vastes : recherche d'aisance et d'autonomie de l'élève, développer son oreille dans sa globalité, le sensibiliser au contexte de l'œuvre et rechercher un véritable jeu de musique de chambre. Pour mener un travail approfondi et pertinent, il paraît essentiel de consulter régulièrement le pianiste accompagnateur, et non pas seulement quelques séances avant une quelconque échéance.

Pour atteindre ces objectifs, il est indispensable d'établir un lien, un réel partenariat avec le professeur d'instrument ou de chant des élèves concernés ainsi que de mener un travail complémentaire au sien. Pour cela, plusieurs moyens sont détaillés dans la charte dont celui-ci : "Lors d'une séance de travail réunissant tous les partenaires (c'est à dire au moins à trois) :

- L'accent sera mis sur le rapport de l'instrument / chant avec la partie de piano / clavecin / orchestre
- les problèmes de réalisation technique seront, dans la mesure du possible, évités.
- tous les partenaires présents communiquent ensemble et participent de façon équilibrée à la conduite du travail."

Finalement, dans la charte de Villeurbanne, le rôle du pianiste accompagnateur ainsi que sa place dans le triangle pédagogique sont clairement définis. Qu'en est-il pour celle de Rennes ?

4. La charte de l'accompagnement du CNR de Rennes

À Rennes, les réflexions sont centrées autour du rôle de l'enseignant accompagnateur, ses bases de travail au sein de l'équipe pédagogique ainsi que son insertion dans les missions de création et de diffusion. Le rôle de cette charte est également de faire connaître davantage le métier d'enseignant accompagnateur.

Les objectifs sont les mêmes qu'à Villeurbanne : "affirmer la place et la reconnaissance de l'enseignant accompagnateur et l'intégrer pleinement à l'équipe

pédagogique afin de participer au plein épanouissement de l'élève". De nouveau, on attribue deux rôles principaux à l'accompagnateur : l'interprétation musicale ainsi que sa relation pédagogique avec l'élève en collaboration avec les enseignants concernés. La charte souligne que l'accompagnateur est un acteur indispensable à la formation musicale de l'élève et qu'il est important de l'intégrer dès le début de l'apprentissage. Il est également précisé que la dimension pédagogique de l'accompagnateur se traduit également par sa participation à l'évaluation continue de l'élève chanteur ou instrumentiste.

Pour résumer, la charte de Rennes s'enrichit et se nourrit de la réflexion menée au sein de l'Association Nationale des Métiers de l'Accompagnement Musical (ANMAM) et donc elle se calque sur la charte de l'accompagnement de Villeurbanne, écrite un an plus tôt. Bien que certains établissements se penchent et s'interrogent sur les enjeux pédagogiques de l'accompagnateur, il n'existe, à ce jour, aucune charte nationale de l'accompagnateur. J'estime qu'il ne serait pas inutile d'en concevoir une afin de clarifier le rôle pédagogique de l'accompagnateur auprès des enseignants, des élèves mais aussi de la direction.

À noter que, pour le moment, aucune distinction n'est faite entre accompagnement des instrumentistes et accompagnement des chanteurs. Pour obtenir davantage de réponses, j'ai décidé de me tourner vers des annonces de postes spécifiques au domaine vocal afin d'y chercher les attentes vis-à-vis du pianiste.

5. Annonces de postes

En effet, faute de texte officiel, il m'a semblé pertinent de chercher des réponses à mes questions dans les annonces de postes que l'on peut trouver de nos jours dans l'accompagnement vocal. Je me suis donc servie d'une des annonces publiées par un CRD.

La mission première mentionnée dans l'annonce reprend les deux rôles cités plus haut dans les chartes de l'accompagnement, à savoir : accompagner les élèves et les aider à la préparation et à l'interprétation des œuvres travaillées en cours en vue d'une prestation publique. On attend donc clairement un rôle d'interprète ainsi qu'un rôle de pédagogue. Dans un second temps, il est clairement stipulé que le pianiste fait partie intégrante de l'équipe pédagogique qui encadre les élèves chanteurs. À ce titre, il participe au suivi de l'élève ainsi qu'à son évaluation continue, comme évoqué dans le SNOP. Il est également

précisé que le pianiste se trouve au cœur des enseignements et des pratiques, quelles qu'elles soient, le plaçant au cœur des mécanismes de transversalité. Par conséquent, il se trouve confronté à tous les cycles ainsi qu'à tous les styles musicaux. Ainsi, bien qu'assigné à la classe de chant, le pianiste pourra être sollicité pour accompagner des ensembles vocaux ainsi que des classes instrumentales.

Pour résumer, d'après l'annonce, le pianiste accompagnateur tiendra un réel rôle pédagogique. Il s'inscrit pleinement au sein de l'équipe pédagogique et participe au suivi et à l'évaluation continue de l'élève. Pour moi, cette annonce est prometteuse car j'y constate ici une véritable connaissance du métier et de ses enjeux.

Après avoir décortiqué textes, chartes et annonces, on réalise que les enjeux pédagogiques auxquels doit répondre le pianiste accompagnateur ne sont pas officiellement définis. Cependant, les chartes locales que j'ai pu trouver mènent une réflexion dans le but d'établir une charte nationale de l'accompagnateur. De plus, il me semble que l'annonce trouvée concernant l'accompagnement de la classe de chant s'inscrit dans les attentes et rôles mentionnées dans les chartes.

J'aimerais désormais vérifier quels sont les enjeux pédagogiques du pianiste accompagnateur de façon pragmatique, et ce en m'inspirant des entretiens et témoignages que j'ai pu recueillir ou lire.

II/ Les enjeux pédagogiques d'après mes entretiens et témoignages

Pour répondre à cette question, il m'a semblé pertinent d'écouter différents points de vue : ceux des pianistes accompagnateurs, mais aussi ceux des professeurs de chant ainsi que ceux des élèves chanteurs. J'ai cherché à connaître leurs attentes vis-à-vis du pianiste, que ce soit au niveau de son jeu pianistique, de son rôle pédagogique ou encore de l'aspect relationnel. Mais j'ai également cherché à savoir quels étaient les moyens mis en place, tant au niveau de l'établissement que du professeur de chant pour y parvenir.

1. Entretiens

1.1 Points de vue des pianistes accompagnateurs et chefs de chant

Pédagogiquement, tous s'accordent à dire que le pianiste est là pour apporter des conseils complémentaires à ceux du professeur de chant.

Afin de ne pas contredire le professeur et apporter le plus de complémentarité possible, beaucoup conseillent de ne pas s'immiscer dans la technique vocale, et ce, même si le pianiste a les compétences requises pour en parler. Selon eux, c'est un terrain délicat et glissant, qui est dédié au professeur de chant. En revanche, le pianiste doit faire l'état des lieux de ce qu'il entend, car c'est avant tout une oreille extérieure. Il peut ainsi déceler un son trop serré ou bien un son trop bas, sans pour autant donner des outils purement techniques pour résoudre le problème rencontré. Plusieurs pianistes me soulignent que la seule véritable condition où l'on peut parler de technique vocale, c'est lorsque l'on a assisté aux cours de chant. En effet, si nous y avons assisté, nous pouvons alors faire de simples rappels de conseils déjà donnés par le professeur de chant.

Une des chefs de chant interrogée me précise que bien souvent, le professeur de chant axe son travail sur le son, sur la construction de la voix. De ce fait, le pianiste apporte un travail complémentaire en se penchant sur l'aspect solfégique et musical, les langues, la justesse ainsi que la construction de l'oreille. Il est aussi là pour faire comprendre la partie de piano ou d'orchestre au chanteur afin qu'il s'en fasse une alliée. Il apporte également son point de vue sur l'interprétation ou encore ses connaissances culturelles sur l'œuvre.

Il y a beaucoup d'autres aspects sur lequel le pianiste apporte sa contribution. On m'a citée l'exemple du par cœur, où le pianiste peut en effet donner des points de repère musicaux et solfégiques, les répliques ou encore le texte et faire gagner du temps à l'élève

dans son apprentissage du par cœur. De plus, le pianiste accompagnateur, de par sa culture, peut aider pour la recherche de répertoires, en accord avec le professeur de chant. Avec les outils qu'il propose, il permet également de faire gagner en autonomie le chanteur, notamment sur la lecture de la partition (note, rythme, texte, etc.). On m'a également parlé de l'aspect scénique, le pianiste peut en effet faire répéter toute la partie mise en scène s'il a assisté à l'élaboration de celle-ci, mais il peut aussi parler du placement sur scène par rapport au piano, des entrées et des sorties, du salut et de l'attitude sur scène. Il peut aussi apporter de nombreux outils pour gérer le trac, y étant lui-même confronté, en lui faisant faire des exercices respiratoires et corporels ou encore de la préparation mentale et un travail sur la confiance en soi.

En bref, d'après les personnes qui exercent le métier de pianiste accompagnateur au sein d'une classe de chant, les tâches et enjeux pédagogiques sont innombrables et variés. Quels sont les moyens à mettre en œuvre pour y parvenir d'après les pianistes accompagnateurs ?

Tout d'abord, le pianiste doit à tout prix établir un lien de confiance avec l'élève qu'il accompagne, ainsi que, dans l'idéal, avec le professeur de chant, pour que son travail soit pris au sérieux, bénéfique et profitable à tout le monde. Pour gagner en complicité avec l'élève, le pianiste doit être bienveillant, ouvert au dialogue, avoir beaucoup de tact, encourager et mettre à l'aise l'élève. Il est également important que le pianiste soit à l'écoute et suive le chanteur à travers son jeu pianistique, mais il doit aussi être moteur, force de proposition et convainquant dans ses propos. En bref, il doit être souple et solide à la fois, pour être un pilier sur lequel l'élève peut se reposer. Une des chefs de chant me raconte qu'elle était dans le jury lors d'un recrutement de pianiste accompagnateur dans un CRR. Durant les épreuves auxquelles les candidats étaient confrontés, elle explique qu'un pianiste jouait très bien mais que son jeu était nerveux, tandis qu'une autre candidate était stressée mais cela ne se répercutait pas dans son jeu pianistique. Il était indispensable, pour le directeur, d'avoir un pianiste qui ne communique pas son stress, le choix a donc été fait sans hésitation. Cette anecdote montre à quel point le jeu pianistique doit être un soutien pour le chanteur.

J'aimerais ajouter que, pour la plupart des pianistes accompagnateurs, leur but en tant qu'interprète est d'arriver à un véritable partenariat musical avec l'élève, comme dans un duo de musique de chambre.

Il semble évident que pour atteindre tous ces objectifs, il est primordial d'avoir régulièrement des cours avec le pianiste accompagnateur en plus du cours de chant. Cependant, dans les faits, cela dépend des structures et de leur budget. Certains pianistes m'expliquent qu'il leur a été impossible de construire un véritable travail avec les élèves car ils ne disposaient pas d'un moment seul avec eux. De plus, durant le cours de chant, ils n'intervenaient que très peu, car la place n'est pas toujours facile à prendre. Dans ce type de disposition, le rôle du pianiste est hélas très limité, surtout si le professeur de chant choisit de ne pas interagir avec. Il peut en effet arriver que le rôle pédagogique du pianiste accompagnateur soit complètement ignoré, le réduisant simplement à son jeu pianistique. J'aimerais, à ce propos, raconter une anecdote. Une professeure de chant donnait son premier cours de chant dans un conservatoire, un pianiste accompagnateur y était présent. Alors qu'elle faisait faire une chauffe vocale à l'élève, elle arrêta l'exercice pour demander au pianiste ce qu'il en pensait. Celui-ci la regarda avec un grand étonnement et dit : « Mais j'ai le droit de parler ? Avant, avec l'autre professeur, je n'avais pas le droit de parler ». Cela démontre que le rôle pédagogique de l'accompagnateur n'est pas encore reconnu aux yeux de tous.

Dans tous les cas, en termes d'organisation, la configuration idéale est de bénéficier d'un pianiste qui accompagne les cours de chant et qui donne des cours individuels aux élèves, et ce de façon régulière. À noter que le dialogue avec le professeur de chant est primordial. Il permet de s'assurer que les deux pédagogues vont dans la même direction sans se contredire et permet d'établir un suivi de l'élève complet.

1.2 Point de vue d'une professeure de chant

D'après mes entretiens auprès d'une professeure de chant, elle considère le pianiste accompagnateur comme un véritable coéquipier sur le plan pédagogique. Elle collabore étroitement avec, sur le plan de l'interprétation mais aussi dans la recherche de répertoires. Elle tient d'ailleurs à ce que le pianiste soit présent aux cours de chant mais qu'il ait aussi un moment seul avec l'élève. En ce qui concerne la technique, elle souhaite qu'il s'imprègne de ses méthodologies et qu'il s'en réserve au cours individuel pour lui donner des rappels et ne rien laisser passer.

Elle explique que, selon elle, la formation de l'élève se construit véritablement à 3, elle considère le pianiste comme son égal. Dans ses cours, elle raconte qu'après avoir filé

le morceau, elle fait un diagnostic avec le pianiste et elle lui demande son point de vue, qu'il soit d'accord ou pas.

Dans les séances où le pianiste est seul avec l'élève, elle souhaite qu'ils étudient ensemble le respect de la partition, les langues, l'écoute de la partie de piano avec l'aspect harmonique notamment.

Elle exprime la nécessité de dialoguer régulièrement avec le pianiste, pour faire un suivi de l'élève complet et pour que les deux pédagogues aillent dans la même direction.

Selon elle, l'idée que le pianiste accompagnateur est un assistant au service du professeur de chant, et qu'il est simplement là pour jouer sans n'avoir aucun rôle pédagogique, persiste encore. Elle tient à inculquer à ses élèves que le pianiste accompagnateur est indispensable à leur formation et qu'il détient un rôle pédagogique de premier ordre.

Je trouve son avis sur le métier de pianiste accompagnateur extrêmement valorisant. On perçoit ici qu'elle le considère comme un égal, comme un véritable partenaire et collaborateur. Les enjeux pédagogiques attendus sont globalement les mêmes que ceux évoqués par les pianistes accompagnateurs.

1.3 Point de vue des élèves chanteurs

J'ai pu recueillir de nombreux témoignages d'élèves chanteurs à qui j'ai demandé ce qu'ils attendaient d'un pianiste accompagnateur, d'abord sur le plan pédagogique. Ils estiment que le pianiste constitue une oreille extérieure qui va leur permettre de mieux comprendre la partie de piano. Comment repérer les éléments mélodiques à écouter ? Que faut-il écouter pour prendre sa note ? Comment réussir à placer son départ ? Comment analyser harmoniquement la partition ? Le pianiste est aussi là pour vérifier si la partition est respectée : mise en place, notes, justesse, prononciation du texte, phrasés et respirations.

Plusieurs chanteurs m'ont expliquée que, lorsque le piano est présent, le legato et la conduite des phrases leur paraissent plus faciles. De plus, lorsque le pianiste et son jeu respirent, il est alors beaucoup plus confortable de chanter.

Ils estiment qu'il est appréciable qu'un pianiste soit force de proposition au niveau de la recherche de répertoires, qu'il se renseigne sur le contexte de l'œuvre et qu'il apporte ses connaissances sur les langues et leur prononciation. Ils considèrent que son rôle est de donner son point de vue sur l'interprétation mais aussi d'inciter les élèves à donner leur avis.

En plus de ces aspects-là, les chanteurs considèrent que le lien avec le pianiste est important pour que le duo fonctionne. Ils pensent que créer un rapport de confiance est primordial, tant sur le plan humain que musical. Ils ont besoin que le pianiste soit stable et solide, qu'il s'investisse humainement et musicalement, qu'il soit ouvert au dialogue, qu'il y ait un véritable échange et partage et qu'il apporte son soutien quand cela s'avère nécessaire. Ils recherchent un véritable partenariat musical dans lequel ils seront à l'aise. Pour mieux l'atteindre, il leur semble nécessaire d'avoir des cours régulièrement et de construire un travail sur le long terme. De nombreux chanteurs me signalent que leurs mauvaises expériences découlent d'une attitude fermée, d'une absence d'investissement musical et donc d'un jeu passif du pianiste, ce qui les met en grande difficulté pour chanter. Un autre chanteur me raconte qu'une fois, un pianiste jouait de manière agressive et ne respirait pas, cela l'oppressait grandement et il lui a été compliqué de chanter convenablement dans ces conditions. Un pianiste accompagnateur doit pouvoir s'adapter, il doit savoir relancer et détendre quand il le faut, il doit être à la fois moteur et suivre. Pour résumer, il doit sans arrêt jongler entre différentes attitudes contraires et être versatile. Il est également important qu'il s'adapte au style et qu'il prête une oreille à l'équilibre.

On remarque que les élèves attendent du pianiste de nombreuses qualités car il est un allié sur lequel se reposer. Pédagogiquement, ils estiment aussi qu'il apporte un point de vue complémentaire à leur professeur de chant. Les chanteurs reconnaissent que la présence du pianiste au sein de leur formation leur est indispensable et représente un atout considérable pour construire leur éducation et pratique musicale.

1.4 Synthèse des trois points de vue

Je constate que, globalement, les points de vue se recoupent. Parmi les personnes que j'ai interrogées, le rôle pédagogique du pianiste accompagnateur est avéré et reconnu. On attend de lui qu'il intervienne sur de très nombreux points concernant le respect de la partition et l'interprétation mais on constate aussi certaines attentes tant sur le plan pianistique que relationnel.

2. Témoignages

J'aimerais désormais retranscrire dans les grandes lignes les pensées de deux grands pianistes accompagnateurs sur différents aspects du métier.

2.1 *Helmut Deutsch*

Il s'agit d'un pianiste autrichien né en 1945 spécialisé dans la musique de chambre et l'accompagnement du lied. Il a travaillé avec de nombreux chanteurs dont Barbara Bonney, Jonas Kaufmann ou encore Anne Sofie von Otter.

D'après lui, la relation entre le chanteur et l'accompagnateur est très délicate. Les chanteurs ne sont pas toujours dans le meilleur état d'esprit avant un concert, ils sont nerveux. Dans ce cas, le pianiste tient alors le rôle du grand frère ou de la grande sœur, ou même du docteur. Le pianiste est à mi-chemin entre diriger et assister le chanteur. Cependant, il pense qu'on ne devrait jamais donner au chanteur le sentiment qu'on le dirige et qu'on est le chef. Il est nécessaire de ressentir les moments où il faut détendre ou au contraire redonner de l'énergie. D'après lui, il est clair que la place de l'accompagnateur a changé : il n'y a pas si longtemps, ils n'étaient pas autorisés à jouer le couvercle ouvert.

Il insiste sur le fait que, musicalement, le pianiste et le chanteur sont au même niveau, ils sont de vrais partenaires, c'est un duo. Le piano ne doit pas être trop discret ni trop fort, c'est un équilibre à trouver. Il évoque également la nécessité de s'adapter aux différentes interprétations proposées par les chanteurs.

2.2 *Gerald Moore*

Pianiste anglais né en 1899, il est connu pour avoir accompagné de nombreux chanteurs réputés de l'époque. Dans son autobiographie « *Am I too loud ?* », il nous livre quelques éléments marquants sur son métier :

« Aux yeux de Coates, l'accompagnateur était un partenaire qui partageait avec lui l'état d'âme du compositeur. Chacun d'eux devait vivre la joie, la tristesse, la passion, l'exultation, la sérénité, la fureur. Comment le chanteur peut-il projeter une émotion à l'auditeur, si l'accompagnateur s'efface avec modestie ? L'accompagnateur dont la qualité

principale est la modestie et la discrétion n'aurait eu pour Coates aucun intérêt. » Moore ajoute par la suite que « l'accompagnateur doit être une source d'inspiration, et son jeu doit ressortir dans les merveilleuses introductions, les merveilleux postludes qu'il a à exécuter. », « J'affirmais volontiers qu'un bon chanteur accorde à l'accompagnement la plus vive attention - s'appuie sur lui. ».

Cependant, ce n'était pas le point de vue de tous les chanteurs. Un jour, le chanteur Von Zur Mühlen dit au pianiste Coenraad V. Bos : « aujourd'hui, tu as dû bien jouer car je ne t'ai pas remarqué ». Pour G. Moore, « il ne tenait ces propos que du haut de son propre ego pour minimiser l'improbance du rôle de son jeune collègue, et conserver le rang de maître chanteur par rapport à celui de Bos : le respectueux apprenti ».

G. Moore raconte aussi les difficultés qu'il a rencontrées lors de sa carrière pour être davantage rémunéré et parfois même payé tout court : « Mrs. Percy Pitt [...] me pria d'accompagner deux de ses élèves qui auditionnaient pour l'Opéra royal de Covent Garden. Ce que je fis, à la suite de répétitions minutieuses avec chacune d'elles. J'étais très jeune, et mes tarifs étaient par conséquent modestes ; mais qu'arriva-t-il quand j'eus envoyé ma petite note ? Je reçus la lettre la plus injurieuse de la dame indignée : j'aurais dû m'estimer chanceux qu'elle eût jeté les yeux sur moi ; les accompagnateurs se bouscullaient pour obtenir le privilège qu'elle m'avait accordé, quel rustre pouvais-je bien être pour avoir l'audace etc. etc. ».

Il raconte aussi le manque total de considération de certains chanteurs : « Frieda Hempel [...] voulait me faire supprimer plusieurs de mes postludes pour piano. « Jouez un simple accord à la fin de la partie vocale – sinon, cela compromettra mes applaudissements », me recommanda-t-elle instamment ».

Mais on trouve des anecdotes plus positives également à propos de Dieter : « Il va sans dire que nous jouissons d'une grande intimité musicale, que nous nous entendons parfaitement, et qu'au cours de notre préparation chacun est fort attentif aux réactions de l'autre. Il s'agit d'un échange. Quelle que soit ma reconnaissance envers lui pour l'inspiration qu'il m'apporte, et bien que je réponde avec zèle à ses indications, je ne rendrais nullement justice à ce grand chanteur si je donnais l'impression qu'il s'arroge à lui seul le droit d'émettre des suggestions. Point de conflit de personnalités quand nous travaillons ensemble : nous discutons, nous mettons à l'épreuve, nous essayons comme ceci, comme

cela : très souvent, Dieter me demande mon avis et le prend en considération ; car il est un artiste non pas une prima donna ».

Le premier témoignage nous livre l'importance d'être un soutien moral pour le chanteur qu'on accompagne, mais aussi l'importance d'avoir un jeu souple. Il faut être capable de suivre mais aussi de diriger et s'adapter à toute interprétation. Le deuxième témoignage souligne à quel point la place de l'accompagnateur pouvait être mal considérée dans les années 1920. Cependant, certaines anecdotes nous montrent à quel point certains chanteurs désiraient un accompagnateur qui ne soit pas « discret ». On voit donc que le métier d'accompagnateur a beaucoup évolué depuis les années 1920.

Grâce aux entretiens et témoignages recueillis, j'ai pu lister de nombreux enjeux pédagogiques auxquels doit répondre le pianiste accompagnateur et auxquels je m'identifiais déjà. J'aimerais désormais montrer comment je procède concrètement pour pallier ces besoins, en me basant sur mon expérience et mes diverses expérimentations.

III/ Les enjeux pédagogiques et outils employés d'après mon expérience

Le pianiste, par sa présence et quel que soit le contexte, permet de jouer et d'entendre l'œuvre dans son entièreté. C'est un moment privilégié pour l'élève chanteur, qui doit souvent se contenter de chanter a cappella lorsqu'il travaille chez lui et même lorsqu'il est en cours de chant, cela dépend des structures. Par le simple fait d'entendre la partie de piano, le chanteur peut enfin s'imprégner de l'introduction et de la conclusion musicale, de l'harmonie, du rythme, de l'ambiance sonore, des contrechants, des doublures, des caractères et du style. Il est clair que tous ces nouveaux éléments apportés par le pianiste permettent de travailler la partition sous un nouvel angle avec l'élève.

1. Mise en place et rythme

La première chose essentielle qu'on attend du pianiste, c'est de faire respecter la partition. Cela implique notamment un travail de mise en place. Comment s'y prendre, concrètement ? Lorsqu'il y a un problème de mise en place et de rythme, il est nécessaire de trouver l'origine du problème.

Cela peut venir du fait que l'élève n'a pas conscience de ce qu'il se passe au piano, il faut donc entamer un travail d'écoute et de conscientisation de la partie de piano. Pour cela, on peut lui jouer plusieurs fois la partie de piano tout en lui chantant sa voix sur le passage en question, en lui demandant de simplement écouter. Ensuite, on peut lui rejouer le passage, mais cette fois-ci, on va lui demander de chanter sa partie dans sa tête. Et enfin, on peut lui demander de parler son texte par-dessus la partie de piano. Cette méthode est progressive et efficace. Il est parfois nécessaire de l'utiliser sur plusieurs séances car l'assimilation est rarement immédiate. S'il s'agit d'un départ difficile après un silence plus ou moins long, on peut même lui faire chanter la partie de piano. De cette manière, on va tout de suite remarquer si la partie de piano a été assimilée, s'il se l'est appropriée. Cependant, toutes ces méthodes fonctionnent si l'on a expliqué à l'élève de quoi est constituée la partie de piano, afin qu'il comprenne sur quoi il doit porter son attention : doit-il écouter un contrechant, un motif rythmique, une modulation, une carrure ? Il est important de définir et de trouver ce qu'il a besoin d'écouter pour assimiler le passage dont il est question. Tous les élèves ne sont pas sensibles aux mêmes éléments. Certains seront plus sensibles à l'harmonie, d'autres au rythme, d'autres à la mélodie. Il est important de s'adapter et de

chercher ce qui fonctionne le mieux pour chaque élève. Pour résoudre un problème de mise en place de ce type, on peut aussi tout simplement faire compter l'élève. Cette méthode a le mérite d'être rapidement efficace. En revanche, elle peut, à mon sens, ne pas toujours rendre service à la musique. Je préfère, par exemple, éviter de faire compter un élève durant l'introduction musicale. Si l'élève est occupé à compter, cela peut être plus difficile pour lui de se fondre dans l'atmosphère et de s'imprégner du caractère. Quelle que soit la difficulté de l'entrée du chant, il me semble essentiel de passer du temps, plusieurs séances s'il le faut, à comprendre et ressentir son départ sans avoir à compter. Le pianiste est là pour développer l'écoute de l'élève, compter peut aller à l'encontre de cet objectif selon moi. En dehors des introductions et transitions musicales, je trouve qu'il peut être utile et efficace de compter pour un silence, une tenue ou encore un rythme particulier.

Les longues tenues ou encore les fins de phrases mal tenues sont souvent source d'imprécision rythmique. Lorsque le chanteur est seul avec sa partie mélodique, une valeur longue, vide de son accompagnement, peut lui sembler superflue. Souvent, il ne va pas respecter la durée de la note et ceci va entraîner une mauvaise gestion du souffle sur la durée de la phrase et impliquer de mauvaises habitudes rythmiques. Le pianiste donne alors un sens précis à ces valeurs longues et lui fait intégrer la durée de celles-ci en élaborant des exercices sur l'écoute et le souffle. En effet, la phrase, dans sa juste valeur rythmique, nécessite alors plus ou moins de quantité d'air à déployer. On peut, par la suite, lui demander de souffler sa phrase sur un simple filet d'air ; ou sur une consonne telle que V ou Z en respectant les dynamiques de phrasé et les notes, afin qu'il prenne conscience de la vraie longueur de la phrase, alors nouvelle pour lui. Cela va aussi modifier les respirations qu'il va prendre, elles devront être plus ou moins conséquentes selon le problème rythmique rencontré.

Une pulsation ou un balancement mal ressenti peut parfois provoquer un décalage rythmique. Pour résoudre cela, s'il s'agit d'une danse notamment, on peut faire danser l'élève sans chanter, ou du moins faire ressentir corporellement les points d'appuis fondamentaux sur la partie de piano. On peut lui faire faire le même exercice en chantant sans texte, pour enlever une difficulté, et ainsi le faire sur une syllabe quelconque. Si le balancement est plus difficile à ressentir, on peut tout simplement faire marcher l'élève sur la pulsation. Le pianiste peut évidemment faire l'exercice en même temps que lui, pour lui montrer l'exemple et le mettre en confiance, puis s'éclipser peu à peu pour constater l'efficacité ou non de l'exercice.

Une respiration mal appréhendée techniquement ou encore mal ressentie musicalement peut aussi être à l'origine d'un problème de mise en place. Si la respiration a mal été anticipée, le son peut être émis avec du retard. Le temps de mettre la "machine" en route, il est déjà trop tard. Dans les entretiens que j'ai menés, une pianiste accompagnatrice me racontait qu'elle avait eu une élève, détentrice d'un DEM d'accompagnement, qui débutait en chant. Cette dernière, qui, pourtant avait tout à fait conscience de la musique et du moment de son entrée, était incapable de partir à temps, car elle mettait plus de temps que prévu à préparer son corps à respirer et à émettre le son. Dans ce cas-là, il suffit de faire constater à l'élève de combien de temps il a besoin pour mettre son corps en route, il devra ainsi plus ou moins anticiper son départ. Si la respiration est mal ressentie, c'est qu'elle n'a peut-être pas été intégrée musicalement dans le discours. Or, la respiration occupe une place importante et demeure indispensable au sein du discours musical. De ce fait, je pense qu'il est nécessaire de respirer dans le caractère et la dynamique de ce que l'on va chanter. La partie de piano aidant à se mettre dans l'atmosphère requise, le rôle du pianiste ici est de lui faire prendre conscience du rôle musical de sa respiration. Encore une fois, il faut mettre en place ici un exercice d'écoute comme vu précédemment ainsi que mener une réflexion musicale avec l'élève.

On peut aussi rencontrer des problèmes de mise en place lorsque l'élève a affaire à un rythme difficile. Il est de notre devoir de faire ressentir corporellement la musique à l'élève, tout problème rythmique doit être repéré, compris et résolu. Il existe différents outils pour corriger cela. On peut tout d'abord se servir du texte car bien souvent, l'accent tonique du mot est également un appui musical. On peut alors lui faire déclamer le texte en exagérant les accents toniques pour mieux comprendre les appuis qui en découlent. On peut également lui donner des points de repère à écouter au piano qui lui permettront de savoir à quel moment réagir, ou encore lui faire décomposer un rythme pour le lui faire intégrer d'une autre manière. Il est également possible d'extraire le motif rythmique délicat et trouver une chanson ou un air connu qui utilise cette cellule afin de les associer. Il m'est arrivée de devoir expliquer à une élève le rythme double-croche/croche-pointée. La méthode qui se révéla la plus utile fut d'assimiler ce rythme aux premières notes de la Marseillaise en ignorant les points d'appuis. Elle s'en est souvenue durant tout son apprentissage. Que l'on ait affaire à des enfants ou à des adultes, il me tient à cœur de faire assimiler les composantes musicales d'une œuvre de façon ludique. Il me semble que ceci constitue la méthode la plus efficace. De ce fait, on peut remplacer le texte écrit par une

onomatopée, un mot ou une phrase que l'on utilise dans la vie quotidienne ou qui nous fait sourire. Ce substitut parlera sûrement beaucoup plus à l'élève et lui fera intégrer le rythme plus aisément. Pour avoir expérimenté cette méthode, je peux dire que c'est celle qui fonctionne le mieux à mon sens, et ce, quel que soit le profil de l'élève. Un problème de rythme vient souvent d'un manque de ressenti corporel de ce dernier, l'élève a souvent tendance à trop réfléchir, à trop calculer, à se limiter à l'aspect purement cérébral. Le jeu est un excellent moyen de se détacher de cette emprise. De la même manière, on peut aussi se détacher de la partition et basculer le rythme en percussions corporelles. Dans tous les cas, chaque élève est différent, il faut trouver avec lui la méthode qui lui convient le mieux. Il est important d'avoir une large palette d'outils à lui proposer pour qu'il puisse y trouver son compte. J'ai également remarqué, au fil de mes expérimentations, que l'implication de l'élève est plus importante lorsque le pianiste se joint à lui pour l'exécuter. C'est un moyen pour lui de se positionner d'égal à égal, d'être mis en confiance et d'éloigner un quelconque sentiment de jugement de la part du pianiste. De plus, en se joignant comme cela à l'exercice, on peut également entamer des jeux d'imitation et de réflexes autour du rythme rencontré. Tout ceci peut prendre du temps, il faut le reconnaître. Ce travail est cependant utile, car, une fois véritablement compris et assimilé, il ne sera plus nécessaire d'y revenir aux séances suivantes.

Une des dernières problématiques que l'on peut rencontrer au sujet de la mise en place est la barrière de la langue. Elle peut en effet engendrer des problèmes de rythme. Par exemple, les langues germaniques et slaves comprenant beaucoup de consonnes, il est important d'anticiper leur prononciation afin de placer les consonnes et les voyelles à temps.

Pour résoudre ce type de problème, on peut parler le texte et prendre conscience du temps requis entre chaque syllabe. De plus, on peut faire chanter l'élève sur les voyelles uniquement, puis, lui faire ajouter les consonnes tout en gardant le bon placement des voyelles comme obtenu précédemment. En amont, il est également important d'entendre et de visualiser mentalement la syllabe et la note que l'on va émettre. Cette préparation mentale permettra d'anticiper davantage et de préparer le corps et l'appareil phonatoire en temps voulu.

J'aimerais désormais me pencher sur un autre enjeu pédagogique auquel doit répondre le pianiste accompagnateur de la classe de chant. En effet, on attend souvent du pianiste qu'il guide et corrige la prononciation du chanteur.

2. Prononciation et sens du texte

Comment peut-on aider un chanteur du point de vue de la prononciation ? Nous pouvons tout d'abord nous pencher sur la bonne prononciation des voyelles et consonnes rencontrées.

À noter qu'au sujet de la diction, il n'y a rien de plus efficace qu'un travail d'imitation comme méthode à employer. Il s'agit ici d'un véritable ping-pong entre le pianiste et le chanteur, jusqu'à obtenir la prononciation souhaitée. La question qui se pose ensuite est la suivante : comment la lui faire assimiler sur le long terme ? Il n'est jamais instinctif d'intégrer ce type d'informations, soit parce que ce n'est pas notre langue maternelle, soit parce qu'il s'agit d'un dialecte ou d'un accent particulier, soit parce que le contexte historique et géographique de la pièce influe sur la langue. Quelle que soit la difficulté, on peut tenter plusieurs approches pour s'imprégner de la langue.

Pour s'imprégner de l'information, on peut tout simplement faire noter la phonétique du segment posant problème sur la partition de l'élève, si le chanteur et le pianiste sont à l'aise avec ce type d'écriture. On peut, de manière plus instinctive, associer une voyelle rencontrée à un mot de notre langue maternelle. Par exemple, pour faire apprendre la voyelle "ö" allemande, on peut l'associer au mot "vœux", le son employé est le même. On peut bien sûr proposer plusieurs exemples afin que l'élève choisisse celui qui lui convient le mieux. D'après mes expérimentations, faire le parallèle avec la langue maternelle est un bon outil car tout apprentissage associé à des éléments que l'on connaît déjà facilite leur appropriation et crée des connexions dans notre cerveau. On peut aussi tout simplement faire déclamer et parler le texte plusieurs fois en veillant à la bonne prononciation de l'élève. Pour l'intégrer, nous pouvons également proposer à l'élève de chanter sa phrase uniquement sur les voyelles, c'est un moyen de les mémoriser par un autre biais. Si l'élève a une mémoire plutôt visuelle, on peut travailler devant un miroir, s'il y en a un, et lui faire visualiser la forme que prend l'appareil phonatoire selon les voyelles. En termes de visualisation, on peut également s'aider de la main pour former les voyelles en même temps qu'on les prononce.

Après s'être assuré de la bonne prononciation des consonnes et voyelles isolées, il est important de les intégrer dans le mot puis la phrase dans sa globalité afin de s'attaquer aux accents toniques de la langue. Nous pouvons très bien prendre une séance complète pour expliquer comment prononcer l'Italien par exemple. Après un cours théorique, nous pouvons donner quelques phrases à lire en veillant à ce que l'élève ait compris de quelle manière s'y prendre et où placer l'accent tonique. Il y a évidemment des règles pour les accents toniques mais aussi de nombreuses exceptions que l'on mémorise à force de pratique. Si un élève chante pour la première fois de l'allemand, il peut être intéressant, après un bref cours théorique, d'instaurer cinq minutes à chaque début de séance durant lesquelles on fera relire le texte à voix haute, ou bien un autre texte. J'ai pu expérimenter cette méthode avec un élève qui n'avait jamais chanté en italien, cela s'est avéré efficace fructueux sur le long terme, même s'il a fallu prendre un certain temps et faire un cours théorique.

Il est important de signaler ici que, selon les professeurs de chant avec qui l'on collabore, il sera de notre ressort ou non d'apprendre la prononciation de la langue à l'élève. De préférence, ce doit être discuté et décidé en amont avec le professeur pour éviter des contradictions car les professeurs ne sont pas toujours d'accord entre eux. D'après mes entretiens, c'est globalement le pianiste accompagnateur qui se charge de ce travail-là lorsqu'il est seul avec le chanteur, une fois que le travail a été entamé par le professeur de chant. Finalement, il prend la suite du travail, qui est assez longue, et permet au professeur de chant de passer plus de temps sur la technique vocale durant le cours. À noter que, cela va aussi dépendre des connaissances du pianiste comme du professeur de chant au niveau des langues. Chacun ayant eu des formations différentes, ils peuvent être spécialisés dans différents domaines, d'où l'importance de communiquer avec le professeur.

En dehors de la prononciation, il y a un autre aspect sur lequel le pianiste accompagnateur doit se pencher : la traduction et le sens du texte. Il est en effet très important de s'assurer que l'élève comprenne la signification du texte. Lorsque l'on est avec des débutants, on peut prendre l'initiative de chercher la traduction ensemble sur internet pour savoir où est-ce qu'il peut les trouver les fois suivantes. Il est même intéressant de chercher plusieurs traductions car on peut trouver diverses interprétations. Dans tous les cas, la traduction doit être faite au plus vite, d'après moi. Grâce à elle, on peut tout de suite repérer les mots-clés de la phrase, qui sont souvent mis en valeur par la musique. Repérer

les mots-clés permet de structurer les phrases, et même le texte dans son ensemble. La traduction peut engendrer un gain de temps considérable lors de l'apprentissage du morceau, car on profitera tout de suite d'une vision globale de la pièce et de sa signification. De plus, cibler et comprendre les mots importants permet aussi de les mémoriser à force de les rencontrer. Ainsi, dans les futures pièces, l'élève saura par exemple rapidement retrouver la signification des mots "liebe" (amour), "tod" (mort), "herz" (cœur) ou encore "träum" (rêve) sans pour autant connaître un mot d'allemand.

Une fois la traduction faite, il est nécessaire de se pencher sur l'origine du texte. Ainsi, on va inciter l'élève à chercher la nature du texte, son auteur ainsi que le contexte, l'époque et le pays dans lequel il a été écrit. En effet, ces éléments peuvent donner de nombreuses informations et pistes supplémentaires utiles à l'interprétation et peuvent enrichir la culture de l'élève.

Tout d'abord, il faudra comprendre la nature du texte. Est-ce un poème ? Est-ce tiré d'un livret d'opéra ou encore d'un texte liturgique ? S'il est tiré d'un opéra, de quoi traite ce dernier ? Où se situe l'air dans le déroulé et l'action de l'opéra ? Quel personnage va incarner le chanteur ?

Les recherches porteront ensuite sur la vie de l'auteur et le contexte. À quelle période a-t-il vécu ? Dans quel pays ? Quand, où, pour qui et pourquoi a-t-il écrit ce texte ? Était-ce suite à un événement ? Suite à une émotion vécue ? Suite à la contemplation d'un paysage ? Etc...

Ce travail de recherche peut, bien sûr, être encouragé et effectué par le professeur de chant, en présence de son élève, mais cela dépend beaucoup du professeur avec lequel on coopère. Dans tous les cas, il faut être capable de prendre en charge et de mener à bien ce travail pédagogique. D'après mes entretiens, le pianiste est souvent chargé d'apprendre à l'élève la contextualisation de l'œuvre dans sa globalité. Et, dans mes expériences, j'ai bien souvent pu constater que cette démarche n'avait pas été faite, faute de temps, lors du cours de chant et n'avait pas été entamée non plus en autonomie par l'élève.

3. Respect des notes et justesse

Qui dit respect de la partition dit respect et justesse des notes écrites. Le pianiste accompagnateur joue un rôle important dans l'apprentissage des notes ainsi que leur justesse. En effet, la partie de piano est une aide considérable pour l'élève ainsi qu'un pilier sur lequel se reposer.

J'aimerais détailler ici des outils pédagogiques qui permettent de corriger tout d'abord les erreurs de notes. La première chose à faire est de comprendre pourquoi l'élève rencontre une difficulté, comprendre d'où elle provient.

Dans certains cas de figure, l'élève peut rencontrer un problème de prise de note au début d'une phrase par exemple. Lorsque l'élève travaille chez lui, bien souvent a cappella, il prend sa note de départ avec un piano, un diapason ou autre, puis chante sa phrase. Cependant, lorsque le piano est présent, de nouveaux repères devront être mis en place car l'élève ne pourra pas se donner sa note comme il le fait chez lui s'il y a une introduction musicale. On commence alors un travail d'écoute et d'analyse. De quels éléments peut se servir le chanteur pour entendre à l'avance la note qu'il devra chanter ?

On peut tout d'abord se servir d'éléments mélodiques proposés par le piano. Par exemple dans l'air *Mein gläubiges Herze, frohlocke* tiré de *Pfingstkantate* de Bach (p. 32), l'introduction musicale débute par un thème qui sera repris par le chant quelques mesures plus tard. Dès que l'élève aura pris conscience de cela, il trouvera sa note sans difficulté puisqu'il aura finalement entendu son thème quelques mesures avant et l'aura encore dans l'oreille. On peut, bien sûr, lui doubler son thème au début, pour l'aider et consolider son entrée. Si cette méthode n'est pas concluante ou pas applicable, on peut prendre la dernière note du thème entendue au piano (ici, le La) et regarder quel intervalle la sépare de l'entrée du chant. Dans cet exemple, il s'agit d'une tierce mineure. L'élève n'aura alors plus qu'à prendre conscience de cet intervalle et exercer son oreille pour le retrouver le plus rapidement possible.

Pfingstkantate

Mein gläubiges Herze, frohlocke

17

Bach

5.

p

mf

legato

Mein gläu-bi-ges Her-ze, froh-lok - ke, sing, scherze,

mf

On peut également trouver des cas de figure où la partie de chant s'inscrit dans la continuité du thème initié par le piano. On trouve ce type d'exemple dans l'Ariette des *Ännchen* : *Kommt ein schlanker Bursch gegangen* dans *Freischütz* de Weber. On remarque que la première note du chant constitue finalement l'arrivée de la gamme du piano de la mesure précédente. Moins évidente à entendre, on peut faire chanter plusieurs fois à l'élève la gamme, en s'arrêtant sur l'arrivée, qui sera sa note. Ensuite, on demande à l'élève de chanter la gamme dans sa tête pendant que le pianiste la joue, et de chanter seulement sa note de départ.

Freischütz

Ariette des Ännchen: Kommt ein schlanker Bursch gegangen

157

Weber

ten.

Allegretto

36

p

ten.

f

p

ten.

Kommt ein schlanker Bursch ge - gan - gen, blond von Lok - ken o - der braun,

Dans certains cas, plutôt que de s'aider d'éléments mélodiques pour trouver sa note, on peut se concentrer sur l'harmonie. Par exemple, dans les récitatifs, on trouve très peu de motifs mélodiques, mais plutôt des enchaînements d'accords sur lesquels il faudra se baser pour trouver sa note. Il faut prendre en compte que, dans la musique baroque, le pianiste est libre de disposer les notes de l'accord comme il le souhaite dans sa main droite. La basse est l'élément qui ne bougera pas, ainsi que l'harmonie.

Prenons l'exemple de *Lass mich mit Tränen* dans *Rinaldo* de Händel : le continuo débute le récitatif avec un accord de Do majeur. Le chanteur, lui, débute par un sol, après que l'accord a été joué. On pourra lui faire prendre conscience qu'il chante la quinte de l'accord. Pour cela, il faut s'assurer qu'il entende bien la basse et la lui faire chanter pour sensibiliser son oreille aux graves, qui peuvent être difficiles à entendre lorsque l'on n'y est pas entraîné. Après avoir entendu et chanté la basse, on lui fera chercher la quinte. Ce travail d'écoute vertical requiert du temps et beaucoup d'entraînement mais la présence du pianiste est essentielle pour développer l'oreille harmonique. C'est en effet à l'aide de la partie de piano que l'on va pouvoir s'entraîner et former son oreille. Ce type d'exercice rejoint la lecture par intervalle dont j'ai parlée dans l'exemple précédent.

The image shows a page of a musical score for the opera *Rinaldo* by George Frideric Händel. The page number is 33. The title of the piece is "Laß mich mit Tränen". The score is for a recitative (Rezitativ) and includes a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ar - mi - da, Mit - leid - lo - se! in den Ab - grund des Ar - mi - da, dis - pie - ta - ta! col - la for - za d'a -". The piano part shows a series of chords, with the bass line being particularly prominent.

Quand on rencontre une erreur de note au sein de la phrase, il peut y avoir plusieurs raisons. Tout d'abord, la partition peut avoir été mal déchiffrée et donc mal apprise. Dans ce cas-là, on peut doubler le chanteur plusieurs fois sur le passage pour réapprendre les notes, en s'arrêtant sur celle qui pose problème afin de la mémoriser. Ensuite, quelle que soit la source de l'erreur, il sera intéressant d'inscrire la note difficile dans l'harmonie du piano. Quel est le rôle de cette note au sein de l'accord ? Est-ce une note dissonante ? Si

c'est le cas, l'élève a souvent peur de la chanter et peut penser qu'il se trompe. Il faudra donc lui faire écouter l'accord et lui faire assumer la dissonance qu'elle génère. Prenons un exemple dans "Oraison" tiré des Serres chaudes de Chausson. Ici, le chant débute la mélodie par une succession de si bémol, doublée par le piano. Cependant, sur "Seigneur", le chant monte jusqu'au do bémol, qui va frotter avec le si bémol du piano. Il est alors absolument nécessaire que le chanteur ait conscience de la partie de piano. Comprendre le rôle de la note chantée dans l'harmonie donnera beaucoup d'indications pour l'interprétation et permettra de consolider l'apprentissage.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a series of B-flat notes, then rises to a D-flat note on the word "Seigneur". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with a prominent B-flat note in the right hand and a D-flat note in the left hand, creating a dissonance. Dynamics include piano (p) and mezzo-piano (mp).

2

J'aimerais à présent évoquer la justesse des notes. En effet, notre rôle, en tant que pianiste accompagnateur, est aussi de nous assurer de la justesse des notes émises. Cependant, d'après mon expérience, il n'est pas facile de trouver les bons outils pour y remédier. En effet, la plupart du temps, le problème est dû à une difficulté purement technique plutôt qu'à un problème d'oreille. Or, comme je l'ai déjà dit dans les entretiens, le pianiste doit éviter autant que possible de s'immiscer dans les problèmes techniques de la voix. Il peut cependant être utile d'en parler lorsque le pianiste assiste également aux cours de chant et sait sur quoi travaille le professeur avec son élève en technique. Par exemple, si un élève a tendance à placer sa langue trop en arrière et qu'on est déjà au courant de cette particularité, on pourra lui dire "souviens-toi de ce que t'a dit ton professeur à ce sujet-là". Si on constate que le problème de justesse vient d'un manque de soutien, on peut lui en faire part ; certains élèves se corrigeront dès lors qu'ils auront eu l'information. Mais selon moi, il s'agit d'un terrain glissant, surtout avec les débutants, car, même en ayant eu l'information du problème de justesse, ils ne sauront pas forcément le corriger seuls. Bien que s'agissant d'un sujet délicat pour de nombreux pianistes accompagnateurs, il est indispensable de pointer du doigt un quelconque problème de justesse. En effet, le chanteur ne s'entend pas comme nous l'entendons, notre point de vue extérieur leur est précieux.

Pour ma part, même si le problème de justesse vient d'un problème technique, il m'arrive d'essayer de le résoudre en passant par d'autres biais. Si une note me paraît trop terne et trop basse, je vais suggérer de l'éclairer et de la rendre plus lumineuse. Par le simple fait de dire ça, on peut provoquer un changement au niveau de la posture de l'élève, au niveau de son regard et des pommettes et donc des résonateurs mis en vibration, de sa respiration et de sa conduite de phrase. On peut également faire ajouter un geste du bras et de la main, adapté au problème rencontré (tirer un fil si manque de soutien, grand geste d'ouverture si posture avachie, moulin avec les bras si manque de distribution de l'air, etc.). Ces outils peuvent donner de très bons résultats d'après mes expériences, et ce, sans être passé par du vocabulaire technique.

En bref, la justesse est un sujet délicat mais il me semble qu'avec l'expérience, on acquiert de plus en plus d'outils pour remédier à ce problème sans employer un vocabulaire technique. Et, d'après moi, ce dernier peut être employé en guise de rappel du cours de chant auquel on a assisté.

4. Interprétation

Après s'être penché sur le respect de la partition au niveau des notes, des rythmes et du texte, le pianiste accompagnateur va jouer un rôle essentiel sur le plan musical. Il va apporter de nombreux outils, d'abord théoriques, pour construire une interprétation avec l'élève. De quels éléments peut-on se nourrir pour construire une interprétation ? Concrètement, la partition apporte de très nombreux éléments pour l'interprétation, à condition de savoir l'analyser.

Nous pouvons tout d'abord parler de l'apport harmonique de la partie de piano. Un de nos objectifs est l'imprégnation de l'harmonie par l'élève afin de former son oreille. Un travail d'écoute, de sensibilisation et d'analyse sera nécessaire à la compréhension de celle-ci. La progression harmonique donnera des indications sur la conduite des phrases. S'agit-il d'une tension ou d'une détente ? Quel est le climax de la phrase, vers quoi dois-je aller ? Où sont les cadences ? Y a-t-il des surprises harmoniques ? Qu'expriment-elles ?

L'harmonie n'est qu'un élément parmi tant d'autres à prendre en compte. Dans l'écriture, il faut aussi considérer la tessiture, les intervalles, la densité, les rythmes ou encore les nuances. Tous ces éléments sont en vérité indissociables et donnent

énormément d'informations qui serviront à l'interprétation. J'aimerais prendre comme exemple le lied de Schubert *Erlkönig*. Dès l'introduction, le ton est donné : un tempo rapide, des octaves répétées *forte* dans le médium sous forme d'ostinato, créant une sensation d'angoisse et d'étouffement, un thème marqué dans le grave, lugubre. Tous ces éléments créent une atmosphère hostile, stressante et anxiogène. Pour continuer d'illustrer mes propos, j'aimerais m'appuyer sur un autre exemple, la mélodie *Nuit d'étoiles* de Debussy. Dans l'introduction musicale, on entend des arpèges rapides et légers joués dans une nuance douce, dans l'aigu. Ceci donne un caractère aérien, lumineux et contemplatif, imitant le son de la harpe.

Pour résumer, rien qu'en analysant une introduction musicale, nous pouvons déjà établir une atmosphère, une couleur et un caractère. C'est au pianiste de faire remarquer tous ces détails au chanteur.

En plus de tous ces éléments, lorsque l'on interprète une pièce avec chant, il y a un élément indispensable à considérer : le texte. Il constitue en effet une mine d'informations qu'il ne faut en aucun cas négliger. Comme je le disais auparavant, il est indispensable de comprendre ce que l'on chante pour donner du sens à la musique. De plus, bien souvent, le sens du texte est soutenu et renforcé par l'écriture de la partition. Si nous reprenons *Erlkönig* de Schubert et que nous nous renseignons sur le texte, on remarque qu'il parle du roi des Aulnes, créature maléfique qui entraîne les voyageurs dans la mort. Le poème évoque un enfant effrayé qui semble entendre et percevoir le roi des Aulnes tandis que le père essaye de le rassurer tout en galopant à vive allure. L'enfant finit par mourir dans les bras de son père. Le sens fort du texte est renforcé par toute l'écriture musicale. De plus, ce poème est intéressant sur le plan vocal car il fait intervenir trois personnages différents : le père, l'enfant et le roi des Aulnes. Le chanteur doit pouvoir les incarner tout en s'imprégnant du caractère de chacun. L'enfant est effrayé, le père se veut rassurant et essaye de le calmer tandis que le roi des Aulnes essaye sournoisement de persuader l'enfant de le rejoindre. En bref, il est essentiel de s'imprégner du personnage que l'on incarne, ou tout simplement de s'appuyer sur les mots-clés du texte et d'en faire ressortir les caractères et couleurs en lien avec la partie de piano.

La partition est donc un excellent support pour construire une interprétation et fournit de nombreuses informations. Le pianiste joue un rôle important dans son élaboration car il

permet à l'élève d'entendre la partition dans son entièreté et lui apporte les outils pour analyser une partition.

En outre, il est également indispensable de se renseigner sur l'œuvre dans sa globalité et de mener une véritable recherche de contextualisation avec l'élève si elle n'a pas été faite en cours de chant. Qui est le compositeur ? Quand a été composée l'œuvre et où ? Pourquoi a-t-elle été écrite ? Dans quel état d'esprit se trouvait le compositeur à ce moment-là ? On peut prendre comme exemple le lied de Schumann *Widmung* tiré du recueil *Myrten*. L'œuvre est composée sur un poème d'amour de Rückert. Schumann a offert cette pièce à Clara le jour de leur mariage. Comprendre le contexte dans lequel a été composée l'œuvre peut donc nous donner des informations supplémentaires pour l'interpréter.

Après avoir survolé tous ces aspects théoriques qui procurent de nombreuses pistes pour construire une interprétation, il restera toujours une grande part de liberté dans son développement car il n'existe pas qu'une seule vérité dans ce domaine. Le pianiste a aussi pour rôle de pousser l'élève à s'interroger sur ses préférences, ses choix, son avis. Il le pousse à mener une véritable réflexion et à proposer des intentions musicales. Le pianiste aussi peut, bien évidemment, être source de proposition, il s'agit ici d'un véritable échange qui inclut également le professeur de chant.

Conclusion

Le métier d'accompagnateur a longtemps été mal perçu et mal reconnu. Cependant, la situation et la place du pianiste accompagnateur ont beaucoup évolué depuis les années 1920. Malgré tout, son rôle pédagogique reste encore incertain et méconnu. Il n'existe, en effet, aucun document officiel traitant de cette problématique. Pour répondre à mes interrogations, j'ai donc recueilli des témoignages auprès de chefs de chant, de professeurs de chants et d'élèves chanteurs. Leur avis concordait avec le mien sur le plan pédagogique : le pianiste accompagnateur doit agir sur plusieurs fronts. Selon moi, il doit s'assurer du bon respect de la partition et il doit guider l'élève sur le choix de l'interprétation en lui apportant ses connaissances et en lui faisant conscientiser la partie de piano. Il peut arriver que le pianiste intervienne aussi sur le plan scénique, qu'il apporte son aide dans la recherche de répertoires, qu'il aide l'élève pour l'apprentissage du par cœur ou encore qu'il lui apprenne à mieux gérer son trac. Je n'ai pas encore pu expérimenter tous ces aspects, faute d'expérience sur le long terme. Le pianiste, grâce aux nombreux outils qu'il fournit, apporte aussi beaucoup d'autonomie aux chanteurs. Ils pourront en effet réutiliser toutes les astuces qu'il a apprises au contact du pianiste accompagnateur.

On attend de lui d'innombrables qualités humaines et musicales : diplomatie, patience, écoute, bienveillance, tact, dévouement et optimisme. Concernant son jeu pianistique, on attend de lui qu'il soit solide, stable, souple, qu'il fasse preuve d'adaptabilité, qu'il soit force de proposition et qu'il transmette de l'énergie. On recherche un lui un partenaire de confiance.

Les enjeux sont donc multiples. Cependant, pour les mettre en œuvre et pour y parvenir, certains moyens sont nécessaires. La mise en place d'un cours seul avec l'accompagnateur, et ce, de manière régulière, me semble indispensable. Pour cela, il faudrait provoquer chez les professeurs la nécessité d'inciter leurs élèves à travailler avec piano régulièrement.

Durant mon apprentissage musical dans lequel j'ai longuement pratiqué la flûte, j'ai remarqué que la conscience de travailler avec piano régulièrement est souvent plus ancrée chez les professeurs de chant que chez les professeurs d'instruments. Si j'ai choisi de traiter

l'accompagnement vocal et non instrumental, c'est parce que, en général, dans les conservatoires, la place de l'accompagnateur n'est pas tout à fait la même. Dans les conservatoires, la plupart du temps, la classe de chant dispose d'un pianiste accompagnateur « à temps plein ». Les instrumentistes, quant à eux, doivent s'inscrire sur le planning du pianiste accompagnateur qui s'occupe de toutes les classes d'instruments confondues. Ils iront le voir de temps en temps (en général 2 ou 3 fois avant l'audition) dès lors qu'un morceau est prêt afin de le mettre en place avec le piano en vue d'une audition imminente.

Il est plus difficile, dans ces conditions, de construire un vrai travail et un réel partenariat avec l'élève et donc de définir le rôle pédagogique de l'accompagnateur, qui n'est alors présent que ponctuellement. De ce fait, je pense qu'il est souhaitable que les instrumentistes puissent également bénéficier de la qualité d'accompagnement pédagogique dont disposent les chanteurs, en collaborant régulièrement avec un pianiste accompagnateur associé à leur classe par exemple. Il y a, de ce fait, une véritable réflexion à mener et à défendre quant à la place du pianiste accompagnateur au sein des conservatoires.

Bibliographie

Ouvrages

- MOORE Gerald, *Am I too loud?*, Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1982

Articles

- RENAUD Lucie : « Le pianiste accompagnateur : héros méconnu ? », *La Scena Musicale*
- Vol. 5, No. 3, Montréal, 1999

- SIRUGUET Marie-Paule, « Les musiciens de l'ombre », *Revue Marsyas n°33*, Paris, 1995

Vidéo et audio

- Opera Online, *Rencontre avec Helmut Deutsch, pianiste et accompagnateur*, 2018

https://www.youtube.com/watch?v=RMynN6G_Ixo

- Jeff Cohen, France musique, 2019

<https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/jeff-cohen-compositeur-et-pianiste-5-5-69353>

Mémoires

- PUREN Bruno, *L'invention du métier d'accompagnateur*, 2003

- TRITSCH Lionel, *Les enjeux de l'accompagnement instrumental en cours d'éducation musicale*, 2018

Sites

- BURY Laurent, *Le chef de chant, ou l'orchestre, les solistes et les chœurs combinés*, 2016

<https://www.forumopera.com/actu/le-chef-de-chant-ou-lorchestre-les-solistes-et-les-choeurs-combines>

- Lyricae, *Pianiste accompagnateur et chef de chant*, 2008

<http://lyricae.canalblog.com/archives/2008/04/22/8624702.html>

Documents institutionnels

- Direction de la musique de la danse du théâtre et des spectacles, « Schéma national d'orientation pédagogique », Paris, 2008

- Département accompagnement, « Charte de l'accompagnement », Rennes, 2002

- Département accompagnement, « Charte de l'accompagnement », Villeurbanne, 2001

