Sommaire

Introduction p.3

Les Origines: découverte et exploration des chants du monde p.4

I. Approche de l'intime p.6

I. 1 Définition p.3
I. 2 Evocation d'un séjour imaginaire dans l'intime p.7
I. 3 La perte de l'intime p.9
I. 4 La révélation de l'intime p.10

II. L'improvisation vocale comme expression de l'intime

II. 1 La clameur de l'improvisateur p.11
II. 1.1 Improviser est un acte de réenchantement de la vie p.11
II. 1.2 Il faut alors sortir de chez soi p.11
II. 1.3 La floraison de l'intime dans l'improvisation, récit d'une expérience p.15

II. 2 L'écoute : un sens à développer pour l'improvisation p.17
II. 2.1 Avant le son est le silence p.17
II. 2.2 Quand on improvise à deux p.19
II. 2.3 Une joie collective p.20
II. 2.4 Laisser libre son sauvage intérieur p.20
II. 2.5 Construire sa liberté dans cet espace du chant p.20

II. 3 La poésie évocatrice des langues imaginaires p.21
II. 3.1 Parler dans une langue imaginaire p.21
II. 3.2 Les glossolalies : origines religieuses et destin poïétique p.25
II. 3.3 Les glossopoïèses p.25
II. 3.4 Sur les langues imaginaires p.27

II. 4 les chemins de la voix p.27
II. 4.1 Sur les ailes du souffle p.28
II. 4.2 Le souffle, du plein au vide p.29
II. 4.3 Les jeux du corps p.30

II. 5 L'intention «porteuse de voix» p.33
II. 5.1 L'invocation p.33
II. 5.2 L'évocation p.34
II. 5.3 La provocation p.35

II. 6 Les différents visages de l'intime p.36

III. l'intime collectif p.38

III. 1.L'indifférence aux différences p.38
III. 2 L'expression publique de l'intime p.40

Conclusion p.42
Bibliographie p.43

La voix de l'intime

Introduction

Le texte qui suit est une mise en écriture des enjeux liés à une pédagogie de la voix dont l'expérience se déroule sur plus de vingt cinq ans. C'est au travers de la pratique de l'improvisation vocale en public mais surtout dans le cadre d'ateliers de formation que ce sont peu à peu imposés ces enjeux.

Après un long voyage dans les musiques du monde, dans l'écoute des langues et sonorités vocales multiples, c'est tout naturellement que je me suis éloigné des répertoires traditionnels pour explorer dans la voix la présence de l'être et de l'exercice de sa liberté. J'ai emprunté certains modes d'émission sonore, comme par exemple, le yoddle des Pygmées Aka ou le chant sur le souffle des Inuits, pour explorer la voix dans un contexte plus abstrait et immédiat qui est celui de l'improvisation et de la création vocale. Les langues du monde ont laissé place aux langues imaginaires.

Ce qui m'intéressait ce n'était pas seulement le travail sur le matériau vocal défini par un répertoire, mais surtout de conduire et favoriser l'expression vocale authentique des participants, de les aider à déployer une identité sonore singulière constituée de leur histoire vocale et de l'émergence d'un langage qui réponde à leurs besoins de justesse, de vérité, de pertinence émotionnelle et affective. Ce parcours dans leurs voix ne pouvait se conduire en dehors du dévoilement de fragments significatifs de leur « monde intérieur ».

En réfléchissant aux implications de ce travail je suis arrivé à m'interroger sur la relation entre la voix et l'intime. En effet la voix exprime un quelque chose qui vient de l'intérieur pour être entendu à l'extérieur. Jacques Lacan donne le nom de « pulsion invoquante » à l'action de s'exprimer avec la voix. Le terme « pulsion » inquiète le non initié par son côté incontrôlable, sa connotation primitive liée à la sexualité et à la mort. Cependant, c'est bien la pulsion qui est devenue peu à peu un outil de travail riche par son lien au vivant, au véritable, au nécessaire, à sa préexistence sur l'action du mental. La pulsion invoquante représente la première raison de l'expression vocale, celle d'avoir un « besoin en soi » d'exprimer quelque chose. En chantant ou en jouant nous invitons ce « besoin en soi » à se révéler à l'autre , et si possible à lui révéler ainsi quelque chose du monde et de lui-même.

Ma longue expérience de la pratique vocale, m'a fait adopter comme médiation pour favoriser l'émergence de cette intériorité, l'improvisation et l'utilisation d'un langage non signifiant. Je nomme ce langage comme nous le nommions au théâtre du Lierre « langage imaginaire ». Le langage imaginaire permet de toucher directement au « sens du son », c'est à dire à ce que nous évoque le son de la voix quand nous lui enlevons la langue signifiante., pour trouver ainsi des chemins plus directs à notre expression en « sautant » pour ainsi dire au dessus du sens des mots.
Cette joute aussi passionnée que patiente avec la voix et ses secrets n'aurait pu prendre corps sans la rencontre et la longue pratique des chants du monde, étayée par ma démarche théâtrale. Cette complémentarité m'a permis de developper ma pratique artistique et pédagogique.

Ma question sera donc : quel sens et quelle place je donne à l'intime dans ma pratique artistique et pédagogique ? Mon hypothèse est que le saisissement de l'intime est essentiel pour être présent à soi et aux autres, et pour exprimer une vérité singulière et artistique. Pour tenter d'avancer dans ce questionnement, je tenterai dans un premier temps de définir les contours identifiables de l'intime. Dans un deuxième temps, j'analyserai comment le dispositif pédagogique utilisé : l'improvisation vocale en langage imaginaire est un révélateur de l'intime. Je montrerai comment l'intime individuel devient collectif et se positionne dans son expression publique.

Les origines : découverte et exploration des chants du monde

L'homme a chanté ou fait de la musique pour vivre, pour communiquer avec les siens, avec la nature, avec les esprits. Il a chanté pour garder la force et l'unité du groupe et le fil de son histoire, pour attiser sa mémoire. La musique a été son outil de travail, son arme de combat, son plaidoyer de justice, sa prière, son pardon, sa déclaration d'amour, son chant funèbre…[1]
Etienne Bours

Il y a trente ans je découvrais la richesse et l'extraordinaire diversité des chants du monde. Ces chants m'ouvraient à des expressions vocales et musicales qui m'étaient inconnues. Ils éveillaient en moi des espaces nouveaux, étranges, surprenants, envoûtants.

Les voix, trompes, tambours, arcs à sept cordes
Des peuples Wagogo de Tanzanie ou Acholi d'Ouganda
par leur étrangeté, leur puissance évocatrice
Me laissaient « hors de moi-même »
je recevais l'écho d'une humanité lointaine
Qui me parlait à l'oreille et réveillait en moi
L'absolue nécessité d'en savoir plus sur tout ce qui touchait à l'humain
Il ne s'agissait pas de séduction, il s'agissait d'invitation
Pas seulement à pleurer sur la disparition progressive de la nature sauvage
Mais bien à entreprendre un chemin de vérité
Dans ma propre vie et mon amour de l'art
j'aurai voulu être au centre de ces chants
Et parcourir à l'intérieur de moi ces chemins d'étrange beauté
Que ces hommes et ces femmes invoquaient.

Ces moments ont été fondateurs de mon parcours dans la voix et le son et dans mes tentatives d'hameçonnage de « l'art », m'interrogeant peu à peu sur le sens du spectacle, que j'aime, et l'exigence vitale de la découverte et de l'expression de l'intime.

C'est cet appel du mystérieux, de l'ailleurs, de l'autre lointain, qui est devenu le moteur de ma recherche, de mes rencontres et réalisations artistiques.

Avec le théâtre du lierre et le quatuor Nomad dont j'ai partagé l'aventure artistique pendant quinze ans, nous avons écumé ces océans sonores pour nous en faire l'écho.
Nous étions en quête d'être et d'authenticité, de langages neufs et surprenants pour raconter le monde.

[1] Etienne Bours, Le sens du son , Fayard 2007

Nous sommes devenus des avaleurs de langues mortes et vivantes, des pirates culturels assoiffés de sons étranges, des hybrides créatifs et « régurgiteurs » témoins et acteurs de cultures aux représentations sonores multiples.

Les tragédies grecques que nous présentions au public résonnaient de ces chants venus d'Iran, de Mongolie, d'Albanie et d'ailleurs.
Ces chants saisissaient l'imagination du public, ils l'entrainaient vers des lieux imaginaires, miroirs de réalités disparues ou révélées.

Peu à peu, nos voix, nos oreilles et celles du public se sont accoutumées aux harmonies, aux timbres, aux modes inspirés par ces cultures radicalement différentes des nôtres.
Notre appropriation de ces chants sortis de leurs contextes culturels et sociaux nous a obligé à nous interroger sur le sens que nous leur donnions et à les regarder comme des révélateurs universels de notre humanité complexe et multiple.

Ils venaient nous raconter notre besoin de contact direct avec le sens du son.
Nous pouvions effectuer ce pillage amoureux et instinctif parce que le son de ces chants étaient justement remplis de « sens ». Ils incarnaient une géographie humaine à la fois intérieure et extérieure. Les différences entre les expressions sonores des peuples étaient si marquées qu'elles nous permettaient de référencer en nous des territoires multiples parfaitement différenciés.
Nous explorions, à l'écoute de notre instinct affectif et artistique les évocations riches de sens que ces musiques nous proposaient. Parfois sans rien savoir des histoires racontées, des contextes des chants, nous cultivions cette ignorance pour privilégier ce contact purement subjectif. Nous cédions ensuite très normalement à un savoir plus ethnomusicologique, qui souvent ne changeait rien à nos réactions premières. Nous voulions juste « sentir » ce que les voix et la musique nous racontaient de façon « intime ».

Les surgissements inconnus que les chants du monde provoquaient dans notre art d'acteurs et chanteurs nous ont fait comprendre qu'ils touchaient « la part non révélée de nous-mêmes » que l'on pourrait définir comme le lieu de « l'intime ».

Ma pratique du théâtre m'a aidé à comprendre et à interroger les résonances de ces chants dans « l'intime » de nos vies.
J'ai commencé à chanter avant d'être acteur mais c'est le théâtre qui m'a enseigné « l'intention » (terme que je définirai plus loin) dans la voix parlée et chantée, à la recherche de son expression poétique individuelle et collective. Cette approche correspondait au travail de laboratoire théâtral développé dans les années soixante par le metteur en scène polonais Jerzy Grotowski avec un groupe d'acteurs, Richard Cieslak, Sigmund Molik et le dramaturge Ludwig Flaschen. L'acteur Grotowskien est un « acteur saint », il joue dans une dimension de l'être où l'égo est silencieux, au service de la poésie et du mystère. L'acteur joue dans une transe maitrisée qui l'emporte bien au-delà de son être social.

Jerzy Grotowski dit : « On ne peut faire création que de ce qui est intime, on fait une sorte de don, de ce que l'on veut même cacher dans la vie. »[2]

[2] *Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997*

Après plusieurs spectacles fascinants, qui provoquèrent la sidération, le silence puis l'enthousiasme des spectateurs, en témoignage d'une expérience profonde. Jerzy Grotowski quitte la scène, car la représentation et le public ne sont plus compatibles avec sa recherche sur l'être et la vérité de l'acte théâtral.

Je prendrai souvent en référence des commentaires de Jerzy Grotowski sur son travail, émis lors d'une série de conférences données au collège de France en 1997 et 1998 un an avant sa disparition. Car il me semble que jamais « l'intime » n'a été autant au centre d'une recherche théâtrale et de son expression artistique .

I. Approche de l'intime

I. 1 Définition

Emprunté du latin: « Intimus » le plus en dedans, le plus intérieur
dictionnaire de l'académie française

Je voudrais différencier « l'intime » de « l'intimité ». L'intime est mystérieux et demande à être révélé. Il est en nous une source d'existence et de possible partage. L'intimité est liée à la « sphère privée », à ce que nous connaissons et qui demande à être protégé, selon les règles du privé et du secret souvent régies tacitement par les sociétés.

Mickaël Foessel nous dit :
« le privé nous *appartient* alors que l'intime nous *concerne* »[3]

Quand le mot intimité est employé dans le même sens que celui de l'intime, il prend alors lui aussi le sens de « mystérieux en nous ».

L'inquiétude nait de l'indéfini de l'intime en soi, et donc de ce que je suis,
Car l'intime défini impossiblement ce que je suis.
Il partage l'insaisissabilité du mystère avec le « çà » proposé par Freud : « le çà est la partie la plus obscure, la plus impénétrable de notre personnalité »[4]
Mais l'intime au contraire du « çà » qui évoque le terrible lieu de villégiature de nos anges et démons, semble parfois mieux « éduqué » que son « parent ». Il a une capacité à s'exprimer autant par le murmure amoureux que par le cri de l'effroi. Il nous laisse parfois pénétrer ses secrets pour en jouir par l'effeuillement reconnaissant de notre être.

Puis tout retourne à l'indéfini
De l'intime à l'« extime »
L'intime exprimé disparait
La gueule du « çà » se referme

L'« extime » comme l'a proposé Jacques Lacan est « ce lieu central, cette extériorité intime, cette extimité, qui est la Chose »[5], c'est à dire ce qui prend forme dans l'intime au moment de son expression.

[3] Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008

[4] Freud, les nouvelles conférences sur la psychanalyse [1932]

[5] Jacques LACAN, Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil (dates)

Se dessine alors un mouvement d'aller retour entre l'intime, lieu inconnu en nous et l'extime, qui défini « la chose » dans l'intime pour l'exprimer à l'extérieur.
L'intime, révèle la part d'étrangeté qui définit l'individu : il prend la forme de l'impénétrable et de l'incontrôlable.

Michael Foessel écrit encore :
« Si l'accès à la sphère intime participe de la quête d'une identité personnelle, il oblige à s'aventurer dans des zones étranges, vertigineuses, où le « moi » découvre des parts de lui-même qu'il ne soupçonnait pas et dont il n'est pas maître. Loin de constituer une sphère protectrice et rassurante, l'intime a partie liée avec l'étrange, le voluptueux et l'inquiétant, car il est précisément non maîtrisable, insaisissable. » [6]

J'affronte le lion
Ne pas entrer dans sa cage eut été bien pire
Maintenant il est face à moi
Il ne semble pas si dangereux
La vérité c'est que je ne suis pas vraiment entrer dans la cage
J'ai juste décider d'y entrer
Le lion est couché
Il m'attend !

L'inconscient exploré par la psychanalyse, la foi et le mystère de la vie sacralisés par les religions, les extases traversées par les saints et les mystiques, les expériences psychédéliques des poètes, les pratiques chamaniques ou rituelles, offrent une géographie vaste et extraordinaire de « ce qui est au-dedans de l'être ».
Parfois, à provoquer l'expression de l'intime on peut craindre d'affronter la folie de l'autre ou de soi, la perte de contrôle, l'abîme. L'exploration de l'intime ouvre sur le labyrinthe de l'esprit. Pour se protéger il faut savoir pourquoi on cherche à entrer et comment on va le faire.

I. **1. 2 Evocation d'un séjour imaginaire dans l'intime**

L'intime
pulsionnel et silencieux
frappe à la porte
si personne ne lui répond
il retourne au silence

Dans cette maison intérieure
aux pièces sans finitude
la brume dissimule l'architecture des lieux

Un vieillard y habite
et derrière ce vieillard
des milliers d'hommes aussi
je tiens la porte fermée
ces milliers d'autres moi-même m'inquiètent

[6] Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008

Celui qui cherche à prouver leurs présences
ne prouve rien
l'intime s'y refuse

La certitude de leur existence est dans l'intestin
l'intime est aussi caché dans cet autre cerveau

Aujourd'hui je cherche à rentrer dans les lieux
je me lave le visage avec de la boue
je porte le masque grec de la persona
le personnage me cache et me révèle
Je suis libre d'agir
je cours et je crie
sanglier et primitif

L'intime sauvage prends la place
de l'homme éduqué

Je joue jusqu'à l'incarnation
de cet intime inconnu

J'ai exploré une pièce du palais
je ne sais pas laquelle
je ne sais pas où elle se situe

J'ai enlevé le masque
nettoyé mon visage
je n'ai pas été dévoré
par le Minotaure

Je sens juste que peu à peu la brume reprend sa place

Chaque contact avec l'intime
Chaque saisissement de la « chose »
Me demande de trouver un langage qui s'accorde à son étrangeté
Au plus près de ma liberté

« La parole intime est toujours une parole poétique, un haut foyer de résistance et de création qui déjoue toutes les entreprises de violation des corps et d'instrumentalisation des consciences. »[7]
M.Foessel

Dans mon travail sur la voix et le théâtre, j'ai toujours su que l'expression de l'intime conduisait en des lieux uniques et que seul celui qui les traversait pouvait en être l'auteur. La description du monde par les chemins de l'intime est toujours un acte de poésie, parce que l'intime ne s'incarne pas dans la norme. C'est un acte de révélation unique et éphémère qui a besoin de son propre langage pour se décrire.

[7] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*

Mallarmé dans ses correspondances écrit « La poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence »[8]

On peut entendre ou voir cette vérité révélée dans certains actes artistiques.

A l'écoute d'une voix, quelque chose en nous reconnait le vrai du faux, même au-delà de la perception culturelle. Il y a une vibration particulière du vrai qui attire. La poésie née de l'expression de l'intime a sans doute quelque chose à voir avec la vérité subjective de l'être et de sa beauté.
Dans la pratique de la voix, c'est souvent dans l'intensité affective du son et la fascination qu'il peut exercer sur l'auditeur, que l'on peut dire que quelque chose de l'intime du chanteur se révèle, en adéquation avec une esthétique qui en magnifie la présence.
Mon expérience de l'expression vocale et aussi mon attirance pour la poésie m'incline à regarder l'intime comme le lieu souverain de la création. C'est aussi par un sentiment de « manque » que l'intime révèle son importance dans notre rapport au monde et à la création.

I.1. 3 La perte de l'intime

« Le Monde cassé », ce que Gabriel Marcel[9] désigne ainsi, c'est un monde dans lequel notre exigence d'être est tellement frustrée que nous ne parvenons même plus à en prendre conscience.

Les mains croisées sur la poitrine
Le torse nu, quatre lignes noires peintes sur les joues
Une attente en tension
Je suis le guerrier sans guerre
J'attends la danse du soleil pour savoir si je suis encore un homme

Il faut accéder à l'intime pour retrouver son équilibre, l'acteur ne peut jouer en dehors de ce lieu, tout le reste n'est qu'agitation.

« L'inadéquation à soi, le sentiment permanent de l'imposture définissent moins la psychose que la névrose, c'est à dire la souffrance d'un individu qui ne trouve ni dans ses actes, ni dans leurs conséquences l'occasion de se reconnaitre. A l'inverse « le fou » pour Lacan est celui qui adhère sans distance à sa position sociale. » [10]
M.Foessel

Ne plus accéder à l'intime, à ce qui donne un sens aux choses est l'assèchement assuré de l'inspiration, et la dissolution progressive de la voix dans une parole banale sans ancrage intérieur. On comprend tout et on ne vit rien.

L'intime n'est pas le discours du mental, il est « ce que l'on ne sait pas que l'on sait ».
Ne plus accéder à l'intime c'est faire mal à son corps et à son esprit. Si la survie matérielle oblige l'artiste à des pratiques artistiques blessantes parce qu'inadéquates avec sa boussole « intérieure », il ne peut impunément porter longtemps la voix sans qu'un sentiment douloureux de sa parole finisse par se produire.

[8] *Mallarmé correspondance, lettre à Léo d'Orfer, 1884*
[9] *Gabriel Marcel , le mystère de l'être 1951*
[10] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*

L'ouvre boite est déglingué
L'homme affamé se jette dans le vide
Enragé par son incapacité à percer le métal
Et à calmer sa faim

L'intime n'est pas une fleur rare à cultiver, c'est une nécessité quotidienne à vivre.
Un aller retour entre l'inconnu intérieur et le in/connu extérieur, entre moi et les autres.

I.1. 4 La révélation de l'intime

La voix est un révélateur et un véhicule de l'intime. C'est en le disant que l'on « sait ce qui est » . L'émotion nait de la prise de conscience de cette réalité . Parfois le corps réagit avant même que l'esprit ne sache ce qui advient. La vague de l'émotion secoue le corps, ce contact fulgurant avec l'intime est un acte révélateur de quelque chose qui surgit en soi pour dire son existence.

M. Foessel nous dit en se référant à Augustin :
« L'intime est une notion relationnelle qui s'applique à tous les liens que nous entendons développer à l'abri du jugement social. Augustin, qui introduit ce concept dans la philosophie, n'a jamais confondu l'intime avec l'intériorité solitaire. Si, selon lui, Dieu nous est « plus intérieur que ce qu'il y a de plus intérieur en nous »[11], (interior intimo meo) c'est parce que le sujet n'accède à lui-même que sous le regard d'un autre. Cet « autre » peut être Dieu ou un homme mais, dans tous les cas, l'intime désigne une relation où j'accepte de ne pas être seul à détenir la vérité sur qui je suis.
Même celui qui confie sa vie à un journal fait naître en lui un autre regard : seul ce dédoublement lui donne une chance d'accéder à ce qui lui est intérieur. » [12]

C'est donc dans l'échange avec « l'autre » que ce qui est intérieur en nous peut se révéler. L'autre est celui qui nous donne une raison d'aller de l'intérieur à l'extérieur, et de découvrir ainsi « ce qui est là ». Encore une fois plus ou moins intensément, plus ou moins précisément, et malgré l'élaboration de formes concrètes représentatives de ce saisissement, par le langage parlé ou chanté ou par toute autre forme d'expression. Après l'expression de l'intime le retour au non saisissable est certain.

la gueule du « çà » se referme
Il ne reste que des fragments de mémoire

Tous les artistes souffrent de cette volatilité du saisissement de l'intime, de sa disparition quasi consécutive à son expression. C'est cette « insoutenable légèreté de l'être » qui m'a poussé à me tourner vers l'improvisation, pour chanter au plus près de la vérité de l'instant.

Quand l'improvisation est une fin en soi, le chant ou la parole est inventé et donné une seule fois, par exemple : « The Köln Concert » joué et enregistré le 24 janvier 1975 par Keith Jarrett est une oeuvre improvisée, jouée et réalisée, lors d'un seul et unique concert. C'est son enregistrement qui en a perpétré la mémoire, mais l'artiste n'est jamais revenu dessus, n'a jamais tenté de rejouer « The Köln Concert ».
Tout autre attitude eut été une « tentative de résurrection de l'oeuvre défunte.»

[11] *Augustin, les confessions, cité par Foessel*
[12] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*

II L'improvisation vocale comme expression de l'intime

II.1 La clameur de l'improvisateur

L'improvisation est le lieu de la découverte, de la liberté, elle nous permet de mettre en action nos questionnements sur nous-mêmes et sur le monde, de mettre en jeu notre sensibilité et notre imagination. Liberté de créer, de s'exprimer, de construire au gré du développement de notre imagination.

II. 1.1 Improviser est un acte de réenchantement de la vie

'Je sens que mon âme est cadenassée dans le verrou de mon corps et qu'elle ne peut se dégager pour fuir loin des rivages que frappe la mer humaine' [13]
Lautréamont

Vivre c'est improviser, la partition n'est pas écrite, tout est à inventer. Chaque jour nous apprenons à vivre dans cet « inconnu quotidien » qui nous impressionne par sa somme de libertés possibles et de contraintes certaines. Parfois, tout semble mourir en nous, trop de répétitions, d'atrophie, de désirs tus, il faut alors bousculer les habitudes, regarder différemment.

Autour de ma maison il n'y a rien
Que de hautes herbes bousculées par les vents
Dans ma maison il n'y a rien
Qu'une herbe haute bousculée par les ans
C'est moi!

C'est parfois cela !
Les jours sans voix
Il faut alors sortir de chez soi
Ainsi, l'improvisateur aime à s'éloigner des chemins déjà empruntés et aspire au chant de l'âme libre.

L'esprit libre, lucide et inspiré
Nettoie les idées mortes
Et cela fait un bien fou!

Pour ne pas s'encombrer des vieux réflexes d'expression, des habitudes formelles aussi sécurisantes que destructrices, pour donner du souffle, de la liberté, du désir…

II.1. 2 Il faut alors sortir de chez soi

Selon le philosophe Charles Taylor[14], l'idéal d'authenticité d'un individu suppose que s'exprime, au-delà de tout conformisme social, sa « vérité intérieure », à laquelle il doit être fidèle.
Etre chez soi est pour l'artiste le gage de son originalité voir de son authenticité.
Une alerte intérieure sonne et dit « c'est bien ici »

.

[13] Lautréamont « les chants de Maldoror » ed la jeune parque1869
[14] http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/charles-taylor-la-source-quil-nous-faut-atteindre-est-en-nous-4367

Il s'agit donc d'un paradoxe à vivre : l'authenticité se trouve dans l'expression d'une forme qui correspond à notre vérité intérieure, peu à peu l'artiste contacte ce lieu et en devient familier. Cependant, « l'intime » n'est pas d'une nature stable et il faut varier les manières d'y accéder et de l'exprimer pour ne pas en assécher la source.
L'intime est vivant, non installé, il n'a pas d'adresse précise. Il s'agit d'aller vers lui, sage, humble, rusé, sale, se donner des coups de pieds dans les chevilles s'il le faut pour rester éveillé.

Lors de l'exploration des techniques d'improvisation l'écueil du « réflexe vocal systématique » se présente à chaque étape du travail. Quoi de plus pénible que cette impression d'être enfermé, de toujours « faire la même chose »

« Du bois mort c'est du bois extrêmement habitué. Cette idée me préoccupe. Comment ne pas plier au même endroit ? les explorations vocales m'aident à cela ».
Catherine Jacoux, chanteuse et philosophe

L'improvisateur affûte ses armes, de style, de technique vocale et musicale, il se prépare psychiquement à la joute avec lui-même face au public.

Un bocal aquarium plein d'eau
Je plonge violemment la main dedans
Pour saisir le poisson rouge
Si j'osais je le boufferai tout cru

Il faut accepter ses pulsions, leur donner de la place, de la vie, de la présence.
Maintenant le chanteur doit accomplir un chemin d'évidence, il doit se connecter à la source généreuse de « l'inspiration ».

Ne pas sombrer dans la confusion
Ne pas entendre autre chose que sa propre voix
Ne pas s'arracher la tête
Tenir

Si le chanteur cède aux influences négatives de son égo toujours à l'affût de reconnaissances glorieuses et de certitudes rassurantes, il tombe à côté de lui-même, en terrain sec et aride. Pour éviter cette errance douloureuse, il doit gagner sa bataille contre ses diables intérieurs. L'un des maitres diables est celui de « la grenouille qui se prenait pour un boeuf », l'inverse est d'ailleurs aussi dangereux. Il faut ajuster son « vouloir être » à son « pouvoir être ». La reconnaissance de ce que l'on fait par l'autre peut devenir un autre diable puissant qui nous fasse « perdre les pédales ». Au bout du compte, tous ces diables sont au service d'un seul maitre : la peur…

L'outre mer est plus accueillant que le noir
Cela ne change rien à ma terreur des abysses
A la certitude d'être dévoré
Dissous, supprimé, absorbé

Face au public le « héros » improvisateur est investi d'une mission, il doit surmonter « sa peur », il est chargé de transmuter « le plomb en or ». Il doit ramener de sa « quête intérieure » de quoi nourrir le public de songes, d'émotions, de beauté.
La quête du héros va de l'intérieur vers l'extérieur, il combat ses monstres intérieurs pour transmuter le silence en sons évocateurs et nourriciers. Cette quête de partage nait sans

doute de la nécessité d'explorer et d'exprimer « son mystère intérieur affronté» et du besoin de le partager.

Cette nécessité vient à bout de tout…

L'intime partagé semble être le juste endroit du bonheur et de l'émotion!

Emotion « Réaction affective transitoire d'assez grande intensité »
Humidification des organes du sentiment
Tremblement de la stabilité existentielle
Chute abyssale dans le lacrymal incontrôlé
Certitude d'exhumer la vérité
Crachat du corps aimant
Epandage de pesticides anti corrosion de la vérité
Adoration de soi-même ou de l'autre
jouissance certaine
Etymologie, en mouvement

Voici ce que dit Serge Tisseron de la nécessité du partage de l'intime
«Cette tendance est longtemps passée inaperçue bien qu'elle soit essentielle à l'être humain. Elle consiste dans le désir de communiquer à propos de son monde intérieur. Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que de l'« exprimer ». Si les gens veulent ainsi extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'extimité « est en fait au service de la création d'une intimité plus riche.» [15]

La richesse de son monde intérieur est donc au centre de la préoccupation de celui qui improvise, il cherche à révéler ce qui existe en lui et qui demande à naitre, chaque improvisation vient augmenter son capital de création. Il peut se reconnaitre dans ce miroir tendu à son « estime de soi ».
Dans le moment du chant « La voix de l'intime » est aussi « la voix de l'estime de soi »

J'appelle le vent, j'appelle l'autre
j'appelle l'immense, j'appelle car je n'ai plus rien dans les mains
j'ai le manque, le manque d'intuition
le manque de savoir, le manque de réussite
le manque, toujours le manque
je tempère ma colère
et je m'effondre de dégout
mon dieu !
mais dite moi donc si je vaux la peine
est-ce que je vaux la peine ?

[15] *Serge Tisseron , L'intimité surexposée, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 52*

Dans cet aller retour entre le silence d'une intimité inexplorée et ce moment de sa symbolisation et de son expression, l'« extimité » (l'expression de l'intime selon Lacan) ne vide pas l'intimité, on pourrait dire qu'elle l'a régénère en repoussant ses limites et en laissant découvrir de nouvelles zones d'inconnu et de conscience d'une intimité vaste et constamment inexplorée ou non finissante dans son exploration, plus je dis et plus j'ai à dire, plus je chante et plus j'ai à chanter.

Le chanteur est en pèlerinage vers lui-même!

Jean-Yves Leloup donne une définition de « la marche du pèlerin » cette définition peut se transposer à « la marche de l'improvisateur ».

« Le pèlerin, quant à lui, marche vers le marcheur qu'il est et Celui qui marche en lui… Sa destination est l'Être qui le fait être, devenir ce qu'il est et qui est plus grand et autre que lui-même. »[16]

le pèlerin et l'improvisateur marchent du même pas!

L'improvisateur, quant à lui, marche vers l'improvisateur qu'il est et le chant qui marche en lui… Sa destination est l'Être qui le fait être, devenir ce qu'il est et qui est plus grand et autre que lui-même.

Le chant improvisé est conduit par la pensée de l'improvisateur qui en suit le geste vocal, il obéit à ce qui doit être. Le geste du saisissement intérieur est toujours délicat, sensible, quelque soit la nature de l'expression, il s'accorde au souffle qui porte le son. Le chanteur ne peut pas reculer devant la nature de ce qu'il découvre, cette impudeur de l'expression du vrai est la beauté de la réalisation du chant. Le « vrai » qui est la nature de l'intime, inquiète car il est hors du contrôle du « moi ».

Un matin de soleil
sors et marche
n'ai pas peur
l'injonction est bonne
n'ai pas peur

L'improvisateur descend dans le puits pour chercher l'eau qui va le désaltérer et désaltérer son auditeur. Il peut craindre de révéler ce qui est caché, de tomber lui-même dans le puit et de se noyer dans un fatras sonore sans cohérence. Il peut craindre que son eau ne soit pas assez pure, et toutes les craintes sont fatales au chant de l'intime qui ne se révèle que dans le sacrifice de la peur.

C'est ce sacrifice qui donne au chant sa chair, sa saveur, son esprit, son dessein.
A révéler ce qui est en présence, le chant de l'improvisateur est un acte d'innocence. L'innocence d'un don lié à la nécessité intérieure, au plus près de l'exigence de sa liberté.

[16]*Jean-Yves Leloup, la chair et le souffle, revue internationale de théologie et de spiritualité, vol 9 2014*

II. 1. 3 la floraison de l'intime dans l'improvisation, récit d'une expérience

Quand Le mystère et l'étrange s'empare du chanteur…

Nous étions en Bretagne pour un stage d'une semaine**,** le matin du cinquième jour, je proposais de nous préparer à un concert nocturne que nous donnerions pour nous-mêmes dans une chapelle qui jouxtait notre lieu de travail.
Je proposais à chacun de méditer sur un moment important de sa vie, puis d'en faire part à quelqu'un, comme pour en fixer les contenus en l'exprimant à haute voix.
Le soir venu, chacun improviserait un solo chanté en langue imaginaire inspiré par cette méditation.
Magali, au moment de mon annonce s'était soudainement tendu, assez en colère, elle me dit que cette idée ne lui convenait pas, que cela la « mettait dans le mental », je préfère ne rien préparer ou ne rien faire. Je réussis néanmoins à la convaincre de tenter l'aventure, et comme chacun, elle s'en fut de son côté affronter son mental.
Magali est d'origine Arménienne, elle s'assit face au lac qui bordait notre lieu de vie et invoqua les montagnes d'Arménie, mais rien d'important ne lui venait dans ces tentatives de connexion à ces lieux aimés, sauf! quelques indiens d'Amérique qui se mirent à lui tourner autour.
Elle tenta de chasser cette vision saugrenue, mais finit par admettre qu'elle devrait peut-être les inviter dans son improvisation nocturne. C'est ce qu'elle fit. Quand vint le soir, je précisais que chacun, avant de chanter, devrait créer un espace particulier à l'aide de dix bougies, c'était aussi notre nombre de participants, ces bougies seraient déplacées par chaque improvisateur, pour délimiter son espace, s'éclairer, et positionner les autres dans la chapelle qui devenaient alors le « public ». Quand vint son tour, *Magali* se plaça près de l'autel, mis les bougies en cercle autour d'elle, il s'agissait peut-être de « la danse en cercle des indiens ». Elle se mit à chanter, son chant a cappella dura bien dix minutes, ce fut un moment intense, un chant aux résonances amérindiennes totalement libre de références, la voix bondissait dans des plaines imaginaires, elle était le témoin de présences qui chantaient par sa voix, elle nous tint à bout de souffle, les pieds nus ancrés dans la pierre, traversée par un chant que chacun décrira comme, fulgurant, habité, libre, ce fut pour elle un moment unique d'abandon et de réalisation. En elle, l'intime avait été relié au monde par les connections mystérieuses de l'esprit. La beauté du chant, son esthétique sans faille dépassait de loin la seule présence du son.

Cet état de grâce, ce moment de révélation fut pour *Magali* un étonnement absolu, depuis ce jour son chant vit dans la nostalgie de cette « possession », de la force jouissive du surgissement de la « voix de l'intime ». Ces moments sont devenus pour elle, des repères intérieurs exigeants. Ils proposent un cap d'authenticité et une relation complexe à la vérité de l'expression par le chant.

Il y a une évidence spectaculaire « inconcevable » pour soi et pour l'autre avant le moment de sa réalisation. Quelque chose advient et s'invite, quelque chose qui évoque la « transe » dionysiaque, l'émergence mystérieuse de l'intime.

« La transe nous dit Al-Ghazâli, (théologien et soufi d'origine persane du XIe siècle), est « ce qui est trouvé par le samâ » (l'audition de la musique et de la poésie) et qui est « Révélation de la Vérité », elle est à la fois « connaissance de Dieu, présence de l'intelligence, contemplation de l'invisible, communion avec le secret et relation avec ce qui manque » [17]
Gilbert Rouget

Tout en étant loin d'atteindre ces états de conscience élevés de la contemplation de l'invisible, les groupes de travail auxquels je participe, témoignent souvent de ce besoin d'émergence et de perception du mystère de l'intime individuel et collectif.
Il ne s'agit pas de développer ici l'extraordinaire ampleur des phénomènes de transes religieuses et profanes codifiées, recherchées, condamnées parfois, par nombre de cultures du monde.

Mais le mot « transe » est pour nos groupes de travail sur la voix, un état de conscience aigu de ce qui peut nous rassembler à un moment donné. La transe signifie souvent un enthousiasme du à un moment très réussi d'une expression collective, souvent réalisée de manière rythmique et sonore, avec une implication répétitive du corps et pendant laquelle il n'y a pas de place pour l'errance de la pensée et pour les doutes sur la qualité des réalisations formelles.

Nous frappons le sol
Nos respirations s'accélèrent
Les têtes balancent de gauche à droite
L'énergie s'empare du cercle
Les voix fusent à l'intérieur
La mélodie est pilonnée par le rythme
C'est l'intention qui parle
la perception devient aigüe
Elle bondit dans les corps
On pourrait s'éloigner et tout continuerai
Nous sommes dans la course du jaguar
Nous appelons cela la transe
il s'agit juste de la vitesse de l'évidence
Chanter avec soi malgré soi
Chanter avec tous et oublier leurs noms
Que des voix, des souffles, des corps
Un seul chant
Une transe

La transe de l'improvisateur le libère de l'autorité de son mental.
Quand la transe encouragée survient, l'artiste se soumet avec délice à son injonction créatrice.
Elle ne ressemble pas à une crise d'hystérie collective, personne n'est agité de tremblements sous les coups d'une possession incontrôlée.

[17] *Gilbert Rouget, la musique et la transe, Fayard 1980*

Il s'agit d'une transe « religieuse » au sens étymologique « créer du lien », cette transe est celle du cavalier chevauchant sa monture. Le lien se fait entre tous au service d'un centre « créé » qui est le chant, ou dans la voix solitaire du chanteur relié au « torrent de l'intime ». La transe commence quand le mental se tait, que l'intensité de « l'attention » se modifie, le choeur est emporté par la course du jaguar.

L'acte de création spontanée devient simple quand le corps s'affranchit d'une certaine « gravité », quand quelque chose parle au travers de lui, quand l'évidence d'exister par « quelque chose » s'impose.
La jouissance du corps dans la transe ou l'extase est grande, l'impression mesurable d'être au monde au service d'une vérité qui se dit au travers de soi est thérapeutique de tous les doutes existentiels.
Le chanteur entend ce « tremblement de l'âme » comme un don, comme la grâce offerte à son art, sa voix parle en deçà de lui, au nom de quelque chose de plus vaste que lui.
Dans le moment de l'improvisation il y a ce désir de nommé l'innommable, de rencontrer l'inconnu et de lui donner un nom. Et que cela se fasse dans l'évidence de la parole et de l'écoute

II. 2 L'écoute : un sens à développer pour l'improvisateur

II.2.1 Avant le son est le silence

« Le mot silence est encore un bruit, parler est en soi-même imaginer connaître, et pour ne plus connaître, il faudrait ne plus parler… La différence entre expérience intérieure et philosophie réside principalement en ce que, dans l'expérience, l'énoncé n'est rien, sinon un moyen et même, autant qu'un moyen, un obstacle ; ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, c'est le vent. » [18]
Georges Bataille

Pour écouter, faire silence à l'intérieur, se laisser envahir par le son et ne rien commenter, entendre sans fin, la véritable écoute ne se partage pas avec l'exercice de la pensée. C'est accepter de connaitre sans définir, écouter encore, ne s'arrêter mentalement sur aucune sensation, aucune émotion, écouter jusqu'à ne plus faire qu'un avec l'objet écouté. Devenir sanctuaire d'écoute dans l'expérience du silence.

Lorsqu'on interroge un acteur japonais sur son jeu, il insiste sur le fait qu'il joue à partir du vide. c'est à dire à partir du silence intérieur. Quand il joue bien, ce n'est pas le fait d'avoir réalisé une construction mentale préalable mais d'avoir fait le vide.

Le vide accueille le silence, et c'est à partir du silence qu'il est possible d'écouter.

Dans le travail de la voix et de la musique, dans le travail du corps qui prépare et régit les intentions de la voix, l'écoute est au centre de tous les actes. Ecouter demande de s'abstraire de toutes les informations à notre portée pour en choisir un nombre limité et de s'y consacrer « corps et âme ».

[18] *L'expérience intérieure de Georges Bataille (Editions Gallimard, 1954)*

Je suis allongé sur le ventre
Les bras en croix
J'écoute la terre
J'écoute mon coeur qui bat conte la terre
Un jour je serai en dessous
J'écouterai le vent au-dessus de ma tête
je n'aurai pas de regrets
J'aurai vécu ma vie

L'écoute demande de savoir ce que l'on veut entendre. Cela semble contradictoire avec une perception ouverte et sans à priori, pourtant il y a toujours une « définition » de ce que l'on « cherche » en écoutant. Il suffit d'accueillir la réponse dans le silence.

Je cherche la communion, je cherche l'harmonie musicale, je cherche l'adéquation rythmique, je cherche l'équivalence du souffle, je cherche à offrir du sens à la musique.

Dans mon expérience de l'improvisation collective et pour ce que j'essaie d'en transmettre, l'écoute se pose avant tout sur « l'intention » que je perçois dans la voix de l'autre, une intention portée par un certain nombre d'éléments formels comme la mélodie, le timbre de la voix, le rythme de l'énoncé du chant ou de la parole.

Mais comment définir l'intention ?

C'est une disposition d'esprit, **un mouvement intérieur** par lequel une personne se propose, plus ou moins consciemment et plus ou moins fermement, d'atteindre ou d'essayer d'atteindre un but déterminé, indépendamment de sa réalisation, qui peut être incertaine, ou des conditions qui peuvent ne pas être précisées. [19]
CNRTL

Les éléments formels du chant, habités par une intention, même inconsciente de la part du chanteur, proposent une offre de sens à l'auditeur.

Le lien entre l'intime et l'intention dépend de la capacité et de la volonté du chanteur à mettre de « lui-même » dans la conduite de son intention. Les paramètres formels du chant et de l'intention engagée provoquent un état d'être particulier chez le chanteur, une narration chargée d'affects perceptibles, un « coeur à coeur » avec l'auditeur qui écoute, avec le partenaire quand il s'agit d'un duo ou d'un groupe. C'est par l'intuition de l'intention et par la « qualité de sa conduite » que s'installe un dialogue d'intime à intime. Le dépassement vocal qui s'en suit dépend de l'intensité de ce qu'il perçoit et accepte de révéler.

L'intention travaille au saisissement poétique du sens du chant, elle révèle l'identité secrète de la « chose » dans le temps de l'extimité. Elle est l'outil de sa révélation.
L'intention a un corps multiple, elle est faite d'un caractère affectif saisissable, d'une identité énergétique maitrisable, la justification d'un mode, d'un rythme, d'un timbre de voix.
L'intention découvre son visage doucement, ou violemment, elle révèle l'objet du désir.

[19] *http://www.cnrtl.fr/definition/intention*

L'hiver s'éloigne, la lumière gagne, la douceur aussi
Je sors les narines pour les odeurs de printemps
Les sensations de bientôt tout neuf
Je devrais courir et m'arracher des lambeaux de peau
Ce serait la mue du vieil homme nu, tout neuf

Voici l'inspiration heureuse et fragile du retour du printemps, un mélange de joie et de fragilité dans le corps du vieil homme. Son intention est la mue… sa douleur, sa nécessité, sa joie.
En tenant compte des différences d'écoute liées à la culture de chacun, car « on entend ce que l'on sait entendre », l'écoute et l'interprétation du chant de « quelqu'un » n'est la même pour personne, mais on peut sentir que certaines « paroles » sont plus chargées que d'autres par cette intention nourrie à la source de l'intime. Dans le temps de l'écoute, l'interprétation de ce qu'il entend appartient à chaque auditeur. A chacun de mettre des mots sur son ressenti, ou de se laisser aller à une contemplation sans discours de ce qui se passe en lui pour s'offrir à l'écoute de la musique et à la présence magique d'Orphée.

II.2.2 Quand on improvise à deux

« Etre un couple c'est ne faire qu'un
Oui mais lequel? »
Oscar Wilde

l'écoute est à « double direction ». On écoute ce qui se passe en soi et dans le même temps ce qui est produit par l'autre. Peu à peu l'écoute est tendue vers ce qui « se produit » entre les deux voix, la conscience partagée de l'intention qui s'exprime.

Une réponse est donc apportée à Oscar Wilde : ni l'un, ni l'autre.

Le lieu de l'improvisation chantée est un lieu d'exception où une forme d'idéal relationnel entre deux voix peut se réaliser le temps d'un chant.
Il y a donc une conscience aigüe de soi partagée dans le même temps avec un oubli de soi, la voix de l'autre, son chant devient le centre de notre écoute, et la raison de notre chant. Notre voix « s'inspire de » et inspire constamment le chant de l'autre. C'est ainsi, dans ce dialogue intime, constant, intense, que l'un devient réellement deux, et que le duo crée un chant unique et trouve l'unité.
Dans cette écoute soutenue, l'intention du chant est saisie instantanément, son expression stylisée est contenue dans le caractère rythmique et mélodique des premiers sons émis par l'un ou l'autre des chanteurs. C'est cette expression qui va donner « la couleur de l'intention », par un geste vocal spontané qui ne doit rien à la réflexion. Les formes musicales qui émergent sont immédiatement entendues et saisies par les chanteurs pour mieux les projeter vers l'avant. Leur écoute intuitive et « savante » leur permet de donner une cohérence instinctive à leur échange et de créer « le chemin du chant » dans le même temps qu'ils le parcourent.

Pendant l'improvisation, il y a une « anthropophagie » assumée du temps. Le temps est avalé par l'écoute constante des phénomènes musicaux, on ne s'arrête sur rien, le temps avalé est suspendu par la conscience du déroulement de l'improvisation dans un présent toujours renouvelé.
Les chanteurs avancent psychiquement au rythme du temps pour avoir le sentiment de s'en être affranchi et d'exister pleinement dans le moment partagé.

II.2.3 Une joie collective

Lorsque qu'un groupe improvise vocalement, chacun ne peut entendre que des parties des expressions présentes.
Dans le moment de l'improvisation l'écoute « de tout » au même instant est impossible.
Chaque « oreille » va d'un son à l'autre, s'ajuste à ce qu'elle peut entendre, et accepte de n'avoir qu'une idée subjective et incomplète de l'oeuvre qui advient.
Mais de cette écoute partielle chaque voix peut s'inspirer et justifier son chant.
Il s'agit d'apporter sa pierre de justesse au choeur qui bâtit son chant
L'oubli de soi, au service du choeur, se réalise par l'attention constante accordée à l'autre.
Le chanteur ne s'attache pas à « ce qui vient de lui », ce qui vient de lui existe parce qu'il est une réponse ou un appui à une autre voix. Le chanteur réalise ainsi une partie de l'oeuvre par la constance de cette relation. Peu à peu l'objet commun prend « forme et identité » et devient l'objet de chacun et de tous. L'oubli de soi est au service de « l'ensemble accordé ». Il n'y a dans cette attitude aucune position sacrificielle, juste la certitude de produire au mieux ce qu'il fallait.
Il y a une éthique psychique qui s'impose à chacun pour accomplir un geste collectif heureux. Le repli sur soi, l'hésitation énergétique, l'extrapolation esthétique hors champs, sont des empêchements à cette réalisation.

II. 2. 4 Laisser libre son sauvage intérieur

L'intime se révèle malgré lui, en oubliant « lui ». L'attention se pose sur la perception de l'intime de l'autre. Il faut regarder ailleurs qu'en soi pour donner une chance à « l'en soi » de se révéler.
L' intime « sauvage » n'aime pas être surveillé, ou pire être « obliger à ». Il faut laisser libre son « sauvage intérieur » en confiant sa surveillance curieuse, passionnée, bienveillante, à l'autre, et que l'autre en fasse de même avec vous.
Les voix s'activent dans un cercle vertueux qui n'en finit pas de se propulser « amoureusement ».

II. 2. 5 Il s'agit aussi de construire sa liberté dans cet espace du chant.

Ainsi l'intime est attiré par ce qui le laisse libre de se révéler.

La liberté est un sujet essentiel de l'improvisation. C'est peut-être la première raison de la pratiquer. La liberté commence avec la possibilité de faire un choix (d'intention, de style…) et de se révéler dans l'exercice de ce choix. Cette prise de liberté oblige à se placer dans une référence culturelle large.
Les répertoires musicaux sont essentiels au socle identitaire des cultures. Chaque culture a produit tout au long de son histoire des chants et musiques marqués par des styles et contenus signifiants qui correspondent en miroir à leur histoire.
Chaque individu appartenant à une culture s'y reconnait avec plus ou moins de conviction et d'appartenance. Les frontières se sont ouvertes, les moyens d'accès aux productions musicales des autres cultures sont simples et immédiats.
Le reflet culturel dans l'intime de chacun s'est donc complexifié et se trouve en perpétuel réajustement.
Dans notre culture ouverte, nous sommes aujourd'hui confrontés à un vaste choix d'identification avec un ou plusieurs styles de musique vocale. Nous pouvons en choisir un ou plusieurs, par résonance intime ou par influence culturelle, et en devenir un des porte voix.
C'est une adéquation réalisée ou recherchée entre l'extime qui désire s'exprimer et être reconnu et le groupe ou la société dans laquelle l'individu vit.

L'offre stylistique, (rap, jazz, pop, mélodie française, musiques du monde etc..) est multiple et complexe. Paradoxalement cette richesse entraine une difficulté dans le choix d'identification à un style proposé. Ainsi plus il y a de projections de soi possibles dans l'univers musical et plus il devient difficile de choisir son appartenance.
L'improvisation est liée étroitement à l'intime, elle permet donc d'identifier plus clairement ses besoins d'expression en terme de style et d'appartenance.
Dans mon expérience de formateur, je rencontre de plus en plus de personnes, surtout des femmes,[20] dont la motivation exprimée est une recherche de liberté qui passe par la connaissance d'elle-même, et par le besoin consécutif de s'exprimer librement dans un cadre qui puisse accueillir leurs différences et leur originalité.
Nombre de femmes a aujourd'hui tendance à considérer l'expression de l'intime comme une condition première à l'exercice de leur liberté. Par cet « accordage » à l'intime elle trouve une singularité marquée dans leur chant.
En revanche, les hommes ont plus tendance à s'exprimer dans des cadres et formes d'expression déjà établis et reconnus.

Je pousse les murs, encore et encore
Chaque fois je gagne un peu de liberté et d'espace
Parfois la nuit je sens les murs se rapprocher
Au matin quand je m'éveille
Je reprends mon labeur
Je pousse les murs et chaque fois je gagne un peu de liberté et d'espace

Un des outils que j'utilise pour donner « la voix libre » à l'intime est la langue imaginaire. La langue imaginaire offre la possibilité d'accéder à la « voix déliée »[21], comme l'énonce Bernard Baas dans son livre éponyme, c'est à dire la possibilité d'accéder à la voix sans le signifiant de la langue, par un accès direct à l'écoute du son et de son « sens intrinsèque » ouvert et évocateur d'imaginaires multiples et libres.

II. 3 La poésie évocatrice des langues imaginaires

II. 3. 1 Parler dans une langue imaginaire

C'est produire un discours avec des mots inventés dont le sens développé par l'intention crée un univers sonore et musical cohérent.

« La musique ne dit rien mais elle le dit bien »
Igor Stravinsky

[20] *réalisation d'interview sur leur motivation auprès des participants au stage d!improvisation 2016*
[21] *Bernard Baas, la voix déliée, Hermann, le bel aujourd'hui 2010*

« Jacques Lacan a inventé le terme lalangue pour signifier cette part de la langue qui échappe à l'effet de sens, où réside la jouissance, lieu de l'équivoque, dont nous nous séparons pour entrer dans les discours et nous inscrire dans le lien social, et dont notre langue porte pourtant la marque indélébile, habitant notre parole à notre insu. »[22]
M.Foessel

J'ai appris à évoquer mes sentiments en utilisant un langage inventé. Je prononce des mots que je ne comprends pas en leur conférant un aspect mystérieux, ludique, envoûtant.
Je rêve librement sur le contenu évocateur de la musique de cette langue

J'ai chanté « Arks malok tchendru oukzbar »
Cela sonne comme les cris d'un cavalier mongol au galop
pour dire ces mots inventés
j'ai harnaché ma langue d'un désir de rocaille
à cheval sur mon articulation syllabique
j'ai traversé la steppe

« ...Ne t'occupe pas de chercher les mots comme si tu pouvais mettre en forme une musique capable de plaire à Dieu. Contente toi de jubiler... Musique sans paroles parce que le cœur veut mettre au jour ce qui ne peut se dire. » [23]
St Augustin

L'injonction est belle pour un rêveur. Saint Augustin propose de « parler en langue » pour parler à Dieu, se contenter de jubiler en laissant couler hors de soi une musique de mots que le sens n'arrête pas. Une jonction parfaite entre la prière et le sentiment profond de la communion, l'expression forte de « l'intime » et de sa révélation. Le parler en langue est aussi nommé « glossolalies » dont l'origine est grecque, glôssa (langue) et lalia (parler)

Je me souviens…
J'étais adolescent et je me parlais à « moi-même », dans une langue inventée je me racontais le monde sans la barrière des mots qui toujours décevaient mon imagination.
C'était mon journal vocal intime…
J'accédais à des contrées intérieures inexplorées, à des pulsions pleines d'espérance . Une guitare à la main, je pouvais rester des heures à percevoir un monde enchanté, je chantais à perdre haleine sans me préoccuper de rien. J'accédais à un intime mystérieux qui me convenait car j'étais bien incapable d'enchanter le monde avec des mots. La langue inventée me permettait d'en dépasser le sens. Mais il m'était impossible de réitérer l'expérience devant les autres. Cet intime révélé était jaloux de lui-même, il avait bien trop peur que l'autre ne le réduise à rien, et d'ailleurs il était adressé à un « autre » imaginaire que je n'appelais pas dieu, car dieu était bien trop grand pour moi. Cet « autre » n'avait pas de nom, lui comme moi restions secrets et mystérieux dans un dialogue qui n'en finissait pas et qui m'aidait à transcender le quotidien.

Je garde le terme de « langue imaginaire » ou « évocalie ». Ce dernier mot « inventé » semble faire la synthèse expressive pour parler d' une langue que personne ne comprend mais que chacun peut « entendre ».

[22] *Michael Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[23] *Le chant en langue selon St Augustin, Commentaire psaume 32*

C'est à dire une forme entre quelque chose de l'ordre d'une expression sonore primitive (onomatopée, borborygmes, cris …) ou plus sophistiquée (avec des règles internes…) et d'un matériau vocal dans toute ses possibilités expressives. Son pouvoir suggestif, évocateur, crée des paysages, contrées, espaces mystérieux qui résonnent en nous et chez l'auditeur.

Mais qu'y-a-t-il dans le son de la voix qui permet de se passer du contenu des mots?
Qui autorise à s'échapper de notre langue conventionnelle sans se perdre complètement et garder du sens à notre discours ?

Les travaux de Gilbert Rouget (1970 et 1976), ont mis en relief les caractéristiques ethniques de la voix et le fait qu'indépendamment du sens des mots, la voix est en elle-même langage comme le souligne Claire Gillie[24].
La langue imaginaire par sa relation secrète au « sens des choses » peut devenir un support précieux dans la recherche de l'expression de l'intime.

La langue imaginaire est par excellence une langue de l'oralité. Elle explore et joue avec le son des syllabes prononcées, elle empêche le signifiant d'encombrer la perception du « sens du son » et de freiner son expression.
Cette forme d'abstraction sonore permet, en l'absence d'un discours explicatif, de jouer sur les ambiguïtés des interprétations possibles.
Elle supplante une réalité identifiable par le chanteur et le public (la réalité du sens donné par les mots), et lui ouvre la possibilité d'une révélation de son intimité sans prendre le risque d'un dévoilement sans ambiguïté.
Elle favorise aussi la fluidité du chant qui n'est pas éprouvée par le sens des mots.
De plus contrairement aux autres expressions vocales signifiantes, il est difficile d'en mémoriser la ligne de sens et son côté éphémère, sans mémoire, entre bien en résonance avec les états d'être qui sont eux-mêmes toujours en mouvement.
Ce qui ne veut pas dire que ce langage est absent de toutes contraintes. Il faut avoir « travailler son langage » pour dire au mieux ce que l'on a à dire.
Lorsque l'on décide de ne pas employer de mots signifiants, on produit un amas de sons bruts qu'il va falloir tailler pour leur donner une clarté signifiante. Car l'attention n'est plus posée sur le sens des mots mais bien sur le sens des sons.

Naturellement, il n'y a pas de son qui ne soit le résultat d'une action de la nature ou de l'agissement humain et nous sommes habitués à les interpréter.
Notre éducation à l'entendement du monde, éclaire de sens les sons que nous entendons.
Depuis notre naissance, le magma originel et indifférencié du tout petit enfant, fait peu à peu place à une symphonie organisée parce qu'identifiable et interprétable par notre oreille.
Ainsi dans notre environnement sonore le son d'une porte qui s'ouvre devient la présence nouvelle de quelqu'un, le son d'un volcan en éruption l'évocation d'un danger, un verre qui se brise, le bruissement du vent dans les arbres, une brosse qui coiffe des cheveux, la course d'un enfant dans des flaques d'eau, provoquent de multiples interprétations et émotions .

On attache toujours quelque chose de soi à ce que l'on entend : un savoir, une mémoire, un affect, jusqu'à l'inquiétude ou la curiosité suscitée par un son que l'on ne connait pas.

[24] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*

Si les sons émis par la voix humaine ne sont pas autant différenciés que les sons entendus dans la nature ou par la conséquence des agissements humains, les sons de la voix sont pareillement infinis dans leur diversité, évocateurs de beauté, de douceur, de violence, de douleur…. Le seul son de la voix convoque chez celui qui écoute une interprétation qui déclenche des sentiments, des réactions, dans une infinie symphonie de différences.

Dans ma pratique de formateur, nous apprenons à donner du sens aux sons c'est à dire à developper de l'intention dans le son.

« Mais pourquoi veux-tu connaitre la richesse sonore de la voix ? me demande Louis, pourquoi ne te contentes-tu pas d'entendre la beauté des mots, de rêver sur les ailes des mots ? »

Parce que j'aime entendre dans la voix les soupirs inconnus de l'être
j'aime entendre à nu les sentiments révélés
j'aime les joues rouges provoquées par la voix déchainée
juste pour le plaisir, pour se sentir vivant,
et puis surtout l'expression des caractères
toutes sortes de caractères et de situations
cachés derrière les sons
dans lesquelles chante et parle la voix

La voix d'une enfant qui chante dans un jardin
bonheur
La voix d'un amérindien en costume cérémoniel attablé dans un café parisien
étrange
La voix de blanche neige qui fait le ménage dans la maison des nains
ambiguïté et douceur
La voix de mon grand-père qui cherche ses cigarettes
trace indélébile
La voix de ma mère qui ne me rassure plus
désolation inquiète

J'entends tout cela et bien d'autres choses

Je travaille la matière du son pour en faire un chant. Je taille dans les syllabes pour en faire des diamants. La langue inventée n'est pas un fatras de sons incompréhensibles, elle se fait le lit du rêve du chanteur.
De plus, Louis, si tu regardes dans la composition des syllabes, tu peux pénétrer chaque son, tu t'enfonces toujours plus loin dans l'exploration de « ta voix », tu retrouves peu à peu la nécessité de contacter l'intime, là où tu vas chercher l'or.
La déesse endormie s'étire, se lève, se met à danser.
Certains jours tu feras l'amour avec elle, tu appelleras cela une transe.

La langue inventée est un acte de poésie sonore, elle est aussi comme dans les glossolalies religieuses la marque d'un échange avec Dieu.

II. 3. 2 Les glossolalies : origines religieuses et destin poïétique

C'est en retraçant rapidement l'histoire des traditions religieuses, auxquelles se rattachent les glossolalies que l'on peut mieux saisir les enjeux et les stratégies de ces expérimentations poétiques, désignées ici par le terme de *glossopoïèses* pour bien marquer leur dimension poïétique et les distinguer des glossolalies religieuses.

Pour rappel : les glossolalies définissent à l'origine le « parler en langues » dans la tradition chrétienne.

II. 3. 3 Les glossopoïèses

les glossolalies deviennent glossopoïèses sous l'impulsion de poètes comme :
Hugo Ball, dont les poèmes glossopoïèses les plus connus sont karawane et la fuite hors du temps. Hugo Ball est un poète futuriste puis dadaïste du début du 20e siècle. Il rêve *« d'un art vivant, irrationnel, primitif, complexe, un art qui laisse des documents non d'édifications mais de paradoxes. »*

"Ce que nous appelons Dada est un jeu de fous dans le vide, qui a impliqué tous les grands problèmes […] tel un geste de gladiateur ; un jeu avec des restes minables […] l'exécution de la moralité prétendue »[25]
Hugo Ball

On peut entendre aujourd'hui ses poèmes onomatopéiques mis en voix par divers artistes.

« L'organe vocal humain représente l'âme, l'individualité, au cours de son odyssée parmi des compagnons démoniaques […] Le poème expose le conflit entre la vox humana et un monde qui la menace, l'infiltre et la détruit sans qu'elle puisse échapper à son rythme et au déferlement de ses bruits. » [26]
Hugo Ball

« Nous avons chargé le mot de forces et d'énergies qui nous ont fait redécouvrir le sens évangélique du "verbe" (logos). Nous avons essayé de donner au vocable isolé la plénitude d'une conjuration, l'incandescence d'un astre. » [27]
Hugo Ball

Un autre poète créateur de poésie sonore est Velimir Khlebnikov. C'est l'un des initiateurs du futurisme et son recueil la Conjuration par le rire (1910) est souvent considéré comme la première œuvre futuriste. Ce poème, écrit sur une seule racine, développée en néologismes, est le premier pas de Khlebnikov dans l'élaboration du « zaoum », ou « langage transmental » [28]
Source Larousse

[25] *Hugo Ball, La Fuite hors du temps, op. cit., p. 122,…1946*
[26] *Hugo Ball, La Fuite hors du temps, op. cit., p. 41,… 1946*
[27] *Hugo Ball, lettre à Richard Huelsenbeck du 28 novembre 1916.*
[28] *Source Larousse*

Khlebnikov rêve d'une langue unique et parfaite, « nouvelle tornade unificatrice », « nouveau rassembleur du genre humain », « La langue transrationnelle est l'embryon de la future langue universelle. Il n'y a qu'elle pour unir les hommes. »[29]
Vélimir Khlebnikov

Il y a souvent dans l'attitude de ces poètes un désir d'universalité, une nostalgie de l'unité humaine de « Babel » en même temps qu'un besoin de déconstruction de mise à mal du sens incapable de dire l'essentiel.

Le poète, dramaturge et acteur le plus connu ayant produit des « glossolalies » à sa manière « crottée » est Antonin Artaud. Il pense l'acteur, le diseur de mots, comme un athlète vocal digne de sa démesure et de son éthique artistique hors norme.
Dans son éructation verbale pleine d'énergie intentionnelle, Artaud fait surgir de sa gorge une giclée de vie . Il y a quelque chose de prodigieusement physique dans cette profération syllabique.
Pour provoquer de l'organicité, du primitif, Artaud dit : ' là où ça sent la merde ça sent l'être.'[30]

Si je suis poète ou acteur, ce n'est pas pour écrire ou déclamer des poésies, mais pour les vivre. Lorsque je récite un poème, ce n'est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d'hommes ou de femmes, je dis des corps trembler et virer à l'unisson du mien, virer comme on vire, de l'obtuse contemplation du bouddha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l'âme, c'est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d'un être intégral de poésie.
Antonin Artaud Lettres de Rodez, 1946 [31]

Artaud parle ainsi de ses Glossolalies

« le chantonnement/ scandé,/laïque,/non liturgique,/non rituel,/non grec,/entre nègre,/ chinois,/ indien/et français Villon […]. Pour y arriver,/partir de ce que je suis français […]. Ce sera toujours moi parlant une langue étrangère avec un accent toujours reconnaissable. » [32]
Artaud parle intimement de ce qui participe de son histoire intégrée dans un acte de poésie radical.

Aujourd'hui toujours et peut-être plus encore par la divulgation « massive » des musiques du monde, des chanteurs, auteurs, compositeurs créent, utilisent, explorent des langues imaginaires, dans une démarche collective ou individuelle.
La majorité des musiciens s'appuie sur la musique contemporaine, sur une écriture libre des musiques actuelles. Certains de ces chanteurs ont donc un répertoire chanté majoritairement dans une langue inventée considérée comme telle ou non.
Voici quelques exemples parmi les plus marquants, leurs raisons et commentaires sont liés à un besoin de poésie, à l'expression d'un territoire intime lié à l'enfance, à une compensation des manques face à la langue signifiante, à un besoin d'adéquation idéale entre la langue et la musique, adéquation dont l'alchimie touche toujours à l'intime, à tenter de dire l'indicible, ou simplement à se faire entendre de tous.

[29] *Vélimir Khlebnikov, Des nombres et des lettres, Lausanne 1986*

[30] *Artaud, pour en finir avec le jugement de dieu, studio de la radio française, 1947*

[31] *Antonin Artaud Lettres de Rodez, 1946*

[32] *Antonin Artaud, cité par Paule Thévenin, oeuvres complètes 1989*

Le Kobaïen de Christian Vander, Le Klokobetz de Nosfel, Le Mella de Julien Avisse, Le kenova de Mam'Sika, Pangéa des Chet Nuneta, les langues inventées non nommées de Charlène Ploner Julien Jacob, Mahna, Urban Trad, Nomad, Giorgio Ligeti, Luciano Berio, Joaquin Orellana….

II. 3. 4 Sur les langues imaginaires ils disent…

Un langage imprenable ou parler en termes imprenables… Je compose mes manques… c'est un outil artistique, pour donner une culture, une identité à mon monde… un champ sémantique qui cherche à dire l'indicible… faire exister les moments où les mots s'échappent, trahissent et échouent… c'est comme si on cherchait en nous d'autres identités qui nous rapprochent de différents peuples… des mots inconnus, qui se laisseraient la liberté d'être inventer à chaque instant… On ne comprend pas mais on comprend tout… Mon identité artistique est construite sur ce qui reposait au fond de moi… Ce qui me plaît, c'est ce symbole d'union… les voix humaines qui produisent des sons et non des mots sont plus percutantes et dramatiques… pour mettre à nu toute la nature anthropologique et biologique de la voix humaine'

Il y a parfois dans l'utilisation du langage imaginaire « l'inquiétude » de passer de l'intimité à une extimité réalisée qui serait décevante. Tout le monde n'est pas poète… dit Charlène Ploner qui chante dans une langue inventée. Le langage imaginaire permet de rester entre deux actions-états d'être, il exprime un chemin d'intimité tout en lui conférant dans son extimité une part de non révélé, un reste d'intimité et de mystère. Est-ce donc un acte d'inaboutissement de la forme verbale réalisée et donc un acte de défaite acceptée ? Ou bien est-ce au contraire l'enrichissement de l'exprimé par sa part de non révélé mystérieux qui garde un appel au rêve et à l'exploration de l'intime et de ses forces?

« Il me semble nécessaire de libérer l'acteur du sens intelligible des mots, afin qu'il puisse retrouver la nature des sons. Qu'il puisse constater par lui-même la quantité d'informations brutes contenues dans les mille façons de dire « Ah ». Car les mots, par nature, sont discriminants. Choisir un mot c'est fermer la porte à tous les autres, c'est contenir la chose que l'on cherche à définir à l'intérieur du mot et cela est navrant car la chose, bien souvent, est plus vaste. Les mots créent les clivages et fixent du sens là où il peut ne pas y en avoir. Un mot est trop souvent un mur. »
Paroles d'acteur

Pour suivre notre chemin dans la « voix de l'intime », il faut aller chercher la voix à la source du corps et du souffle.

II. 4 les chemins de la voix

Libérer la voix, ce n'est pas travailler avec l'appareil vocal en fixant son attention sur lui, mais il faut au contraire travailler comme si le corps chantait, le corps parlait. [33]
Jerzy Grotowski

La voix est liée au corps par le souffle, le souffle est sa matrice et son véhicule

[33] *Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997*

II. 4. 1 Sur les ailes du souffle

La voix, est projetée hors du corps par l'effet de l'expiration, c'est dans l'inspiration qu'une grande partie du contexte intérieur de la voix se réalise.
Projetée hors du corps, la voix voyage dans l'espace tant que le son n'est pas freiné par l'air, pour se dissoudre peu à peu dans le silence.
La voix pénètre l'audition et l'esprit de celui qui « l'entend », à qui elle s'adresse ou qui se trouve dans son rayonnement.

Ce « voyage hors du corps » lui confère un aspect immatériel, et provoque l'illusion d'un objet en soi. Cette impression est comme un piège tendu par l'esprit, car si une fois échappée du corps il est impossible d'intervenir sur la voix, c'est toujours dans le corps que l'alchimie de son commencement se fait. Il faut alors inventer les moyens d'offrir à la voix ses plus « belles » conditions de naissance et d'expression en lui offrant une matrice souple et intense au service de sa réalisation. A savoir un travail sur le corps et dans le corps. En retour, la voix est aussi le moyen de nettoyer cette matrice de tous ses sentiments, émotions, refoulements qui ne doivent pas stagner en elle, il faut aussi nettoyer le nid.

Il est certain qu'à chaque sentiment, à chaque mouvement de l'esprit, à chaque bondissement de l'affectivité humaine correspond un souffle qui lui appartient [34]
Antonin Artaud, le théâtre et son double

Lorsque nous observons notre respiration, sa présence si visible, si nécessaire, si constante dans ses mouvements, génère un étonnement et une inquiétude de nous voir soumis à une nécessité si vitale.

Rien en nous, n'est aussi consciemment utile à notre existence, nous expirons et inspirons environ toutes les quatre secondes, et si les battements du coeur sont plus réguliers encore, nous ne pouvons à moins de nous y entrainer longuement intervenir sur leur fonctionnement.

La respiration est donc soumise à de multiples interventions possibles de notre volonté.

Elle est le lieu symptomatique de notre présence au monde, un constant aller retour entre l'intérieur et l'extérieur. L'intime se nourrit de notre prise d'air à l'extérieur de nous-même, on peut aussi l'imaginer comme l'oisillon qui ne sort pas du nid et est nourri par la mère (le souffle) qui fait les allers retours entre le monde et le nid pour trouver et ramener la nourriture.

L'inspire qui va de l'extérieur vers l'intérieur est un « fragment du monde » qui s'exprime en nous et l'expire qui part de l'intérieur vers l'extérieur est l'expression de l'intime qui témoigne du monde. Nous disons bien être « inspiré par », et ce geste qui va au plus profond de nos cellules fait de nous un être relié et attaché au monde, nous existons parce que le monde existe.

[34] *Antonin Artaud, le théâtre et son double, Gallimard 1964*

II. 4. 2 Le souffle, du plein au vide

« L'expiration et la suspension à vide servent à la décharge des contenus du moi (émotions, pensées, mouvements divers), mais aussi à la concentration de ce fluide intime que l'on désigne par « le souffle ». L'apprentissage du « vide de soi » conduit donc à goûter une « plénitude en soi », facteur d'extase ou de libération.
Revue Française de Yoga [35]

Nous pourrions dire que l'intime est niché au creux de ce « vide de soi ». C'est dans ce vide qu'il prend forme et s'élance en nous avant la prochaine inspiration.

Dans la maitrise de l'inspiration il y a le choix de ce que l'on prend au monde. Ce choix devient essentiel quand il nourrit le sens du chant, une inspire large et violente indique déjà l'intention de l'expire, le chant sera sans doute large et violent, ou retenu, il en dira tout de même l'essence.

La qualité intentionnelle de l'inspiration influe directement sur l'interprétation. Et l'instinct de l'interprétation influe à son tour sur l'inspiration, l'inspire est « celui qui sait ce qui doit être exprimé ». La qualité de l'inspire permet d'établir un cercle de vertu entre l'inspiration et l'action, parlée, chantée ou corporelle.

Claire Gillie, dans son texte « à couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik » [36] cite Marie Balmary : « Né d'en haut, par la bouche qui parle après être né par le sexe »[37]

Dans le contexte de la place du souffle dans la parole des évangiles, cette citation confère à l'action de chanter, et avant elle à celle de respirer, une vocation d'urgence spirituelle, la possibilité de réitérer par le souffle une renaissance toujours possible.
Etre né par le sexe nous donne la force terrestre, le désir de mettre au monde à notre tour, de jouir et d'exister. Il y a dans le souffle cette possibilité de transcender le réel, de s'élever dans un acte de création insoupçonné, quelque chose qui dans l'acte du chant, dans l'expression de notre intimité par le souffle, nous offre des successions de renaissances à nous mêmes et aux autres.

Toutes les techniques de travail du corps sont bonnes si elles offrent la possibilité de réveiller l'intensité, la subtilité, l'utilisation consciente et déployée de l'éventail des énergies du corps qui servent à la création et à l'expulsion de la voix.
Le yoga, le taï chi, le qi gong, la méthode Feldenkrais ou Alexander sont parmi les techniques les plus connues et pratiquées en France. Chacune de ces techniques propose une pratique consciente et optimum du souffle par un engagement corporel subtil et une utilisation musculaire, dissociée, mesurée et consciente.

Cependant, ces techniques impliquent peu ou pas la relation à l'autre en tant que « provocateur » d'actions, d'émotions. Elles n'ont pas pour objectif l'expression artistique du sujet dans leurs pratiques du souffle et de l'engagement du corps.

[35] *Revue Française de Yoga, n°28, août 2003, « La voie du souffle »*
[36] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*
[37] *Marie Balmary Le sacrifice interdit, (Freud et la Bible), Paris : Grasset, 1986*

Dans la voix chantée et parlée « l'autre » est un acteur important de la révélation vocale et théâtrale, c'est cet enjeu que nombre d'artistes et de praticiens du théâtre et de la voix ont développé dans leurs approches techniques et artistiques, pour n'en citer que quelques uns parmi les plus connus : Jerzy Grotowski, le Roy Hart Théâtre, Mérédith Monk… Je tente avec d'autres de m'inscrire dans la continuité de ces pratiques holistiques du corps et de la voix.

II. 4. 3 Les jeux du corps

« L'acte vocal est une action intégrée du corps tout entier. Ce ne sont pas les cordes vocales qui font le son. Elles émettent les vibrations. La vibration de l'air forme le son qui s'embellit grâce aux cavités de résonance, et le diaphragme soutient cet édifice vocal sonore. Plus le son est librement émis par un corps bien ouvert au milieu des côtes flottantes, plus la voix monte aisément à l'aigu, tout comme une maison peut, grâce à de larges fondations, s'élever très haut sans difficulté. » [38]
Jean-Pierre Blivet

Je cite ce passage du traité de technique vocale de Jean-Pierre Blivet pour reconnaitre et apprécier la pertinence et la précision de la technique dite classique de l'approche de la voix. Cette approche n'est pas en contradiction avec l'engagement du corps dans une pratique vocale qui tient compte de « l'intime » et qui cherche l'organicité de la voix avant son développement au service d'un genre musical précis.

Voici à la suite quelques exercices types de cette mise en jeu du corps, qui illustrent comment à un travail corporel va correspondre un certain type d'expression vocale.
Ainsi la voix ne se raconte pas elle-même, elle dit les expériences du corps, immédiates ou anciennes et c'est l'esprit qui saisit leur relation.
Pour mettre le corps en jeu, la relation à la nature est un formidable réservoir de sensations qui n'est pas toujours accessible. Le plus souvent le travail corporel s'effectue en salle fermée, car l'attention est moins sollicitée par l'extérieur et le confort aide à la concentration.

Derrière moi Louis m'attrape par le bassin, il a les genoux pliés bien plantés dans le sol, moi je veux partir, lui m'en empêche. Je dis ma révolte au cri articulé de sons dont la traduction signifiante serait : « *Laisse moi tranquille, laisse moi partir, laisse moi décider, je réclame le droit à l'existence.* ». Ma révolte sonore secoue violemment mon circuit intentionnel

Ma voix a souvent deux choix :
- D'une part, si elle dit sans oser le dire, elle se cogne à la gorge, articule des sons rauques, des A fermés et contrariés, pas facile de ne pas s'abîmer, c'est l'expression du refoulement, une porte vers « la perte du souffle » dont parle Claire Gillie.
« Comment donc un sujet peut-il en arriver à retenir son souffle, entraver son expression, enclore sa voix, renoncer à l'appel et « avoir du répondant », l'enjeu inconscient étant de s'exclure de l'échange verbal, et renoncer à entrer dans la polyphonie sociale ? Inhibition vocale, phobie vocale, anorexie vocale, virginité vocale ; tels sont les symptômes multiples qui viennent faire un maillage serré, prenant la parole aux rets de la pulsion. Et faisant alors de ces sujets, des sujets à bout de souffle, prenant parole du bout des lèvres. Et à leur corps défendant.[39] »

[38] *Jean-Pierre Blivet « les voies du chant » Fayard 1999*
[39] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*

Ces symptômes « douloureux » se retrouvent en mineur dans le travail du développement de la voix, mais il faut très vite les mettre à jour pour éviter qu'ils ne s'installent. Il ne s'agit pas seulement de technique vocale, il s'agit d'accepter de prendre son souffle pleinement, physiquement et psychiquement.

- d'autre part, la bonne voie : c'est la voix qui ose dire des A comme des chats, une articulation ronflante, circulaire, vomitive, un charivari sonore de la colère née de la frustration, la voix traverse le corps dans une tempête syllabique, il faut juste ne pas insister trop longtemps tant la logorrhée est parfois violente.

La colère nait de l'impuissance à se soustraire à la contrainte, la rage nait d'être empêché, comme un adolescent révolté par l'interdit, et… comme un cheval finalement dompté pourrait prendre le mors, peut surgir l'acceptation sereine ou obligée, la défaite et le repli sur soi, ou…la libération parce que l'on s'est soustrait à l'étreinte, mais il y a toujours une suite possible à exprimer.
Pour travailler librement, il faut porter des masques symboliques et jouer comme jouent les enfants, avec des règles et de l'imagination, revivre un sentiment grâce à l'évidence d'une action jouée pour donner à la voix une raison « d'exprimer clairement » ce sentiment.

La difficulté est d'accepter et de comprendre la puissance du masque, pour ne pas limiter ces actions à des réactions morales qui empêchent notre nature humaine d'exprimer largement ses ressentis dans toutes les situations possibles.

Tous ces exercices : le corps contraint, bousculé, aimé, entrainé, sont au service de la révélation de l'intime, et de sa réalisation possible dans un acte artistique.

offre moi ce qui est le plus vrai en toi
régale moi de cet or que tu as été cherché au plus profond de toi-même
ton intime réaction, ton intime conviction sur les choses

C'est dans la relation à l'autre que ce travail d'expression vocale se réalise, c'est parce qu'il y a « relation », que l'un va chercher en lui ce que l'autre lui inspire par sa présence et son action. Il y a ici la concrétisation, la réalité pratique d'une réflexion de Michaël Foessel, lui-même inspiré par un texte d'Augustin déjà cité.

« l'intime désigne une relation où j'accepte de ne pas être seul à détenir la vérité sur qui je suis. Même celui qui confie sa vie à un journal fait naître en lui un autre regard : seul ce dédoublement lui donne une chance d'accéder à ce qui lui est intérieur. » [40]
Michaël Foessel

J'illustrerai cette relation à deux de cette manière…
Nous sommes face à face plongés dans le regard l'un de l'autre, d'abord en silence, puis l'un parle à l'autre depuis ce lieu mystérieux de l'échange des regards sans psychologie. L'un parle sans rien savoir de celui qu'il regarde, l'autre n'a plus d'identité sociale, il est homme ou femme au-delà des mots qui pourraient le définir. Il se révèle par ce silence intérieur qui révèle dans le même temps son insondable intimité.

[40] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*

L'autre
Ho ! quelle vitrine
Nos yeux se parcourent, font le point, s'en vont
Reviennent, clignent un instant si court
Et soudain juste son regard dans le mien qui ne dit rien !
Le vrai doux silence des êtres au-delà de la peur !

Une parole partagée après un chant depuis cet état d'abandon :

« Dans ta voix quand tu as chanté j'ai senti le frémissement de la vérité
celui de ta douce humanité.
Tu me parlais vraiment, tu chantais et mon coeur s'apaisait, mon esprit aussi s'apaisait
Je t'entendais depuis l'endroit où tu étais »

Voici encore l'évocation d'une « danse » relationnelle avec l'autre pendant laquelle la voix vole librement d'état en état quand,

Le fantasme lui-même est une prière du désir [41]
P. L Assoun

J'ai posé ma main sur son bras et senti l'autre qui était là, vivant, secret, silencieux. L'autre n'a pas besoin de nom, son corps a l'identité du jeu que nous commençons. Rien ne sert de connaitre son identité sociale, il suffit de percevoir sa réalité physique, son souffle, sa densité, son abandon.
Je dois le conduire, l'emmener, dans le dédale de la pièce, il a les yeux fermés, mes mains sont ses guides, je lui offre mes affects, je les offre à notre danse partagée.

Ma voix s'engage, il est facile de parler quand il s'agit juste de dire ce qui me traverse. Comme toujours les mots sont inventés, hors des langues connues, le sens se révèle dans le timbre de la voix, sa scansion, sa musique.

J'écoute avec tendresse, j'écoute mes rugissements intérieurs, silencieux, je l'emmène et « l'autre » accepte.

La voix aime dire ce que « l'esprit du corps » ressent. Elle aime l'action de l'imagination qui prolonge nos sens

L'imagination aime la pulsion comme pressentiment d'une action, le désir d'un acte à commettre.

L'autre est le réceptacle de mes actes, il devient ma respiration, mon désir d'agir, de l'impliquer dans mes actions, disponible à ce que j'invente, il est avec moi, pour moi, sans arrêt.

Nous pourrions inventer une histoire, c'est inutile, il y a deux corps, des affects, de l'imagination, du ressenti et la voix qui raconte et exprime sans arrêt ce duo attentif à chacun de ses pas, de ses gestes, de ses échanges.

41 *Paul Laurent Assoun, intervention DU voix et symptômes 2017*

Cette « danse » est celle d'un partage de liberté, dans lequel les rôles sont précis. Les actions sont simples, inspirées par la conscience d'un accompagnement sans relâche de l'autre. Cette attention à l'autre est un trésor de sensations, de pulsions contenues ou exprimées, toujours renouvelées. L'intime se révèle dans la délicatesse des gestes, dans l'acceptation des impulsions désirantes, dans l'imagination donnée aux échanges et déplacements du corps. La voix en est imperturbablement l'expression symptomatique et généreuse.

La voix a besoin d'un sujet pour s'élever, un sujet qui justifie et provoque sa pulsion invoquante.

Chaque ressenti exprimé est une révélation dans laquelle se cachent une ou plusieurs intentions. Le saisissement et la poursuite de l'intention proposent une exploration plus signifiante de l'intime.
On peut dire que l'intention est une composante essentielle de son dévoilement.

II. 5 L'intention « porteuse de voix »

Paul Laurent Assoun cite trois phases distinctes de phonation par lesquelles s'élève la voix La provocation, l'évocation, l'invocation**,**[42] j'ai souvent utilisé ces chemins distincts et puissants d'intention dans l'expression vocale sans les avoir ainsi clairement différencier. Je souhaiterai en développer l'implication expressive dans le travail de la voix

II. 5. 1 L'Invocation

Invocation vient du latin **invocare** signifiant invoquer, appeler, est l'action de demander de l'aide, du secours par une prière à Dieu, un saint, une divinité, un génie, un esprit[43] Wikipédia, invocation

Le contexte religieux dans lequel est employé le terme d'invocation donne à cette action une puissance particulière, une manière de s'impliquer totalement dans la demande d'accepter « d'avoir besoin » de l'objet demandé, au risque de ne pas « survivre » à une non réponse.

Dans le travail de la voix lorsqu'il touche à l'intime, l'invocation oblige à l'acceptation de la fragilité, à l'acceptation du besoin de l'autre, à la reconnaissance du manque.

C'est une demande puissante qui oblige le chanteur à convoquer en lui des sentiments souvent non acceptés, contraires au point de vue de nos sociétés sur la nécessaire émancipation de l'homme face au divin, mais aussi face à tous les pouvoirs.
« Dieu est mort » invite l'homme à ne pas s'agenouiller. L'expression de l'humilité le connecte avec la fragilité et les peurs de l'enfance, avec l'effroi du positionnement « maitre et esclave » et avec celui de l'homme face à plus grand que lui, qui reconnait instinctivement l'étendue du mystère en dehors et au dedans de lui.
L'invocation est une intention forte dans le travail de l'expression de l'intime, l'incarnation dans la prière est un acte de soumission a nos besoins de soin et d'apaisement de nos souffrances .

42 Paul Laurent Assoun, intervention DU voix et symptômes 2017

43 Wikipédia, recherche, « invocation »

J'étais à Chichicastenango au Guatemala, assis dans l'église indienne de la place centrale.
L'église était sombre, éclairée par de nombreuses bougies, certains endroits étaient couverts de pétales de fleurs, de l'encens brûlait, j'étais jeune et profitais avec plaisir de cette intimité empreinte de beauté et de mystère retenu, comme souvent j'étais un témoin et je ne m'inscrivais dans aucune pratique religieuse. Les portes se sont ouvertes, un homme et une femme Mayas Quichés sont entrés à genoux, ils avançaient depuis la porte, têtes baissées jusqu'à l'autel en priant à voix basses. Je n'ai jamais oublié cette scène… Ces indiens ont été mes maitres, je pensais que leur marche agenouillée était le symbole de leur soumission à la domination blanche, que leur humilité était humiliation, j'en suis bien moins sûr aujourd'hui. Je pense que je titubais à force de ne jamais me mettre à genoux.

La posture à genoux réveille des mécanismes « d'humilité », perceptibles facilement par le psychisme de l'acteur/chanteur, dans la situation d'un acte de « théâtre » codifié et donc protégé par le cadre symbolique du travail, l'invocation par la prière peut soulager « son âme » tout en offrant une intention puissante à la réalisation artistique de sa parole ou de son chant.

Dans le cadre d'un atelier d'expression, ce soulagement psychique n'est pas l'objectif du travail. Mais les liens entre l'intime et l'intention quand ils sont aussi clairement définis ont des résonances précises dans l'esprit du chanteur, dans la compréhension de sa vie et peuvent en modifier la direction.
Le chanteur offre en sacrifice un moment clef de son intimité pour réaliser son oeuvre vocale, dans le même temps ce sacrifice est aussi un chemin possible de rédemption.

II. 5. 2 L'évocation

Étymologiquement, « évocation » vient de ex vocare, par opposition à in vocare. Évoquer un objet réel (objet de perception), c'est lui donner une existence mentale de façon consciente. On peut définir les évocations comme un moyen de traiter les informations que l'on perçoit.[44]
Wikipédia

L'évocation est sans doute le mouvement qui touche le moins à l'intime des trois termes cités.
En exprimant vocalement ce que l'on évoque, on entre dans la narration, on se fait le témoin actif d'un évènement. Le témoin peut « évoquer » ses sentiments face à cet évènement, mais il peut évoquer de manière plus neutre encore, presque « journalistique » l'évènement dont il parle.

Dans le chant « évocateur » on trouve tous les chants épiques, les chants « à la gloire de ». Cet exercice d'improvisation sur l'évocation est intéressante par la nécessaire richesse de l'expression narrative. Elle met le chanteur à l'extérieur de son expérience tout en l'obligeant à dire quelque chose de lui-même pour rendre le discours chaleureux, acceptable, passionnant.

[44] Wikipédia, recherche, « évocation »

Nous jouons dans les vagues de l'océan indien
Tu dis encore et encore
Alors je recommence
Tu fermes les yeux, tu fermes la bouche
Nous plongeons et tu ris
Ce sont de beaux souvenirs
Viens, assied toi à côté de moi
Je vais encore évoquer ces moments et nous rirons à nouveau ensemble

II. 5. 3 La provocation

la provocation désigne l'action de pousser un individu à commettre un acte qui paraisse ou non involontaire et qui défavorise le provoqué. Inciter, pousser quelqu'un a… [45]
Wikipédia

Je retiendrai surtout : inciter, pousser quelqu'un a… , cette action de pousser au dialogue, de pousser l'autre à se dévoiler, à s'approcher, à s'affronter, même dans la douceur et l'apaisement est un moteur fort de l'expression vocale. Dans l'improvisation, il est un ressort de l'échange entre les partenaires. La provocation est plus à considérer comme l'intention d'aller vers l'autre pour lui demander une réponse.
Cet état d'esprit est important dans le travail d'expression de la voix, il oblige à préciser ses intentions, à les adresser avec clarté et engagement.
Presque tous les actes de dialogue sont sous l'ordre de la provocation pris sous l'angle de la demande vitale de relation.

Accueillez moi sous votre yourte
Vos chants sont si beaux
Déjà quand vous coupiez les têtes
Bruliez les corps, détruisiez les cités
Vos chants étaient si beaux
j'invoque en moi l'incertitude de mon amour
Je provoque en vous la fière certitude d'un passé aussi glorieux que sanglant
Tout est là ! dans les mémoires
Mais je me trompe vos chants ne pouvaient pas être les mêmes
trempés dans le sang ils avaient une autre allure.

Invocation, évocation, provocation sont des mouvements d'adresse de l'intention qui représentent chacun un visage particulier de la pulsion invoquante.
Invocation : prière, demande, supplication, prosélytisme, revendication…
Evocation : souvenir, narration, histoire, conte, rappel, loi…
Provocation : combat, amour, défi, dialogue…

*Le diable **provoque** dieu en duel, il met en jeu la probité et la foi de Job, dieu accepte le défi et plonge Job dans le plus grand dénuement. Job **invoque** Dieu et lui demande grâce du fond de sa misère il **évoque** sa souffrance et l'injustice de son état, mais jamais il ne renie dieu.* [46]

[44] *Wikipédia, recherche, « évocation »*
[45] *Wikipédia, recherche, « provocation »*
[46] *La bible, le livre de Job*

Si j'incarnais Job je lui prêterai mon corps, ma voix, mon esprit. Job me donnerait son histoire, ses sentiments, sa parole. Je tenterai de lui ouvrir un chemin jusqu'à mon intimité, il en profiterai sans doute pour s'incarner en moi.
Incarner ou être incarné, l'acteur se livre à cette double ambiguité, incarne-t-il un personnage ou est-ce le personnage qui s'incarne en lui ?

En chevauchant l'intention, l'incarnation de l'autre peut aller jusqu'à la métamorphose.
Dans mon travail je propose souvent l'idée de « métamorphose » comme outil d'incarnation, de mise en jeu de l'intime et de son expression par la voix.
Dans le paradoxe du comédien [47], Denis Diderot, décrit l'acteur comme un magicien de la forme qui sait montrer sans ressentir, qui incarne et reste à distance, son intelligence domine ses sentiments.

En vérité, quelque soit son niveau de ressenti et d'implication émotionnelle, l'acteur/chanteur reste toujours proche du « paradoxe du comédien ». Il est toujours dans l'intelligence de celui qui conduit l'action de son incarnation.

II. 6 Les différents visages de l'intime

Incarner l'autre jusqu'à la métamorphose

Inquiétante apparition
Dans la brume apparait mon visage déformé
J'ai les mains dans les poches
Dans ce matin d'hiver l'espace est blanc
Je suis moi-même habillé de blanc
Seul mon visage grimaçant se découpe dans l'ombre
Je suis atteint d'une paralysie faciale
Au loin rit une femme
Mon coeur est une avalanche de rochers et de boue
Ma laideur est ridicule
Ce cauchemar galope en moi au rythme de mes peurs
Mes mains dans mes poches se tordent comme des racines enchevêtrées
Bientôt je serai avalé par le brouillard
Ma disparition sera un soulagement

Dans « Les Métamorphoses » [48] d'Ovide, le héros est soumis à la métamorphose par la disparition terrifiante de son corps. L'animal ou la chose prend sa place et y enferme son esprit.
Actéon est transformé en cerf par la déesse Artemis, son esprit terrorisé est enfermé dans le corps de l'animal chassé puis déchiré par la déesse.

A l'inverse, le chaman quitte son corps et par l'esprit entre dans celui de son animal totémique, il abandonne son corps au sommeil sans âme pour posséder par l'esprit celui de l'aigle ou du jaguar.

[47] *Denis Diderot, le paradoxe du comédien, 1820*
[48] *Les métamorphoses d'Ovide, folio classique*

L'acteur entre ces deux formes de métamorphoses, l'une psychique, l'autre physique, doit abandonner quelque chose de son propre corps pour donner vie à celui qu'il veut incarner. C'est dans le marécage de l'intime qu'il trouve la boue avec laquelle il donne vie et voix à ses créatures.

Le chanteur comme l'acteur, fait bouger la chimie de son corps pour incarner l'esprit et le corps de « l'être qu'il incarne », il en modifie certains aspects visibles : la marche, les gestes, les rythmes du corps, le timbre et les rythmes d'élocution de la voix, il incarne dans son corps l'esprit d'un autre.

L'autre « incarné » se nourrit de lui mais n'est pas lui, c'est par cette mise à distance que l'acteur acquiert la liberté d'être et de faire de celui qu'il incarne « le nouvel utilisateur de son être pulsionnel ».

L'esprit de l'acteur est au service de cette incarnation, il en insuffle la volonté d'existence, travaille à son maintient tout en jouissant de sa création. Ainsi l'acteur ou le chanteur a accès à un panthéon imaginaire d'êtres auxquels il donne vie et qui occupent pour un moment son corps et une partie de son esprit. La beauté de l'acte artistique réside dans l'expression de cet intime mystérieux, métamorphique, au service de la vie et qui ne s'arrête pas aux frontières du moi. Le jeu de la métamorphose est une manière de révéler l'intime comme détenteur de tous les possibles.

Chaque métamorphose possède une vie propre, une sorte de carte d'identité aux multiples agissements. Si rien ne se fait hors du contrôle de l'acteur, « tout » s'invente au-delà de ce qu'il aurait été capable de créer sans cette métamorphose. L'incarnation décuple les capacités de son imagination en la soumettant à d'autres pulsions d'existence.

La mise à distance avec soi-même permet à l'acteur de surmonter ses interdits moraux, ses jugements restrictifs, ses peurs de ne pas « être » assez quelque chose… Par cet acte de dépassement la métamorphose révèle au spectateur une représentation du monde inédite. « Soi » peut jouer complètement à être l'autre en lui donnant tous les atours de son imagination débarrassée de ses inhibitions. L'imagination est transcendée par un sentiment de liberté, elle est libre de représenter ce qui se cache sous la réalité : la présence poétique de l'être.

La voix a une formidable capacité à s'adapter aux mouvements de ces présences
Elle est tour à tour occupée par l'identité imaginée de chaque métamorphose. Elle prend les intentions de leurs actes, elle devient silencieuse, drôle, autoritaire, désespérée, rauque, stridente, douce…
La voix est toujours l'objet des points de vue de l'acteur, elle a l'intelligence d'interprétation de ses métamorphoses.
Nous allons voir maintenant comment « l'intime individuel » agit dans le groupe, et comment il inspire un« intime collectif »

III. l'intime collectif

III. 1 L'indifférence aux différences

« être chez soi dans l'autre, est la formule de la reconnaissance : est authentiquement intime, toute relation où plusieurs sujets ont la conscience de partager une unique expérience. Dans une relation de ce genre, il n'y a pas abolition de la différence entre les individus, mais abolition de tout ce que cette différence peut avoir de négatif dans le reste des rapports sociaux. L'intime désigne une forme « d'indifférence aux différences »[49]
Michaël Foessel

J'ai vu à Londres un homme qui vendait des objets de mort
Des têtes, des bracelets, des bijoux, des sculptures
Lui-même était tatoué, percé, rasé, son visage et son corps plus semblables encore que ses objets à une représentation obsédante de la mort.
il était si différent, si spectaculaire, qu'il effrayait et fascinait à la fois
Plus seul que seul dans sa différence
Son intime transcendé et révélé n'était désiré que par lui-même
Et pourtant il me renvoyait à la pâle expression de ma différence.

Par un saut qualitatif, l'acceptation des différences devient l'indifférence aux différences, Le travail que je mène sur la pratique de l'improvisation vocale se situe dans cet espace d'apprentissage dans lequel chacun traverse et travaille « ses différences » et donc comme le dit Mickaël Foessel développe « l'indifférence aux différences ». C'est à dire la conscience de l'unicité de chacun et donc de l'impossibilité de se positionner de manière duale dans l'exercice de la création. C'est la somme des différences entre les individus et leur partage qui peu à peu crée l'identité artistique collective du groupe.

Dans tous les groupes que j'ai animé ou auxquels j'ai participé, il y a une phrase d'appréciation qui revient souvent : c'est un « bon groupe » ou c'est un « groupe difficile ». Lorsque le groupe est animé avec compétence et bienveillance, chaque individu va au mieux de lui-même. Il inscrit son implication dans la partie constructive, aimante, « intéressée » de sa personnalité. C'est généralement la somme de ces qualités particulières qui crée l'état du groupe et lui donne son qualificatif de « bon groupe ».

Lorsqu'il s'agit de l'apprentissage d'une technique à acquérir et dans laquelle il faut devenir performant, il y aura toujours celui qui en sait le plus, qui apprend le plus vite, qui comprend mieux que l'autre. La différenciation entre les individus se fait sur une échelle de capacités et de comportements liés à l'apprentissage. Le bon groupe devient alors celui qui propose le plus de compétences individuelles pour l'intégration d'un savoir ou d'une technique.
Cet apprentissage peut tenir compte ou non de la relation à l'intime individuel et collectif.

En ce qui concerne l'art du théâtre, Jerzy Grotowski parle de « théâtre artificiel » et de « lignée organique ». Le théâtre artificiel : le terme choque tout d'abord par son aspect péjoratif, car le mot « artificiel » évoque l'artifice et le non authentique, est défini par Grotowski comme un art qui fait de l'artifice une science spectaculaire de la représentation. Le théâtre artificiel demande à l'artiste apprenti de devenir un maitre dans l'exercice de sa codification.

[49] Michaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008

L'apprenti va donc apprendre par l'« extérieur » chaque geste, chaque pas, chaque inflexion de voix jusqu'à incarner un rôle qu'il tiendra parfois toute sa vie comme dans l'opéra chinois.

A l'inverse de ce processus, Grotowski va développer à la suite de Meyerhold ou Stanislavsky « la lignée organique », c'est à dire l'élaboration et la codification patiente d'une oeuvre à partir d'un travail sur l'organicité de l'acteur et de celle du metteur en scène. Jerzy Grotowski donne une image qui symbolise ce travail sur l'organicité :

« L'expression des mouvements de l'océan n'est pas l'expression recherchée par l'océan mais l'expression naturelle de la vie en soi, l'expression qui apparait et peut être formalisée après. »[50]

*C*ette expression de la vie en soi oblige à une prise de conscience des mouvements intérieurs de chacun, à une exigence très grande dans leurs saisissements et leur mise en forme artistique. C'est cette démarche que j'ai expérimenté de manière empirique et passionnée avec le théâtre du Lierre puis interprété et transposé à mon travail vocal.

Dans l'animation d'un groupe, je cherche (avec d'autres) le mouvement naturel de l'expression vocale individuelle et collective, sa mise en forme immédiate dans le cas de l'improvisation ou réfléchie et différée dans le cas de la composition. J'entends la différenciation que Jerzy Grotowski opère entre les deux formes d'appréhension de l'acte théâtral et vocal et je m'inscris à ma manière dans la lignée organique.
Jerzy Grotowski propose encore une idée essentielle sur la relation entre l'intime et l'art:

« l'art ne peut être le prétexte d'une réalisation intérieure. Il faut que la réalisation artistique soit aboutit, que son artisanat soit impeccable pour que la réalisation intérieure soit juste et bonne. »[51]

Grotowski, dans la lignée organique propose de réaliser un théâtre basé sur « l'intime ». Mais un théâtre qui ne confonde pas l'idée de « développement personnel », très présente dans les pratiques amateurs contemporaines, avec celui de la création. Son théâtre obéit à une exigence de mise en forme « artisanale et impeccable » de la « poésie de l'intime » qui ne puisse rien céder à son devoir de rigueur formelle dans sa réalisation.
Grotowski nous alerte sur la relation directe entre la qualité de réalisation artistique et la qualité de réalisation intérieure.

Quand on parle de « poésie de l'intime », il est utile de rappeler l'étymologie du terme « poésie » qui ne se réfère pas à son sens commun qui est : « dans l'art du langage faire dire aux mots plus qu'ils n'en disent communément. »
L'**étymologie** du mot « **poésie** » est déjà une interprétation du fait poétique : poiêsis pour les Grecs signifie « création », du verbe poiein (« faire », « créer »). ... Pour Platon, l'état poétique est rattaché à l'enthousiasme, à la possession divine. [52]
La poésie est donc un acte de création qui dépasse le seul langage des mots. Elle signifie à l'origine un état d'enthousiasme et de possession divine qui évoque les cultes dionysiaques dédiés aux forces antagonistes et indissociables de la création et de la mort. On retrouve ainsi sa relation aux origines du théâtre qui étaient la célébration du culte de Dionysos.

[50] Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
[51] Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
[52] Platon, Ion poche, 1989

Le théâtre et sa « voix » est né dans l'invocation et l'évocation du divin. Puis il est entré par la tragédie grecque dans l'aire du profane. Mais il garde au fond de lui ce souvenir de la transcendance de l'humain vers le mystère et le divin.
Il est possible de saisir pourquoi « la lignée organique » proposée et développée par Jerzy Grotowski ne fait aucune concession à la rigueur de la forme, c'est cette rigueur qui peut conduire à la transcendance poétique de l'intime. Et c'est cette volonté de transcendance, hautement signifiante, qui interroge comme l'a fait Grotowski, l'expression de l'intime dans le cadre de la représentation.

III. 2 L'expression publique de l'intime

Jerzy Grotowski interroge la réalité d'une action dans l'art de la représentation : Au delà du réel de l'action, il y a le réel de l'intériorité :

« Je ne voulais pas faire le spectacle pour le spectateur, alors pour qui?
Pour moi et mes collègues, comment faire quelque chose de plus vrai que la vie?
Alors quelqu'un peut être le témoin de cela,
Au début je cherchais que le spectateur participe, mais cela n'a pas marché
Quand **un acte est réel** le spectateur peut devenir « le témoin » (auto sacrifice d'un moine bouddhiste par le feu, les autres moines ont été les témoins de cet acte).
Dans le prince constant, Richard Cieslack, réel dans son intériorité, dans ces petites impulsions, était si réel que les spectateurs n'ont pas applaudit.
les spectateurs sont restés assis en silence, quand ils applaudissaient il y avait la conscience que le spectacle n'était pas accompli, était joué.
On a cherché, est-ce qu'un acte réel est possible? » [53]

Dans mon expérience collective de la pratique artistique vocale, il nous a fallu créer les bases d'une adhésion « réelle » du groupe à ce que nous faisions. Le contexte pédagogique dans lequel se déroulait notre recherche nous obligeait à apprécier la qualité de nos actions par nous-mêmes et pour nous-mêmes.

Nous avons ritualisé des concerts sans public. Nous étions à la fois acteurs et spectateurs de nos chants. L'apprentissage collectif des mécanismes de création et la recherche mise en oeuvre autour du partage et de l'expression de l'intime nous a permis de nous protéger de la présence du public comme seul facteur d'évaluation du travail réalisé.

Dans ce huit clos collectif, nous avons peu à peu créé les bases d'un langage commun satisfaisant pour tous. Nous avons cherché des « actes vocaux réels », nous n'avons pas toujours réussi, mais a chaque fois que le « miracle » se produisait, nous étions convaincus de la « réalité intime » de notre démarche : celle de la création d'une intime collectif capable d'exprimer sa différence par le chant.

Après un long temps de maturation de notre pratique du chant et de l'improvisation, nous avons finalement invité le public à partager notre expérience.

Le désir de se montrer est fondamental chez l'être humain et il est antérieur à celui d'avoir une intimité… La présentation de soi est toute la vie une façon de guetter dans le regard d'autrui – et, au sens large, dans ses réactions – une confirmation de soi. [54]
Serge Tisseron

[53] Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
[54] Serge Tisseron, Intimité et extimité, université Paris Ouest-Nanterre La Défense 2011

Il faudrait accepter un peu d'excitation
l'idée d'être sous le regard des autres
me demander si je vais y arriver
avoir l'illusion de l'importance des choses
me dire que les enjeux sont énormes
ha ce serait bien çà… des enjeux énormes

La reconnaissance du « chanter pour soi et pour sa communauté d'expression » est défiée par l'invitation du public à assister au « spectacle ». Le public devient le témoin de l'évènement sans être au fait des raisons intimes de son alchimie.
Le groupe peut alors se retrouver dans la situation des premiers groupes de musiques du monde qui venaient présenter leurs chants devant des publics parisiens, témoins devenus « voyeurs » d'une culture dont la finalité d'expression n'avait jamais été le spectacle mais le rituel profane ou religieux. Les durées, les modes d'actions et de comportement scéniques de ces groupes étaient totalement inadaptés à la notion de spectacle. C'est à dire à l'exercice d'une construction qui tienne compte de la capacité d'attention, de lecture et finalement d'empathie du spectateur avec l'évènement. Cet échange avec le spectateur n'est possible que dans la clarté du partage des codes de la représentation et par un effort de réalisation de la forme pour qu'elle soit comprise et reçue par lui.

Grotowski propose une définition de l'art qui enseigne sur cette quête d'authenticité et de rapport au public:
« L'art, une bataille d'un être humain avec lui-même pour devenir lucide, transparent, propre, lié aux racines d'une expérience directe de la vie et qui trouve par le montage la capacité d'être compris par un autre qui regarde »[55]

Une grande partie de l'énergie du groupe est donc mise au service d'une « écriture » claire qui puisse permettre cet entendement de l'oeuvre par le spectateur. Il arrive que cet effort de clarté permette aussi au groupe de mieux appréhender le sens de sa création. L'effort « d'être compris par un autre qui regarde », inclus toujours l'auteur dans la spirale de compréhension et de maitrise de son oeuvre. A l'inverse ou dans le même temps, il y a toujours le risque de s'échapper de la logique d'expression rigoureuse de l'intime pour céder à un montage de l'oeuvre au service de l'adhésion du public par des recettes « spectaculaires ». Le regard de l'autre est toujours présent dans l'expression de l'intime, il est à la fois l'inspirateur et le perturbateur. C'est un art d'équilibrer ces deux actions sur l'expression de forces complexes en soi.

Est-ce que le spectateur sait toujours ce qui est vrai ?
Est-ce que le spectateur veut juste avoir la confirmation de ce qu'il sait déjà?
Est-ce que l'on peut être sûr de l'honnêteté du spectateur?
Est-ce que l'on doit remettre son existence d'artiste entre les mains du spectateur?

Si le spectateur nous donne son assentiment et son amour, qu'est-ce que cela prouve?
Si le spectateur ne souhaite qu'entendre notre parole est-il devenu sourd ?
Si le spectateur autorise notre art à exister est-ce que cela peut suffire à le justifier ?

On peut vous abattre d'un sourire assassin
On peut vous abattre par un silence éloquent
On peut vous abattre en soufflant un vent de violence

[55] Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997

Quel sens y aurait-il à ne créer que pour soi-même?
Mais quel sens y aurait-il à devenir le jouet de l'autre?

La racine de l'expression est au sein de la nécessité de l'intime de se révéler.
Devenir artiste c'est en faire don et miroir à la communauté, tout le jeu est dans l'acceptation du don et dans la clarté de l'image renvoyée par le miroir tendu. L'intime des uns sert de porte voix à l'intime silencieux des autres. C'est un accord d'identification entre les uns et les autres.
C'est dans cet accord que ce déploient toutes les perversions possibles de l'expression authentique de l'intime et de son échange avec l'autre. Et cela fait aussi partie de son contexte réel d'existence et d'expression.

Conclusion

Comme il l'a été montré, l'intime se définit comme un lieu enclos en chacun. Sa révélation est une nécessité aussi vitale qu'inquiétante. Elle est à la fois l'expression d'une identité à découvrir et à définir. Instable, elle demande à être toujours revisiter.
L'intime se révèle dans la relation à l'autre, même si l'autre est un journal intime.
Il faut aller chercher cet « inexprimé » en nous pour l'offrir à nous-même et à l'autre dans le partage de sa révélation. L'estime de soi dépend aussi de cette expérience qui vient peu à peu enrichir notre personnalité.
La voix est notre meilleur outil d'exploration, sous la pulsion invoquante elle dit ce qui ce joue en nous et parfois de nous. Dans son expression artistique la voix va chercher cet part unique en soi, la modeler jusqu'à la rendre audible par l'autre et aussi par nous-même.
Le chanteur comme l'acteur est un athlète de la voix. Il va puiser en lui par la voie de l'art artificiel ou celle da la lignée organique un lien entre son art vocal et son intime dans lequel il va puiser le sens et, pour la lignée organique, la forme de son action.
L'intime est inépuisable à condition d'y tirer son « eau de vie ». L'impression de son tarissement est une perte vitale du désir d'existence. L'improvisation est une façon pour le chanteur de retourner à sa source. L'improvisation en langage imaginaire est un moyen d'accéder par l'intention à ce qui se révèle au delà des mots au coeur même du sens du son.
La poésie dans son sens littéral et originel, qui est l'expression de l'enthousiasme et de la possession divine, reste le meilleur langage pour accéder à l'intime et à son expression. Le langage imaginaire est en soi un acte de poésie sonore qui engage l'expression au delà du sens des mots. Il accompagne la voix dans sa quête d'authenticité et de jouissance.
La voix peut prendre toutes les formes d'expression possibles pour donner corps à « la chose », cette création d'un objet né dans l'intime et exprimé au plus près de son existence. Le respect des exigences de l'intime est lié à la quête de liberté individuelle et à l'élaboration d'un intime collectif nourri par toutes les différences individuelles exprimées. Il est possible de faire l'expérience de cette liberté collective dans la pratique d'un art vocal qui s'invente sur des bases de respect et de partage des intimes individuels et collectifs.

Bibliographie

[1] *Etienne Bours, Le sens du son , Fayard 2007*
[2] *Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997*
[3] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[4] *Freud, les nouvelles conférences sur la psychanalyse [1932]*
[5] *Jacques LACAN, Le séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, Paris, Seuil (dates)*
[6] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[7] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[8] *Mallarmé correspondance, lettre à Léo d'Orfer, 1884*
[9] *Gabriel Marcel , le mystère de l'être 1951*
[10] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[11] *Augustin, les confessions, cité par Foessel*
[12] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[13] *Lautréamont « les chants de Maldoror » ed la jeune parque1869*
[14] *http://www.philomag.com/les-idees/entretiens/charles-taylor-la-source-quil-nous-faut-atteindre-est-en-nous-4367*
[15] *Serge Tisseron , L'intimité surexposée, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 52*
[16] *Jean-Yves Leloup, la chair et le souffle, revue internationale de théologie et de spiritualité, vol 9 2014*
[17] *Gilbert Rouget, la musique et la transe, Fayard 1980*
[18] *L'expérience intérieure de Georges Bataille (Editions Gallimard, 1954)*
[19] *http://www.cnrtl.fr/definition/intention*
[20] *réalisation d'interview sur leur motivation auprès des participants au stage*
21 Bernard Baas, la voix déliée, Hermann, le bel aujourd'hui 2010
[22] *Michael Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*
[23] *Le chant en langue selon St Augustin, Commentaire psaume 32*
[24] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*
[25] *Hugo Ball, La Fuite hors du temps, op. cit., p. 122,…1946*
[26] *Hugo Ball, La Fuite hors du temps, op. cit., p. 41,… 1946*
[27] *Hugo Ball, lettre à Richard Huelsenbeck du 28 novembre 1916.*
[28] *Source Larousse*
[29] *Vélimir Khlebnikov, Des nombres et des lettres, Lausanne 1986*
[30] *Artaud, pour en finir avec le jugement de dieu, studio de la radio française, 1947*
[31] *Antonin Artaud Lettres de Rodez, 1946*
[32] *Antonin Artaud, cité par Paule Thévenin, oeuvres complètes 1989*
[33] *Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997*
[34] *Antonin Artaud, le théâtre et son double, Gallimard 1964*
[35] *Revue Française de Yoga, n°28, août 2003, « La voie du souffle »*
[36] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*
[37] *Marie Balmary Le sacrifice interdit, (Freud et la Bible), Paris : Grasset, 1986*
[38] *Jean-Pierre Blivet « les voies du chant » Fayard 1999*
[39] *Claire Gillie, A couper le souffle, écouter l'inexprimable avec Reik, colloque Théodore Reik 2017*
[40] *Mickaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008*

41 Paul Laurent Assoun, intervention DU voix et symptômes 2017

42 Paul Laurent Assoun, intervention DU voix et symptômes 2017

43 Wikipédia, recherche, « invocation »
44 Wikipédia, recherche, « évocation »
45 Wikipédia, recherche, « provocation »
46 La bible, le livre de Job
47 Denis Diderot, le paradoxe du comédien, 1820
48 Les métamorphoses d'Ovide, folio classique
49 Michaël Foessel, la privation de l'intime, Seuil 2008
50 Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
51 Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
52 Platon, Ion poche, 1989

53 Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997
54 Serge Tisseron, Intimité et extimité, université Paris Ouest-Nanterre La Défense 2011
55Jerzy Grotowski, la lignée organique au théâtre et dans le rituel, collection Collège de France 1997