

# **Pour une voix mobile**

## **Une nouvelle approche de la formation de la voix et de la parole**

William Weiss

---

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27704ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Weiss, W. (1991). Pour une voix mobile : une nouvelle approche de la formation de la voix et de la parole. *Jeu*, (61), 108–114.

## pour une voix mobile : une nouvelle approche de la formation de la voix et de la parole

Si le texte dramatique est la transposition écrite d'une série de pensées, images, sensations, émotions et attitudes, l'interprétation vocale de ce texte est bien la création et l'expression d'une nouvelle série de pensées, images, sensations, émotions et attitudes. En interprétant un rôle, dans l'interaction directe avec le public, l'acteur donne une version unique du personnage. Cette situation dynamique de la communication ne lui permet pas de s'adonner à l'auto-analyse. Le rôle exige de l'acteur un investissement total dans le jeu et dans la relation avec le public, ce qui ne lui permet pas d'analyser sa voix, voire de la corriger en appliquant une technique quelconque.

Idéalement, interpréter signifie donner une version particulière d'un rôle. Certes, il existe des versions standard d'un rôle, mais il s'agit là d'interprétations médiocres. On ne s'attend pas à une version standard de la part d'un Robert de Niro. Cependant, une version même personnelle d'un rôle peut être limitée par les caractéristiques vocales de l'interprète. Ainsi, l'expressivité vocale de l'acteur doit non seulement être fonction du rôle, mais encore être susceptible de dépasser les limites de ses caractéristiques habituelles. La formation vocale doit donc avoir pour but d'amplifier les possibilités de l'expressivité vocale spécifique à la personne plutôt que d'essayer de mouler sa voix et sa parole à un standard donné.

Bien qu'il soit généralement admis que la voix peut être améliorée, cette possibilité n'est attribuée qu'aux individus possédant des talents dramatiques ou musicaux. Si cette croyance persiste, c'est parce qu'en réalité, pour la majorité des gens, la voix est fixe et sans possibilité de variation. C'est sans doute ce qui explique que, pendant des siècles, la formation vocale a été réservée aux acteurs et aux chanteurs. Cependant, même la formation vocale des artistes a connu, au cours de son histoire, bien des vicissitudes : incertitude des méthodes, longue durée de l'apprentissage et, bien sûr, incertitude des résultats. D'où le fait que la pédagogie vocale est considérée comme un art qui dépend de l'intuition du maître.

Les pédagogies en vigueur, qu'elles visent la «pose de la voix» ou s'appuient sur les techniques psychocorporelles, semblent ne pas avoir

«Le Cri» d'Edvard Munch, tiré de *Matisse et son temps*, Éditions Time-Life, 1978, p. 53.



dépassé ces limites traditionnelles de la formation vocale. Certains exemples permettent de vérifier cette constatation.

### **1. la gymnastique articuloire ou je vais vous expliquer comment bien faire**

Loi du genre : on considère ici que l'élève ignore la «bonne» façon de produire la voix et la parole ou que sa perception de la parole est fautive. On estime donc que de bons conseils ou une amélioration de sa perception lui permettraient de produire une parole qui rejoindrait des critères d'excellence externes. Ainsi, on encourage l'élève à enregistrer sa voix, espérant que l'audition de sa production parolière fautive lui donnera l'occasion de la corriger. On lui fournit une série d'exercices visant à atteindre un standard conventionnel (français international, diction Comédie-Française, style Radio-Canada, art oratoire enseigné dans les collèges religieux, etc.). Ces méthodes visent à éduquer la perception du sujet en fonction de ces standards pour ensuite, par le biais de nombreux exercices, l'amener à les reproduire. Elles incluent des exercices normatifs concernant la façon correcte de respirer, de se tenir, d'articuler, de rythmer et de moduler la voix. On considère donc que cette gymnastique articuloire rend le locuteur suffisamment souple pour être en mesure de corriger lui-même son élocution.

L'orthophonie appartient à cette catégorie, puisque les insuffisances vocales fonctionnelles (celles qui ne proviennent pas de pathologies neurologiques ou physiologiques) y sont envisagées comme les résultats de carences perceptuelles ou cognitives. Les patients reçoivent donc des conseils multiples sur les façons d'élever ou de baisser la hauteur tonale, de respirer par le diaphragme, d'éviter de s'éclaircir la voix ou d'étirer la langue pour qu'elle devienne moins «paresseuse». Bien que cette approche s'intéresse aux carences de la production vocale, elle se résume, en fait, à attirer l'attention du patient sur la correction suivant les conseils d'experts.

Les thérapies vocales dispensées par l'orthophonie s'avèrent souvent inefficaces parce que les patients oublient d'appliquer les conseils qui leur ont été donnés. Ce qui n'est guère surprenant; la dernière chose à laquelle nous voulons faire attention pendant une discussion, c'est bien notre voix. On s'attache plutôt au contenu de la communication et aux réactions des interlocuteurs, et très peu à notre façon de parler.

La «pédagogie du conseil», dans le domaine vocal, est inefficace parce que parler tout en s'auto-contrôlant paralyse l'expression de soi, expression qui demeure le but primordial de la communication parlée. Plus encore, une gymnastique articuloire qui chercherait une standardisation de la parole irait, elle aussi, à l'encontre de l'expressivité unique de chacun. C'est pourquoi ces approches sont vouées à l'échec puisque, tôt ou tard, l'expressivité personnelle l'emportera sur la maîtrise technique, et l'élève ou le patient finiront par oublier de faire ou d'appliquer les exercices préconisés, aussi judicieux soient-ils.

Seuls quelques patients très motivés et particulièrement disciplinés pourraient tirer un profit durable de ces exercices et conseils; non sans que leur parole risque d'être caractérisée par une mécanique trop consciente que seule leur mémoire entretient. Car il n'y aura pas d'intégration permanente et intime du nouveau mode fonctionnel, pas d'épanouissement des caractéristiques spécifiques de l'individu qui, au contraire, risquent d'être brimées voire refusées.

L'inefficacité de cette approche réside dans le fait que l'éducation de la perception n'est pas synonyme d'amélioration de la production vocale. Certaines recherches démontrent<sup>1</sup> d'une part que

1. Communication de l'auteur intitulée «Perception and production in accent trainings», présentée au congrès de l'Association internationale de linguistique appliquée, qui s'est tenu à Thessalonique, en Grèce, en 1990.

l'éducation de la perception est plus facile que l'éducation de la production et, d'autre part, que c'est la production qui peut améliorer la perception et non l'inverse. C'est un fait vérifiable dans notre expérience quotidienne : qui peut croire, parce qu'il connaît bien l'opéra, qu'il est capable d'en interpréter?

Chercher à atteindre de bonnes normes de diction par le biais d'exercices d'articulation, c'est tenter d'imposer un schéma de comportement parlé sur un autre. Ce qui a peu de chance de réussir, parce que le comportement intrinsèque refait surface dès que l'attention de l'élève sera distraite de l'objectif. Cependant, avec beaucoup de persévérance, et aussi longtemps qu'il continuera à s'exercer, l'élève reproduira sa nouvelle diction, mais non sans sacrifier sa spontanéité à une manière de parler stéréotypée.

## **2. les méthodes expressives ou il faudrait vous libérer**

Loi du genre : on considère que l'élève est «bloqué» psychologiquement et on lui fournit des exercices pour le «débloquer». On explore le corps en laissant se manifester les émotions ancrées dans ses différentes parties espérant que, dans ce parcours, la voix se libère. L'imagination expressive est l'outil principal de ces exercices. Les méthodes traditionnelles de formation de l'acteur estimaient que la voix se développait par l'interprétation de personnages divers. Plus récemment, certaines méthodes, notamment celle de Grotowski, ont enjoint les élèves comédiens à produire des sons en fonction d'émotions assimilées reliées à des postures et à des mouvements particuliers. D'autres approches, comme celle de Kristin Linklater<sup>2</sup>, prônent l'expression vocale reliée à la conscience d'un corps libéré.

Ces méthodes ont probablement une grande valeur pour le développement psychique et expressif. Il est cependant plus difficile de discerner leur apport quant à l'amélioration du timbre vocal ou de l'articulation. De plus, la manifestation d'émotions semble pouvoir être assimilée à un écart expressif stéréotypé, d'après Hyppocrate ou Darwin. Les élèves ainsi appelés à produire des expressions préétablies — à moins que ces émotions ne s'expriment pour la première fois — ne développent que leur aptitude à reproduire. On peut également mettre en doute l'efficacité de l'expression d'états incontrôlés comme outil de maîtrise de la motricité fine de la voix et de la parole.

## **3. la voix chantée ou devenez un instrument musical**

Loi du genre : les techniques du chant lyrique sont appliquées en vue du développement d'une voix belle, durable et intense. Les résultats sont jugés à partir du timbre de la voix et de l'expressivité musicale. Ces méthodes visent à élargir l'étendue vocale avec des voyelles différentes tout en gardant les timbres vocaliques particuliers au chant. Dans le chant lyrique, on cherche à maintenir un timbre homogène sur toute la gamme d'un type vocal, ce qui requiert un positionnement spécial du larynx, une posture particulière du conduit vocal, une technique respiratoire puissante soutenue par un maintien corporel équilibré ainsi que l'élimination des tensions qui vont à l'encontre de ces gestes vocaux.

De toute évidence, ce ne sont pas là des techniques conçues pour améliorer la communication parlée. Certains chanteurs (Édith Piaf en était un exemple) ont de merveilleuses voix chantées et de piètres voix parlées. Répéter des voyelles sur des hauteurs tonales dans l'octave au-dessus de la voix parlée n'améliorera pas la parole à moins que l'on veuille parler avec des postures de chanteur. Ces techniques, qui satisfont aux exigences de la musique, imposent un style contraint et une production vocale stéréotypée à l'extrême. Un nouveau schéma vocal tentera de s'imposer au schéma phonatoire existant. Ce type d'athlétisme vocal est réservé aux rares élus qui auront persévéré pendant plusieurs

2. *Freeing the Natural Voice*, New York, Drama Book Specialists, 1976.

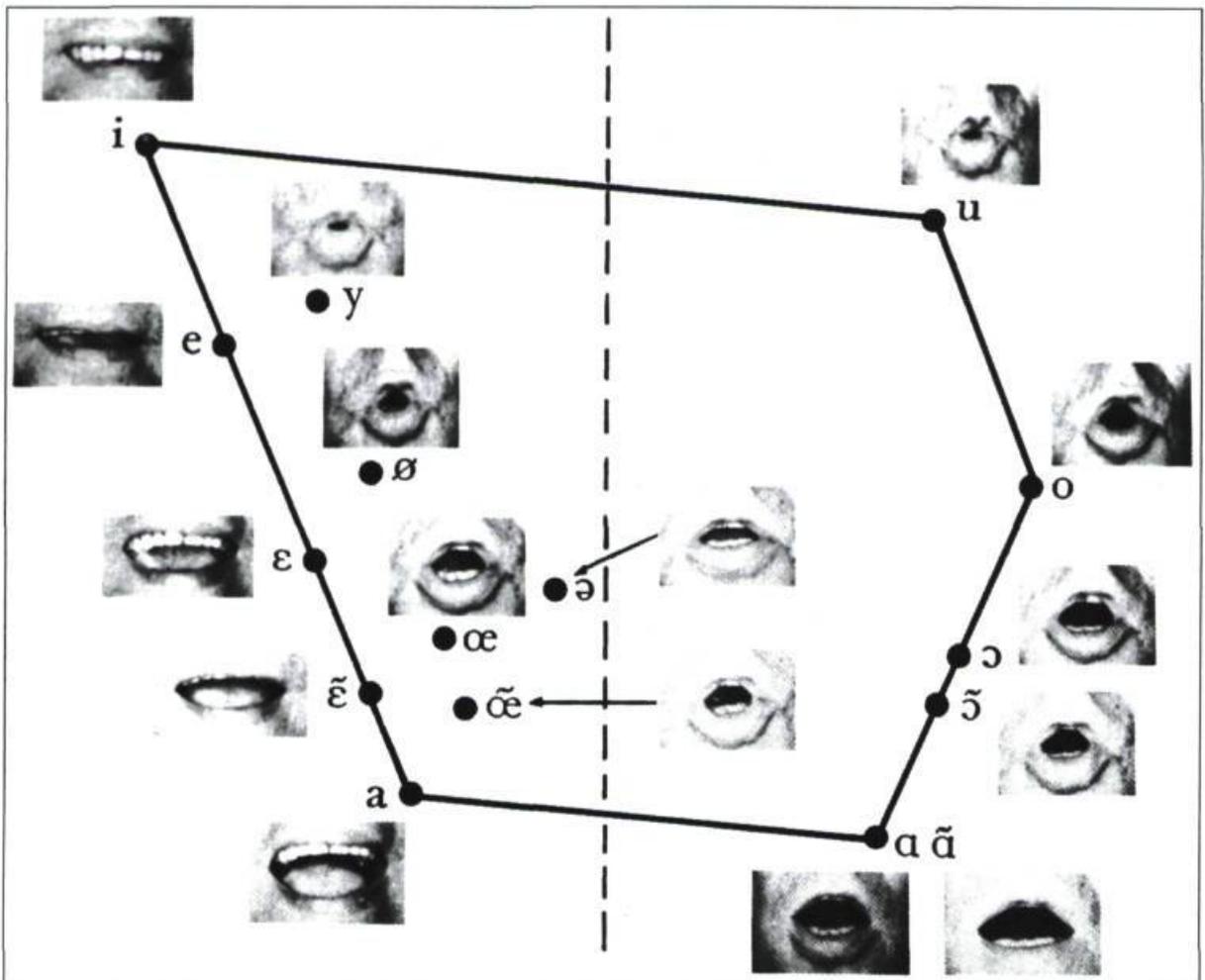
années sans endommager leur voix dans ce processus. Cependant, pour les besoins des acteurs et pour ceux qui cherchent à améliorer leur voix et leur parole, cette approche est trop limitée, trop longue et surtout trop imprévisible.

Les connaissances actuelles dans les domaines de la communication parlée et de la motricité corporelle permettent la réalisation de pédagogies de la voix et de la parole pouvant satisfaire les besoins d'amélioration de quiconque. Il est donc nécessaire d'élaborer une nouvelle approche de la formation vocale qui permettrait l'établissement de schémas neuro-musculaires susceptibles de produire une parole efficace et expressive sans que le locuteur soit obligé de se concentrer sur lui-même. Tel est le but de la méthode «voix mobile».

Le trapèze vocalique du français. *Phonétique appliquée* d'André Clas et al., Montréal, Librairie Beauchemin Ltée, 1968, p. 18.

#### 4. voix mobile ou comment développer la voix par le biais de mouvements minimaux dans l'espace

«Voix mobile» est une approche développementale qui postule que voix et parole sont des fonctions qui se développent au hasard durant la petite enfance, tantôt pour satisfaire des besoins d'exploration



corporelle, tantôt pour pallier les besoins de communication. Si ces fonctions ne cessent de se préciser jusqu'à la puberté, c'est plus par la communication quotidienne que selon un critère d'efficacité de la parole. Toutes les possibilités de l'expression vocale n'étant pas requises dans ce processus, le locuteur ne les développe pas. Et souvent, acquérant le langage au hasard et n'explorant pas les mouvements phonatoires, le locuteur garde des modes de phonation inefficaces, restreints ou défectueux qui, plus tard, ne répondent plus aux exigences et aux besoins de la communication verbale adulte. La voix peut ainsi être faible, aiguë, grave, stridente, rauque, âpre, tendue ou nasale; la parole peut être molle, inarticulée, monotone ou mal adaptée au sujet traité. Sa projection peut, elle aussi, ne s'ajuster qu'inadéquatement aux nécessités acoustiques d'un lieu. L'accent, enfin, peut être prononcé et devenir un obstacle à la communication.

Tous ces traits font qu'un individu peut être difficile à comprendre ou peut avoir des difficultés à capter l'attention de ses interlocuteurs. En outre, la voix et la parole acquises dès la prime enfance sont perçues par le locuteur comme immuables. Ces schémas, développés en fonction de la communication quotidienne, sont empreints par la langue, le milieu social et la personnalité du locuteur. En réalité, l'implantation de la parole se fait en excluant toute autre possibilité articulo-phonatoire et vocale. Pour la grande majorité des gens qui n'ont pas eu l'occasion d'amplifier leur voix devant un auditoire, de s'exprimer avec un accent étranger, c'est une tâche périlleuse, lourde, fatigante et le plus souvent impossible que de prononcer un discours ou de parler une autre langue.

Pour toutes ces raisons, il demeure hasardeux d'essayer de plaquer une nouvelle technique de parole sur l'ancienne qui, tôt ou tard, ressurgira avec force. «Voix mobile» cherche donc à accroître la mobilité des mouvements phonatoires déjà existants. Il s'agit en réalité d'étendre la motricité phonatoire à de nouveaux schémas neuro-musculaires sans compétition avec les schémas existants et sans que le locuteur ait ultérieurement besoin de porter son attention sur sa parole. Cette extension est simplement la continuation d'un processus qui avait été arrêté après l'enfance. Plutôt que de corriger chaque segment de la parole ou d'atteindre un timbre idéal, il s'agit de développer des schémas moteurs globaux qui s'emboîteraient aux anciens sans susciter de résistance, puisqu'il n'y a pas conflit entre les différentes formes motrices. En réalité, les anciens schémas sont, dans ce processus, développés et parachevés. Aussi, dans les circonstances où ils se sont montrés utiles, comme dans la conversation quotidienne, ils peuvent être maintenus, alors que dans des situations plus exceptionnelles, jouer un rôle ou apprendre une langue étrangère, ce sont les nouveaux mouvements qui entreront en action. Plutôt que de changer la phonation, la méthode cherche à augmenter ses degrés de liberté.

Cette multiplication de possibilités s'accomplit dans l'exploration de mouvements minimaux différemment orientés dans l'espace, associée à une prise de conscience systématique des aspects corporels des fonctions phonatoires. Pour chaque partie du corps qui participe à la phonation (mâchoire, langue, larynx, poitrine, ventre), des schémas fixes sont répertoriés dans le mouvement et dans la respiration qui l'accompagne. Ces schémas sont étendus par la modification de la qualité des mouvements et l'inversion de la respiration. Les étapes d'une leçon sont les suivantes :

- a. bouger la partie choisie dans une direction et la relâcher;
- b. rendre le mouvement de plus en plus petit;
- c. déterminer le schéma respiratoire relié au mouvement;
- d. inverser le schéma respiratoire.

Lorsqu'un mouvement corporel se libère du schéma respiratoire habituel, la partie corporelle concernée accroît sa contribution à la production vocale, ce qui constitue l'objectif d'une leçon. La voix et la parole gagnent ainsi de l'élargissement des possibilités neuro-musculaires. On poursuit

«Les techniques du chant lyrique sont appliquées en vue du développement d'une voix belle, durable et intense.» Hélène Fortin et Louis Quilico dans *Rigoletto*, production de l'Opéra de Montréal, 1991. Photo : Les Paparazzi.



le travail en dégageant et en éliminant d'autres schémas moteurs qui limitent la production vocale. Par exemple, si, quand il bouge la langue, des contractions inutiles se révèlent dans la mâchoire ou le cou, l'élève s'appliquera à délier ces tensions inutiles. Le corps, dans chacune de ses parties, autorise un nombre considérable de possibilités de mouvement dans toutes les directions de l'espace. En réalisant ces mouvements avec la plus grande minutie et à une très petite amplitude, on en augmente encore le nombre. On peut ainsi continuer à faire du progrès pendant des années sans se répéter, contrairement à ce qui se produit dans la gymnastique articulatoire. Mais la différence la plus frappante entre les deux méthodes réside dans le fait que «voix mobile» travaille relativement peu directement sur la voix, considérée alors comme la résultante d'une série de mouvements corporels. Le bienfait des exercices se fait ressentir *a posteriori*. Car les changements fonctionnels provenant des parties corporelles qui ont fait l'objet des leçons se manifestent après les exercices dans l'usage quotidien de la voix.

Chaque leçon se déroule lentement, parce qu'il s'agit bien de raffiner la perception des moindres mouvements impliqués dans la production de la voix. Il faut d'abord faire l'examen des activités corporelles qui, devenues machinales, restreintes, ou bien réprimées, se sont ajoutées aux traits de la personnalité. L'approche fait appel au développement plutôt qu'à l'application de recettes. Son objet est l'accroissement des schémas neuro-musculaires de façon que le degré de liberté de la phonation soit accru sans que la personne ait à appliquer une technique quelconque.

La méthode vise ainsi une mobilité accrue pour chaque organe de la phonation. La voix et la parole bénéficient de cette nouvelle liberté des différents muscles. La voix s'améliore automatiquement parce que chaque partie de l'appareil phonatoire, en recouvrant son élasticité, trouve une nouvelle mobilité. Le locuteur découvre ainsi une plasticité et une aisance nouvelles dans la voix.

Le locuteur peut alors faire confiance à son mécanisme vocal, car il sait que sa voix sera entendue sans faute ni distorsion ou raucité. Elle s'adaptera aux lieux de la communication, qu'ils soient intimes ou publics. Que la communication soit émotive, éloquente, tendre, humoristique ou factuelle, la voix, par son étendue dynamique, sera en mesure de répondre à toutes les nécessités de l'expression.

La méthode est également utile pour améliorer l'articulation, surtout par l'exploration des mouvements de la langue et de la mâchoire. Une

recherche a déjà démontré l'effet bénéfique du cours pour des personnes cherchant à améliorer leur accent en langue seconde. Des acteurs ont, de leur propre aveu, vu le timbre de leur voix s'enrichir, leurs gammes d'intensité et de hauteur tonale s'étendre, ayant acquis une plus grande aisance et plus de spontanéité dans leur production vocale. Quant à ceux qui avaient forcé leur voix, ils ont reconnu qu'elle avait gagné une plus grande vigueur et une endurance certaine.

Utiliser une technique minutieuse et légère pour augmenter le rendement du fonctionnement neuro-musculaire est à l'origine de nombreuses pratiques corporelles parmi lesquelles on compte la technique Feldenkrais. Appliquée au domaine de la formation vocale, cette approche résout les problèmes posés par les techniques vocales déjà citées. «Voix mobile» est utilisée dans les cours de voix du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa depuis 1985. La méthode a été également donnée dans des cours privés destinés au grand public ainsi qu'aux professionnels de la voix. Une banque de cent leçons a été créée en fonction des besoins de chaque organe de la parole.

Des recherches sont en cours pour évaluer les apports possibles de cette approche dans certaines pathologies de la voix et de la parole. Dans les cas pathologiques, il existe des moyens de mesure cliniques et acoustiques. Cependant, pour les voix qui ne sont pas empreintes de pathologies, il n'existe pas de mesure pouvant indiquer des améliorations fonctionnelles.

En attendant que la science en permette une mesure objective, le rendement vocal ne peut être évalué que par les possibilités d'ajustement du locuteur aux conditions de la communication. Il faut s'assurer que le locuteur peut parler plus fort sans endommager ses cordes vocales et sans en distordre le timbre; vérifier également s'il peut articuler d'une façon intelligible tout en conservant sa spontanéité, et si sa voix et sa parole sont les interprètes fidèles de ses pensées, de ses émotions et de son expressivité. Dans cette perspective, l'amélioration de la voix et de la parole est mise au service de nos facultés de communication, et nous permet de jouer des rôles qui sont, pour nous, uniques aussi bien dans la vie du théâtre que dans le théâtre de la vie.

**william weiss \***

\* William Weiss est professeur de technique de voix au Département de théâtre de l'Université d'Ottawa.