

La justesse vocale dans le cadre de chœurs amateurs

SERAPHINE PORTE

ESM BOURGOGNE FRANCHE COMTE 2018

SERAPHINE, PORTE

LA JUSTESSE VOCALE DANS LE CADRE DE CHŒURS AMATEURS

DIRECTEUR DE MEMOIRE : JEAN TABOURET

ESM BOURGOGNE FRANCHE-COMTE 2018

Je remercie Pierre-Line Maire et Pascal Baudrillart, professeurs de direction de chœur, et Roselyne Allouche, professeur de chant, pour m'avoir donné leurs points de vue sur mes questionnements.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	7
1. LES FACTEURS INFLUANTS SUR LA JUSTESSE	9
1.1. FACTEURS TECHNIQUES	9
1.1.1. <i>La soufflerie</i>	9
1.1.2. <i>La posture</i>	9
1.1.3. <i>L'oreille</i>	10
1.1.4. <i>La pulsation</i>	11
1.1.5. <i>Problèmes d'ordre physiologique</i>	12
1.2. FACTEURS HUMAINS	13
1.2.1. <i>Contexte culturel</i>	13
1.2.2. <i>La confiance en soi</i>	14
1.2.3. <i>La motivation</i>	16
1.3. CAS SPECIFIQUE : LE BOURDON	17
2. PISTES DE TRAVAIL	19
2.1. FACE AU CAS INDIVIDUEL	19
2.1.1. <i>Donner confiance</i>	19
2.1.2. <i>L'expérimentation</i>	20
2.1.3. <i>La relation au groupe</i>	20
2.2. FACE AU GROUPE	21
2.2.1. <i>La fatigue vocale</i>	21
2.2.2. <i>La direction / Le chef de chœur</i>	21
2.2.3. <i>La question du modèle</i>	22
2.2.4. <i>Le piano</i>	22
2.2.5. <i>Le répertoire</i>	22
2.2.6. <i>L'importance de l'éveil vocal</i>	23
2.2.7. <i>La résonance de la salle</i>	24
2.3. MISE EN VOIX, ECOUTE ET CIRCULATION DE L'ENERGIE	25
2.3.1. <i>Ouvrir la voix vers l'aigu</i>	25
2.3.2. <i>Exercices pour la justesse harmonique</i>	26
2.3.3. <i>Exercices pour les résonateurs</i>	28
2.3.4. <i>Exercices pour le soutien</i>	29
2.3.5. <i>Exercices pour l'investissement corporel</i>	29
2.3.6. <i>L'auto-écoute</i>	30
2.3.7. <i>La chironomie</i>	30
2.3.8. <i>La pulsation</i>	31
CONCLUSION	32
BIBLIOGRAPHIE	34
OUVRAGES	34
ARTICLES	34
SITES	35
MEMOIRES	35
ANNEXE	36

INTRODUCTION

Le chant partage avec la musique instrumentale quatre paramètres acoustiques : la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. Dans le cadre de ce mémoire, nous nous concentrerons sur le paramètre de hauteur.

La hauteur, équivalent de la fréquence, définit les sons graves et aigus exprimés en Hertz. Cette fréquence correspond au nombre de vibrations par seconde des cordes vocales, elle nous permet d'évaluer la hauteur du son¹.

L'évaluation de la justesse vocale en contexte mélodique ne peut être étudiée sans faire référence aux conventions musicales de notre culture. C'est donc dans un contexte de système musical occidental que je vais développer mon sujet.

Pour chanter juste, il faut sans arrêt corriger la justesse. Grâce à Alfred Tomatis², Otorhinolaryngologiste, on sait que si l'on bouche les oreilles d'une personne, celle-ci chante faux : on chante juste parce qu'on corrige ce qu'on entend en direct, et par conséquent quelqu'un qui réagit vite, corrige vite et chante juste. Celui qui chante correctement est celui qui corrige avant que l'on entende que c'est 'faux'.

« Chanter juste consiste à reproduire avec exactitude les intervalles correspondant au code musical qu'on utilise. »³ Il faut donc que les intervalles soient ancrés dans la mémoire auditive du chanteur, et que ce son intérieur soit retranscrit fidèlement par la voix chantée.

L'écoute est comme la vue, elle est plus ou moins bonne selon les gens, nous n'avons pas tous la même discrimination de la justesse. Certains ont une très faible discrimination, donc cela ne les gêne pas si c'est 'faux', car ils n'entendent pas avec la même précision que d'autres. C'est le seuil différentiel de perception : « la plus faible différence que l'on puisse percevoir entre deux sons différents ».⁴ Nous n'avons bien entendu pas tous la même oreille, et si certains peuvent entendre des détails de justesse au vingtième de ton près, d'autres ont un seuil différentiel de perception bien moindre et donc une perception moins fine de la hauteur, ce qui peut engendrer des soucis de justesse.

Depuis quelques années, j'ai eu l'occasion de diriger cinq chœurs d'adultes amateurs sur du long terme, ainsi qu'une dizaine d'autres dans le cadre de mes études et d'interventions ponctuelles.

¹ FAIN Gérald, *De la parole au chant, qu'est-ce que la voix ?*, Paris, Ed. Le Pommier, 2007, p.19

² TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1987, p.127

³ CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p.59

⁴ CAILLARD Philippe, *La direction de chœur, vol 2A : L'intonation*, Fontenay Mauvoisin, Ed. Philippe Caillard, 1996, p2

Je me suis aperçue que quel que soit le niveau de ces groupes, je me confrontais à deux principaux problèmes. Premièrement je rencontre souvent une hétérogénéité au sein d'un même groupe, et il y a pratiquement toujours au moins un chanteur qui rencontre des difficultés de justesse, voire qui bourdonne. Deuxièmement, le chœur a tendance à 'baisser', et quand on arrive à la fin d'une pièce, on se rend compte qu'on a perdu d'un-demi ton à un ton, voire parfois plus.

J'ai donc souhaité faire des recherches sur le sujet de la justesse. Dans ce mémoire, je vais tout d'abord parler des différents paramètres qui peuvent expliquer les problèmes de justesse : les facteurs techniques, les facteurs humains, puis je développerai sur le cas particulier du bourdon. Dans une seconde partie, j'exposerai des pistes de travail en réponse à ces problèmes, et enfin, je proposerai différents exercices pouvant faire progresser les chanteurs et le chœur, relevés lors de stages, lectures, entretiens.

Afin d'écrire ce mémoire, j'ai rencontré différents professionnels du chant : Pierre-Line Maire et Pascal Baudrillart, chefs de chœur, et Roselyne Allouche professeur de chant, les trois en poste en conservatoire, avec qui j'ai échangé sur ces difficultés et qui m'ont apporté leurs points de vue. Je me suis aussi appuyée sur des lectures, citées en bibliographie, et j'ai fait des expérimentations avec les chœurs que je dirige.

1. LES FACTEURS INFLUANTS SUR LA JUSTESSE

Le problème de la justesse : pourquoi est-ce plus souvent ‘trop bas’ que ‘trop haut’ ? Quels sont les phénomènes qui expliquent les problèmes de justesse chez les chanteurs amateurs ? Pourquoi le chœur a-t-il tendance à ‘baisser’ ? Il n’existe pas de données scientifiques pour répondre à la question de la justesse, mais différents facteurs peuvent expliquer ce phénomène.

1.1. FACTEURS TECHNIQUES

Tout d’abord, voici quelques points techniques pouvant être à l’origine de problèmes de justesse : la soufflerie, la posture, l’écoute et la pulsation.

1.1.1. LA SOUFFLERIE

Comme me l’explique Pascal Baudrillart lors de mes entretiens, chanter requiert un certain investissement corporel et une maîtrise de la respiration et de la soufflerie ; si les chanteurs ne s’investissent pas assez, le son ne sera pas assez soutenu et risquera alors de baisser.

D’après Marie Hutois⁵, l’art du chant consiste à maintenir la position inspiratoire tout en expirant. Le chanteur doit arriver à ajuster la pression de l’air qu’il présente sous les cordes vocales : cela va impliquer d’utiliser certains muscles inspireurs et expirateurs. En fin d’inspiration diaphragmatique, la masse viscérale est refoulée vers le bas, les côtes inférieures sont ouvertes, la partie inférieure du sternum s’est un peu avancée et élevée. Le chanteur se doit de garder cette position pendant la phase d’expiration. C’est ce qu’on appelle le soutien du souffle. La difficulté est d’arriver à engager les muscles sans forcer : le chant est un éternel aller-retour entre la pression et la détente.

1.1.2. LA POSTURE

La question de la posture va être essentielle dans le travail de la justesse. Marie Hutois explique qu’il est fondamental que le chanteur trouve une posture stable et axée de manière à ne pas être trop en avant, car cela sollicite les muscles postérieurs du tronc, ni trop en arrière car cela fait se contracter les muscles antérieurs du tronc, ce qui s’oppose à l’ouverture thoracique et est néfaste pour le jeu ventilatoire. La statique axée stabilisée et rythmée grâce à la vigilance des muscles profonds

⁵ HUTOIS Marie, *Physiologie et art du chant*, Montauban, Ed. Alexitère, 2012, p.26 - p36

antigravitaires et du transverse de l'abdomen libère de tout frein ventilatoire. Elle est favorable à l'émission sonore et au soutien du souffle.

La plupart des chanteurs amateurs ne connaissent pas ces éléments techniques et il faut pouvoir les y former en expliquant comment le système de soufflerie fonctionne, et en leur faisant expérimenter les mécanismes par des exercices. Il faut ensuite que le chanteur accepte de s'investir corporellement dans ce travail afin de pouvoir progresser.

Cependant il faut être attentif au fait que tout le monde est différent, et qu'il n'y a pas un unique modèle qui puisse correspondre à tous. Il est préférable de ne pas vouloir changer radicalement la posture des chanteurs, plus particulièrement s'ils ont des soucis de dos par exemple. Il serait dangereux de prendre en main la posture d'un chanteur sans l'avis d'un professionnel.

1.1.3. L'OREILLE

Comme déjà évoqué, Tomatis pense que l'oreille est un organe essentiel pour les questions de justesse : *« sans oreille, point de chant (...) mais depuis l'absence d'audition jusqu'à l'acquisition d'une oreille idéale, il existe toute une série de manière d'entendre et d'écouter, chacune d'elle interférant sur le mode de parler et plus encore sur celui de chanter. »*⁶

On perçoit sa propre voix à la fois :

- Par conduction aérienne : le son émis revient à l'oreille par le conduit auditif
- Par conduction osseuse : les vibrations de l'air contenu dans les cavités de résonances se transmettent aux os du crâne et ainsi directement aux liquides et aux cellules sensorielles de la cochlée.

La superposition des deux messages explique que la perception subjective de sa propre voix soit différente de celle d'un auditeur extérieur. Le chanteur doit donc apprendre à perfectionner son autocontrôle auditif.⁷

Le capteur auditif, dès lors que l'activité sonore est enclenchée, recueille une partie des sons produits afin d'en assurer le contrôle. Il envoie au cerveau des informations ayant pour but de poursuivre l'acte chanté répondant à l'intentionnalité initiale qui a déterminé le geste vocal. Ainsi à

⁶ TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1987, p.126

⁷ CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p.59

n'importe quel moment le capteur auditif saura adapter l'ensemble des gestes qui conduisent à l'acte chanté en fonction de ce qu'il désire recueillir.⁸

La voix, la parole et le langage sont sous le contrôle du système nerveux central et notamment de l'audition. L'hémisphère gauche décortique et analyse, il traduit nos perceptions en données sémantiques et phonétiques, tandis que le droit permet la perception et la compréhension de la musique et de la mélodie. Nous pouvons donc dire qu'il n'y a pas de voix sans oreille : en effet, nous pouvons remarquer que en cas de surdité, il y a souvent perturbation phonatoire. Notre voix est sans cesse contrôlée par notre oreille : c'est la boucle audio-phonatoire qui ajuste l'intensité et la hauteur de la voix.⁹

« Chanter juste ou faux ne dépend pas seulement de l'oreille ou de la voix, mais des deux, et des capacités de liaisons et de contrôle qui ont été mises en place. Schématiquement, l'oreille contrôle la voix qui contrôle l'oreille. »¹⁰ Le fait d'avoir des oreilles et des organes vocaux en bonne santé ne garantit pas la justesse du chant, les deux éléments doivent être reliés, et c'est l'entraînement de l'écoute qui permettrait d'établir ce lien. S'il y a un manque d'exercice, la coordination entre l'oreille, le cerveau et l'appareil phonatoire est insuffisante et empêche le choriste d'analyser suffisamment un son afin d'envoyer les influx nerveux requis qui permettront de reproduire la note recherchée. Dans ce cas, le problème se situerait au niveau de la représentation mentale des sons avant leur reproduction.

L'écoute de sa propre voix est donc indispensable à travailler, mais il est aussi très important de développer l'écoute harmonique, et donc d'ouvrir les oreilles des chanteurs vers les autres pupitres. En particulier, la voix de basse est indispensable à l'équilibre du chœur : ne pas hésiter à bien travailler l'intonation des basses puisque c'est en fonction de cette voix que les autres pupitres doivent s'accorder. La justesse est aussi et surtout 'relative' : elle doit se faire en fonction des autres voix. Dans les chœurs, il y a souvent un manque d'écoute de la part des voix hautes vers les voix basses. Le but est d'arriver à amener les choristes à être dans une écoute qui leur permette de s'ajuster en fonction de la basse.

1.1.4. LA PULSATION

D'après Pascal Baudrillart, la *bonne note* est liée au *bon moment*. Si on ne sait pas *quand* chanter, on ne sait pas *quoi* chanter, et il y a souvent une corrélation entre la pulse et la justesse.

⁸ TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1987, p.159

⁹ FAIN Gérard, *De la parole au chant, qu'est-ce que la voix ?*, Paris, Ed. Le Pommier, 2007, p.18

¹⁰ DUTOIT-MARCO Mary-Louise, *Tout savoir sur la voix*, Paris : Ed. Favre, 1996, p.14

D'après son expérience, les chanteurs qui ont des soucis de justesse ont souvent un problème de pulsation non stable. La pulse est une voix d'accès à la justesse.

1.1.5. PROBLEMES D'ORDRE PHYSIOLOGIQUE

« Qui peut prétendre chanter ? En règle générale tout le monde, à l'exception de ceux qui ont un empêchement majeur d'ordre organique et qui sont en réalité très rares. »¹¹

On peut parfois rencontrer des problèmes d'ordre physiologique chez les chanteurs. Dans ce cas, il faut en parler au choriste concerné et lui faire consulter un professionnel de la santé de la voix : otorhinolaryngologiste / phoniatre / pneumologue / radiologue / orthophoniste.¹²

¹¹ TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1987, p.27

¹² FAIN Gérard, *De la parole au chant, qu'est-ce que la voix ?*, Paris, Ed. Le Pommier, 2007, p.37

1.2. FACTEURS HUMAINS

Après avoir vu les problèmes techniques que nous pouvons rencontrer en tant que choriste, je vais maintenant présenter différents facteurs humains qui peuvent avoir un impact sur la justesse.

1.2.1. CONTEXTE CULTUREL

Tous les bébés jusqu'à environ 5 ou 6 mois explorent, d'où qu'ils viennent, les mêmes types de sons vocaux. A partir de 6 mois, c'est grâce au mimétisme qu'ils vont développer leur voix. L'enfant reproduit en priorité le modèle parental, puis ses professeurs à l'école, et ses camarades de classe. C'est donc en fonction de son milieu socio-culturel que l'enfant va gérer sa voix.¹³

Pauline Larrouy-Maestri explique : « *que ce soit au sujet de la musique ou du langage, de nombreuses études ont observé l'acquisition de connaissances relatives aux régularités structurelles par apprentissage implicite, c'est-à-dire par une exposition passive à leur environnement sonore* »¹⁴.

Un exemple d'apprentissage implicite est l'acquisition de la langue maternelle. Le jeune enfant acquiert le langage simplement par exposition et cette langue se développe alors qu'il ne peut verbaliser les règles qui en régissent sa structure. Les études dont Pauline Larrouy-Maestri parle montrent que des auditeurs deviennent sensibles aux régularités statistiques, c'est-à-dire à la probabilité qu'une unité linguistique soit suivie d'une autre. Ces régularités permettent d'extraire les mots d'une séquence verbale entendue. Des chercheurs ont montré que l'apprentissage de régularités statistiques n'est pas limité au langage mais est également observable avec des séquences de sons musicaux. Cet effet serait particulièrement visible lorsque les modalités musicales et linguistiques sont superposées, c'est-à-dire quand le matériel linguistique est chanté.

Pour Pauline Larrouy-Maestri, le processus d'enculturation – processus par lequel le groupe transmet à l'enfant, dès sa naissance, des éléments culturels, des normes et des valeurs – de la culture musicale est terminé dès l'âge de 5 ans. Etant donné que les enfants sont exposés à la musique très tôt, ils acquièrent des connaissances musicales de manière implicite sans pour autant être capables de verbaliser les régularités structurelles apprises implicitement. Ces connaissances permettent une bonne compréhension de la structure musicale de la culture dans laquelle baigne l'enfant et vont également conditionner la perception de la justesse qui va s'affiner avec l'âge et l'évolution de la

¹³ CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p.57

¹⁴ LARROUY-MAESTRI Pauline, *Evaluation de la justesse vocale en contexte mélodique*, (Thèse, Université de Liège, Belgique)
p.17 - 35

perception mélodique. Tout comme le langage, les habiletés musicales se développent spontanément et de manière implicite dès la naissance.

Nous pouvons donc penser qu'un enfant grandissant dans un milieu où il n'est pas particulièrement exposé à la musique avant ses 5 ans, n'aura pas l'oreille développée de la même manière qu'un enfant baigné dans la musique depuis qu'il est bébé.

Le contexte familial peut avoir beaucoup d'influence sur la voix et le chant. Lors de mes entretiens, Pascal Baudrillart m'a raconté l'exemple d'un enfant qui avait des nodules. Quand il a rencontré la mère de l'élève, il a tout de suite compris : c'était une fumeuse qui avait elle-même des nodules. L'enfant, en reproduisant l'exemple de sa mère, l'avait tellement bien imitée qu'il s'était abimé la voix de la même manière. Dans ce cas-là, il faut bien évidemment envoyer l'élève vers un spécialiste, comme expliqué dans le premier point de cette partie.

1.2.2. LA CONFIANCE EN SOI

*« La voix reflète notre état physique et psychologique, baromètre de nos émotions, la voix ne triche pas et est un trait dominant de notre personnalité. »*¹⁵

Certaines activités vocales correspondent avant tout à un état émotionnel : gémissement, pleurs, cris, rire. La voix traduit toutes nos émotions et une même phrase peut avoir un sens complètement différent selon la façon dont elle est dite : l'intonation et l'intensité traduisent en général les sentiments du locuteur.¹⁶

La question de la confiance en soi a été très abordée lors de mes entretiens avec les chefs de chœur. Le chant touche à l'image de soi et à la personnalité intime qui sont des choses délicates à gérer. Cela se recoupe avec le facteur technique de devoir investir le corps pour donner assez de pression dans la voix : si l'enfant est timide, il risque de ne pas vouloir être entendu, il aura une tendance à se tenir un peu recourbé et/ou à ne pas oser donner plus de voix. Finalement, la timidité engendrant une mauvaise posture aura un impact sur la justesse.

Le contexte familial peut avoir un impact sur la confiance en soi. Combien de fois pouvons-nous entendre des parents dire de leur enfant, presque en s'excusant : « il chante faux », « il chante comme une casserole » etc... L'enfant va finir par penser que cela est une fatalité et qu'il ne peut pas progresser, et donc ne va pas se donner les moyens de le faire, pensant que c'est peine perdue. Isabelle

¹⁵ FAIN Gérald, *De la parole au chant, qu'est-ce que la voix ?*, Paris, Ed. Le Pommier, 2007, p.1

¹⁶ CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p.55

Filliozat¹⁷ explique qu'un enfant a aveuglément confiance en ses parents, et si ceux-ci disent de lui qu'il est idiot, ou nul en une matière, l'enfant va les croire et se comporter de façon à rendre le propos vrai. Pascal Baudrillart me conseille dans ce cas d'avoir un entretien avec les parents, sans les enfants, pour leur faire comprendre que l'enfant se débrouille très bien, et qu'il faut surtout éviter de dire des propos négatifs à son égard devant lui.

L'exemple donné par Laurent Cohen, professeur de neurologie, nous montre que les stéréotypes sociaux ont un impact très important sur l'apprentissage :

« C'est à force de s'entendre dire qu'elles ne sont pas faites pour les maths que les filles deviennent mauvaises en maths. Preuve à l'appui : Pascal Huguet, directeur de recherche au CNRS, a montré une figure géométrique à des élèves de 10 à 15 ans, puis il leur a demandé de la reproduire de mémoire un peu plus tard. Dans un cas, il a présenté l'exercice comme un test de dessin et les filles se sont révélées meilleures. Dans l'autre, comme un test de géométrie, et là ce sont les garçons qui ont obtenu de meilleurs résultats. Pourtant, l'exercice était exactement le même. »¹⁸

Un enfant, même s'il apprend ses tables de multiplication plus lentement qu'un autre, peut tout à fait aboutir à de bons résultats, à condition qu'il bénéficie d'un accompagnement approprié. Aux enseignants et aux parents d'être attentifs et d'activer un plan d'action dès les premières difficultés pour éviter que l'écart ne se creuse. Rien n'est figé. Le cerveau est un organe plastique qui subit des modifications tout au long de la vie. Voilà pourquoi, en matière d'apprentissage, il n'y a pas de fatalité, que ce soit en mathématique ou en musique.

D'après certaines enquêtes, 50 pour cent de la population pense que l'intelligence est une donnée acquise à la naissance et que l'on fait avec ce qu'on a pour toute sa vie. Or les neurosciences sont en train de prouver que nous avons une plasticité cérébrale, c'est à dire une capacité permanente que possède le cerveau de modifier son architecture interne au fil des stimulations d'apprentissage rencontrées.¹⁹

Il faut donc réussir à mettre le(s) choriste(s) dans de bonnes dispositions, en étant bienveillant, et en lui/leur donnant la place de s'exprimer, et de prendre de l'assurance, et en rappelant que la musique s'apprend, comme le reste, et que tout le monde est capable de chanter.

¹⁷ FILLIOZAT Isabelle, *Fais-toi confiance*, Paris : Ed. Marabout, 2005, p.54

¹⁸ COHEN Laurent, « Apprentissage et Neurosciences : la mémoire n'est pas une boîte fourre-tout », L'express, Paris, Septembre 2017, [en ligne]

¹⁹ GASPARD Eric, « Utiliser les neurosciences pour mieux enseigner et mieux apprendre », Bibliothèque des expérimentations pédagogiques, Montpellier, 2017 [en ligne]

1.2.3. LA MOTIVATION

Un manque de motivation peut avoir un impact sur la justesse : mauvaise posture, manque de soutien etc... En tant que pédagogue, il faut donc réussir à susciter l'intérêt chez le choriste pour lui permettre de s'investir corporellement dans le chant.

De plus, le chanteur a besoin de cette motivation car celle-ci crée l'envie de progresser, et donc de travailler, ce qui est indispensable pour acquérir une meilleure technique et une meilleure écoute.

Rolland Viau, chercheur en pédagogie, définit la motivation comme : « *un phénomène qui tire sa source dans les perceptions que l'élève a de lui-même et de son environnement et qui a pour conséquence qu'il choisit de s'engager à accomplir l'activité d'apprentissage qu'on lui propose et de persévérer dans l'accomplissement de celle-ci et ce, dans le but d'apprendre.* »²⁰

L'intérêt que suscite une activité renvoie au plaisir personnel ; l'utilité, elle, fait référence aux avantages que l'on retire d'une situation d'apprentissage. Il faut donner un but aux choristes : dans notre contexte, ce but peut par exemple être la préparation d'un concert.

Le pédagogue doit aussi rassurer les choristes sur leurs capacités d'apprentissage : dire ce qui va, rappeler que tout le monde est capable d'apprendre, et permettre au choriste de s'auto-évaluer pour progresser.

²⁰ VIAU Rolland, *Motivation en contexte scolaire*, Bruxelles : Ed. De Boeck, 2009

1.3. CAS SPECIFIQUE : LE BOURDON

Sarfati, Vintenat et Choquart, définissent le bourdon comme « *un enfant qui n'émet qu'un seul son grave en lieu et place d'une mélodie qui s'étend parfois sur une octave ou plus* »²¹. Ils parlent d'un retard d'acquisition de la justesse chantée, qui peut être résolu en travaillant et en s'entraînant.

Cornut explique que la voix chantée des enfants part de leur voix parlée. Plus l'enfant est jeune, plus son ambitus va être réduit, plus il va grandir, plus son ambitus va s'élargir. L'enfant utilise le même mécanisme pour chanter que pour parler. La plupart parlent et chantent en 'voix de tête', mais ceux qui ont une voix plutôt grave vont chanter en 'voix de poitrine'. Ils ont en général du mal à monter et vont rapidement détonner. D'après Cornut, un enfant qui participe régulièrement à une chorale va agrandir son ambitus.²²

Une fois le problème de bourdon détecté, Pierre-Line Maire, chef de chœur et également flûtiste, propose des exercices où chaque enfant va être générateur de son et être force de proposition musicale. Deux possibilités :

1. L'enfant joue, et ne se sent pas gêné de chanter devant les autres : le problème peut être réglé avec du travail : technique vocale, écoute...
2. L'enfant a peur de se lancer : cela montre une timidité / des antécédents familiaux / un contexte particulier → mauvaise posture / manque de pression, etc...qui influence sur le soutien → problème de justesse / bourdon.

En cas d'antécédents compliqués, il ne faut surtout pas hésiter à poser des questions sur le contexte familial à l'entourage, aux autres professeurs, à l'équipe avec laquelle on travaille, afin de mieux comprendre la situation, explique Pascal Baudrillart.

Comme déjà évoqué dans la première partie, l'enfant construit sa voix en fonction de son modèle parental. Lors de mes entretiens, nous avons souvent évoqué l'exemple des parents : si des parents parlent grave, ou ne chantent pas de manière générale, alors l'enfant n'aura pas acquis le modèle pour aller chercher dans l'aigu de sa voix. Par ailleurs, il existe encore aujourd'hui des familles très ancrées dans le système patriarcal : les hommes dirigent, il faut être 'masculin' et ne pas faire 'comme les filles'. Cela peut expliquer en particulier pourquoi beaucoup de jeunes garçons ne vont pas aller chercher dans l'aigu de leur voix.

²¹ SARFATI Jocelyne, VINTENAT Anne-Marie, CHOQUARD Catherine, *La voix de l'enfant*, Marseille : Ed. Solal, 2002, p.8

²² CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983, p.74

Bruno Parmentier-Bernage²³, précise que le bourdon est un phénomène qui arrive souvent aux enfants, particulièrement chez les garçons. Il explique que le facteur psychologique est aussi très important dans cette absence de respect mélodique : une étude menée auprès de 720 enfants âgés de 6 à 13 ans en Zone d'Etude Prioritaire a permis d'identifier 28 bourdons, 26 d'entre eux étaient des garçons, 67,8% se retrouvaient dans les classes d'intégration scolaire.

Une autre explication du bourdon peut être la peur de disparaître dans le groupe. L'enfant ne s'entend plus, alors il va chercher dans la voix de poitrine, car il se sent résonner et cela lui permet d'exister au sein du groupe.

Il est important de poser la question à l'élève pour savoir s'il entend qu'il ne fait pas exactement comme l'exemple, et ne pas hésiter à demander s'il le fait volontairement. Lors de mes entretiens, j'ai entendu l'exemple d'un jeune qui chantait en bourdonnant sur un ré aigu. Pendant longtemps sa chef de chœur a pensé qu'il n'entendait pas qu'il ne chantait pas la bonne mélodie, et essayait de gérer la situation par des moyens techniques. Mais un jour elle a eu l'idée toute simple de lui demander s'il s'en rendait compte : il a répondu que oui, et qu'il le faisait intentionnellement car il avait l'impression de disparaître quand il chantait comme les autres, car il ne s'entendait plus.

En fonction du type de difficulté, les réponses sont multiples et complexes. Il faut avoir une palette de réponses à pouvoir proposer, et en proposer trois maximum dans une séance pour ne pas mettre en défaut le chanteur, selon l'expérience dont m'a parlé Pascal Baudrillart. Le fait aussi de proposer diverses réponses permet à chacun de pouvoir en trouver une qui lui correspond, et plus la palette est grande, plus l'on permet aux élèves de trouver leur chemin.

²³ PARMENTIER-BERNAGE Bruno, *A pleine voix*, Paris : Ed. Magnard, 1997

2. PISTES DE TRAVAIL

Que ce soit dû à un manque de technique vocale, à une timidité, ou à un certain contexte culturel, comment faire progresser le choriste sans le bloquer et en le valorisant ? Comment gérer son rapport au groupe et le faire progresser avec le groupe ? Quelles activités proposer pour le faire évoluer tout en respectant les besoins et difficultés du/des choriste(s) concerné(s) ? Comment faire progresser le chœur sur les notions de justesse ?

2.1. FACE AU CAS INDIVIDUEL

Tout d’abord dans cette partie, je vais développer les éléments de réponses à apporter face au cas de choristes ayant des soucis de justesse.

2.1.1. DONNER CONFIANCE

Pour Pascal Baudrillart et Pierre-Line Maire, tout d’abord, il est important de créer une relation de confiance avec les choristes concernés par les problèmes de justesse. Il peut aussi être utile de les isoler pour identifier plus précisément le problème, et prendre du temps pour discuter avec eux.

On peut en effet aborder la question avec le choriste et nommer le paramètre qui ne va pas. Par exemple, au lieu de dire ‘tu chantes faux’, il est préférable d’expliquer : ‘tu chantes les bonnes paroles avec le bon rythme, mais attention, ce n’est pas la bonne hauteur’. Ne pas hésiter aussi à rassurer : ‘Je te certifie que tu vas y arriver’.

On peut aussi parler de sa propre histoire pour montrer que tout le monde peut avoir ou avoir eu des difficultés, et qu’il est possible de les surmonter.

La bienveillance, l’empathie sont indispensables, il est important d’écouter et d’analyser les difficultés tranquillement, sans juger la personne.

Dans un article publié sur le site de France Musique²⁴, on peut lire que « *Tout le monde est capable de chanter juste* », une affirmation d’Erkki Bianco, phoniatre et ancien laryngologue de l’Ecole d’Art Lyrique de l’Opéra de Paris. Et son explication débute par la correction d’une erreur

²⁴ MOLLER Nathalie, « Chanter faux, est-ce une fatalité ? », France Musique, Paris, Octobre 2016. [en ligne]

bien trop répandue à son goût : « *On se dit toujours que c'est un problème d'oreille mais c'est totalement faux, c'est un problème de proprioception* ».

La proprioception est la conscience de notre corps et de ses mécanismes. Ainsi, à moins de souffrir d'une pathologie auditive bien particulière, une personne chante faux parce que, tout simplement, elle ne connaît pas les bons gestes vocaux.

Chanter 'juste' n'est inné pour personne, ça s'apprend : il ne faut pas hésiter à le rappeler aux choristes. Nous n'avons pas tous les mêmes facilités, et pas tous le même contexte familial ; certaines familles mélomanes vont transmettre à leurs enfants, d'autres non, mais au final tout le monde apprend à chanter et a la capacité d'apprendre. Ce n'est pas grave de ne pas apprendre au même rythme.

2.1.2. L'EXPERIMENTATION

Cela peut paraître paradoxal, mais le Dr Bianco²⁵ est formel : « *Pour entendre, il faut déjà avoir fait* ». Pour retenir les bons gestes vocaux il faut avoir expérimenté différents sons, qu'ils soient bons ou mauvais, afin de pouvoir faire la différence entre ce qui marche ou non, et d'imprimer ce qui fonctionne. Il ne faut donc pas avoir peur d'expérimenter, de rechercher, et d'assumer de faire des sons 'moches'.

2.1.3. LA RELATION AU GROUPE

L'un de mes questionnements lors de mes entretiens était de savoir comment gérer la difficulté du cas individuel au sein du groupe. En effet, s'il y a un problème de timidité au départ, comment arriver à ne pas mettre en difficulté l'élève tout en le faisant progresser ?

Les réponses de mes interlocuteurs ont été les suivantes :

- La progression se fait avec le groupe, il faut inclure tout le monde dans le travail : la réussite d'un choriste devient la réussite du groupe.
- Ne pas oublier de prendre du temps pour ceux pour qui ça marche, et qui ont besoin de chanter de temps en temps, et d'être entendu : il est de toute façon bénéfique pour tout le monde de leur faire faire un solo : cela les valorise et fait entendre un 'bon' exemple à celui ou ceux en difficulté.

²⁵ MOLLER Nathalie, « Chanter faux, est-ce une fatalité ? », France Musique, Paris, Octobre 2016. [en ligne]

2.2. FACE AU GROUPE

Après avoir apporté des réponses pour le cas individuel, je vais maintenant parler u groupe dans sa globalité : quels outils utiliser pour permettre au groupe de développer une meilleure écoute ? Comment faire progresser le chœur sur les notions de justesse ?

2.2.1. LA FATIGUE VOCALE

Lorsque l'on travaille la justesse avec un chœur, cela demande beaucoup de concentration et ce travail peut être laborieux. Or, si ce travail n'est pas fait dans un respect de la voix, il ne sert à rien. En effet, qui dit fatigue vocale, dit crispations/tensions, phénomènes néfastes pour la justesse puisque comme nous avons pu le voir, le but lorsque l'on travaille sur la justesse, est de trouver une détente corporelle.

Il faut faire attention à ne pas fatiguer les voix des chanteurs en répétant un passage trop longtemps. Pour les passages aigus, il est préférable de travailler la justesse dans le médium de la voix, et mezzo forte afin de ne pas forcer et se fatiguer. Ne pas oublier d'alterner travail précis, et filage pour le plaisir.

2.2.2. LA DIRECTION / LE CHEF DE CHŒUR

Le rôle du chef de chœur est très important dans ces questions de vocalité. Au fur et à mesure de ma formation, j'ai senti que mes outils de direction se développaient de plus en plus et avaient un impact sur la façon dont le chœur réagissait. En effet, selon comment je me tiens, et comment je respire, je peux tout à fait influencer sur la détente des chanteurs, l'ouverture des résonateurs et encore sur leur respiration.

Avec Pierre-Line Maire, nous travaillons par exemple beaucoup sur la posture du chef, le fait de détendre le cou et la mâchoire. En effet, le chef est d'une certaine manière le miroir du chœur, il faut donc permettre aux chanteurs une détente en étant soi-même dans cette détente.

Des micro mouvements de la mâchoire vont même permettre de faire ressortir certaines harmoniques aux chanteurs. On parle souvent de respirer comme si on allait bâiller pour le chant, c'est la même chose pour le chef qui peut ouvrir plus ou moins la mâchoire dans cette idée de bâillement. Par transfert, les choristes vont trouver la même ouverture et donc permettre à certaines harmoniques de mieux sonner.

2.2.3. LA QUESTION DU MODELE

Quand le chef de chœur donne l'exemple vocal, cela ne correspond pas forcément aux choristes ; par exemple un enfant ne va pas comprendre l'exemple d'une femme qui chante avec beaucoup de vibrato ou d'un homme qui chante très grave, et ne va pas se reconnaître dans cette voix. Par conséquent, il ne va pas réussir à reproduire le son. De même, un exemple féminin peut perturber les pupitres masculins qui n'arrivent pas toujours à octaviser (même problème dans l'autre sens).

Transférer l'exemple à un pair est une solution à apporter pour pallier à cette difficulté. En effet, comme le souligne Emilie Bret²⁶, si on donne l'exemple à un choriste qui a des facilités pour que lui-même retransmette l'exemple au choriste en difficulté, ce dernier pourra se reconnaître dans cet exemple et donc mieux placer sa voix.

2.2.4. LE PIANO

Le modèle du piano, bien qu'il puisse aider à beaucoup de chose (bonne octave, harmonie complète, etc.) peut aussi être perturbateur : ce n'est plus du tout le même timbre que la voix, et les choristes ne s'y retrouvent pas forcément. Un choriste adulte un jour m'a dit qu'il ne comprenait pas comment chanter la même note que le piano, parce qu'il ne pouvait pas reproduire le même son. Il est donc important de bien faire la distinction entre timbre et hauteur avec les choristes, et encore une fois, transférer l'exemple sera un outil très pratique.

Par ailleurs, comme nous pouvons le lire dans *Le répertoire du chœur mixte amateur*²⁷, accompagner au piano pour l'apprentissage de chants a capella n'aide pas forcément à la justesse. En effet, dans le chant a capella nous travaillons la justesse pure alors que le clavier est tempéré. Le clavier acoustique ou électronique est accordé en quintes tempérées alors que le chœur chante en quintes justes.

2.2.5. LE REPERTOIRE²⁸

Le travail de la justesse se fait sur du long terme : la voix est un instrument comme les autres qui demande de la rigueur et du travail quotidien, il faut donc être conscient que les progrès se font

²⁶ BRET Emilie, *Chanter faux, comprendre et résoudre*, (Mémoire de DE non publié), ESM Bourgogne Franche-Comté, 2017

²⁷ FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999

²⁸ Pour cette partie je me suis basée sur l'ouvrage suivant : FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999

petit à petit. Le choix du répertoire va être déterminant pour permettre cette progression au fil du temps.

L'œuvre est l'alibi d'un apprentissage dans le cadre de pratique amateur. Cependant l'ouvrage choral n'est pas en soi l'outil de cet apprentissage et encore moins son objectif. Il va donc falloir créer des exercices techniques et vocalises qui néanmoins seront tant que possible en écho avec l'œuvre travaillée ou avec un autre contexte musical, afin de permettre l'apprentissage solfégique / vocal / stylistique. C'est à partir des difficultés rencontrées dans une œuvre que s'élabore le processus d'apprentissage.

Pour la justesse, il sera donc préférable de prendre au début de l'apprentissage des chants avec mélodie conjointe / intervalles faciles, petit ambitus, et surtout homophoniques, avec des accords parfaits en position fondamentale. Les accords complexes perturbent la stabilité harmonique du chœur.

En effet, la justesse en chœur se crée en fonction des autres pupitres, et en particulier des basses. Souvent, les choristes amateurs sont dans une écoute mélodique de leur propre voix, et s'en remet au chef pour la gestion de l'ensemble. Le but est d'arriver à faire s'écouter les choristes entre eux et à chanter en fonction de ce qu'ils entendent. Si les accords sont parfaits, alors il sera plus évident de faire sonner une quinte juste et une tierce en fonction de la basse. Des chants avec des accords renversés vont induire une instabilité dans laquelle les choristes débutants auront du mal à se retrouver.

2.2.6. L'IMPORTANCE DE L'ÉVEIL VOCAL

On parle souvent « d'échauffement vocal », mais celui-ci ne sert-il réellement qu'à se 'chauffer' les muscles vocaux ? Il faut aussi penser à préparer l'écoute intérieure et extérieure, former les réflexes vocaux, donner des informations techniques et physiologiques, ouvrir à des éléments de culture de la voix. Dans *Le répertoire du chœur mixte amateur*²⁹, les auteurs parlent 'd'éveil vocal' plutôt que 'd'échauffement'. Ces exercices vont ensuite se mettre en lien avec le travail de répertoire.

Les éléments que l'on peut intégrer dans l'éveil sont :

- La détente corporelle, qui permettra une détente des muscles. Cette détente peut amener à des bâillements et donc à une ouverture des résonateurs et va permettre un son plus libre, mieux placé et donc plus juste.

²⁹ Pour cette partie je me suis basée sur l'ouvrage suivant : FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999

- Des exercices de respiration, permettant de progresser sur la compréhension de la soufflerie, et de comment les muscles doivent être mobilisés lors du geste vocal.
- Des vocalises
- Des exercices à plusieurs voix, pour directement rentrer dans la polyphonie et l'écoute harmonique.

Une fois que l'on reprend les morceaux du répertoire, il ne faut surtout pas oublier de faire le lien avec les jeux/exercices proposés lors de l'éveil.

2.2.7. LA RESONANCE DE LA SALLE

Il est possible que quand le chœur baisse lors d'un chant, le problème soit dû à la résonance de la salle. Toutes les salles ont une fréquence propre ; si cette note appartient à la tonalité du chant cela apporte de la stabilité, mais si au contraire elle n'appartient pas à la tonalité, il y a une grande probabilité pour que le chant baisse au fur et à mesure que la musique avance. Solution : ne pas hésiter à changer de tonalité d'un demi ton vers le haut ou le bas, une fois la fréquence propre de la salle repérée.

2.3. MISE EN VOIX, ECOUTE ET CIRCULATION DE L'ENERGIE

Après avoir apporté des solutions pour faire progresser les choristes individuellement et au sein du groupe, voici quelques exercices que l'on peut proposer en répétition pour faire travailler les aspects techniques de la voix et de l'écoute.

2.3.1. OUVRIR LA VOIX VERS L'AIGU

Les exercices suivant m'ont été proposés lors de mes entretiens.

Revenir à nos vibrations : faire ressentir au chanteur les vibrations en touchant le larynx, les pommettes, les résonateurs, leur faire comprendre qu'il peut y avoir une union avec les autres chanteurs tout en restant dans la différence. Le but étant de leur faire développer leur timbre afin qu'ils s'entendent, et qu'ils soient présents au sein d'un groupe, tout en étant en unisson avec les autres chanteurs.

Copie du son : l'élève propose un son que le professeur va recopier juste après, puis inversement des rôles. Cet exercice permet de donner de l'assurance au choriste qui devient le modèle ; cela établit une confiance du choriste, alors mis en valeur, envers le chef de chœur qui devient suiveur. De plus, une fois les rôles inversés, le chef peut proposer des sons allant de plus en plus vers l'aigu, et donc permettre de travailler sur la vocalité, sans consignes techniques.

Maître du son : coller au son proposé, c'est à dire le reproduire en direct, ce qui crée un unisson. Le professeur peut ainsi emmener l'élève vers des sons aigus et ouvrir à la voix de tête.

Proposer des sons déjantés : le professeur propose à la classe des sons déjantés : désinhibition des choristes qui permet d'accéder à l'aigu, et qui fait oublier la relation élève/professeur car le professeur joue aussi.

Sirènes : Partir d'une note médium et glisser vers l'aigu petit à petit. Cela marche très bien avec les bourdons, car ils arrivent soudain à chanter des notes qui leur paraissaient trop aigües, et cela leur prouve qu'ils sont capables de monter lorsqu'ils soutiennent assez et ont un bon tonus.

Cris : Faire comme si on parlait à quelqu'un qui était à l'autre bout de la cour de récréation : permet de vérifier que lorsque la voix sort dans un réflexe d'habitude, on peut aller dans l'aigu, et donc vérifier que les mécanismes marchent.

2.3.2. EXERCICES POUR LA JUSTESSE HARMONIQUE

Les exercices suivants sont proposés dans « Le répertoire du chœur mixte amateur »³⁰.

Exercice d'accord vocalique :

Le choriste 1 chante un sol sur 'o', choriste 2 le rejoint jusqu'à ce qu'il y ait un véritable unisson, puis 1 s'arrête et 3 rejoint 2, et ainsi de suite. Chacun ajustera l'ouverture, la position de la langue et l'émission, pour obtenir l'homogénéité. Cet exercice permet de faire prendre conscience au choriste de la finesse dans laquelle on peut travailler, et ouvre les oreilles de tout le monde.

Prise de conscience des autres voix :

Sur un passage d'un morceau choisi, on peut faire chanter à tout le monde toutes les voix. Il peut être bien de commencer par la voix de basse, qui donnera la conduite harmonique, puis faire chanter chacune des autres voix. Une fois fait cet exercice, chacun reprend sa voix, mais avec la conscience de toutes les autres voix qu'il vient de chanter. Cela permet de développer l'écoute harmonique et de chanter en fonction des autres pupitres.

Construction d'un accord :

La notion de justesse dépend de l'équilibre de l'accord. La fondamentale doit être plus intense que la quinte, qui doit être plus intense que la tierce afin que cette dernière soit juste.

Lors du travail d'une partition, il peut être intéressant de choisir certains accords à faire travailler dans le détail. Il faut avoir à l'esprit la série harmonique et l'ordre dans lequel on bâtit un accord :

- La fondamentale
- La ou les octaves
- La ou les quintes
- La ou les tierces
- Les septièmes et autres s'il y a lieu.

L'ordre d'entrée des voix ne dépend pas de leur hauteur, mais de leur place dans la série harmonique.

³⁰ FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999, p.106-108

Lorsque l'on travaille la justesse dans une pièce avec des passages mélismatiques, Philippe Caillard³¹ propose de ne travailler que certains accords qui sont piliers de l'harmonie. On peut donc proposer au chœur d'enchaîner ces accords sans chanter les notes de passage, ce qui permettra à l'oreille de savoir où elle va, et le reste se mettra en place beaucoup plus facilement.

Réveiller l'oreille à l'écoute des harmoniques :

La justesse n'est pas seulement due au paramètre de hauteur, mais elle dépend aussi en grande partie de la qualité du timbre, c'est à dire de la présence des harmoniques.³²

On peut aisément reconnaître une voix au téléphone, c'est grâce au timbre vocal, c'est à dire aux caractéristiques propres à une voix. Le fait de comprendre ce qui est dit est possible grâce au timbre vocalique et consonantique. Le timbre vocalique, et donc la qualité de l'unisson dans un pupitre par exemple, peut faire l'objet d'un travail collectif dont les résultats sont immédiats. Il nécessite de la part du chef une écoute exigeante sur l'homogénéité du son, la richesse harmonique et notamment des harmoniques aigus. Le chœur peut alors générer des harmoniques et enrichir les accords.

Tout le monde peut entendre les harmoniques, mais tout le monde n'en a pas conscience. Cette ouverture peut prendre du temps, mais même si tous les choristes n'en sont pas conscients, après un travail sur l'écoute des harmoniques, la justesse progresse toujours beaucoup.

Plusieurs techniques :

- Exercices à partir de sons nasaux sur une même note
- Exercices avec des séries de voyelles sur une même note
- Une partie du groupe chante une série de voyelle sur une même note. L'autre partie écoute en faisant clapet avec leurs mains devant leurs oreilles : cela permet de mieux entendre les harmoniques.

Afin d'aider les chanteurs à tendre l'oreille vers les harmoniques, on peut leur chanter les hauteurs où aller les écouter, ou leur siffler.

Le fait de boucher plus ou moins les oreilles permet d'entendre différentes harmoniques car cela filtre certaines fréquences et pas d'autres. L'idée de faire un geste de clapet devant les oreilles avec les mains permet souvent aux choristes d'ouvrir les oreilles vers les harmoniques : même s'ils

³¹ CAILLARD Philippe, *La direction de chœur, vol 2A : L'intonation*, Fontenay Mauvoisin : Ed. Philippe Caillard, 1996, p.9-11

³² FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999, p.106

n'entendent pas avec précisions les hauteurs au début, ils entendent au moins des sifflements, et ils entendent que le fait de faire le clapet change le son. Ce travail est très long, mais porte réellement ses fruits.

Quand ensuite une partie du groupe chante une fondamentale, et l'autre partie chante la quinte, l'ajustement va se faire en fonction des harmoniques qu'ils entendent. J'ai eu l'occasion d'expérimenter tous ces exercices lors de stages avec Daïnouri Choque, chef de chœur, au conservatoire de Chalon-sur-Saône en 2015.

2.3.3. EXERCICES POUR LES RESONATEURS

Sorcière : Chanter comme si on était une sorcière, c'est à dire avec un son très nasal, permet de placer la voix dans les résonateurs et de venir placer le son dans le masque. Cela fait ressortir les harmoniques aigus et permet une meilleure accroche.

Posture / Inverser la courbure cervicale³³ : ce mouvement correspond à celui que l'on fait en appuyant sa nuque contre l'appui-tête de la voiture. La nuque s'étire, le regard s'horizontalise, on se grandit : mais attention, le menton n'écrase pas le gosier. Le but de cet exercice est d'élargir la cavité supra glottique supérieure afin d'enrichir un son en harmoniques aigus et de donner plus de place à un son aigu.

Soulever le voile du palais : Toujours dans le but de donner plus de place au son dans la cavité buccale, on peut proposer différentes métaphores aux chanteurs pour leur permettre de soulever le voile du palais :

- Respirer comme si on allait bâiller
- Respirer en imaginant une bonne odeur
- Accrocher le son au sourire : c'est la même muqueuse qui tapisse à la fois la face interne des joues, les gencives et le voile du palais. L'ascension des pommettes entraîne une tension de la muqueuse qui va se propager jusqu'au voile, provoquant un étirement de ce dernier. Il faut par contre préciser que ce sourire doit être exécuté en gardant les lèvres avancées afin d'obtenir une 'bonne' projection du son.

³³ HUTOIS Marie, *Physiologie et art du chant*, Montauban : Ed. Alexitère, 2012, p.80

2.3.4. EXERCICES POUR LE SOUTIEN

Expérimentation :

Afin de se rendre compte du tonus dont il y a besoin quand on chante, Marie Hutois propose l'exercice suivant :

- Poser une main à la taille et l'autre sur le ventre afin d'exercer un contrôle sur ce qui va se passer.
- Souffler énergiquement entre les lèvres entrouvertes afin de les faire vibrer à la manière d'un enfant qui veut imiter le bruit d'un moteur ou d'un bambin qui souffle dans sa cuillère.
- Chanter bouche fermée en continuant à faire vibrer les lèvres sur do-sol-mi-do.

Cela montre que l'appui se fait bas dans le ventre, la pression semble plus forte sur la note haute, que le corset abdominal se resserre au fur et à mesure que le souffle s'épuise, et enfin que le son garde sa puissance jusqu'à l'extinction du souffle.

Bain de bouche : chanter avec la bouche fermée mais en prononçant les paroles à l'intérieur. Le fait d'avoir les lèvres fermées ajoute une difficulté pour que le son sorte, qu'il va falloir pallier en soutenant et en ayant un 'bon' tonus.

2.3.5. EXERCICES POUR L'INVESTISSEMENT CORPOREL

La musicalité

Un élément évidemment essentiel dans la musique est de mettre en avant les émotions et le sens du texte. Il est en effet important de connaître les aspects techniques, mais parfois le risque est de rester tellement concentré sur ces éléments que l'on en oublie la musique. Or, le fait de savoir ce que l'on raconte, et de savoir où l'on va musicalement, va permettre un certain élan, une direction, va rendre les choses cohérentes, peut-être même délier le corps qui va se mettre en mouvement et donc permettre un investissement qui va régler beaucoup de choses au niveau physiologique, sans que l'on ait besoin de parler de termes techniques.

Théâtralisation

Lorsque l'on travaille une œuvre, il peut être très intéressant de proposer de passer par le geste corporel pour trouver le geste vocal, par exemple en proposant de danser, de bouger, de marcher, de respirer dans le caractère de la pièce... Le but étant de rester en cohérence avec la pièce, et de permettre aux chanteurs de se détacher de la partition, ce qui va les aider à engager le corps.

Parfois, quand l'on est trop concentré sur la partition, il y a une crispation qui se crée. Le fait d'entrer dans le jeu va permettre une détente, et un plaisir qui vont avoir un impact sur le son.

2.3.6. L'AUTO-ECOUTE

Comme l'écoute a un impact sur le geste vocal, un exercice intéressant à proposer est de placer une main derrière le pavillon de l'oreille pour bien le décoller, et en courbant la deuxième, relier l'oreille à la lèvre supérieure pour guider le son produit directement vers le pavillon. Cela permet de mieux s'entendre et de pouvoir corriger le son directement, aidant en cas de problème au niveau de la boucle audio-phonatoire.

Lorsqu'on émet un son, ce dernier est constitué de la fondamentale et de ses harmoniques. Lors de l'émission, la dispersion dans l'espace ne va pas permettre un bon contrôle car les aigus sortent en ligne droite tandis que les médiums, et surtout les graves, s'étalent avec plus d'ampleur, et reviennent plus facilement aux oreilles. Le fait de ramener le son aux oreilles avec les mains, va permettre de ramener les fréquences aigües et donc d'avoir un meilleur contrôle.³⁴

2.3.7. LA CHIRONOMIE

La chironomie³⁵, définie comme un jeu expressif des mains et des doigts soulignant une ligne mélodique, permet de se faire une représentation visuelle de la musique, et de structurer les choses. Si un choriste ne fait pas le pas en même temps que les autres, il va pouvoir s'en rendre compte et corriger. Une fois que la pulsation est bien installée dans son corps, il va pouvoir placer les notes au bon endroit, ce qui va permettre aussi la justesse, car la note sera cohérente là où elle sera placée.

L'idée ici est de représenter la mélodie dans l'espace avec la main, cela permet une représentation mentale de cette mélodie, de la matérialiser et de la structurer. On crée alors une entrée supplémentaire à la notion de hauteur.

Comme le geste doit être en avance sur la voix, il faut sans cesse penser à l'avance au son suivant. C'est donc le cerveau qui va guider la voix et non le contraire. Cela permet notamment de développer l'écoute intérieure.

³⁴ TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris : Ed. Robert Laffont, 1987, p.163-164 : Voir schéma en annexe.

³⁵ Chironomie (s.d.) dans Dictionnaire Larousse en Ligne, repéré à <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chironomie/15444>

2.3.8. LA PULSATION

Pour répondre à la question de la pulsation, la méthode O Passo est très efficace. Cette méthode est définie comme une ‘notation corporelle’ par son créateur Luca Ciavatta.³⁶

En pré-passo, on marche tout d’abord librement dans une pièce, en suivant un meneur (on marche tous avec le même pied et en même temps). On apprend à suivre une pulsation, à s’adapter à différentes vitesses, et à utiliser le bon pied au bon moment. Cette étape est souvent nécessaire avec les enfants et ils le font naturellement.

Puis viennent les pas O Passo, réalisés sur place, sans déplacement dans la pièce. Ils peuvent être à 2, 3, 4, 5, 6, 7 temps...

La méthode O Passo peut être utilisée en mise en voix mais aussi sur des morceaux que l’on est en train de travailler : par exemple si l’on a une difficulté sur une pièce à 4 temps, on commence par placer les pas O Passo sur 4 temps, et on chante le chant par-dessus. On peut aussi taper le rythme du chant avec les mains sur la base des pieds sans chanter, s’il y a une complication rythmique.

³⁶ DULAC Céline « O Passo, une Méthode pour vivre le rythme avec son corps » in *La musique et vous* [en ligne]

CONCLUSION

Finalement, beaucoup de paramètres influent sur la justesse, et les problèmes sont à régler à différents niveaux : au niveau individuel et au niveau du groupe.

Sachant que, sauf en cas de problème d'ordre physiologique, tout le monde peut progresser, il est indispensable de susciter chez les chanteurs cette envie de progresser. « *L'acte chanté implique exigence et discipline, il faut s'exercer avec assiduité et application* ». ³⁷ L'idéal est d'arriver à s'installer dans un cercle fructueux, où les chanteurs se rendent compte que de la rigueur et l'exigence ressortent progression et plaisir. Jusqu'à aujourd'hui, j'ai presque toujours fait face à des groupes qui avaient envie de chanter, et donc ce cercle fructueux a toujours été assez évident à mettre en place. Je me questionne cependant encore sur comment motiver un groupe qui n'a pas choisi d'être là. Je pense qu'en échangeant avec le groupe, en parlant de ce qu'ils aiment en musique, nous pouvons toujours trouver quelque chose qui les motive, que ce soit au niveau du répertoire, ou de la façon de faire (improvisation, création, percussions corporelles, écriture...), et qu'à partir d'une petite envie nous pouvons les ouvrir sur beaucoup de choses, en y allant petit à petit.

En tant que chef de chœur, il faut arriver à définir ce que nous attendons de la performance du groupe que nous avons en face de nous, et arriver à définir quels sont nos objectifs avec lui. Je rencontre en ce moment quelques difficultés face à un groupe avec lequel je peux aller loin dans la finesse de la musicalité, car ce sont des amateurs bien avancés. Mais une ou deux personnes ayant été recrutées avant mon arrivée dans le chœur ralentissent ce travail. Comment garder les éléments solides du groupe motivés tout en prenant le temps de faire progresser les plus fragiles ?

Le chef de chœur doit avant tout ne pas nuire « *Primero non nocere* ». Il m'est déjà arrivé d'entendre des choristes me dire que quand c'était sous ma direction, ils avaient l'impression de mieux chanter que s'ils étaient seuls chez eux. Cela est très positif, car je n'ai alors pas nui. Mais comment arriver à éviter que les chanteurs pensent qu'ils ont besoin du chef pour chanter juste et être à l'aise ? Il ne suffit pas d'arriver à faire progresser les chanteurs seulement pendant les répétitions, mais il faut arriver à leur transmettre les outils nécessaires pour qu'ils arrivent au même résultat dans toute situation. Le but est que les chanteurs s'approprient ces outils pour ne pas compter seulement sur le chef. Il est important qu'ils puissent devenir autonome.

³⁷ TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris : Ed. Robert Laffont, 1987, p.185

Enfin, tout le monde est différent, et il faut arriver à proposer assez d'outils différents pour que tous les chanteurs puissent en trouver au moins un qui leur parle mieux. La problématique est de pouvoir faire progresser l'individu au sein du groupe.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

CAILLARD Philippe, *La direction de chœur, vol 2A : L'intonation*, Fontenay Mauvoisin : Ed. Philippe Caillard, 1996

CORNUT Guy, *Que sais-je : La voix*, Paris : Presses universitaires de France, 1983

DUTOIT-MARCO Mary-Louise, *Tout savoir sur la voix*, Paris : Ed. Favre, 1996

FAIN Gérard, *De la parole au chant, qu'est-ce que la voix ?*, Paris : Ed. Le Pommier, 2007

FILLIOZAT Isabelle, *Fais-toi confiance*, Paris : Ed. Marabout, 2005

FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999

HUTOIS Marie, *Physiologie et art du chant*, Montauban : Ed. Alexitère, 2012

PARMENTIER-BERNAGE Bruno, *A pleine voix*, Paris : Ed. Magnard, 1997

SARFATI Jocelyne, VINTENAT Anne-Marie, CHOQUARD Catherine, *La voix de l'enfant*, Marseille : Ed. Solal, 2002

TOMATIS Alfred, *L'oreille et la voix*, Paris : Ed. Robert Laffont, 1987

VIAU Rolland, *Motivation en contexte scolaire*, Bruxelles : Ed. De Boeck, 2009

ARTICLES

COHEN Laurent, « Apprentissage et Neurosciences : la mémoire n'est pas une boîte fourre-tout », L'express, Paris, Septembre 2017. [en ligne] Disponible sur : https://www.lexpress.fr/education/apprentissage-et-neurosciences-la-memoire-n-est-pas-une-boite-fourre-tout_1940815.html [consulté le 19 Décembre 2017].

GASPARD Eric, « Utiliser les neurosciences pour mieux enseigner et mieux apprendre », Bibliothèque des expérimentations pédagogiques, Montpellier, 2017. [en ligne] Disponible sur : <http://eduscol.education.fr/experitheque/fiches/fiche9792.pdf> [consulté le 19 Décembre 2017].

MOLLER Nathalie, « Chanter faux, est-ce une fatalité ? », France Musique, Paris, Octobre 2016.
[en ligne] Disponible sur : <https://www.francemusique.fr/chanter-faux-est-ce-une-fatalite-22>
[consulté le 19 Décembre 2017].

SITES

DULAC Céline « O Passo, une Méthode pour vivre le rythme avec son corps » in *La musique et vous* [en ligne] 2017, Disponible sur : <http://la-musique-et-vous.com/o-passos/> [consulté le 19 Décembre 2017].

LAROUSSE [en ligne], Disponible sur : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais> [consulté le 19 Décembre 2017].

MEMOIRES

BRET Emilie, *Chanter faux, comprendre et résoudre*, (Mémoire de DE non publié), ESM Bourgogne Franche-Comté, 2017

DESCHUYTENEER Marlène, *La pédagogie active ou comment susciter la motivation des élèves*, (travail de fin d'études pour le Certificat d'Aptitudes Pédagogiques, l'INEPS de Morlanwelz, Belgique) 2010, Disponible sur :

http://www.ineps-mlz.be/files/la_pedagogie_active_ou_comment_susciter_la_motivat.pdf

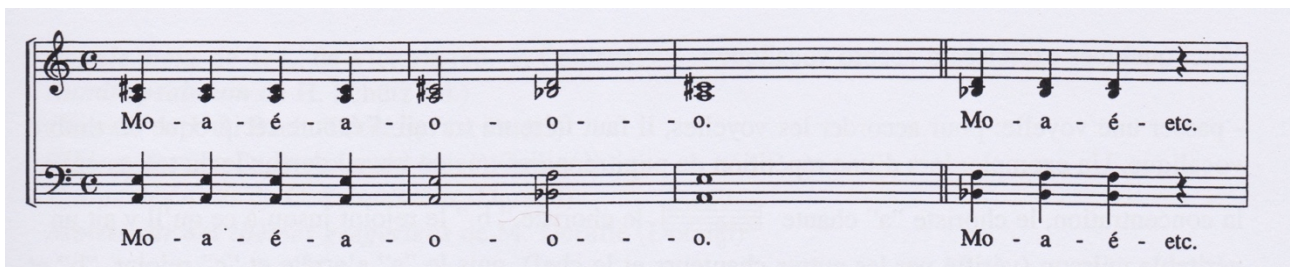
LARROUY-MAESTRI Pauline, *Evaluation de la justesse vocale en contexte mélodique*, (Thèse, Université de Liège, Belgique) Disponible sur :

<http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/156426>

A. Expérimentation

Ecoute des harmoniques :

Depuis quelques mois, je passe du temps pendant la mise en voix à faire de l'écoute d'harmoniques. Nous partons de sons nasaux sur des voyelles, 'à la manière tibétaine'. La moitié du groupe chante, l'autre écoute, peut se balader, mettre les mains vers les oreilles pour les boucher plus ou moins. Tous les chanteurs n'entendent pas exactement les harmoniques au début, mais y sont de plus en plus sensibles depuis que nous faisons l'exercice. Pendant une période d'un mois, soit quatre répétitions, j'ai fait faire cet exercice à chaque séance à l'un des chœurs que je dirige. Cela permet un meilleur placement de la voix, et les met dans une écoute harmonique. Car une fois passé cet exercice, je leur fais monter un accord, en partant de « Mo-a-é-a-o » à l'unisson, puis les ténors qui chantent la quinte, puis les sopranes qui chantent la tierce majeure.³⁸ Comme ils ont été dans l'écoute des harmoniques juste avant, la justesse se crée en fonction des autres voix, et l'écoute harmonique se développe de semaine en semaine. La justesse progresse de manière fulgurante au fil des répétitions, et nous avons récemment repris des chants qui n'avaient pas été chantés depuis un moment, et qui marchaient bien mieux que la dernière fois qu'ils les avaient chantés.



³⁸ FOURNIER Cécile, *Le répertoire du chœur mixte amateur*, Charnay-lès-Mâcon : Ed. Robert Martin, 1999, P.105

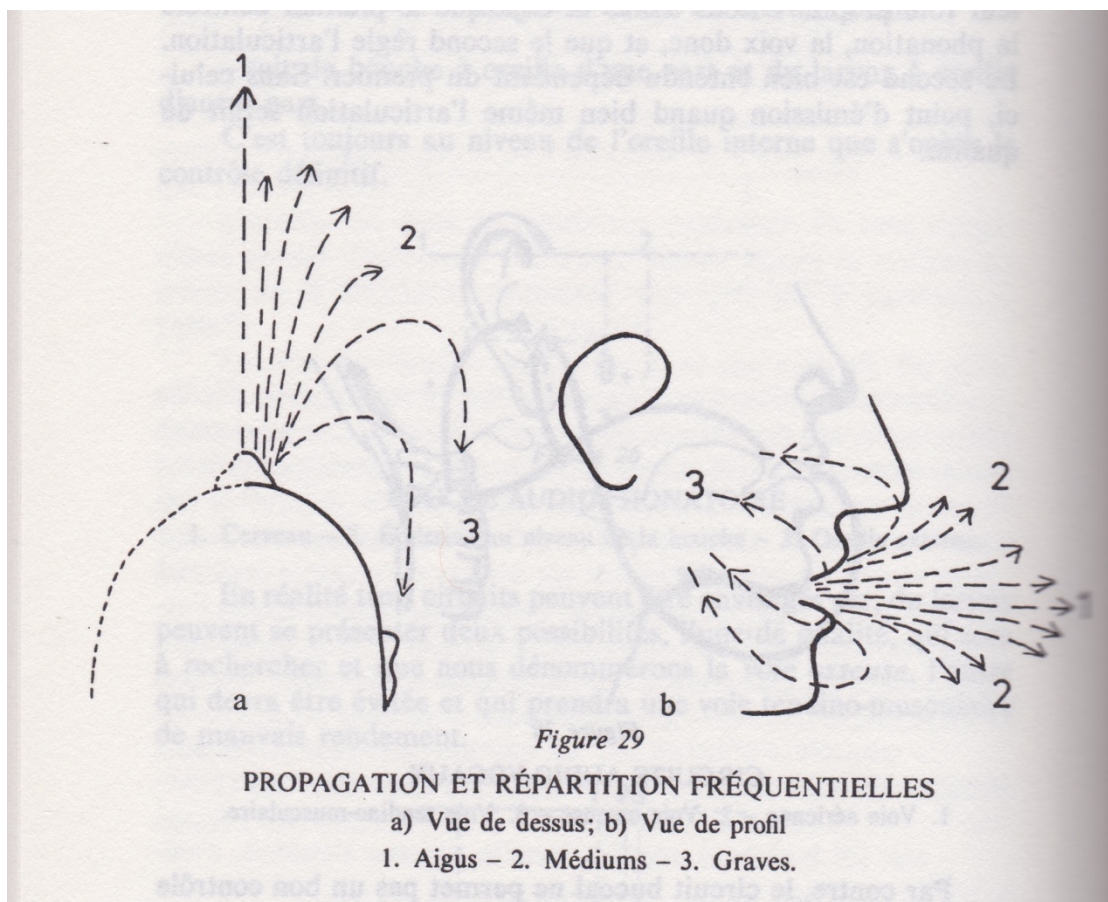
Le bain de bouche

Avec l'un des chœurs que je dirige, nous faisons *Magnificat* d'Arvo Pärt. C'est un chant a capella en fa mineur, de nuance piano pratiquement tout le long, et qui reste sur l'accord de fa mineur pendant 7 minutes.

Comme le chant est piano et que c'est difficile de soutenir, à chaque fois que nous arrivions à la fin, nous avions perdu au moins un demi ton voire plus.

Depuis quelques répétitions, je les fais travailler en 'bain de bouche', c'est à dire qu'ils ont la bouche fermée mais qu'ils prononcent les paroles à l'intérieur. Cela demande plus de soutien, et permet de placer le son dans les résonateurs. Nous avons refait l'exercice avant le concert, et le chœur est resté juste tout du long.

B. Schéma Point 3.2.6 P. 24



C. Questions posées lors des entretiens

- Quels outils pédagogiques utilisez-vous pour faire progresser un chanteur qui 'bourdonne' ?

- Comment gérer au mieux au sein du groupe la relation entre les chanteurs qui ont des facilités et ceux qui ont plus de difficultés au niveau de la justesse ? Faites-vous travailler la personne en difficulté individuellement ou pouvez-vous initier un travail de groupe à partir d'une situation individuelle ?

- Comment faire comprendre à un chanteur qu'il a des difficultés au niveau de la justesse quand celui-ci n'en est pas conscient, sans le mettre en défaut ? Gérez-vous de la même manière le problème face à un groupe d'adultes que d'enfants ?

