

CEFEDM Bretagne -Pays de la Loire

Années 2005-2007

## **CHANTER FAUX, ET ALORS ?**

Isabelle Iraola-Aizpuru

Discipline : chant

## SOMMAIRE

### INTRODUCTION

#### 1<sup>ERE</sup> PARTIE : CONSTAT ET EFFETS

##### A- Le jugement

###### a) Cause de la désillusion

Chanter faux : par rapport à quoi, à qui ?

###### b) L'interdiction : atteinte à la liberté.

##### B- Les effets

###### a) L'inhibition

###### b) Une atteinte à l'intime

###### c) Confusion des termes, du sens : définitions et histoire

#### 2EME PARTIE : ANALYSE ET PROPOSITIONS

##### A- Analyse

###### a) Retour sur les définitions

###### b) Et si le « chanter faux » n'existait pas ?

c) L'oreille : source et estuaire du chanter juste ou faux .L'importance du contexte de vie et de l'environnement sonore.

###### d) La position des enseignants face à cette question

##### B- Propositions

###### a) Ce qui motive les élèves dans leurs démarches

###### b) Le chanter faux est-il irréversible ?

###### c) Chanter juste : comment ?

###### d) Mon expérience professionnelle : une pédagogie en mouvement

### CONCLUSION

### **Bibliographie**

### **Annexes**

## INTRODUCTION

Il y a deux ans j'ai été témoin d'un abandon inattendu .Cet abandon est celui d'un jeune enfant qui désirait chanter et qui s'est entendu dire « tu chantes faux ». En formation en horaires aménagés il a décidé de quitter la pré-maîtrise et j'ai assisté à son départ en fin d'année. C'était la première fois qu'un de mes élèves arrêta sa formation par le fait d'être désillusionné. Sa désillusion a été brutale et je n'ai pas pu le convaincre de ses qualités et de la place qu'il avait au sein du cursus.

Cet événement soulève le poids de certaines paroles tant et tant entendues qu'on ne se pose plus la réalité de leur bien-fondé.

Et pourtant ne connaissons nous pas chacun un ami, un proche qui ait subi, comme cet élève, la sanction de ces mots « oh, toi, tu chantes faux » voir même « tais-toi tu chantes faux ». Et combien parmi ces gens n'éprouvent pas le regret de ne pas avoir pu chanter ou bien qui nourrissent un profond désir d'aller s'essayer au chant, comme pour vérifier si par hasard il n'y a pas quelque chose à faire... La voix : c'est l'ensemble des sons produits par les vibrations des cordes vocales selon la définition du dictionnaire (Le Robert). Je rajoute qu'elle est intime, unique et nous identifie. Elle représente notre monde intérieur et notre rapport aux autres. Bien qu'elle évolue avec l'âge, elle est comme une photographie sonore de notre être.

La voix fautive semble être une honte parfois et ce problème remonte à des temps lointains. Les moyens de diffusion nombreux ont semblent-ils permis d'affiner la perception et l'appréciation de la voix et ce sont multipliées ces dernières années les émissions grand public donnant accès au monde de la chanson et de l'opéra même. Chacun peut entendre les critiques de tel ou tel professeur ou personnage important du milieu artistique et peut se faire sa propre opinion sur les progrès des chanteurs - candidats. Ceci contribue-t'il à une éducation de l'oreille et à une meilleure connaissance de ce que peut être un travail vocal, mais aussi de

l'interprétation avec des modèles plus que variés dans le domaine de la chanson, du rock, de la pop, du jazz ? Difficile à dire, mais en tout cas l'engouement pour ces émissions faciles d'accès a en quelque sorte démocratiser et désacraliser le monde la voix et du chant et permis à de nombreux de jeunes d'oser, de se situer aussi, dans un milieu somme toute très artificiel. Pour ce qui nous concerne ici, la demande très importante qui existe actuellement pour des cours de chant est intéressante. De nombreuses personnes se décident un jour à chanter et s'orientent vers des cours individuels ou des ateliers de pratique collective. Il s'agit souvent d'adolescents entre 12 et 18 ans ou bien d'adultes ayant attendu après 30 ans avant de pouvoir faire cette démarche. Ces personnes cherchent des loisirs culturels comme le chant mais sont souvent éloignées des institutions. Ils ne rentrent pas forcément dans les critères de recrutement pour les cours dispensés dans les écoles de musique ou les conservatoires. Il en est de même pour la difficulté à trouver un ensemble vocal.

Pour ma part j'ai eu la particularité de grandir aux côtés d'une mère chanteuse lyrique et d'un père que j'ai toujours entendu dire « je chante faux ». Le faux est défini (Le Robert) comme quelque chose qui n'est pas vrai, qui est contraire à la vérité et aussi comme étant inexact c'est-à-dire qui marque un écart par rapport à ce qui est correct. Je n'ai jamais été gênée par la voix de mon père qui me fascinait et m'amusait plutôt. En effet je ne savais pas quel contour allait prendre telle ou telle chanson mais cela me touchait parce que c'était vrai, dans le sens personnel, authentique, sincère et cela me suffisait. Mon oreille a été très tôt tournée vers le beau mais très vite j'ai appris à apprécier des formes de beaux différents, comme par exemple à accepter et aimer des voix rauques, feutrées, fragiles, instables ou tout simplement spéciales. Au bout du compte c'est l'expression et la vérité de la personne qui priment et me touchent. Le beau tend à faire éprouver une émotion esthétique (Le Robert).

Mon travail m'amène à guider des enfants dans leur formation vocale en horaires aménagés. Je leur dispense des cours de technique vocale et j'assure un travail de direction de chœur. Le contexte institutionnel dans lequel je travaille privilégie les enfants ayant au préalable certaines qualités vocale et musicale évidentes. Ils sont inscrits dans un cursus et notre travail pédagogique quotidien leur permet de développer leur capacités auditives et vocales pour un chanter beau et juste (avec précision selon le dictionnaire).

En parallèle je mène des ateliers de technique vocale pour adultes amateurs. Je dois m'adapter aux attentes variées des participants, à leur parcours et connaissances musicales différents, et à leurs capacités apparentes en début d'année pour faire progresser chacun.

C'est ma curiosité et ma passion pour la voix et ses utilisations tant parlée que chantée qui me permettent cette disponibilité et me motivent à chercher des solutions pour amener ces personnes au plaisir du chant.

J'ai pour la rédaction de ce mémoire fait une enquête auprès d'amis, élèves, collègues et proches à l'aide d'un questionnaire fait de dix questions ouvertes portant sur la voix et la mémoire. J'ai cherché des renseignements concernant la structure de l'oreille et du système auditif ainsi que des articles portant sur le « chanter faux ». Enfin j'ai lu des ouvrages traitant de la voix tant au niveau technique que sociologique, ou encore philosophique et en lien avec l'enseignement.

J'ai choisi de seulement traiter ce problème du « chanter faux » et de ne pas aborder d'autres difficultés vocales telles par exemple l'aphonie ou la rééducation des bègues, qui ont un lien elles aussi avec l'écoute et peuvent avoir une répercussion important sur la vie sociale.

Je ne traite pas du jeu instrumental pour ne me concentrer que sur ce sujet proche de moi.

Mes recherches m'amènent à développer plusieurs points pour proposer un constat quant aux conséquences de l'affirmation de « je chante faux » et l'analyse qui suit me permet d'émettre des pistes dans le domaine pédagogique de l'enseignement du chant.

Ce travail met en lumière les points suivants :

- Le chanter faux pourrait-il ne pas exister ?
- Le chanter vrai est-il l'opposé du chanter faux, pourquoi alors dit-on chanter juste et non pas chanter vrai ?
- Quelles pédagogies permettent d'abord d'amener des gens qui chantent faux à avoir envie de chanter (mieux) ...
- Quelle est la position des enseignants en pratique vocale et de leurs institutions par rapport au chanter faux ?
- Quelle est la douleur du chanter faux ?

Toutes ces questions m'amènent à étudier dans quelle mesure il est possible d'accompagner les personnes dont on affirme qu'elles chantent faux vers un plaisir partager du chanter vrai.

Pour répondre à cette problématique nous verrons d'abord quel constat peut-être fait de l'utilisation de cette phrase « je chante faux » pour comprendre ce qu'elle véhicule

concrètement ; puis nous verrons quels en sont les effets sur le comportement. Suivra une analyse et des propositions.

Cette affirmation « je chante faux » est forcément à mettre en lien avec un événement et une prise de conscience aboutissant à ce constat. Il est d'habitude de définir la fausseté ou l'inexactitude par rapport à un référent. Hors si notre oreille nous guide en premier lieu concernant notre voix il n'est pas rare de s'en référer aux autres pour confirmer ce que l'on entend. Il n'est pas rare non plus que les autres expriment leur impression par rapport à leurs seuls critères sans prendre en compte notre écoute intérieure. Ce qui explique que ce « je chante faux » soit énoncé comme un jugement faisant référence à une norme extérieure. Mais est-il si aisé de comprendre ces normes ? Quels sont les critères qui définissent le chanter juste et qui le défini ?

Ce jugement qui a souvent pour origine le « tu chantes faux » induit une interdiction qui elle-même a des conséquences sur la liberté de chacun à chanter. C'est l'acceptation de cette interdiction qui à un moment traduit une atteinte à l'intime.

## 1<sup>ERE</sup> PARTIE : CONSTAT ET EFFETS

### A- Le jugement

#### a) Cause de la désillusion

« Je chante faux »...ce seul mot, faux, porte en lui un jugement puisque inévitablement il est rapport avec ce qui par son contraire est juste. Et ce qui n'est pas juste est ici faux, c'est admis. Il est porteur du même coup d'une sanction, d'une négation. Il n'y a pas d'entre deux ou de nuances. Cela renvoie à la faute ce qui explique que pour un élève il soit si difficile d'entendre cette phrase « tu chantes faux ». Ce qu'il propose n'est pas juste et il est comme pris en faute de ne savoir faire ce qui est attendu. Ce jugement peut-être très dur suivant le contexte.

\* Un cas particulier, point de départ de ma réflexion :

Un élève inscrit à la pré-maîtrise a quitté le cursus et a arrêté le chant au Conservatoire à cause de cette phrase : « Tu chantes faux ».

Cet élève qui avait choisi de lui-même dès le CE2 d'entrer à la pré-maîtrise a perdu toute motivation et confiance en lui . Malgré mes encouragements et mon travail je n'ai pas pu lui faire comprendre qu'il avait sa place autant que les autres, que pour moi il ne chantait pas faux et que surtout il devait continuer le cursus. Cet enfant qui arrivait le sourire aux lèvres aux séances de chant choral et qui a chanté seul en juin une chanson apprise à l'automne avec une grande spontanéité et sans déformer la chanson a décidé de ne pas continuer. Se pose ici la question de la responsabilité de l'adulte enseignant, du poids des mots, du contexte musical et pédagogique. Ce « tu chantes faux » ne traduirait-il pas le manque de confiance de l'adulte envers l'enfant dans ses capacités à apprendre, entendre, faire évoluer ? Ou bien alors traduit-il en fait l'incapacité de certains enseignants à aider les élèves dans le travail de l'intonation (écoute, reconnaissance, reproduction) ? On pourrait croire qu'un enfant rentré dans un cursus doit être accompagné, guidé, aidé, plus que sanctionné puisqu'on a cru en lui au moment de l'admission...il n'en est pas toujours ainsi et on peut déplorer le manque de suivi, de concertation et de recherche des équipes enseignantes. J'ai, quant à moi vécu la démission de

cet élève comme un échec et cet événement a été le « déclic » au choix de mon sujet pour ce mémoire.

\* Par rapport à quoi chantons- nous faux ?

« On ne peut pas chanter faux ! Un son est un son. Il est ce qu'il est ; et n'est ni juste ni faux ...un son ne peut-être faux, ou pas, que par rapport à un autre...et encore ! Seulement s'il est contraire à un code harmonique, physique ou psychologique. Nous versons là dans les modes et conventions culturelles. On peut dire qu'une chanteuse chante faux par rapport aux notes d'une partition. On peut également dire qu'Untel parle faux face à tel interlocuteur ou en regard à telle situation. Dans ces deux cas il détonne. Il n'est pas dans le ton. Les mots, eux, ont leur juste signification. » (*Sergent, 1991*)

On voit là que l'on peut être dans le ton, ou en dehors mais que pour autant c'est au regard de données précises et il faut que les normes soient connues et explicitées pour que la portée des mots soit adaptée à la situation.

\* Retour sur questionnaire , témoignages.

A la question : « pour toi, l'expression chanter faux a - t'elle un sens ? » voici les retours que j'ai eu :

« C'est ne pas reproduire une note, une mélodie avec justesse ; c'est avoir un son mal placé ; ne pas s'avoir s'approprier un son ; un blocage chez des gens qui n'ont jamais osé chanter ; c'est une affaire d'éducation pour le répertoire classique ; chanter faux c'est désagréable, c'est un manque de maîtrise mais le plus important c'est le plaisir de chanter avant tout ; parfois chanter faux n'a pas de sens, c'est presque utile selon le style, ce qui est faux pour l'un ne l'est pas pour l'autre. »

Il s'agit là de la difficulté éprouvée à reproduire des hauteurs de notes, à s'accorder aux autres surtout dans le répertoire classique, sinon le plaisir du chant prime sur la restitution mélodique. Mais voici un témoignage intéressant : « dans le milieu bretonnant , même si le chanteur plaçait correctement la voix ( chantait juste, au regard de la « musique »), on disait de lui qu'il chantait faux si sa version de l'air n'était pas connue des autres ou si les paroles différaient. » Finalement c'est bien le contexte et la musique en jeu qui détermine un chanter faux ou pas par rapport à ce qui est attendu. Sont mises alors en place des normes qui implicitement servent de référence au juste.

\* Par rapport à qui ?

En réalité c'est celui qui écoute et celui qui chante qui se trouvent confrontés à leur justesse respective, ou devrais-je plutôt dire vérité du chant à un moment donné. Il y a aussi des données réelles liées à l'écriture de la musique et déterminant des intervalles, des rapports entre les sons que notre oreille a assimilés à force de répétition et dont il est délicat de sortir pour écouter autrement. Ce sont des repères qui sont comme des balises et que notre oreille et notre mémoire ont enregistrées comme du connu et du reconnu. En fait lorsque nous sommes gênés par le chant de l'autre s'agit-il de ce qu'il chante, de comment il le chante ou de sa voix ? Souvent cela ne correspond pas à la manière dont nous l'avons nous appris, et un changement venant déformé ce connu devient dérangeant. Cela peut aussi ne pas correspondre à ce que nous pourrions faire nous-mêmes. Ce qui est lointain de notre univers peut attirer mais tout autant fortement déplaire.

\* témoignages : les souvenirs des personnes que j'ai questionnées parlent d'un contexte familial ou scolaire surtout. C'est l'entourage proche ou les éducateurs qui mentionnent la chose. Dans certains cas le chanteur se rend compte qu'il ne fait pas « juste », qu'il est à côté de ce qu'il voudrait ou de ce qu'il faudrait. Il est alors gêné de ne pouvoir faire « mieux ». Pour d'autres il semble ne pas y avoir de lien entre l'extérieur (ce qu'ils chantent) et l'intérieur (ce qu'ils entendent) et ils ne peuvent savoir d'eux-mêmes quelle est la relation de leur chant avec ce qu'ils aimeraient faire ou reproduire. Ils se sentent chanter faux mais il s'agit plutôt d'un mauvais contrôle lié à un manque de pratique et d'entraînement pour solliciter la boucle audio - phonatoire.

Pour mieux comprendre le chanter faux nous pouvons tenter de savoir ce qu'est la justesse, sa nature. La question est d'importance, « s'agit-il d'une impression subjective ?...ou bien la sensation de justesse est-elle objective et indépendante du sujet,...existe-t'il des intervalles, des gammes, des accords justes en eux-mêmes et donc perçus comme tels par tout le monde ? ». (Cordier, 1991) pense que « si la sensation de justesse est indépendante de l'auditeur, c'est qu'elle est objective, qu'elle ne dépend sans doute que des sons eux-mêmes, de leurs rapports et de leur organisation. » Nous nous trouvons alors devant un phénomène naturel, « purement physique » mais « si, au contraire, cette sensation varie d'une personne à l'autre, ou encore d'une civilisation à une autre, la justesse sera affaire d'interprétation ou de culture. » De son côté Harnoncourt (*in Cordier, 1991*) « dévoile le véritable fondement de la

justesse musicale : l'habitude ...la justesse musicale est avant tout une affaire de conditionnements ».

#### b) L'interdiction : atteinte à la liberté d'expression

Cette expression lapidaire est loin d'être anodine même si elle paraît faire référence à une sorte de norme à priori communément admise dans notre société. Il n'en reste pas moins qu'elle touche au ressenti et à l'expression individuelle et donc à une forme de liberté.

Même s'il semble que cela ne se discute pas, ne devons-nous pas, pourtant, nous interroger sur le poids de ce « tu chantes faux » qui se transforme ensuite invariablement en « je chante faux » ?

Le problème est de confondre ce jugement subjectif avec une sanction qui nous limite. La difficulté étant de pouvoir comprendre dans quel contexte on a jugé et pour quel chant.

Pour nous éducateurs, professeurs, « lorsque nous disons qu'un enfant chante faux, notre appréciation est basée sur notre seul jugement, élément déjà subjectif au départ... nous devons baser notre jugement sur les intentions réelle de l'enfant », « il faut donc éviter de juger les aptitudes de l'enfant uniquement d'après sa voix. » (*Sartiaux, 1979*). C'est à dire que l'appréciation d'une voix et de l'expression musicale ne se fondent pas uniquement sur la qualité d'intonation mais aussi sur l'aisance à improviser une mélodie, à proposer des variantes, à chercher des paroles pour une mélodie, à traduire le style et à trouver l'aisance rythmique par exemple.

### **B- Les effets**

#### a) L'inhibition

Certaines personnes se défendent de chanter tant elles ont intégré le jugement, elle ne peuvent plus se permettre cette liberté. Nous notons souvent chez des élèves adultes cette limitation dans l'utilisation de leur voix (parfois même parlée) datant de l'enfance, « ils ont été découragés par leur milieu familial, scolaire ou musical » (*Sartiaux, 1979*) et certains ont cessé complètement de chanter. « Ces critiques sont des plus maladroites et ont souvent des conséquences graves car l'enfant se sent gêné, il croit être le seul à ne pouvoir chanter juste, il en a honte à tel point qu'il renonce dorénavant de chanter.

- témoignage d'une élève adulte (questionnaire): « je m'arrangeais pour chanter le moins possible même en classe, quitte à ne pas chanter du tout . Aujourd'hui je n'aime pas être entendue par d'autres. »

b) Une atteinte à l'intime

« ... advenir au chant, c'est d'abord trouver sa voix, la libérer, l'éprouver, l'entendre et l'admettre au milieu des autres », ( *Dutheil et Vrai* , 2000). Mais comment ce processus est-il possible si les autres en question choisissent pour nous ce qui est de l'ordre du possible et de la vérité, allant parfois jusqu'à nous ordonner de nous taire : « tais-toi tu chantes faux »... ?

« Il faut rechercher le chant de la voix pour lutter contre la fatalité d'une dévalorisation, pour faire surgir la vraie voix. Cette idée se retrouve, de façon récurrente, au-delà de la particularité des contextes sociaux de référence. Ainsi,..., les propos de Patsy Bodenburg ( in *Dutheil et Vrai*, 2000 ) professeur de pose de voix à Londres, pourraient témoigner...de cette naissance contrariée à la parole, à la voix quand le carcan collectif « pèse comme un couvercle », stigmatisant l'aléa d'un écart » .

Le jugement n'encourage pas, il n'y a n'y construction, n'y aide, conseil ou compréhension. Il peut être une sorte d'agression, qui nous entraîne à nous protéger des autres et à nous abriter derrière un « Oh ! Moi je chante faux ! ». Cette certitude, comme une excuse, devient une sorte de joker qui permet alors de ne pas chanter, pour ne pas prendre de risque. Celui à qui on a dit « tu chantes faux » ne chante pas et la boucle est bouclée ! Ce « je chante faux » devient un lieu commun que tout le monde accepte, qui est admis. Il crée cependant l'inhibition et peut alors avoir un effet pervers et dévalorisant...en tout cas ne pas faire progresser et nous faire croire que nous n'avons pas droit au chant .Il n'est pas facile de se faire confiance et de dépasser ce jugement et cet interdit. « C'est ainsi que l'on en arrive à des affirmations résolues et hors de propos, de type de celles qui font dire que : « ...de toutes manières, je chante faux. J'ai toujours chanté faux. Et je chanterai toujours faux !... ». Et pourtant « quand vous écoutez de la musique, l'entendez-vous faux ? » (*Sergent*, 1991)

### c) Confusion des termes, du sens : définitions et histoire

Le contraire du faux n'est –il pas le vrai, l'exact ?

Cordier ( 1991) nous précise que « cette seconde approche du phénomène de justesse » qu'est « l'impression subjective » est récente et peut sembler à priori paradoxale.

C'est « celle qui fait de la justesse un phénomène physique, qui semble aller de soi et s'imposer au bon sens. Le terme même de justesse choisi pour le désigner semble d'ailleurs écarter d'emblée toute possibilité de litige ou d'interprétation personnelle : juste s'oppose à faux comme s'y opposent les termes exact ou vrai, mais des trois, c'est bien juste qui semble impliquer le plus de rigueur mathématique : l'impression de justesse est donc si précise qu'elle se traduit par un terme qu'elle emprunte au langage même de la science exacte par excellence ». Une remise en cause de l'approche purement acoustique par des musicologues et acousticiens a fait jour, selon Sartiaux, depuis les années 60 et avant, « la justesse d'un intervalle était confondue avec la justesse naturelle : elle était donc fonction de sa conformité à l'intervalle naturel correspondant et à la fausseté se définissait comme l'écart qui séparait un intervalle quelconque de l'intervalle naturel correspondant ».

#### \* Définitions et réflexion :

Le titre de ce mémoire pose d'abord un état de fait, celui qu'il existe un chanter juste (serait-ce un chanter vrai ?) et donc un chanter faux.

Je m'intéresserai tout d'abord à ce « chanter faux ». Il me semble important d'essayer d'en donner une définition (de comprendre ce qu'il signifie ?). Important puisqu'il peut induire un jugement et exprimer une interdiction telle qu'on la retrouve dans cette phrase « tais-toi, tu chantes faux ».

#### - Comprendre ce que veut dire chanter faux

Il s'agit là de cerner le sens de cette formule si couramment employée et dont on n'imagine pas toujours la portée psychologique et l'impact qu'elle aura sur l'utilisation de la voix parlée et chantée de celui ou celle qui s'ait- entendu dire « tu chantes faux ».

Pour les définitions je propose donc d'aller à la recherche du « juste », de manière générale. On est juste par rapport à ...quelque chose ou aux autres.

Dans le dictionnaire le Nouveau Petit Robert (réimpression et mise à jour mars 1995), voici ce que l'on trouve :

« - Juste : adjectif qui signifie adéquat, approprié, convenable

- La justesse : faire bien, avec exactitude, comme il le faut, comme il convient.

Et puis aussi à propos du chant :

Tout d'abord, chanter : former la voix avec une suite de son musicaux.

- Chanter juste : avec précision

- Chanter faux : détonner c'est à dire sortir du ton, « les voix fausses et pointues des femmes faisaient détonner les voix grasses des hommes », Maupassant, ne pas être en harmonie avec un ensemble = contraire de s'accorder, s'harmoniser, se mettre en accord avec les normes d'un groupe (être dans le ton). »

Voilà donc pour les définitions qui ne nous donnent qu'un certain éclaircissement. Si on suit ces définitions, on est juste ou on fait juste lorsque l'on est en adéquation avec ce qu'il convient de faire. Et ce qu'il convient de faire pour chanter juste ne prend de sens que si l'on sait qu'il ne faut pas sortir d'une harmonie ou des normes d'un groupe. On comprend bien que pour être certain de rester juste il faut que les normes soient connues.

Cherchons alors d'autres pistes pour mieux saisir le chanter juste.

Le chanteur : à la suite d'expériences menées dès 1950 sur la connaissance du fonctionnement des deux oreilles l'une par rapport à l'autre et sur une éventuelle oreille préférentielle, les découvertes d'Alfred Tomatis , dès 1952 , lui ont permis de la nommer (cette oreille préférentielle) oreille directrice et comme il « est courant d'appeler œil directeur celui qui vise » il a supposé « que le chanteur était un technicien dont la maîtrise du contrôle auditif était comparable à celle du tireur sur le plan de la vision, et qu'il visait en quelque sorte les sons qu'il émettait », ( *Tomatis*, 1978, p134 et 135).

Il va de soi qu'il paraît nécessaire de réfléchir à ce que l'on peut sous-entendre dans cette idée de sons que l'on vise. Comment détecter chez l'autre ou savoir à sa place ce qu'il vise ? Si l'on parle de chant spontané, en dehors de tout contexte de références, celui qui chante le sait-il vraiment ? N'y a - t'il pas de nombreuses circonstances où l'on se laisse aller à un chant qui se déroule librement sans un contrôle de l'oreille et de la pensée, qui, d'autres fois

anticipent et préparent effectivement les son émis et donc choisis ? Le chanteur n'est pas qu'un technicien, qui serait spécialiste des sons justes.

Le contexte (reproduire, imiter, inventer,...) va faire varier ce qui sera privilégié (précision de la mélodie, prédominance des paroles, recherche rythmique, ...) dans le chant.

Effectivement, je pense que l'expression libre de la voix et notamment de la voix chantée a vraiment toute sa place et que l'on ne peut réduire la définition du chanteur à celui qui sait parfaitement viser. Celui qui vise avec dextérité et offre une intonation parfaite à nos oreilles est-il capable de s'en défaire, et de ne plus passer par ce contrôle, par cette norme du chant ? La justesse n'est en réalité qu'un critère d'appréciation. Il me semble important de ne pas s'y enfermer pour favoriser une écoute ouverte sur d'autres mondes sonores où les repères peuvent être différents. (par exemple : le chant traditionnel, le chant improvisé, la chanson).

Cornut (1983) propose une définition très précise : « Chanter juste consiste à reproduire avec exactitude les intervalles correspondant au code musical qu'on utilise ». Ne pourrait-on pas parler alors de sons réels, de hauteur, d'échelle, d'harmoniques et éviter ce terme juste qui induit qu'il y a un faux ? Si on comprend bien qu'il s'agit « d'une précision tonale » il n'en reste pas moins que ce chanter faux qui tombe comme un couperet n'est pas suffisant à lui seul pour saisir la problématique. Cette justesse tonale est tellement délicate dans le chant, elle « exige deux conditions : En premier lieu, il faut que les intervalles aient été fixés dans la mémoire avec exactitude, ce qui dépend de l'aptitude auditive. En deuxième lieu, il faut que ce « son mental » de hauteur précise soit transformé en « son réel » d'une manière fidèle par l'appareil vocal. » Il est important de replacer cette interprétation du chanter juste dans le contexte musical dans lequel se trouve le chanteur et de ne pas oublier qu'il s'agit en effet de correspondance à des codes, des normes et des références liés à une esthétique et à un moment donné. Cornut précise que « l'image mentale du son se double ainsi d'un « schéma d'action moteur » différent d'une personne à l'autre » et que « La justesse, dans le chant, reste cependant quelque chose d'extrêmement fragile ». En effet l'appareil vocal est tout de même en relation avec une pensée, une sensibilité, reliées elles à un passé, à une mémoire, à une culture... Il s'agit là de considérer le chanteur dans sa globalité et de comprendre comme ce « chanter faux » peut déstabiliser, voir inhiber ce mode d'expression qu'est le chant.

## 2EME PARTIE : ANALYSE ET PROPOSITIONS

### A- Analyse

a) Retour sur les définitions

Voici mes propositions pour définir :

Chanter : c'est l'expression d'une certaine liberté, l'expression d'une énergie intérieure qui peut laisser libre cours à la voix et à la parole sous toutes ses formes (je pense par exemple au scat ou au rap ou à l'improvisation libre, à une mère qui bercera son enfant ...) C'est l'expression d'un besoin physique et mental et qui fait appel à l'imaginaire. C'est l'expression de sentiments variés et d'états que l'on exprime chacun à notre manière et pour cela il n'existe pas de règles. On peut chanter pour soi-même et aussi vouloir communiquer par le chant avec d'autres.

La voix est en correspondance avec notre corps et participe à une forme de langage dans le chant (qu'il soit écrit ou spontané), elle est reflet d'une dynamique, d'un mouvement. Chacun a la liberté d'utiliser à loisir cette voix, de nombreuses formes d'expressions vocales sont possibles et elles peuvent s'apparenter à des esthétiques musicales très variées.

Faire de la musique : c'est faire sa musique avant tout, celle que l'on choisit. On peut considérer alors que l'on n'est pas toujours dans un cadre de jouer juste ou chanter juste.

« Ne faites que ce que vous entendez quand vous jouez » dit Barre Philips, dans un cours d'improvisation au conservatoire .C'est une vision des choses mais qui donne la liberté d'expression, de jeu, qui permet tout, ce qui est personnel...et qui permet de développer sa propre musique en dehors de toute considération de normes liées qui induisent une hiérarchie (avec une primauté de certains paramètres et critères de jugements du beau et du bien, donc du juste).

Le jugement d'une personne, d'un groupe, d'une société peut donc avoir une répercussion énorme sur cette possibilité d'expression libre qu'est le chant par nature.

Cela devient une sanction imposée par l'extérieur ou bien que l'on s'impose parfois soi-même pour se protéger.

Du jugement découle souvent l'interdiction : « Tais-toi, tu chantes faux » de la part des parents, des éducateurs et même des professeurs de musique et nous y reviendrons.

Dans cette affirmation « tu chantes faux » on ne prend pas en compte la différence. Le presque, l'à côté, la variation, le tâtonnement, l'invention, le sincère n'ont-ils pas d'intérêt ? Doit-on interdire, peut-on interdire à un enfant de chanter parce qu'il dérape, transforme ou ne semble pas pouvoir reproduire un modèle ? Et ce à un moment donné...

b) Si le chantait faux n'existait pas ?

- Dans quels champs musicaux ?

C'est le contexte qui détermine ses priorités et ses critères. Par exemple dans l'apprentissage du chant traditionnel l'accent est mis sur le timbre. Un spécialiste et collègue m'a expliqué privilégier une liberté de chant qui permette l'expressivité de chaque chanteur. Il ne va pas parler de justesse mais va travailler sur la répétition et laisser le temps aux élèves de construire leurs repères. C'est l'énergie collective qui permet à chaque individu de s'affirmer. Dans son travail il vise le chant en tant que tel pour laisser « sortir » les voix et après seulement l'esthétique. Il refuse la systématisation et essaie plutôt de faire entendre les possibles.

- Pour quelles ouvertures artistiques ?

Le chant spontané, l'improvisation libre, la musique traditionnelle, la variété...

Ces esthétiques musicales sont des domaines où la voix comme matière instrumentale, matière expressive ou vecteur de mots peut se développer sans à priori ou pressions sur la question de la justesse. Ils offrent des terrains d'exploration riches qui permettent aux chanteurs d'ouvrir d'autres portes sur l'utilisation de la voix.

Voici ce que propose l'atelier des muses ( annexe ) :

« Plutôt que d'utiliser la voix pour chanter

faisons chanter la voix

par des jeux,

par des gestes

et voyons ce qu'elle donne

quand on arrête de la contraindre... » « Je ne chante pas BIEN!

Je chante FAUX!... et pourquoi ???

On croit que chanter juste c'est chanter la note juste, c'est-à-dire: comme c'est noté. Or, c'est restreindre considérablement le chant que d'en faire une histoire de notes, une histoire de musique écrite.

Pour nous, la justesse d'un chant dépend avant tout du geste qui produit et accompagne la voix: mouvements internes, souffle, mouvements de la gorge, de tout le corps... Tous les sons que la bouche peut émettre sont les bienvenus : pas de notes, pas d'airs imposés, pas de chansons précises, mais quelques règles très simples, car il n'y a pas de jeu sans règle ! »

c) L'oreille : source et estuaire du chanter juste ou faux. L'importance du contexte de vie et de l'environnement sonore.

C'est l'oreille qui tel un capteur et un filtre et un conducteur nous permet d'emmagasiner, de stocker du son mais aussi de produire du son. Il existe entre l'oreille et la voix ce que l'on appelle une boucle audio – phonatoire ; « l'appareil auditif a une importance capitale dans le contrôle de la phonation. L'oreille capte les sons et, à travers les voies auditives, transmet le message jusqu'au cortex auditif où se fait l'intégration et la mémorisation » (Cornut, 1983).

« Reproduire une mélodie, chanter juste dépend de l'appareil vocal, mais aussi de la justesse de l'écoute. Notre oreille est l'accordeur de la voix....Il s'agit surtout de l'éducation de l'organe auditif dès la plus tendre enfance....Les défauts de notre écoute créent une distorsion vocale. » (Abitbol, 2005)

-témoignage d'une élève adulte (questionnaire) : « Je me rends compte que je n'arrive pas à reproduire certaines mélodies parce que le rythme ne revient pas, ça sonne bizarre, parfois je en me rends pas compte et cela m'est renvoyé par mon entourage. Chanter juste, c'est difficile, j'ai l'impression de n'avoir aucune mémoire sonore, mélodique et quand je dois me lancer pour chanter j'ai l'impression de n'avoir aucun repère, de me lancer dans le vide les yeux fermés, de partir de rien. »

\*Retour sur le questionnaire : témoignages

Tous les retours au questionnaire mettent en avant l'importance de la présence de la voix et du chant durant l'enfance. Moments d'écoute, échanges inter - générationnels, pratique vocale

quelle qu'elle soit : en famille, à l'église, à l'école... Les souvenirs de la radio, de la télé, des disques, des spectacles et du théâtre sont encore très présents chez les adultes. A la maison un transmetteur identifié : grand-mère, oncle, sœur, parent ... qui aura tenu un rôle privilégié reste un référent majeur auquel se raccroche des souvenirs forts liés à l'affectif et qui construisent une mémoire musicale.

L'enfant « reproduira en premier lieu les modèles parentaux, surtout le modèle maternel, puis les modèles entendus à l'école, ceux de son milieu socio – culturel » (*Cornut, 1993*).

« Chante qui a toujours ou un jour chanté : anciens de mouvements de jeunes, membres de chorales, parents nés eux – mêmes de familles chantantes... Quant à ceux qui ne chantent pas, ils ressentent comme un manque, un handicap : en général ils voudraient que leurs enfants chantent » (*Bustarret, 1986*).

Le chant est lié à la construction d'une mémoire plus ou moins pleine, riche et lointaine .Il reformule en quelque sorte des mondes sonores entendus et qui ont laissé une trace, une image (le cerveau créé une image acoustique). Il est lié à l'affectif, au passé, au présent (par ce qu'on réinvente ou interprète) et au futur (projection, anticipation, construction). C'est le temps (nécessaire pour inscrire, rechercher, entendre, se faire confiance...), l'environnement sonore (environnement familial, culturel...) et l'expérience de chacun qui fabrique cette mémoire et favorise l'utilisation de notre voix à travers le chant.

« Beaucoup d'aptitudes vocales remontent aux premières années de la vie car l'enfant possède très tôt une extraordinaire aptitude à reproduire les sons qu'il entend. L'influence de l'environnement sonore devient de plus en plus important au fur et à mesure que l'enfant grandit. C'est grâce à ce mimétisme que la fonction vocale se met très vite au service de l'acquisition de la parole et du langage... l'activité vocale naît et se transforme tout au long de la vie ».(*Cornut, 1983*). On comprend comme le bain sonore du tout petit et de l'enfant ensuite est important et que de la richesse de toutes ces traces pourra rester une certaine aisance de l'utilisation de la voix, chantée en particulier. Surtout que « l'enfant reproduit ... la courbe de l'enveloppe des sons ... En quelque sorte, il imite mieux et plus précocément la voix que la parole » (*Cornut, 1983*). Il apparaît évident que celui qui aura entendu chanter ses proches, gardera en lui comme cette faculté à imiter, à reproduire, et d'une certaine manière plus exactement un modèle. Ce qu'il est intéressant de noter déjà c'est que l'activité vocale n'est pas figée ou finie à un moment de notre vie et que donc tout est mouvant et perfectible et je dirais tout espoir de développer sa voix et même de la trouver est possible. Nous pouvons avancer que le contexte de vie détermine le chanter vrai.

#### d) La position des enseignants face à cette question

##### L'enseignement général

« La première tâche de l'enseignant serait de réconcilier les enfants avec leurs propres voix, en adoptant une attitude bienveillante, sans jamais dramatiser les fameuses notes fausses –ou soit – disant telles, ou émettre de jugement dévalorisant, en leur faisant comprendre que cette voix, elle est perfectible » (*Gagnard, 1988*).

Nous pouvons aussi rajouter que toutes les activités scolaires qui porteront sur l'écoute, la disponibilité, et qui favoriseront une découverte de la voix seront les bienvenues. Séances de relaxation, recherche du silence préparent l'enfant dans tout son être à la parole et à la pratique vocale. « La pratique vocale ne nécessite ni connaissance du code écrit, ni aptitudes particulières, seulement une certaine disponibilité d'esprit, aussi semble-t-elle le moyen le plus propre à familiariser l'enfant avec le phénomène sonore. » (*Gagnard, 1988*). Encore faut-il que les enseignants eux – mêmes aient dépassé certaines appréhensions quant à leur voix et à leurs capacités vocales ou musicales pour pouvoir proposer à leurs élèves des séances de pratique vocale. Il est à noter tout de même l'existence de nombreuses chorales d'école et la présence des musiciens intervenants en milieu scolaire qui font un travail important pour guider les enseignants et leur permettre de continuer un travail musical avec leurs élèves.

##### L'enseignement spécialisé

Sachons précisément là où nous nous situons, dans quel cadre pédagogique (donc les objectifs qui en découlent) et dans quelle esthétique musicale.

Permettons une ouverture à d'autres styles et mettons en place des passerelles entre les esthétiques (projets pédagogiques entre une classe de chant traditionnelle et une classe de chant lyrique par exemple pour observer les démarches d'apprentissage et de formation des élèves). L'échange permettrait de prendre et d'apprendre d'un côté et de l'autre et de relativiser la « fausseté » pour travailler sur d'autres paramètres du son et des qualités d'une voix (comme par exemple le timbre et la liberté du chant dans la ligne mélodique et l'expression). Un exemple: Arthur, à la pré-maîtrise, cet élève de CE2 a montré une liberté d'expression surprenante dans le répertoire traditionnel. J'ai découvert grâce à ce répertoire des qualités que je ne connaissais pas chez lui. Il a fait preuve d'une grande assurance et de beaucoup de présence, tant corporelle et vocale, ainsi que de beaucoup d'audace et d'imagination dans un style musical que nous n'avions que très peu abordé jusque là. Son chant était personnel, libre et plein.

Soyons ouverts, réceptifs à cette notion relative de « fausseté », et repensons celle de l'harmonie (ce qui est harmonieux). Pourquoi ne pas d'emblée apprécier la dissonance, en voir l'intérêt pour travailler sur l'alternance tensions -détentes en musique par exemple ? Et pourquoi ne pas en profiter pour faire le parallèle avec les autres arts ? (La justesse pourrait - être un objectif correspondant à la règle d'un jeu). Comment développer le plaisir du chanter juste si ce n'est par le travail de l'oreille et l'écoute ? Car il s'agit bien d'un plaisir à savoir viser ce que l'on souhaite entendre pour pouvoir le produire ; l'éducation de l'oreille et la formation vocale, quelle soit classique ou non, permettant de donner le choix au chanteur de ce qu'il veut faire. N'oublions pas l'importance de la culture musicale et ici de la découverte de multiples répertoires vocaux.

Si la justesse est un objectif défini et important ne pouvons –nous pas travailler l'intonation à partir des dissonances ; autrement dit pourquoi ne pas jouer avec pour valoriser les différences et que l'on puisse sortir de cette simple idée du juste et du faux ? Trouvons des mises en situation pour y parvenir et y avoir plaisir. Développons la curiosité et l'écoute chez nos élèves, leur goût pour la compréhension de l'écriture. Soyons attentifs à prendre en compte l'influence du rythme et le caractère de la musique dans l'expression vocale.

Donnons aux élèves les moyens de progresser et soyons exigeants quant à la précision de l'intonation lorsque cela est indispensable ; surtout n'empêchons pas la spontanéité du chant.

Liberté vocale, spontanéité et expression individuelle ne me semblent pas s'opposer à une rigueur dans la qualité du chant qui sera liée à la qualité de l'écoute du chanteur.

## **B- Propositions**

a) Ce qui motive les élèves dans leurs démarches

Quelles sont les attentes des élèves ? Qu'est-ce qui les incite à venir chanter ?

L'envie de pouvoir trouver du plaisir en chantant tout simplement, oser enfin utiliser sa voix et pouvoir chanter avec d'autres, dépasser des appréhensions, travailler la technique vocale pour trouver une facilité à parler face à un groupe, acquérir plus de confort et d'aisance dans l'utilisation de sa voix, comprendre la physiologie et connaître ses capacités vocales...

\* Témoignages : une orthophoniste, sans formation spécifique sur la voix et la rééducation, fut élève de mon atelier de technique vocale adulte.

Elle s'est présentée à moi avec le désir de se former pour pouvoir mieux accompagner ses patients en rééducation. Très vite elle m'avoue n'avoir jamais chanté.

b) Le chanter faux est-il irréversible ?

Il faut savoir en premier lieu que la formation de l'oreille s'effectue chez l'enfant entre ses trois ans et ses sept ans. Nous devons donc lui laisser le temps de se construire un univers sonore et des repères et ne pas exiger de lui des choses qu'il n'est pas en mesure de faire. Nous devons veiller à ne pas émettre de jugement hâtif sur ses capacités vocales et musicales à un moment donné. La voix est un élément évolutif de notre être et qui peut donc se développer de manière surprenante si on donne les moyens à l'élève d'avancer.

Dans le faux il y a l'idée de vérité : où se situe t-elle ? Nous avons vu auparavant que cette vérité est relative. Si nous acceptons cela et que nous partons des capacités de l'élève comme un acquis (si petit soit-il) alors il reste tout le reste à chercher. Ce qui semble tenir de l'inné (qui en réalité s'acquiert petit à petit) est dans certains cas comme absent et on est face à une sorte de vide mais cela ne veut pas dire le fonctionnement de l'oreille est bloqué. Il va falloir aller « réveiller » l'oreille et la voix de l'élève et mettre en route un mécanisme qui était jusqu'alors comme endormi.

Tous les jeux vocaux sont utiles, l'utilisation de la voix parlée et chantée de toutes les manières possibles et la répétition aura un rôle fondamental dans la construction de la mémoire musicale. Les supports musicaux utilisés, le travail sur l'imaginaire et le ressenti dépendent de la formation, de l'âge, de la maturité de l'élève

Des cas de surdité professionnelle, ou de perte de sensibilité dans les aigus, de dégénérescence de l'oreille peuvent bien sûr entraver les progrès mais nous nous situons là dans des cas extrêmes et peu fréquents. Les outils pour rectifier tout ceci dépendent de la formation, de l'âge, de la maturité de l'élève.

c) Chanter juste : comment ?

\* Quel chanter juste ?

Acceptons d'abord que chanter faux ne soit pas une faute. Il est important de partir de ce qui est chanté comme point de départ tout simplement. C'est ce qui existe déjà et que l'on va vouloir faire évoluer dans d'autres directions. Si l'élève cesse de se sanctionner et de se juger

un grand pas est fait. Il s'agit de dédramatiser une situation donnée et de partir des acquis quels qu'ils soient. On peut toujours faire quelque chose même si la voix est discrète, hésitante, de faible étendue et instable. C'est la confiance qui va permettre à chacun d'explorer sa voix dans des directions parfois nouvelles.

\* Une histoire de haut et bas...

« En premier lieu, il faut que les intervalles aient été fixés dans la mémoire avec exactitude, ce qui dépend de l'aptitude auditive » Comment développer cette aptitude ? Peut-on dire qu'elle finie à un moment donnée ? Non, elle se travaille, s'entretient tout au long de la vie. « En deuxième lieu, il faut que ce »son mental« de hauteur précise soit transformé en »son réel« d'une manière fidèle par l'appareil vocal » (*Cornut*, 1983). Il s'agit là de prendre le temps nécessaire, variant d'un individu à l'autre, pour faire ce travail d'audition intérieure et de restitution du son. Le temps que l'on se donne à soi – même pour cette écoute et d'émission est primordial. Il y a un cheminement à construire, des repères à installer, une mémoire à développer et une confiance en soit à trouver.

\* Différentes pistes : trouver des lieux de pratique vocale amateurs qui proposent des ateliers de pratique vocale et de technique vocale, des cours de chant collectif à deux ou trois élèves qui permettent de faire le pas à plusieurs d'aller voir un professeur, des stages destinés à des débutants et mettant en lien le travail vocal et corporel.

\* Les moyens /outils

Mon travail dirigé vers des amateurs me pousse à continuer à chercher des situations d'apprentissages nouveaux et variés. Il me semble essentiel de multiplier les expériences musicales et d'apporter le maximum d'ouverture culturelle par rapport à ce qu'est la voix en général. Ne pas avoir une seule référence de ce que peut-être le chant me guide pour faire découvrir aux élèves l'utilisation de la voix parlée et chantée. En ce sens j'utilise des enregistrements, de tous styles, qui permettent de donner de nouvelles directions à l'exploration vocale mais aussi corporelle,

\* Explication : des exemples concrets dans mon travail avec les enfants mais aussi avec des adultes amateurs en école de musique.

L'atelier de technique vocale : un lieu de recherche collective et d'évolution individuelle.

- \* la notion de temps
- \* l'importance de l'écoute
- \* la confiance

Les sensations liées à l'écoute permettent une réception des sons qui sont analysés et correspondent à une image acoustique qui sera ensuite stockée (?) et participera à la construction de la mémoire. Pour écouter on doit permettre à son corps d'être dans l'état de recevoir en évitant les à priori et les spéculations. Il s'agit d'un acte individuel et volontaire qui part d'une disposition de l'esprit et du corps à appréhender et ressentir les sons.

En ce sens c'est un engagement actif lié à une attitude globale. C'est un aller-retour entre la pensée et le corps.

- \* Une question se pose alors : peut-on forcer l'écoute ?

Importance de la décision à être prêt à l'écoute dans la pédagogie de l'enseignement de la musique. (à reformuler) L'écoute ne peut s'imposer en réalité, on ne peut pas vraiment nous obliger à écouter. Cela ne fonctionne que si nous sommes prêts.

Une fois que l'on a saisi les modalités indispensables de l'écoute on peut se demander si les situations pédagogiques sont suffisamment réfléchies dans le travail vocal pour favoriser cette mise en écoute intérieure et du corps pour l'apprentissage du chant ??

Il semble qu'on ne puisse que suggérer à l'élève cet état et l'aider tout de même en proposant des situations favorables qui amènent cette envie, cette disposition à l'écoute, à ce plaisir de l'écoute

- \* Comment la voix et le chant sont-ils intimement liés à cette écoute

« Si tu m'écoutes

Tu peux m'entendre

Dans ton oreille

Le germe d'une musique

Dans ta voix

Les moyens de l'accomplir » de Secrète improvisation, A. Nozati, (*in Dutheil et Vrai, 2000*)

\* Silence et écoute :

« La voix est une réponse à l'écoute. A l'origine est le silence. » « Le silence est donc la base indispensable à l'écoute. Sans silence, il ne peut y avoir d'écoute. Or, l'écoute est la vertu cardinale de la perception sensorielle et de l'apprentissage, puis de la connaissance. » « ...les sons s'inscrivent sur le silence et non pas le contraire »...(*Sergent*, 1991)et donc ...

d) Mon expérience professionnelle : une pédagogie en mouvement.

\* La voix de ma mère : aux sources

Il est certain que la voix de ma mère m'a conduite à être ce que je suis, à exercer le métier de chef de chœur et à enseigner la technique vocale et le chant.

Elle a accompagnée mon enfance et mon adolescence d'une façon tellement spéciale.

Cette voix je l'ai entendue, écoutée, suivie, et attendue aussi. Elle m'a rassurée mais m'a aussi amenée à des états de tension extrême.

Je connaissais par cœur les œuvres, je savais les difficultés et les moments délicats à surmonter tout autant que ceux qui à coup sûr seraient juste simples, entiers et intenses.

La voix de ma mère que j'avais le privilège de connaître mieux que tout le monde (de part notre lien psychoaffectif et physique).Une voix solide, ronde, ample et fragile aussi, faite de teintes variées.

Je savais, j'anticipais parfois le cœur comme suspendu et les doigts accrochés au fauteuil. Pourquoi appréhender ces moments et en même temps être certaine que ma mère pourrait faire ce qu'elle désirait ? C'était la musique à travers son chant (si proche de moi) qui devait nous atteindre et nous émouvoir.

Cette émotion, que je recevais et vivais de tout mon être, j'en connaissais l'origine et je me suis toujours sentie très complice de ces sortes de tours de jonglage et de la souplesse vocale dont elle faisait preuve. Nous avions une sorte de secret, je comprenais où étaient les équilibres à trouver, l'énergie à adapter et toute l'attention que cela demandait.

Tout ceci a forgé mon oreille, et j'ai toujours été très sensible à la justesse de l'intonation.

Mais pour autant cela ne m'a pas empêchée de m'intéresser à la voix de manière générale, je dirais aux voix. C'est intérêt me pousse à travailler sur tous les aspects expressifs de la voix, chaque voix ayant sa spécificité et un caractère unique. Après avoir découvert moi-même

une multitude de voix (que contient ma voix) et de possibilités expressives vocales, grâce à des professeurs proposant le travail de l'improvisation, j'ai cette envie de faire partager cette richesse que nous possédons mais que nous méconnaissons la plupart du temps. C'est pourquoi je porte une attention particulière à partir de là où les élèves en sont de leur aisance vocale et à ne pas avoir d'objectifs techniques prématurés par rapport à ce qu'ils peuvent faire. J'aime construire, travailler, et avancer avec les élèves à partir de ce qui peut-être considéré comme de la fragilité ou des imperfections vocales (souffle sur la voix, petit ambitus, timbre peu présent, voix « lourde », difficultés d'intonation...). De là où ils en sont, de ce qu'ils font avec leur voix je tente de leur montrer d'autres possibilités grâce à un travail sur l'énergie, la résonance, la répétition, l'invention, et la confiance. Evidemment des explications techniques d'ordre physiologiques viennent souvent rassurer et guider les élèves.

\* Mon approche pédagogique : mon positionnement et mes « stratégies » ou situations d'apprentissage :

Il est nécessaire de dédramatiser cette notion de justesse de la voix qui s'acquiert petit à petit principalement par un travail d'écoute. L'écoute des sons, l'écoute intérieure, l'écoute de sa voix et celle des autres. Cette écoute fine nécessite du temps et plus on laissera le temps à l'élève plus il aura la possibilité de chercher, d'essayer et de trouver. Petit à petit à force d'oser, son oreille et sa mémoire vont se développer. Il aura la possibilité de choisir et de s'accorder aux autres s'il le faut. Développer la spontanéité, la confiance et la curiosité dans le plaisir du chant sont des aspects très importants du travail vocal quel qu'il soit. C'est parfois une dédramatisation de l'acte vocal qu'il faut se réapproprier en toute tranquillité.

L'élève ne doit pas se censurer dans l'émission même du son et c'est souvent le cas à cause d'un auto-jugement lié à l'écoute et à la recherche de la justesse qui crée parfois une appréhension du son à venir.

C'est un phénomène constaté dans l'enseignement du chant individuel tant avec des adolescents qu'avec des adultes. Il apparaît alors un manque de lâcher prise dans le chant ou la peur de se risquer à laisser sortir les sons, la voix. Cette retenue du son est liée à un désir de contrôle qui se comprend mais qu'il faut contourner. L'élève doit saisir qu'il ne peut avancer, évoluer si il n'explore pas sa voix et si il n'accepte pas de ne pas de chanter sans ce censurer. Le juste et le beau, qui sont des notions toutes relatives, ne sont pas les seules qualités à viser. Le caractère du chant et ce que chacun mettra dans l'expression de sa personne sont aussi importants. On peut chercher des choses différentes dans le travail vocal suivant les différents

moments d'un cours par exemple. Il ne faut jamais oublier la progression normale dans l'apprentissage que cela soit à l'intérieur même d'un cours ou dans le travail vocal en général à court et long terme. Il n'est forcément grave de ne pas avoir tous les paramètres du son réunis en même temps, il faut accepter les étapes et ces étapes ont importantes (à,) dans la construction de la mémoire et dans la formation de l'oreille. Le cheminement construit aussi la voix et le chanteur.

Il semble cependant nécessaire de définir avec les élèves ce que l'on cherche et que l'on puisse baliser de repères le travail vocal. Expliquer quels sont les points abordés comme par exemple l'attaque du son, la recherche du timbre, la gestion de la dynamique au niveau respiratoire, la recherche de résonances, la place des voyelles ....Ceci permet de mieux faire comprendre aux élèves l'intérêt qu'il y a à mettre le chant en relation avec le geste, l'écoute de différentes esthétiques et l'improvisation, l'invention, puisque dans ces moments là on permet à la voix par de multiples situations de se déployer. C'est un aller retour entre la recherche de la plus grande liberté du chant et l'expression qui permet de renforcer ce qu'on appelle une technique vocale et une justesse de la voix.

Cette recherche de la justesse de la voix qui est évidemment un des objectifs du professeur de chant classique peut ne pas faire barrage à un travail plus global et moins restrictif.

En conclusion l'idée fixe de la justesse est une recherche positive si la musique interprétée la demande (puisque à ce moment on affine, on est en accord avec ce qui accompagne et on sait « viser » les sons) mais elle doit pouvoir être mise de côté pour favoriser une autre écoute de soi, de son chant, de son être (à chanter, à exprimer par la voix) et de sa propre justesse qui tient à une expression personnelle.

Relativisation de la justesse : cette justesse de la voix chantée fait partie d'un tout et en général elle apparaît quand on a trouvé un équilibre dans le chant lié à la détente, à l'écoute, à une certaine disponibilité et à une ouverture psychique et corporelle.

Ne pourrions-nous pas alors essayer d'employer un autre terme que « juste » ou « faux » ? En tout cas éviter ce vocabulaire quelque peu rigide et parler d'intonation à nos élèves, en partant de ce qui est approximatif pour aller vers la précision du son, en expliquant davantage le rôle des harmoniques par exemple, ou bien encore en traitant la voix de matière sonore souple... bref travailler l'écoute avant tout.

*(Cordier, 1991)*

Je poursuis mes recherches sur des situations d'apprentissages et de développement de l'oreille qui permettent à chacun d'élargir son potentiel vocal au maximum ou tout au moins de montrer des directions et d'ouvrir des champs d'exploration et d'expression. L'objectif premier de mon travail avec des choristes amateurs étant de les aider à se sentir bien avec leur voix, dans leur voix, et d'en jouer. Des ateliers de pratique vocale et de technique vocale permettent de chanter seul ou avec d'autres et de créer de véritables moments musicaux. Ce travail est pour moi synonyme d'adaptation à mes élèves, à leurs demandes afin de les guider et de les orienter au mieux. Je parle ici principalement d'un travail collectif avec des groupes d'adolescents ou d'adultes amateurs d'horizons musicaux très variés.

\* Difficultés d'intonation, petites capacités vocales, peur de chanter seul, fatigue vocale, désir de découvrir le chant... autant d'attentes que de personnes.

Voici des exemples de contenus pour mes ateliers de technique vocale : adultes amateurs de niveaux variés en école associative.

- à partir d'écoutes d'œuvres vocales : commentaires ; analyse du style de composition et de la forme, réflexion sur l'utilisation de la voix.

Ce moment d'écoute et de compréhension sert de support à l'improvisation puisque nous pouvons nous servir tant de la forme que du caractère de l'œuvre ou bien encore de cellules mélodiques ou rythmiques, de la pulsation...Il sert à développer l'écoute collective et à favoriser les initiatives individuelles.

Dans ce cadre le groupe rassure et crée une sorte de cocon qui permet à chacun d'oser. Nous inventons, recherchons, nous nous surprenons dans une dynamique commune. La confiance et la dynamique (énergie partagée, propositions et échanges d'idées) permettent à chacun d'avancer en dehors de toute notion du juste ou du faux comme du bien ou du mal puisque sont mises en avant les notions du possible et d'une progression pour une plus grande aisance vocale et expressive. Il n'y a pas de jugement et c'est la progression du groupe qui étonnamment fait évoluer les individus. Les progrès concernant le développement de l'oreille, la mémorisation et la reproduction des sons est considérable.

- à partir d'œuvres d'écriture contemporaine utilisant la voix parlée et jouant beaucoup sur les effets rythmiques.

La voix parlée qu'il est intéressant d'utiliser pour travailler sur la hauteur de voix, l'intensité, l'expressivité et la métamorphose, l'énergie, la respiration ; cette voix parlée qui déjà nous

conduit à la musique est un pallié, un tremplin au chant. Cette voix est une matière musicale à elle seule et il n'est toujours besoin d'une écriture mélodique faite de notes pour chanter en quelque sorte si on est investi dans le son quel qu'il soit (d'un soupir à un cri en passant par du recto- tono).

Ex : Stripsody de Cathy Berberian ; les Récitations de Georges Aperghis, différents graphismes, Just upon a time de Carl Orff:

Il s'agit alors de la recherche musicale dans l'expression vocale au sens large.

- à partir de pièces vocales originales engageant le corps : l'écriture rythmique des chants est source d'investissement corporel, ce corps qui est notre instrument et qui est vivant. Il est intéressant de varier les situations pour un travail sur le positionnement du corps et la fluidité de l'énergie. Il est surprenant de constater comme certaines voix se libèrent dans le geste et le déplacement. Evidemment ceci contribue à une écoute différente, et à une autre représentation de sa propre voix.

Ex : Amis de mots, arrangement de Menvielle

T GV de Joy Kane

- à partir d'une approche de la polyphonie de différentes manières et développement de l'oreille :

Improvisations et superpositions de nappes et de boucles, canons, recherche de chorus, construction d'accords, chants simples à 2 et 3 voix,

Je conseille à ce sujet le travail formidable effectué par Gunnar Erricson à ce sujet (cf annexes : dvd )

- à partir d'un travail individuel et collectif sur du répertoire chansons : le travail individuel permet un retour sur la recherche de la posture, de la présence, de la générosité dans le chant, de la précision du texte, de la mélodie et du rythme....Tout le monde est attentif et peut intervenir, chaque personne doit se sentir concernée par le travail de l'autre.

- à partir de chansons et de mélodies pour tous à l'unisson pour affiner justement le son du groupe grâce à l'écoute

Cf annexes pour les références des partitions.

## CONCLUSION

La recherche bibliographique et tous les questionnements qui en ont découlé pour la rédaction de ce travail m'ont amenée à prendre conscience de l'importance de la mémoire dans l'expression individuelle. La mémoire, cette faculté que l'on a de conserver et de rappeler, de se rappeler, « des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé » (le nouveau Petit Robert), le souvenir d'un événement.

La trace sonore quelle qu'elle soit, ces souvenirs plus ou moins nombreux et importants nous accompagnent tel un bagage pour la vie et nous permet d'inscrire notre voix dans un contexte global. Cette voix sera plus ou moins vive, utilisée de toutes les manières, explorée ou non, ignorée, riche d'une palette d'expression très variable d'un individu à l'autre.

Toujours est-il évident qu'elle n'est pas finie à un moment déterminé de la vie ou de notre âge et que c'est une des choses que nous possédons tous qui peut se transformer, et nous permettre d'évoluer. Cette évolution correspond à la manière dont nous allons être capable d'exprimer, de communiquer avec notre propre être et les autres. Cette voix, faite d'une multitude de voix, liée à des possibilités vocales inouïes, infinies, et que nous ignorons souvent, pourra s'épanouir dans des contextes et des esthétiques très larges.

C'est bien là l'important : cet état de fait que la voix est mobile et capable de tout si nous nous en donnons la possibilité ou même le droit. Il apparaît parfois nécessaire de revendiquer ce droit pour nous permettre de dépasser ce jugement si marquant « tais-toi, tu chantes faux » et pour enfin oser trouver sa voix, renouer avec elle, et l'affirmer. Pour le plaisir avant tout et le besoin de retrouver une certaine entité.

Alors pourquoi opposer les styles de chant et les pratiques vocales accessibles et enseignées ? Je pense que le point commun du cheminement et de la demande des élèves reste la recherche du plaisir du chant et le désir d'aller au-delà de soi ou plus simplement de se trouver dans sa voix. Plaisir du chant dans ce qu'il procure de sensations, comment ne pas se réjouir de découvrir en nous un tel « outil » d'expression, un instrument aussi extraordinaire ? Cette voix nous est propre mais elle peut se rallier à d'autres voix dans un ensemble et à ce moment là contribuer à une œuvre collective.

On voit bien que dans le cas d'un travail vocal individuel ou d'un choix d'appartenance à un collectif la finalité est la même Evidemment les parcours sont différents, les méthodes d'apprentissage différentes, les objectifs musicaux aussi ...mais au bout il reste toujours la

nécessité de partage, de dépassement de soi, d'expression, de communication avec ce langage porté par le chant.

Notre voix liée à notre mémoire, à un contexte de vie, est de par là-même reliée à la notion de temps. C'est ce temps qui, dans la durée, nous permet d'inscrire les événements, de les chercher, d'entendre, de se faire confiance. Cette notion de temps, d'espace-temps n'est-elle pas élémentaire dans l'enseignement de la musique ? N'avons-nous pas à nous repositionner face à cette nécessité de laisser le temps à l'élève et de permettre à chacun d'évoluer à son rythme dans les apprentissages et l'appropriation de sa voix ? Il faut parfois du temps pour la connaître, la reconnaître, l'accepter et s'en servir ...et en jouer.

## Bibliographie :

- Abitbol J. (2005),  
L'odyssée de la voix, *Ed. Robert Laffont, Paris*
- Aytai D., (1991),  
Un microcosme musical *in* La voix, *Cahiers de musiques traditionnelles n° 4, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, Georg Editeur*
- Barthélémy Y. (2003),  
La voix libérée, une nouvelle technique pour l'art lyrique et la rééducation vocale, *Ed. Robert Laffont*
- Bonhomme J. (1999)  
La voix énergie, instruments de nos émotions, *Ed. Dangles*
- Bustarret A.H. ( 1986),  
La mémoire enchantée, pratique de la chanson enfantine de 1850 à nos jours, *Enfance heureuse, Ed. Ouvrières et Pierre Zech Ed., Paris*
- Castarède M.F. (1989),  
La voix et ses sortilèges, *Ed. Les belles lettres, Paris*
- Chion M. (1993)  
Le promeneur écoutant, essais d'acoulogie, *Ed. Plume*
- Cordier S. (1991)  
Juste ou faux, *l'éducation musicale, 379-380*
- Cornut G. (1983),  
La voix, que sais-je ? *Presses universitaires de France, 3<sup>ème</sup> édition*
- Dutheil C. et Vrait F.X. (2000)  
Dire la voix, approche transversale des phénomènes vocaux, direction Deniot J.  
*Ed. L'Harmattan*
- Fournier C. (1994),  
La voix, un art et un métier, *Ed. Comp'act (nouvelle édition revue et augmentée)*
- Gagnard M. (1988), Education musicale de la voix à l'école, *Ed. EAP (psychologie et pédagogie de la musique)*

- Mangards C. (2001), L'enregistrement sonore comme outil de remédiation dans la pratique vocale, *mémoires PLC2, IUFM Mont St-Aignan, académie de Rouen*
  
- Rose B. et Clos J. (2000),  
Chant choral à l'école de musique, *Cité de la musique (collection Points de vue)*
  
- Samson J. (1947),  
Grammaire du chant choral, *ED. Henn, Genève*
  
- Sartiaux P. (1979),  
Tais-toi, tu chantes faux, extrait de « Viens t'en », *Chanteries, A Cœur Joie Belgique*
  
- Sergent J.C. (1991),  
La voix...la vie ! Le chant naturel de soi-même,  
*Ed. Guy Tréniadial*
  
- Tomatis A. (1978),  
L'oreille et le langage, *Ed. Du Seuil*

Site internet :

- L'atelier des muses : jeux vocaux...chants spontanés,  
( mise à jour septembre 2006), <http://chant.d-muses.net>

## Annexes :

### Questionnaire rattaché au mémoire :

1-As-tu écouté beaucoup de musique pendant ton enfance ?

Si oui, plutôt quel style ? où et comment ?

2- Qui chantait chez toi ? Dans l'intimité ou devant un public élargi ?

3-Aimais-tu chanter petit(e) ? T'en rappelles-tu ?

4-Et les sons de ta vie quotidienne, quels étaient-ils ? Quant aux voix familières, quelle est celle qui te reste la plus proche ?

5-Y' a - t'il un événement sonore qui t'ait marqué ? Et un événement musical ?

6-Aimes-tu chanter aujourd'hui ? où, pour qui, avec qui ?

7-Si tu chantes en groupe : quel est ton objectif, ton désir, ta démarche ?

Si tu préfères chanter seul(e) : peux-tu l'expliquer ?

8-Pour toi, l'expression « chanter faux » a - t'elle un sens ?

9-As-tu parfois l'impression de chanter faux ?

Comment le sais-tu ?

Peux-tu alors chanter juste ? Est- ce difficile ?

10- D'après toi, pourquoi cela peut-il être gênant de chanter faux ?

### Exemples de partitions originales utilisées en atelier de technique vocale :

- « tire -lire » : sorte de partition graphique traitant du mouvement et de la densité, idéale pour un travail d'improvisation et de recherche tant vocale que corporelle.
- « Clapping music » de Steve Reich : et pourquoi pas à la voix ! Travail sur la pulsation, la respiration, la répétition et l'invention.
- « Batucada de Afoxé » : batucada vocale, arrangement d'Eduardo Lopes
- « Quando conveniunt », 1969, de Carl Orff, pièce à 3 voix parlées.
- « Story », sur un texte de Gertrude Stein ; pièce à 4 voix parlées avec de nombreuses indications qui tendent à aller vers le parler - chanter, grande richesse d'interprétation
- « Canto de Candomblé », Brésil, *ACJ 82*, mise en espace pour un travail sur l'acoustique, l'écoute et le silence ; possibilité de distribuer les différentes phrases réparties entre les chanteurs ; liberté d'interprétation.
- « Chant de la chasse au lamantin », arrgt E.Lopes, 4 voix, travail possible sur la forme et une mise en corps pour faciliter le ressenti rythmique et la disponibilité qui aideront à la prise de conscience de l'énergie du groupe.
- « Le TGV » de Joy Kane, pièce rythmique favorisant une recherche sur la place de voix.
- « Amis de mots », arrangement André Minvielle, 3 voix chantées, jeux de quintes, appel à l'imaginaire et à la communication.
- « Les Récitations » de Georges Aperghis, pour un travail sur l'interprétation et l'intention ou comment se jouer des mots, du sens et de la voix ...
- « Stripsody » de Cathy Berberian. Oser jouer, le plaisir d'utiliser sa voix et de raconter. Ouverture vers un univers des possibles.

Des idées de pièces à faire entendre :

- Albums de Bobby Mc Ferrin (*Spontaneous inventiosn, "there ya go"*)
- Albums de Giovanna Marini (*le chant du Monde LDX 274 907*)
- Les Récitations de G. Apreghis (*Martine Viard*)
- Stripsody de Cathy Berberian (*MagnifiCathy, Wergo, 1988*)
- Le chant des Inuïts (*jeux vocaux des Inuïts, Ocora C-55-9071*)
- Zap Mama ( *album Zap mama, 1991*)
- Chant de germination du millet, Taïwan, peuple bunu, (*Inédit, Maison des cultures du monde, une fenêtre sur le monde, Auvidis, 1992*)
- Myth , ensemble Micrologus, Sidi LarbiCherkaoui

...et quelques exemples de chanteurs ayant fait carrière et qui pourtant

- Eric Marchand
- Imanol et Michel Etxekopar (deux chanteurs basques)
- Georges Brassens
- Véronique Sanson
- Julien Clerc....ont une justesse bien à eux

Pour le travail pédagogique en matière d'introduction à la polyphonie, à la polyrythmie, à la musique contemporaine :

DVD Scéren CRDP Bourgogne/Midi – Pyrénées : Gunnar Ericsson, chef de chœur suédois.

Pour mieux comprendre comment les sons viennent à nous :

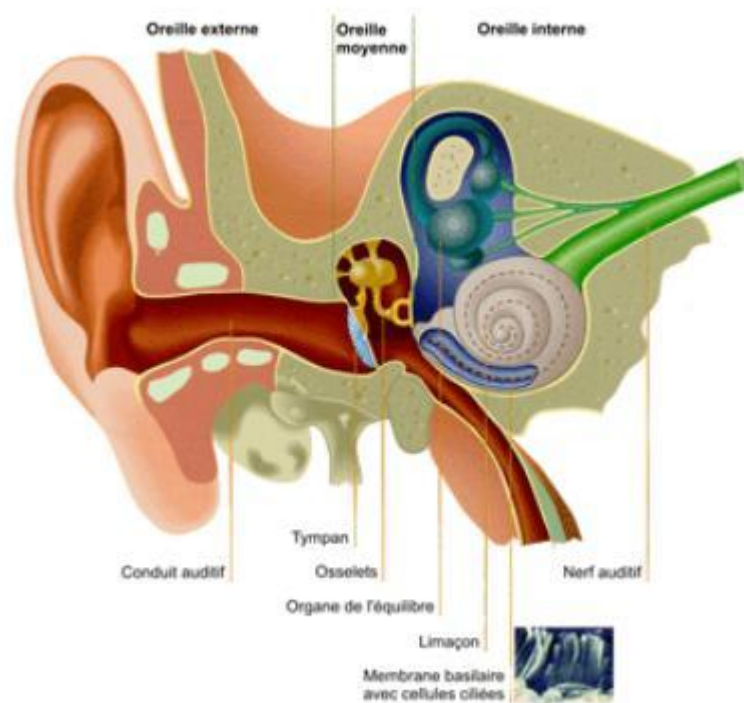
<http://users.skynet.be/illusionsauditives/l'ouie.htm>

## L'ouïe : comment l'organisme perçoit les sons

L'oreille est l'organe qui perçoit les sons. Afin de mieux comprendre les illusions auditives que nous allons traiter, il est nécessaire de rappeler quels sont les mécanismes de l'audition et du traitement du son par le cerveau.

### 1) organisation générale de l'oreille :

L'oreille comprend trois parties principales: l'oreille externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne.



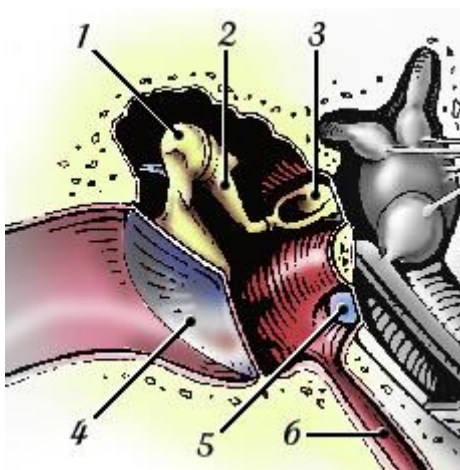
Ce schéma nous montre l'organisation générale de l'oreille.... On remarque que la majeure partie des mécanismes auditifs se situe à l'intérieur, et n'est pas visible extérieurement. De nombreux mécanismes interviennent pour permettre à l'organisme de percevoir les sons et nous allons tenter de les expliquer

## 2) l'oreille externe :

L'oreille externe est constituée de ce que nous appelons tout simplement « oreille » dans le langage courant ... Le pavillon, de forme comparable à celle d'un entonnoir, est essentiel à la perception spatiale du son. Il aide à localiser la source sonore, mais n'est cependant pas indispensable à l'audition.

Les vibrations sonores sont ensuite canalisées par le conduit auditif (petit tuyau d'un peu plus de deux centimètres de longueur). Ce conduit auditif se termine par le tympan, qui réagit aux variations de pression. On arrive alors dans l'oreille moyenne.

## 3) l'oreille moyenne :



*Ce schéma nous présente plus en détail les mécanismes de l'oreille moyenne.*

Le tympan(4), vestige branchial, sépare le conduit auditif externe de la cavité de l'oreille moyenne qui est en relation avec la cavité buccale par la trompe d'Eustache (6). La fenêtrure ovale, sur laquelle s'applique la platine de l'étrier (3), et la fenêtrure ronde (5) séparent oreille moyenne et oreille interne. La chaîne ossiculaire comprend le marteau (1), l'enclume (2) et l'étrier (3) : elle relie le tympan à la fenêtrure ovale. Le rapport des surfaces ( $>20/1$ ) permet une amplification qui assure le transfert des pressions

acoustiques entre le milieu aérien et le milieu liquidien de l'oreille interne. L'oreille moyenne peut ainsi être considérée comme un adaptateur d'impédance sans lequel une très grande partie de l'énergie acoustique serait perdue.



#### a) le tympan (4)

*Vue en microscopie électronique à balayage d'un tympan de cobaye.*

Le tympan, (4) sur le schéma, est une membrane fibreuse, élastique, mince mais résistante. Circulaire, de diamètre d'environ 1 cm, elle vibre au moindre heurt causé par une vibration sonore.

b) marteau (1), enclume(2), étrier(3) : Ces noms désignent les trois osselets (les plus petits os du squelette humain). Le marteau appuie sur l'enclume, et celui-ci sur l'étrier. Le premier touche, sur l'une de ses extrémités, le tympan ; l'étrier (qui a vraiment la forme d'un étrier), appuie sur une autre membrane, la fenêtre ovale, au-delà de laquelle se situe l'oreille interne. L'étrier transmet à cette membrane les vibrations du tympan. L'ensemble de ces trois os constitue un système de piston, et permet la propagation de la vibration du tympan. Les osselets sont contenus dans la « caisse du tympan ».

c) la trompe d'eustache (6) : C'est le conduit qui met en communication la caisse du tympan avec la partie postérieure du pharynx. Ainsi, en ouvrant la bouche, les ondes sonores parviennent au tympan non seulement par la face externe, mais aussi par la face interne.

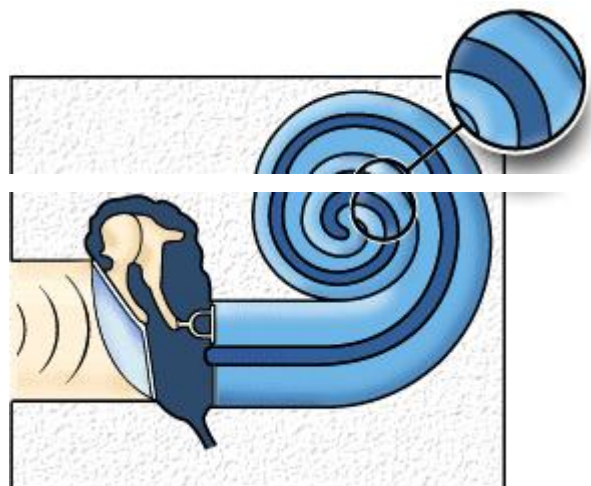
Pour mieux comprendre ces mécanismes, essayez avec prudence d'expirer l'air de vos poumons en fermant la bouche et en vous pinçant le nez. Vous sentirez, dans vos oreilles, la membrane du tympan se gonfler sous la pression de l'air. En effet, ne trouvant pas d'autre issue, l'air est remonté par la trompe d'eustache et comprime le tympan.

#### 4) l'oreille interne :

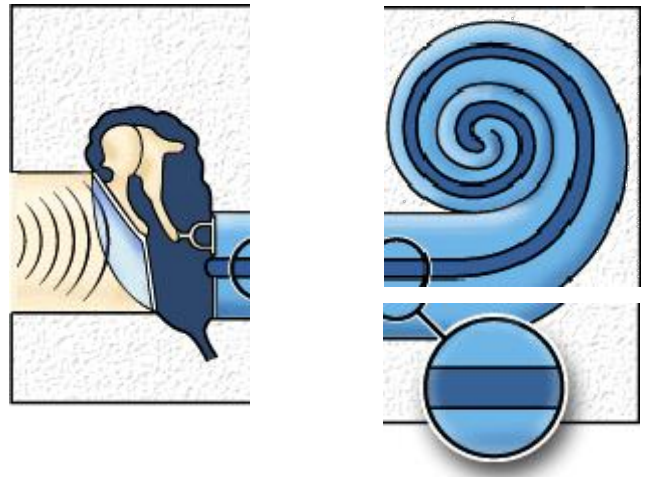
##### *schéma in situ de l'oreille interne*

Ce schéma met en évidence les deux organes principaux de l'oreille interne : le vestibule (1), essentiel à l'équilibre, et la cochlée (4), ou encore limaçon, de la taille d'un petit pois, véritable centre acoustique de l'oreille. La cochlée contient un liquide et est partagée longitudinalement par la membrane basilaire. Le son imprime des oscillations à la membrane basilaire de façon sélective : les sons les plus aigus sont captés tout à l'avant, tandis que les sons graves pénètrent jusqu'au fond du limaçon. Sur la membrane basilaire se trouvent les capteurs à proprement parler, soit environ 20 000 cellules ciliées de l'organe cortique, qui transmettent des impulsions électriques aux nerfs auditifs dès que la membrane basilaire oscille. Les cellules ciliées sont stimulées plus ou moins fortement en fonction du volume sonore. Les nerfs issus du vestibule et de la cochlée se rejoignent (2) à l'entrée du système nerveux central, pour transmettre l'information au cerveau. (Nous expliquerons le fonctionnement des voies nerveuses auditives lors de la partie suivante).

*un son de fréquence grave affecte une portion plus apicale de la cochlée*

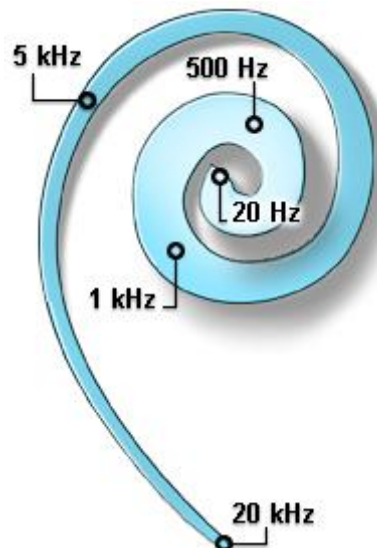


*un son de fréquence élevée affecte une portion basale de la cochlée*



Nous revoyons en mouvement, grâce à ces animations, les osselets qui transmettent les vibrations du tympan. Sur l'animation 1, un son de fréquence grave atteint une portion apicale de la cochlée, alors que l'animation 2 nous montre qu'un son de fréquence plus élevée affecte une portion plus basale de la cochlée. Les différentes cellules de l'organe de Corti (ou cellules ciliées) ne vibrent, comme le montre ce schéma, que pour des sons qui ont la même période de vibration. Chaque son ne stimule donc qu'un certain nombre de fibres nerveuses.

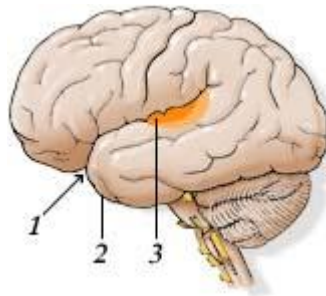
*Distribution des fréquences le long de la membrane basilaire d'une cochlée humaine*



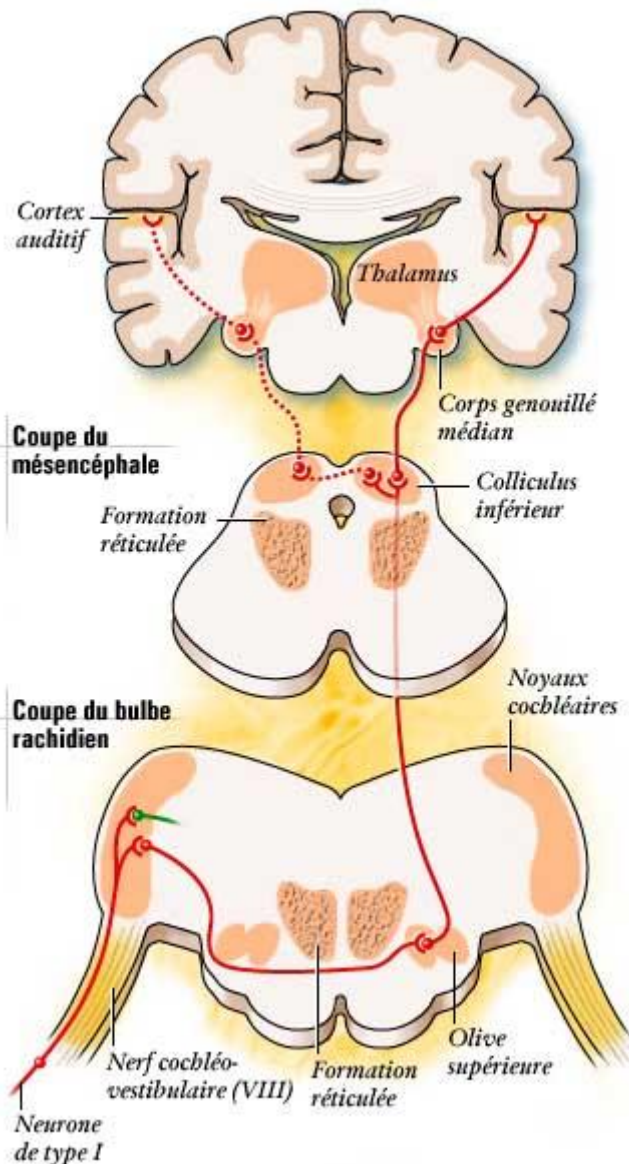
La base de la cochlée reçoit les fréquences basses (20Hz) alors que l'apex est affecté par les fréquences plus hautes (jusque 20kHz). L'information captée par les capteurs (cellules ciliées de l'organe de corti) sont ensuite transmises au cerveau par l'intermédiaire du nerf auditif. Chaque son reçu envoie donc au cerveau une impulsion nerveuse selon sa fréquence propre. Voyons à présent comment le cerveau traite ces informations qui lui parviennent.

### 5) les voies auditives, traitement des informations sonores par le cerveau :

On a vu que les oscillations causées par le son aboutissent sur une membrane élastique appelée "Membrane Basilaire". C'est sur cette membrane que sont fixées les cellules nerveuses qui vont transmettre une "image sonore au cerveau". Sur le schéma suivant, on peut identifier la zone du cerveau où sont traitées les informations sonores : le cortex auditif (3), c'est-à-dire la zone orangée.



L'audition, comme toute autre modalité sensorielle, possède une voie et des centres primaires, c'est-à-dire totalement dédiés à cette fonction, et des voies dites non primaires moins importantes que nous n'évoquerons pas.



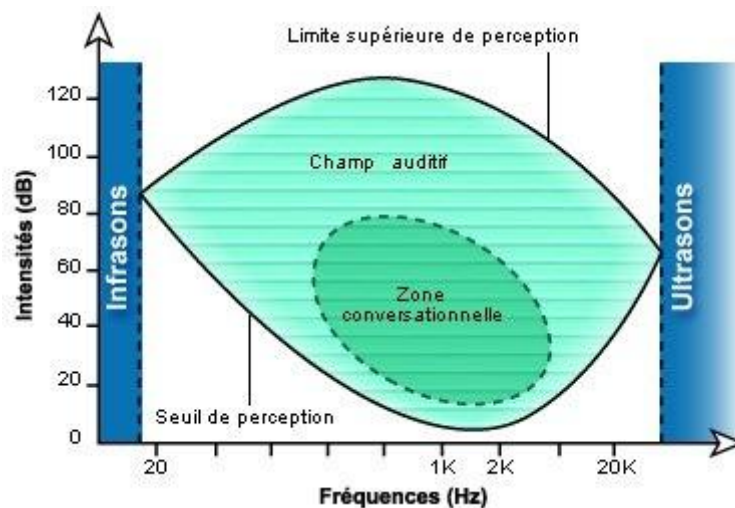
La voie primaire (principale) est courte (3 ou 4 relais), rapide, et aboutit au cortex auditif primaire. Elle véhicule l'information codée par la cochlée, chacun des relais effectuant un travail spécifique de décodage et d'interprétation qui est ensuite transmis aux relais supérieurs.

Le schéma ci-contre nous montre le chemin du message nerveux sonore. Il passe d'abord par le nerf cochléaire (cf. schéma de la cochlée), puis il passe par plusieurs neurones avant d'arriver dans le thalamus où il se fait un important travail d'intégration : préparation d'une réponse motrice (vocale par exemple). Enfin, il est transmis au cortex auditif qui va recevoir un message déjà en parti décodé par les neurones sous-jacents, et va pouvoir le reconnaître, voire le mémoriser.

Nous avons donc bien retracé le trajet de l'information sonore, depuis sa perception (par l'oreille externe, moyenne, interne) jusqu'à sa compréhension et son traitement par le cerveau. Mais nous allons maintenant voir quelles sont les limites de notre perception sonore, et aussi les dangers auxquels elle est exposée.

## 6) perception humaine du son : limites et dangers :

Tout comme la vision, l'audition admet des limites. L'oreille humaine ne perçoit pas tous les sons. Elle perçoit des fréquences comprises entre 20 Hz (fréquence la plus grave) et 20 000 Hz (fréquence perçue la plus aiguë). Nous qualifions d'**infrasons** toute fréquence inférieure à 20 Hz et d'**ultrasons** tout ce qui est au-delà de 20 kHz. L'homme ne peut pas percevoir les sons qui dépassent ces limites. Le schéma suivant nous montre le domaine de l'audible pour l'homme.



La courbe inférieure représente la courbe des seuils de perception de l'oreille humaine en parfait état. Pour chaque fréquence, le seuil de perception est différent : les fréquences les mieux perçues (la courbe avoisine le 0 dB) se situent dans la gamme moyenne entre 1 et 3 kHz. C'est aussi dans cette gamme que la dynamique de sensation est la plus grande (de 0 à 130 dB). La courbe supérieure représente la limite des intensités perceptibles : au-delà, il y a douleur et/ou destruction cellulaire dans l'oreille. La zone conversationnelle définit les sons utilisés pour la communication par la voix humaine : ce n'est que lorsque cette zone est affectée que le handicap auditif apparaît vraiment.

L'intensité du son est mesurée en décibels, noté dB. Voici un document montrant ce que représente pour l'oreille l'intensité du son mesurée en décibels.

*si vous ne voyez pas l'animation, téléchargez le [plug-in Flash pour Internet Explorer ici](#)*

