

**CEFEDM Bretagne-Pays de Loire**  
**Années 2005-2007**

**LE CHANT :**

**DISCIPLINE INSTRUMENTALE ?...**

**OUTIL PEDAGOGIQUE ?...**

**...OU LE CHOIX D'UNE COHABITATION ?**

**Mariannick BOND-MADIOT**  
**Discipline : Chant**

## Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement Pierre Bédécarrats qui m'a guidée et soutenue tout au long de ce mémoire,

Merci à Sarah Karlikow pour ses conseils précieux,

Merci à ces témoins de mémoire qui m'ont fait part de leurs idées, de leurs avis et de leur travail,

Merci à Jean-Louis Jézéquel , formidable chanteur, pédagogue, qui m'a donné l'envie...

Introduction	Page 3
<b>1 les pratiques vocales</b>	Page 4
1-1 Un bref historique	Page 5
1-2 Un inventaire des pratiques vocales en école de musique	Page 6
1-2-1 Les disciplines	Page 6
1-2-2 Les filières voix	Page 6
1-3 Les enseignants du chant	Page 7
1-4 Le chant - dimension sociologique	Page 7
1-5 Les idées reçues	Page 8
<b>2- Le chant : deux grands rôles</b>	Page 9
2-1 Le chant: une discipline instrumentale	Page 9
2-1-1 Le chant : premier instrument	Page 9
2-1-2 Le chant dans un cursus instrumental	Page 10
2-1-3 Le chant hors du cursus	Page 11
2-2 Le chant: un outil pédagogique	Page 12
2-2-1 Le chant et la formation musicale	Page 12
- Le chant dans la formation musicale	Page 12
- La formation musicale par le chant	Page 13
2-2-2 L'éducation de l'oreille pour une pratique instrumentale	Page 15
2-2-3 La rééducation instrumentale	Page 17
<b>3- Deux grands rôles pour une production</b>	Page 19
3-1 Cohabitation-complémentarité	Page 19
3-2 le nouvel enseignant du chant	Page 20
<b>Conclusion</b>	Page 21
<b>Bibliographie</b>	Page 22
<b>Annexe 1</b> : Compte-rendu d'entretien avec J. Doussard, directeur du conservatoire à rayonnement départemental de Brest	Page 23
<b>Annexe 2</b> : Compte-rendu d'entretien avec H. Gravran, directeur du conservatoire à rayonnement départemental de Quimper	Page 24
<b>Annexe 3</b> : Entretien avec H. Lesvenan, professeur de formation musicale au conservatoire de Quimper	Page 25
<b>Annexe 4</b> : observation d'un cours de formation musicale par le chant (première année de 1 <sup>er</sup> cycle, conservatoire à rayonnement intercommunal du pays de Baud)	Page 26
<b>Annexe 5</b> : « L'atelier du Bien-Nourri »	Page 28
<b>Annexe 6</b> : observation de cours de bombarde, conservatoire à rayonnement intercommunal du Pays de Baud	Page 29

## Introduction

“Vous chantez? Mais sinon vous jouez de quel instrument?” On l’a tellement entendu que cela devient un lieu commun. Surtout, cela revient dans les conversations depuis si longtemps que l’on pense que ce n’est plus actuellement à propos. Cependant il se trouve toujours quelqu’un sur notre parcours pour nous poser une telle question. On peut alors se demander quelle est la représentation du chant et des pratiques vocales dans l’inconscient collectif.

Nous nous attacherons ici à éclaircir la place du chant dans l’enseignement musical : intervient-il en tant que discipline à part entière ou comme un outil au service de l’apprentissage dans d’autres disciplines ? Et comment garantir ces deux rôles sans dénaturer l’un ou l’autre des termes de cette alternative ?... Et si finalement il n’y avait pas d’alternative ?... Le mot “chant” sera utilisé au sens général du terme, c’est à dire comme une pratique vocale individuelle ou collective.

Dans une première partie nous tenterons de situer le chant dans ses dimensions historiques et sociales, mais aussi dans son enseignement. Puis, appuyé par des observations et discussions, nous verrons comment le chant, tout en étant un instrument à part entière, peut être un formidable outil pédagogique tant comme support d’une culture musicale riche mais aussi comme principal éducateur de l’oreille du musicien. Enfin dans une troisième partie nous chercherons à voir comment les deux rôles identifiés du chant peuvent cohabiter en bonne intelligence.

En conclusion, nous verrons alors comment il est important que le chant tienne ces deux rôles et à quelles conditions cela est possible.

# 1 les pratiques vocales

## 1-1 Un bref historique

« Avant d'écrire, chaque peuple a chanté » Gérard de Nerval

Les premières traces d'apprentissage du chant remontent à l'antiquité, essentiellement autour d'un enseignement collectif pour des jeunes garçons destinés à chanter la liturgie. Puis le pape Grégoire le Grand installa officiellement des écoles d'enfants chanteurs : la schola cantorum, ancêtre des maîtrises.

En 789, Charlemagne imposa le chant grégorien dans le but d'unifier les différents peuples qui composaient son empire et ordonna d'enseigner le chant, les psaumes et les notes de la même façon que le calcul et la grammaire dans tous les monastères et les évêchés.

A partir du XIII<sup>ème</sup> siècle les écoles de chant deviennent psalette, manécanterie ou maîtrise. En France, Louis XIV crée l'Académie Royale de musique, puis Louis XVI l'École royale de Chant et de Déclamation qui deviendra en 1795, Conservatoire National.

Le développement des académies de musique et l'engouement pour l'opéra va faire disparaître peu à peu les maîtrises jusqu'à la réouverture des églises et le concordat. La création de l'Orphéon met le chant à la portée de tous et l'on souligne alors *“les effets bénéfiques du chant sur la moralité publique, en particulier parmi les classes laborieuses qui se trouvent à la fois soulagée de la fatigue de leurs travaux, et heureusement éloignées d'amusements trop souvent grossiers et ruineux”*. (Enseigner la musique n°3 Cefedem Rhône-Alpes, p 31, extrait du procès verbal du ministère de l'instruction publique en 1836, reconnaissant la création de l'Orphéon).

En 1835, le conseil municipal de Paris vote l'enseignement du chant dans toutes les écoles communales. Puis c'est un évènement politique qui place la musique comme un élément d'unité et de puissance nationale. En effet la victoire allemande à Sedan amène l'idée que les causes de la supériorité et l'unité du peuple allemand seraient portées par le chant choral. En réponse à cette idée, Camille Saint-Saëns et Romain Bussine, en 1871, créent la Société Nationale de Musique puis Vincent d'Indy, la Scola Cantorum.

Jules Ferry, dans l'organisation de l'école républicaine, prévoit deux heures de chants par semaine ainsi que des exercices quotidiens.

Le chant fait actuellement partie des disciplines enseignées dans (presque) tous les conservatoires.

## **1-2 Un inventaire des pratiques vocales en école de musique**

### **1-2-1 Les disciplines**

- Le cours de chant individuel : en général un cours par semaine en face à face pédagogique, complété selon l'organisation du conservatoire par des cours de solfège-chanteur.

- La musique de chambre (avec ou sans instrument). Elle peut être prise en charge par le professeur de chant (surtout si elle est seulement vocale ou accompagnée par le pianiste-accompagnateur), par le professeur chargé de la musique de chambre dans l'établissement (souvent un professeur de cordes), par un chef de chœur.

- Les ateliers semi-collectifs : ateliers de technique vocale à petits effectifs (rarement plus de 5 chanteurs), qui sont plus des cours de chant que de petits ensembles vocaux, même si le travail technique se fait sur du répertoire.

- L'ensemble vocal à 1 par voix

- L'ensemble vocal à petit effectif (rarement plus de trois par voix)

- La chorale (voix égales et voix mixtes)

- La chorale en classe de formation musicale

- La voix dans les différentes esthétiques : ensemble de jazz, rock, musiques actuelles amplifiées, musiques traditionnelles, chant à danser,...

### **1-2-2 les filières voix**

Les filières voix sont basées sur une organisation similaire à celle des maîtrises qui regroupent toutes les disciplines nécessaires à la formation d'un chanteur de chœur complet.

Ces cursus ont vu le jour, dans une faible proportion, dans les années 90 et sont maintenant des organisations plus courantes dans de nombreux conservatoires. Elles proposent un enseignement complet autour de la voix (formation musicale, chant choral, chant individuel, culture musicale, accompagnement...) et permettent à l'élève de se situer dans un parcours adapté malgré la diversité des enseignements proposés. La transversalité de l'enseignement permet de passer d'une discipline à une autre et en fin de parcours de s'orienter vers la discipline choisie sans perte de temps d'adaptation. Ainsi, par exemple, dans certains conservatoires, à la sortie d'une filière de chant choral, un élève peut être admis directement en 3ème cycle de chant individuel.

### 1-3 Les enseignants du chant

- Le professeur de chant lyrique : enseignant d'une technique vocale et d'une esthétique "classique", il propose le plus souvent des cours individuels sanctionnés par des examens dans le cursus habituel du conservatoire.
- Le professeur de musique de chambre : c'est lui qui encadre toutes les activités de musique de chambre vocale. Il a des compétences vocales très sûres et c'est d'ailleurs très souvent le professeur de chant qui dirige cette activité.
- Le chef de chœur : il en cadre toutes les activités de chœurs. C'est parfois le professeur de chant de l'établissement, mais c'est aussi un professeur diplômé de direction de chœur, et parfois le professeur de formation musicale.
- Le professeur de chant dans une esthétique particulière : musique ancienne, musique traditionnelle, chant lyrique, jazz, musiques actuelles amplifiées..

Tous ces enseignements sont dirigés par des professeurs à la fois spécialistes (direction de chœur, esthétiques différentes...) mais aussi pluri-compétents. Les chefs de chœurs sont maintenant de plus en plus formés à la technique vocale de même que de nombreux professeurs de chant ont inclus la direction de chœur dans leur cursus personnel. La répartition des différentes disciplines se fait aussi selon le nombre d'heures disponibles pour chaque enseignant.

### 1-4 Le chant dans sa dimension sociologique

Lorsque l'on étudie l'histoire du chant, on remarque que les notions de propagande et d'unité y sont souvent assimilées. Le chant est lié à une dimension politique : l'un des emblèmes d'une nation est son hymne. Il représente une force quand il est utilisé par un groupe armé : on chante alors pour se donner du courage, pour sentir une communion avec ses camarades de combat. C'est très souvent un moyen de cohésion sociale. *“Je vais à la chorale pour rencontrer des gens”, “c'est sympa de chanter ensemble ; après, on fait ce qu'on peut...”*

C'est une force de socialisation à tous les âges. Pour le jeune enfant c'est la première activité musicale de groupe, et une des aides à sa construction. Elle répond à un des traits de l'adolescence qui est, pour le jeune, une recherche d'identification à un groupe.

Enfin chez l'adulte elle est une activité qui permet de maintenir ou de créer des relations sociales dans son lieu de vie géographique.

Le chant est souvent utilisé comme un vecteur social, politique. On a pu lire plus haut qu'il pouvait être un emblème de nation, une force d'un peuple. Dans une dimension moins politique, on le retrouve très souvent comme une sorte d'outil de propagande, de vitrine. On se rappelle de cette proposition de célébration du passage à l'an 2000 : « 2000 enfants chantent pour l'an 2000 ». À une autre échelle, c'est le témoin d'une communion, d'une adhésion à un projet, une action. On peut citer l'exemple des représentations de fin d'année dans les écoles primaires, où l'on va privilégier une présentation des chansons apprises tout au long de l'année plutôt qu'une autre démarche musicale et où parfois la notion de rassemblement d'enfants chantant ensemble sur la scène sera plus importante que la qualité du travail exposé. L'objectif musical est dépassé par l'objectif de socialisation et de représentation.

Le chant est parfois un moyen de travail sur soi. Si cela se produit rarement en conservatoire, quel enseignant en structure de loisirs peut dire qu'il n'a jamais rencontré d'élève s'inscrivant parce qu'on lui avait recommandé de faire du chant pour se libérer d'une timidité... On peut citer une définition de la voix tirée du dictionnaire "Petit Robert" : *la voix: sous forme abstraite: ce que nous ressentons en nous-mêmes, nous parlant, nous avertissant, nous inspirant...*

Cette définition évoque l'ambivalence de la pratique vocale dans l'exercice d'une discipline instrumentale. Le chant ne se limite pas à une simple pratique musicale, c'est pour beaucoup un moyen d'extérioriser ce que l'on peut garder au plus profond de soi. Pour certain, cela va jusqu'à l'identifier à une thérapie. Il va sans dire que le rôle du professeur de chant ne peut qu'être indirect sur l'élève, si celui-ci à un objectif plus thérapeutique que musical, l'objectif de l'enseignant devra rester uniquement musical.

### **1-5 Les idées reçues**

Nombreuses sont les idées reçues et les lieux communs sur le chant et les pratiques vocales en général ; elles proviennent surtout de ceux qui l'observent et moins de ceux qui le pratiquent

- *Tout le monde peut chanter sans avoir appris*: C'est vrai mais on ne peut tout chanter. Certain type de répertoire ne nécessite aucune technique particulière alors qu'un autre peut nécessiter une grande maîtrise du style ou de la technique.

- *Le chant n'est pas un instrument à part entière* : c'est ce qui fait trop souvent passer les chanteurs pour des musiciens non-pratiquants. Le chant, heureusement, est de plus en plus considéré comme un instrument. La formation à la technique vocale d'enseignants en formation musicale ou bien des chefs de chœurs raffermis l'idée que le chant n'est pas un simple loisir ni une discipline "légère" mais une réelle technique instrumentale nécessaire à la bonne interprétation individuelle ou collective. Cette idée provient aussi du fait que très souvent les élèves chanteurs pratiquent également un autre instrument. En effet, il est difficile d'intégrer une classe de chant avant 15 ou 16 ans, et on a très souvent pratiqué un autre instrument beaucoup plus tôt. Le chant intervient alors dans une partie plus tardive de son cursus musical et de sa vie. Il est alors perçu de l'extérieur comme un second instrument annexe, plus accessoire.

- *On met les enfants à la chorale parce qu'ils ne savent pas faire autre chose...*: on le verra plus loin, on peut proposer à un élève en difficulté d'intégrer une chorale car cela pourra être une source d'amélioration dans sa pratique instrumentale. De plus le fait de démarrer une activité de chorale avant la pratique instrumentale peut donner une vision simpliste de cet enseignement (« *on n'a donc pas besoin de savoir grand-chose...* »).

## 2-1 Le chant : une discipline instrumentale

### 2-1-1 Le chant: le premier instrument

**Chanter** : former avec la voix une suite de sons musicaux, vient du latin cantare, fréquentatif de canere : chanter, prédire, prophétiser.

Chanter en école de musique, sur le temps scolaire, en centre de loisirs... le chant constitue pour la plupart des enfants, un premier contact avec la musique.

Comment, lorsque l'on veut donner au chant sa place d'instrument, oublier qu'il est d'abord le premier instrument à part entière ? C'est par lui que va se construire la connaissance et la pratique musicale. Avant tout apprentissage instrumental-orchestral, c'est par la voix que vont se fixer les pratiques musicales. Avant que l'enfant ne soit physiquement capable de jouer d'un instrument, il peut pratiquer la musique en chantant. De même, plus tard lorsque son niveau instrumental ne lui permet pas d'intégrer l'orchestre (dans certains conservatoires l'élève doit attendre le second cycle pour intégrer un groupe de musique d'ensemble) il peut (ou doit) s'orienter vers la chorale.

Rappelons que la voix était la référence du diapason jusqu'au XVIIIème siècle, référence corporelle, tout comme les mesures du pouce et du pied.

Le chant pour une pratique musicale collective : le chant est parfois un "mal nécessaire" car quel pianiste, quel harpiste ne s'est jamais senti isolé dans sa pratique instrumentale car il ne pouvait intégrer l'orchestre du conservatoire régulièrement ?... Son intégration dans un chœur lui permet alors de participer enfin à de la musique d'ensemble.

Nous ne devons pas oublier la pratique vocale dans l'éducation nationale car si elle fait partie des compétences du professeur des écoles ou de l'enseignant du second degré, elle est souvent menée par le musicien intervenant, et donc indirectement intégrée à l'activité du conservatoire. Le chant est le principal support d'apprentissage musical à l'école primaire. Mais surtout le principal moyen d'interprétation. L'objet des interventions n'est pas l'apprentissage individuel d'un instrument de l'orchestre. Le niveau musical des élèves est très hétérogène et donc leur seul moyen de pratiquer la musique est le chant. A noter que la seule organisation officielle pour les interventions en milieu scolaire est à dominante vocale puisque c'est la charte départementale de développement des pratiques vocales

## 2-1-2 Le chant dans un cursus instrumental

### Une discipline : le chant individuel

Ainsi qu'on l'a décrit plus haut (voir les enseignants du chant). Le cours de chant est d'abord un face à face pédagogique enseignant/élève ou enseignant/élève /accompagnateur.

Le cursus proposé est le même que pour tout instrument enseigné et l'élève suivra son organisation par cycle selon son rythme de progression.

La notion d'instrument-chant est particulièrement mise en évidence de manière très explicite dans le livre de Jacqueline Bonnardot "*Le Professeur de chanteur, un luthier qui construit une voix*". On peut lire, pages 5 et 6 : « *Un bon professeur de chant fabrique un instrument vocal comme un luthier construit un violon. Cet instrument sonnera bien ou sonnera mal suivant la disposition de ses différents éléments. [...] Cependant, il faut souligner ici que le luthier de la voix doit non seulement construire l'instrument, mais aussi en parallèle, former « l'instrumentiste chanteur » - ce qui rend sa tâche extrêmement complexe sur le plan technique et sur le plan artistique.* »

La voix chantée est décrite ici comme un réel instrument de musique que l'on ne peut laisser entre toutes les mains. Il doit être pratiqué en bonne intelligence et enseigné par un spécialiste. Dans le terme de « luthier » on peut décliner les notions de fragilité, précision, attention, entretien, fabrication. Toutes notions évoquent la rigueur, le savoir. Tout ce que l'on peut appliquer à un instrument à part entière. On peut même considérer que l'instrument est à la fois la voix chantée, et le chanteur ;

Instrument de musique : cela signifie aussi exigence artistique. Si l'on considère l'œuvre d'art, c'est une volonté de porter l'objet vers la perfection, c'est la recherche du beau dans les critères artistiques en vigueur. Le travail du chant correspond à ces exigences, cette recherche du beau.

Si le fait d'être un instrument à part entière est indéniable pour le professeur et son élève, cela l'est de plus en plus pour les enseignants d'autres disciplines et particulièrement celles qui vont utiliser la voix. Les chefs de chœurs sont de plus en plus nombreux à se former à la technique vocale pour maîtriser leur activité et l'optimiser. Les ensembles vocaux, formés de chanteurs issus de classes de chants sont de plus en plus nombreux et quel que soit le niveau, la discipline ne se limite plus à une simple mise en place solfègique. (Voir « études sur les pratiques chorales en Bretagne »).

### **2-1-3 Le chant hors du cursus**

Même hors de la pratique individuelle décrite ci-dessus l'enseignement du chant est présent au conservatoire.

Il se présente alors le plus souvent sous la forme de cours collectifs en petits groupes (rarement plus de 10/12 personnes si l'on veut être efficace) et est destiné à un public qui ne souhaite pas intégrer un processus d'évaluation par examen ou qui ne remplit pas ou plus les conditions d'intégration dans une classe de chant (âge, projet, niveau...). Toutes les esthétiques peuvent y être représentées et le travail effectué est surtout un travail de base de technique vocale (le tronc commun à différentes esthétiques). Dans tous les cas le chant y est ressenti comme un réel instrument de musique que l'on vient travailler et si l'objectif n'y est pas d'obtenir un DNOP, l'investissement des élèves est aussi présent que dans un cursus classique.

Une pratique hors cursus, souvent omise car hors de l'école de musique, est le chant dès les interventions en milieu scolaire. En effet, même si cette activité est pratiquée dans le cadre de l'« éducation nationale », elle est encadrée par des musiciens professionnels, faisant à 95% partie du corps enseignant de l'école de musique. L'activité se fait sous forme de pratique collective (souvent le groupe-classe) dans une part plus ou moins importante selon le projet de l'école primaire concernée. Le niveau d'enseignement du chant variera selon l'orientation instrumentale du musicien intervenant mais il n'est pas rare, lorsque celui-ci est chanteur, de voir un travail vocal approfondi et de précision avec les élèves.

Dans les conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal, le chant n'est parfois pas représenté comme discipline individuelle instrumentale et est alors proposé sous forme d'atelier à 3 élèves (jeunes ou adultes). La pratique individuelle comme instrument étant plus compliquée à mettre en place dans la réalité d'une classe de chant (besoin d'un accompagnateur...), la notion de cursus n'est pas toujours évoquée et la discipline est alors rarement sanctionnée par des examens.

## **2-2 Le chant : un outil pédagogique**

### **2-2-1 Le chant et la formation musicale**

#### **a/ Le chant dans la formation musicale**

Le chant a toujours eu sa place dans le cours de formation musicale. Soit assuré par le professeur de formation musicale lui-même, soit par un professeur de chant ou de chant choral en proposant cette activité dans un temps différent de la séance de FM.

Si l'on traite du chant dirigé par le professeur de formation musicale, il apparaît souvent comme un moyen de vérifications des notions enseignées (lectures dans différentes clés, lectures d'intonations, mise en place rythmique, ou travail du phrasé et des nuances,...). La vérification est une des bases primordiales de la construction et de l'assimilation du cours (elle permet de s'assurer du bien fondé de l'exercice et détermine la suite à donner pour l'élève mais aussi pour l'enseignant qui adapte son cours), elle prend donc une part importante dans l'apprentissage musical.

Il peut prendre une autre place dans le cours de formation musicale. Nous avons parlé du chant comme support de la formation musicale, maintenant il faut également considérer le chant en tant qu'outil de cette formation musicale. C'est ce qui est proposé au conservatoire de Quimper (voir annexe 2). Le professeur de chant intervient dans le cadre du cours de formation musicale avec l'enseignant concerné et propose plusieurs séances de technique vocale collective dans l'année (voir annexe 3). Les élèves ont alors quelques bases qui vont leur permettre d'interpréter les chants étudiés dans le cours de formation musicale avec un minimum de difficultés. On peut aller plus loin car en amont du chant choral dans la FM, le travail des intonations, les lectures d'intervalles seront d'autant plus facilitées par ces bases vocales. De plus le niveau vocal visé (fin de premier cycle), sans être trop ambitieux, est suffisant pour générer une aisance vocale propre à aider les élèves.

Au travers du témoignage d'Hervé Lesvenan, professeur de formation musicale, nous voyons également que la pratique vocale n'est pas seulement un outil d'apprentissage pour l'élève mais également un outil d'enseignement pour le professeur. Étant lui-même formé à la technique vocale, il peut mieux adapter son enseignement en étant plus conscient des difficultés et/ou des moyens que l'élève peut trouver dans son travail. C'est cette conscientisation qui lui permet alors d'adapter, ajuster son discours. Elle est un lien important dans la relation enseignant/enseigné car ils auront vécus ensemble la même situation d'apprentissage.

Hervé Lesvenan souligne alors une autre conséquence de cette pratique vocale, dans un aspect plus global de la formation musicale. Il la perçoit comme un moyen de développement psychologique et cognitif pour l'élève (à la fois dans le développement de sa personnalité que pour optimiser les pratiques musicales notamment dans l'interprétation du chant en formation musicale). C'est selon lui, un atout pour la construction de l'élève, et pour la construction de l'enfant en général.

## **b/ La formation musicale par le chant**

Lors des nombreux débats qui ont eu lieu à l'occasion des réformes de l'enseignement solfégique pour la mise en œuvre de la formation musicale, il a beaucoup été discuté des méthodes actives face à l'enseignement traditionnel, puis on a vu des balbutiements de réforme dans les cours en faisant utiliser l'instrument pour les lectures, les dictées. Paradoxalement on a d'abord mis en place ces méthodes pour les enfants débutants. Comment alors demander une lecture instrumentale, un déchiffrement correct lorsque le niveau instrumental est encore léger ? Et comment demander à un enfant d'utiliser son instrument tant que l'oreille n'a pas été éduquée ? (*Comment la musique vient aux enfants*, témoignage de Sophie Léchappé). Il semble donc que la réponse à cette problématique puisse passer par le chant.

Prenons l'exemple du conservatoire de Brest (voir annexe 1), où le premier cycle de formation musicale se fait par le chant choral pour développer d'abord la perception corporelle. Cela témoigne bien du fait que dans ce conservatoire, le chant est la première entrée d'acquisition des notions musicales. Les enfants débutants démarrent leur formation musicale en utilisant immédiatement l'instrument dans le cours mais c'est l'instrument-voix. Sans sombrer dans une exaltation d'alchimiste, on peut émettre alors l'idée que l'on s'approche du tableau idéal de l'apprentissage vivant.

Il faut noter que ces organisations ne sont pas unifiées dans tous les conservatoires et sont parfois en cours d'expérimentation, sinon peu pratiquée. Si les réformes de la formation musicale sont discutées depuis les années 70, la mise en place de filières-voix dans les conservatoires est apparue dans quelques conservatoires dans les années 1990 et, il y a encore 10 ans, le chant choral n'était pas une discipline instrumentale à part entière (cf. le rapport de Guillaume Deslandres sur les pratiques vocales date de 1998).

Toujours du point de vue de la formation musicale, "apprendre à chanter, ce n'est pas seulement rendre sa voix plus performante ou apprendre à mieux l'utiliser. C'est aussi explorer des répertoires musicaux et des textes, mieux connaître les styles, rencontrer des langues étrangères, savoir mieux mémoriser la musique..." (*Résonances*, magazines de l'association musiques et danses en Bretagne, décembre 2004). On utilise donc toujours ici l'instrument-voix comme support de la formation musicale.

C'est un point de vue défendu par Jacqueline Bonnardot, dans son livre « *Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix* », dans son chapitre à propos de la formation musicale du chanteur. À travers sa description, elle suggère que le chant polyphonique serait le meilleur outil de formation musicale :

« *La meilleure formation musicale ne serait-elle pas, à tous les âges, la pratique de la polyphonie, comme c'est le cas en Angleterre où les bons chanteurs-lecteurs-musiciens abondent ? Alors, le rôle du chef de chœur serait très important : il devrait bien chanter lui-même, et connaître à fond les bons principes de l'enseignement vocal, mais quel beau travail serait le sien.* » (p. 38).

Nous avons vu plus haut que le chanteur intègre rarement une classe de chant avant ses 15 ou 16 ans. Certains auront reçu auparavant une formation musicale mais il est également fréquent qu'ils démarrent cette formation dans le même temps et doivent parfois combler un retard de plusieurs années par rapport aux instrumentistes qui ont tout commencé dans leur enfance. Cela n'en fait pourtant pas de moins bons musiciens et on remarque qu'ils sont souvent plus à l'aise que leurs congénères instrumentistes.

*« De même que tout être privé d'un sens développe les autres plus que ne le fait un être normalement constitué, le chanteur privé de l'écrit développe souvent plus que ne le fait l'instrumentiste lecteur, ses facultés d'écoute, d'observation et de mémoire. Il a peut être plus que lui le sens du rythme (du vrai rythme physique) et une oreille très disponible : excellentes conditions pour commencer l'apprentissage du langage musical. Certains ont même parfois une grande culture, acquise par les disques et la fréquentation assidue des salles de concert et de spectacle. » (Chanteur et Musicien, Marie-Claude Arbaretaz).*

En restant dans le contexte d'une classe de chant, prenons à nouveau connaissance d'une remarque de Jacqueline Bonnardot, dans le chapitre évoqué plus haut : *« Le pianiste accompagnateur de la classe de chant serait le professeur de formation musicale idéal, en faisant travailler la lecture et en faisant analyser les morceaux. »*

Si l'on considère alors que le chanteur aurait plus de facilité à former et éduquer son oreille qu'un instrumentiste formé par l'écrit, pourquoi ne pas chercher à reproduire et utiliser ces procédés sensoriels dès le début de la formation musicale ? C'est donc à cette question que répondent les conservatoires lorsqu'ils mettent en place un cursus de formation musicale démarrant d'abord par le chant (Annexe 1). C'est aussi ce que propose le conservatoire du pays de Baud, autour d'un répertoire local : le chant traditionnel à répondre (Annexe 4).

Nous observons un cours de 1<sup>ère</sup> année de formation musicale basé sur le chant à répondre. Les élèves ne disposent d'aucun manuel ni d'aucune photocopie mais apprennent les notions musicales à travers des chants appris et mémorisés oralement.

Tout le cours observé s'est déroulé sans explications ni commentaires mis à part la verbalisation des consignes. Les enfants sont entrés directement dans l'activité. Les vérifications et les corrections se faisant par une poursuite et répétition de la tâche. Les enfants sont constamment dans l'action. Ils sont donc dans une dimension musicale tout au long du cours sans aucune interruption théorique ou explicative. Les réajustements se font par l'écoute.

Outre qu'ils semblent presque autonomes (toute proportion gardée vis-à-vis de leur niveau), ils sont surtout sûrs d'eux. A aucun moment, pour les enfants qui avaient déjà eu un cours la semaine précédente, on n'a entendu ni petites voix, ni hésitations. Sans le savoir, ils étaient dans une réalisation musicale avec une maîtrise du phrasé. Ils ont abordé des notions musicales dans l'action et se les sont appropriées par le chant.

Du point de vue purement vocal, ces élèves n'ont aucune « timidité » vis-à-vis du chant et semblent se préparer ainsi à l'utiliser sans crainte dans tout leur cursus.

## 2-2-2 L'éducation de l'oreille pour une pratique instrumentale

Travailler la voix chantée, c'est développer les ressources vocales mais aussi l'oreille. Ainsi qu'on l'a dit plus haut c'est un moyen de ressentir la musique corporellement et de développer son oreille interne. La pratique vocale collective est un fort outil de formation pour ce qui concerne l'écoute latérale, la polyphonie mais aussi pour l'acquisition de la notion de "responsabilité individuelle" dans un acte collectif. « *Faire du chant collectif, c'est entrer dans un processus d'écoute, de prise de conscience d'une responsabilité individuelle dans un acte collectif, dans lequel chaque voix est singulière, unique et constituante d'un "tout" »* (le chant choral en France : proposition pour un plan de développement, page 15, Guillaume Deslandres, chargé de mission, Direction de la Musique et de la Danse).

En effet, si le travail de chœur n'en reste pas moins une activité collective, le chanteur reste un individu à part entière dans ce groupe. Il est l'un des « maillons de l'équilibre polyphonique ». D'un point de vue pratique il doit tenir son registre et même dans une réalisation à l'unisson chaque voix n'existe que par son lien avec les autres. Il doit donc agir et penser comme un individu responsable de lui-même et de son groupe. Cela veut dire une implication individuelle nécessaire tant sur le plan technique qu'humain.

Travailler sa voix c'est travailler sur soi-même, se connaître, c'est aussi être dans un processus d'écoute (c'est le seul instrument que l'on peut écouter intérieurement). Pour qu'il puisse émettre un son le chanteur doit avoir conscientisé ce qu'il veut chanter. C'où cette phrase que l'on entend parfois de certains professeurs de chant : « *pense à la note que tu veux produire, ton larynx fera le reste* ». Cela nous amène à penser que si un violoniste n'arrive pas à produire un son ou un phrasé correct, c'est peut être qu'il n'a pas la réelle conscience du son qu'il veut produire. Le passage par le chant peut alors être pour lui le moyen de vérifier son idée musicale et, plus encore en amont, de la construire et de l'entendre (cf. annexe 5). Si l'on se réfère au travail mené par Jérôme Pernoo dans son cours proposé à « l'Atelier du Bien-nourri », on remarque que si l'objectif de réalisation porte sur une interprétation au violoncelle, l'exercice se fait toujours par la voix. C'est sur le chant que se construit l'exercice. Si l'intitulé de l'émission est « Le modèle de la voix », c'est bien de la propre voix de l'instrumentiste qu'il s'agit, celle qui résulte de son écoute intérieure et de ce qu'il veut jouer. C'est donc par l'utilisation de sa voix qu'il conscientise ce qu'il veut réellement exprimer au violoncelle.

Dans un registre plus traditionnel, les cours observés dans la classe de bombarde d'Anne-Marie Nicol, enseignante au conservatoire du pays de Baud (Annexe 6), nous illustrent le même propos. A.M. est totalement convaincue du rôle du chant dans le cours de bombarde : « S'ils ne peuvent chanter leur air, ils ne pourront pas le jouer »...

Deux aspects du travail sont ici pris en compte : le chant comme base de travail d'apprentissage, et le chant comme outil d'interprétation et moyen de représentation. Ce que l'on remarque dans les différents cours observés, c'est l'emploi systématique du chant.

N'ayant jamais assisté à un cours de bombarde, j'avais comme a priori que l'apprentissage des morceaux, les exercices, se faisaient avec le whistle, une flûte irlandaise de la même tonalité que la bombarde et donc avec les mêmes doigtés. En fait, il n'en est rien ici. L'apprentissage se fait par le chant. Il est utilisé à la fois comme moyen d'apprentissage d'un morceau et comme

moyen de vérification. Tout commence par une appropriation par la voix.

Dans les deux cas on voit que l'étape vocale est décisive pour le résultat musical. Dans le cas du cours de Bombarde, le chant est le moyen d'apprentissage de tout nouveau répertoire et c'est aussi un moyen de vérifier que les élèves ont bien retenu le morceau. Une erreur à l'instrument provient d'une mauvaise mémorisation du chant.

Dans le cours de violoncelle (annexe 5), le chant est la représentation que se fait l'élève du morceau qu'il doit jouer. C'est la représentation de son objectif musical. Le fait de chanter la phrase permet à l'élève d'intégrer et intérioriser le résultat musical qu'il veut obtenir. Le chant est alors un moyen de construction et de vérification.

“Prendre en compte le chant dans la pratique instrumentale“, une préconisation de Guillaume Deslandres dans son rapport (page 37 du rapport sur les pratiques vocales).

Il n'est bien sûr pas question ici de proposer cette forme de l'apprentissage instrumental comme la meilleure, mais elle est un des moyens d'approche possible. L'enseignant doit être constamment « chercheur » et doit trouver des solutions aux problèmes de ses élèves. Il n'y a jamais la Véritable solution mais seulement celle qui est adaptée à l'élève. Celle qui est décrite dans ce chapitre est une offre supplémentaire que le professeur peut proposer.

### 2-2-3 La rééducation vocale

Lorsqu'un élève instrumentiste a des difficultés dans l'apprentissage de son instrument et si elles proviennent d'un problème d'écoute, il est intéressant de passer par le travail vocal pour les aplanir. Il est difficile de chercher à les résoudre avec l'instrument sans raffermir l'idée de difficulté présente à l'esprit de l'élève. L'utilisation du chant est alors un moyen pour celui-ci de dépasser ses difficultés.

Ainsi qu'on a pu le lire plus haut, le chant peut intervenir comme outil d'apprentissage dans le cours instrumental. Que se passe-t-il si, lorsque le professeur sollicite l'élève pour, chanter le morceau et remédier à un manque de justesse instrumentale celui-ci présente un problème de justesse vocale ? Ce problème de justesse détecté provient souvent d'un problème d'écoute. Si l'on parle d'éducation de l'oreille, alors il semble possible de parler également de rééducation. Repérer et réparer un problème technique qui fait obstacle à la bonne interprétation vocale ou remédier à une mauvaise éducation de l'oreille, voilà ce qui peut être alors le rôle du professeur de chant.

Son action intervient dans le repérage d'un défaut technique qui fait obstacle à la bonne pratique vocale (comme on l'a vu plus haut, une difficulté à réaliser un travail d'intonations, une lecture d'intervalle, peut aussi provenir d'un problème de technique vocale). La rééducation vocale peut aider à remettre en place un bon geste vocal (souplesse laryngée, respiration donc conduite d'une phrase...).

Au conservatoire de Quimper, Jean-Louis Jézéquel, le professeur de chant, dispose d'une heure par semaine destinée à la rééducation vocale des instrumentistes et certains élèves de formation musicale.

Faire travailler son écoute intérieure et ressentir corporellement la musique : ce qui est fait de manière globale dans le cours de formation musicale (voir plus haut la formation musicale par le chant choral en 1er cycle), est organisé de manière individuelle et plus technique par le professeur de chant. Il s'efforcera alors de former son élève, à travers les exigences de la technique vocale (posture, respiration, timbre,...), à maîtriser son oreille.

La séance se présente donc comme un cours individuel de technique vocale. Jean-Louis n'amène pas forcément du répertoire mais propose des exercices. Il recommande également à l'élève d'intégrer un des chœurs afin de travailler l'écoute dans une pratique vocale collective.

Cette organisation n'est réaliste dans le conservatoire que si les enseignants en formation musicale ou en instrument adhèrent à cette forme d'enseignement et, même si beaucoup sont de plus en plus convaincus du bien fondé de ce travail, ils ne sont pas unanimes à demander l'intervention du professeur de chant. Certains ne voient dans le chant qu'un rôle de vérification et non de construction (voir plus haut « 3 – 2 L'éducation de l'oreille pour une pratique instrumentale »).

A Quimper, deux enseignants ne sollicitent jamais une rééducation vocale pour leurs élèves, et la majorité des élèves en rééducation proviennent des classes de formation musicale. Les résultats varient bien sûr selon le degré de difficultés des élèves. Certains verront une

amélioration de leurs résultats musicaux grâce à ce travail, d'autres, en très grande difficulté, abandonnent leur pratique instrumentale. Ils continuent cependant à participer au chœur ce qui leur permet de garder une pratique musicale.

Précisons que le travail effectué est uniquement et totalement un travail de technique vocale. En aucun cas le professeur de chant s'identifie à un orthophoniste ou thérapeute de toute autre spécialité. Il est d'ailleurs toujours important de le préciser (voir plus haut en 1-4). Et si le professeur de chant est bien souvent aux « premières loges » car le chant révèle souvent des troubles cachés, il n'a en aucun cas mission de les traiter. L'objectif de travail doit rester musical.

Cependant si le chant n'a en soi aucune mission thérapeutique, il peut indirectement apporter un mieux être et, sinon, il peut mettre en évidence certains troubles, voire pathologies, qui seraient passées inaperçues autrement.

### **3- Deux premiers rôles pour une production**

#### **3-1 Cohabitation - complémentarité**

Lorsque l'on se penche sur l'organisation des pratiques vocales dans le conservatoire, on voit qu'elles sont mises en place lorsqu'un besoin en a été clairement identifié. Les deux rôles établis du chant ne sont pas perçus dans les mêmes conditions ni au même moment.

On s'aperçoit qu'au conservatoire de Quimper, le chant comme discipline instrumentale n'est apparu que longtemps après avoir été utilisé comme outil pédagogique alors qu'au conservatoire de Brest, il y avait d'abord une classe de chant avant que ne soit créé le cursus chant choral et les cours de formation musicale par le chant. Au conservatoire du pays de Baud, l'organisation de la première année de formation musicale s'est faite alors que des ateliers de chant existaient déjà.

Il n'y a donc pas de notion de choix et de challenge dans l'organisation des pratiques vocales. Au contraire, il semble que chaque aspect du chant serve l'autre. Ainsi, alors que « l'outil-chant » est institutionnalisé, il devient évident que la discipline « instrument-chant » doit être créée et développée (voir Quimper). Dans un processus inversé, la bonne organisation de la discipline « instrument-chant » a permis de créer le cours de formation musicale par le chant et le cursus chant-choral (voir Brest).

La notion de complémentarité émerge de ses organisations. Cela est encore plus précis dans l'organisation des filières-voix, où la formation vocale est globale et réunit toutes les disciplines et activités liées au chant. L'élève ne valide plus une discipline, mais différents modules qui attesteront de son passage dans les différentes activités, et le diplôme de l'élève est la somme de ces modules et non une prestation unique devant un jury.

On se rend compte également que si l'élève en difficulté se tourne vers le professeur de chant, si le professeur de formation musicale fait appel au professeur de chant, l'utilisation du chant comme outil pédagogique amène un certain nombre d'élèves à pratiquer cette discipline. Les chorales d'enfants ou d'adolescents, les chants travaillés en formation musicale avec des enseignants formés à la technique vocale sont autant d'incitation pour l'élève à pratiquer cette discipline. C'est un « vivier » de prétendants à l'entrée dans une classe de chant avec un public formé de plus en plus tôt. Les élèves ont alors une formation musicale souvent plus solide et deviennent des chanteurs complets sur un modèle proche des formations maïtrisiennes.

On n'est plus alors dans un processus de comparaison des rôles et encore moins de dénaturation. Chaque rôle décrit devient alors indispensable à l'autre et ils tendent à s'optimiser mutuellement.

Dans l'observation des pratiques collectives, on remarque un essor des ensembles vocaux de haut niveau en Bretagne et notamment en Ille et Vilaine (Voir « pratiques chorales en Bretagne : un état des lieux »). Selon l'analyse de cette observation, cela est du à la formation de plus en plus poussée des chefs de chœurs (création d'un cursus de direction de chœur au conservatoire de Rennes). Ce cursus propose entre autre bien sûr des cours de direction mais également des cours de chant, d'écriture, d'utilisation du clavier, pédagogie du chant... De nombreux élèves sont

même inscrits dans un cursus de classe de chant. Ces chefs de chœurs ont créé un grand nombre d'ensembles vocaux de haut niveau. On peut donc imaginer le phénomène de telle sorte que la formation poussée de ces chefs ou futurs chefs amène une meilleure qualité du travail et incite les chanteurs à se former également. La pratique vocale était donc utilisée en amont comme outil à la direction de chœur et devient instrument à part entière.

Nous voyons ainsi que le « champ d'action » des pratiques vocales peut non seulement être vaste mais, s'il est proposé en bonne intelligence, ne peut que s'optimiser. Chaque aspect de la pratique vocale tend à valoriser les autres.

### **3-2 Le nouvel enseignant du chant**

Le rôle du professeur de chant, comme intervenant dans la seule pratique individuelle, est donc entrain d'évoluer. Il doit tenir très souvent le rôle de chef de chœur, encadrant de musique de chambre... Si ces rôles lui sont parfois attribués au départ pour compléter parfois un temps incomplet dans la discipline, on s'aperçoit rapidement qu'une bonne maîtrise de la technique vocale est un atout pour le travail du chœur. Certains problèmes de chœurs pouvant être résolus autant sinon mieux par la technique vocale que par le « solfège ».

Les enseignants du chant sont aussi de plus en plus formés à la direction de chœur, de même que les chefs de chœurs et les enseignants de formation musicale le sont à la technique vocale. Dans aucun des cas, la pratique vocale n'est entre les mains d'un « apprenti-sorcier ». La formation vocale des enseignants de formation musicale met en évidence que la pratique vocale est une réelle discipline et qu'elle est liée à une réelle technique et à une pratique artistique.

Le professeur de chant est donc à la fois le spécialiste de sa discipline instrumentale mais également le référent pour toutes les pratiques vocales enseignées ou utilisées (dans le rôle de vérification). Comme l'enseignant de formation musicale ou d'instrument sait de plus en plus faire appel à lui, il doit également savoir faire appel aux compétences d'autres spécialistes. Ainsi à l'instar du conservatoire de Brest qui propose à ses élèves des stages, des masters class pour des esthétiques, des styles différents (stage de jazz vocal avec Laurence Saltiel...).

Le rôle du professeur de chant, s'il est bien entendu toujours d'enseigner la pratique vocale, est donc aussi un rôle de coordonnateur de ces pratiques. Il reste le dépositaire, le garant de la discipline artistique, mais sait orienter et déléguer des compétences qu'il ne possède pas toujours (par exemple sur des esthétiques précises, le jazz...).

## Conclusion

Après avoir présenté un inventaire des pratiques vocales au conservatoire, ainsi que leur « résonances » historiques et sociales, nous avons cherché, grâce à des témoignages, des observations, des discussions, à définir les deux grands rôles de ces pratiques : discipline/outil pédagogique. Puis nous avons alors tenté de déterminer comment ces deux rôles pouvaient coexister sans se dénaturer mutuellement.

Les chantiers de réflexion, menés notamment par les missions-voix, sont en grande partie responsables de l'essor des pratiques vocales en conservatoire et les rencontres entre les différents acteurs sont autant de sources de développement pour ces pratiques. Le chant grandit dans sa dimension de discipline instrumentale grâce aux échanges de compétences, aux ressources utilisées, à la prise en compte d'intervenants extérieurs. Si le niveau d'exigence augmente, l'offre pédagogique s'élargit également. Le chanteur est formé en tant que musicien généraliste et spécialiste d'une discipline. Grâce à cette « offre pédagogique » plus vaste, les frontières se brisent entre les différentes compétences et surtout les différents acteurs de la vie musicale. L'alternative discipline/outil tend à s'effacer au profit d'une complémentarité d'action. Le développement du chant en tant qu'outil pédagogique ne fait que le renforcer en tant que discipline instrumentale et réciproquement. Plus l'instrument chant sera maîtrisé, plus il sera un outil maniable et utilisable.

Le rôle de l'enseignant du chant tend à évoluer. Il reste encore à définir s'il est le professeur d'une technique en général, de toutes les esthétiques ou seulement d'une seule. L'arrivée de nouvelles esthétiques au conservatoire telles que les musiques actuelles amplifiées, mais aussi simplement les départements jazz (souvent en cours d'élaboration) nous questionne sur les besoins en compétences. C'est un des chantiers de réflexion des missions voix avec les professeurs de chants. Ne doutons pas qu'il en émergera des pistes de travail dans l'organisation et la réorganisation de l'enseignement musical.

## **Bibliographie**

- « Le chant choral en France : propositions pour un plan de développement » Guillaume Deslandres
- « Pratiques chorales en Bretagne, état des lieux » Musiques et danses en Bretagne
- Résonances, magazine de l'association Musiques et danses en Bretagne, décembre 2004
- Compte-rendu du séminaire sur l'enseignement du chant – Sommières (Gard) – 1<sup>er</sup>, 2 et 3 juillet 2006
- Le professeur de chant : un luthier qui construit une voix - Jacqueline Bonnardot- éditions Van de Velde et Henry Lemoine
- Comment la musique vient aux enfants – Antoine Hennion, Anthropos
- Chanteur et Musicien, M.T. Arbaretaz, éditions IPMC
- A l'aube du 3<sup>ème</sup> millénaire... le devenir du chant- mémoire de Chrystèle Chauvelon, Cefedem Rhône Alpes
- Projet d'établissement du Conservatoire à rayonnement Départemental de Quimper
- Projet pédagogique de la classe de chant de Jean-Louis Jézéquel, Conservatoire de Quimper

## **Annexe 1 :**

Compte-rendu de l'entretien avec Monsieur Joël Doussard, directeur du conservatoire à rayonnement départemental de Brest, sur l'organisation des pratiques vocales et le cursus chant choral au conservatoire.

Le conservatoire de Brest a créé un cursus voix autour du chant choral.

Le chant choral y est une discipline à part entière. Cette pratique collective met en œuvre le développement de l'écoute, l'exploration du répertoire, des jeux en groupe.

L'entrée dans le cursus se fait sur test et les élèves vont « parcourir » différents chœurs tout au long de leur cursus. Deux chœurs d'enfants, puis un chœur d'adolescents avec en parallèle un atelier de technique vocale et enfin un chœur de troisième cycle avec une initiation à la direction de chœur. Le cursus est sanctionné par un CFEM de chant choral.

En parallèle l'entrée à la classe de chant se fait sur test et l'on voit dans ses effectifs plus d'élèves issus de ce cursus voix.

Pour tous les élèves du conservatoire, et quel que soit leur cursus et leur discipline instrumentale, les deux premières années de formation musicale sont deux années de chant choral. La première année est du chant choral pur, la deuxième année on commence à nommer les choses.

La musique de chambre est dirigée par un des chefs de chœurs qui est également professeur de formation musicale. Il est important de remarquer que les deux chefs de chœurs sont également élèves à la classe de chant.

Les projets d'action culturelle sont menés en transversalité avec les professeurs de chant choral et de chant.

Selon les esthétiques abordées, d'autres enseignants peuvent intervenir. Par ailleurs, le conservatoire propose des stages sous forme de modules (par exemple le conservatoire va organiser un stage de jazz vocal avec Laurence Saltiel, Charles Barbier viendra intervenir sur la musique vocale d'Europe du nord...).

Le chant choral fait bien sûr parti des pratiques collectives générales proposées au conservatoire mais avec une participation sélectionnée de manière à trouver un public motivé et compétent.

Le conservatoire met également en place une aide aux pratiques amateurs pour les chorales du département.

## Annexe 2

Compte-rendu de l'entretien avec Henri Gravran, directeur du conservatoire à rayonnement départemental de Quimper, sur l'historique et l'organisation des pratiques vocales au conservatoire.

Henri Gravran, à son arrivée à la direction de l'école, il y a 30 ans, a observé que les enfants d'éveil musical ne chantaient pas. Ces cours ont été alors supprimés. H.G. souhaitait que les enfants chantent, considérant que cela fait partie intégrante d'une formation musicale.

Il a alors créé en 1980 la chorale du conservatoire.

Puis il met en place des cours de technique vocale pour les enfants en difficultés.

Il y a moins de 10 ans des cours de technique vocale pour les élèves de formation musicale sont organisés à la demande d'un professeur de FM. Ces cours représentent alors 3 à 4 séances collectives par an.

Les pratiques vocales s'organisent donc d'abord autour de la pratique collective et de l'outil pédagogique, cependant pendant longtemps il n'y a pas de chœur d'adulte pour ne pas entrer en concurrence avec les pratiques amateurs sur Quimper, exceptée la « chanterie » pour les adolescents. La création d'une classe de chant n'est toujours pas une finalité.

Jean-Louis Jézéquel dirige les chœurs d'adolescents et la chanterie.

En 2004 on crée un poste d'accompagnateur et la classe de chant.

Afin que le chœur de jeunes fonctionne, on l'ouvre aux adultes.

Les pratiques vocales sont actuellement organisées autour de :

- Classe de chant
- Atelier vocal pour les jeunes
- Technique vocale pour la formation musicale
- Rééducation vocale
- Chœurs
- Technique vocale pour la classe d'art dramatique.

## Annexe 3

Interview d'Hervé Lesvenan, professeur de formation musicale au conservatoire de Quimper.

Mariannick : « *Pourquoi ce travail vocal ?* »

Hervé : « *Dans l'examen CA de FM, à mon époque (je l'ai passé en 1995, il y a 12 ans déjà), s'agissant d'un concours « généraliste » et au vu de l'enseignement dispensé (oreille, lecture, déchiffrage, culture, etc.), se dessinait deux profils de candidats : les chanteurs (ayant une culture également de clavier) et les claviéristes (ayant également une « culture » de chanteur et pédagogique). Appartenant à cette deuxième catégorie, et même si j'avais pris quelques cours de chant avec Phillipe Balloy (de l'ensemble A SEI VOCI et professeur à l'époque au CNR de Lille), il me semblait que mon enseignement était plus faible à ce niveau, d'où l'idée de m'associer à mon ami et collègue Jean-Louis Jézéquel pour le travail du chant. C'est aussi ce qui fait la force d'un conservatoire par la complémentarité des enseignements possibles, je ne t'apprends rien.*

*Nous avons pour objectif de « faire sortir la voix » et de viser sans prétention une fin de 1<sup>er</sup> cycle de classe de chant. Pédagogiquement j'ai assisté à tous les cours dispensés soit en étant au piano (j'accompagne également tous les examens de FM) soit en participant directement avec les élèves à tous les exercices préparatoires que nous dispensait le professeur de chant. Je me suis donc jeté à l'eau comme les élèves qui ont été témoins de mon « apprentissage » et donc de mes difficultés mais aussi de mes progrès tout comme eux. D'ailleurs, certains des élèves très doués pour la voix, sont rentrés très rapidement en classe de chant.*

*En résulte une confiance qui s'est installée à tous les niveaux et un regain d'investissement chez les élèves par rapport à ce magnifique instrument qu'est la voix. J'ai donc indirectement suivi une formation professionnelle. Même si je ne suis pas véritablement chanteur professionnel, mon attitude en cours est toujours consciente. Je ne fais pas n'importe quoi et une simple attitude suffit à optimiser la concentration des élèves, y compris dans le travail non-vocal.*

M : *Quel est le résultat ?*

H : *Les résultats sont très importants et dépassent largement l'aspect technique de la voix. C'est aussi une relation plus forte qui s'installe avec l'élève qui, grâce à la voix, « grandit psychologiquement ». Il me semble que les élèves s'intègrent mieux dans la vie du conservatoire et dans la vie en général.*

M : *Quelles différences vois-tu dans les démarches de « technique vocale dans la FM » et « rééducation vocale de l'élève en FM » ? Est-ce simplement que l'élève a trop de difficultés pour les résoudre en intervention collective ou bien est-ce une démarche différente ?*

H : *Lorsqu'une difficulté apparaît, le travail individuel est parfois nécessaire et requiert un travail spécifique d'où ce rapport individuel. Il est sans doute plus aisé d'atténuer une certaine pudeur en individuel.*

## Annexe 4

Cours de première année de 1<sup>er</sup> cycle au conservatoire à rayonnement intercommunal du pays de Baud :

Nous assistons au deuxième cours de l'année, quatre élèves de 6/7 ans sont assis autour de Youenn, professeur de formation musicale et d'accordéon diatonique dans l'établissement.

Youenn demande aux enfants de rappeler les chants qu'ils ont appris la semaine dernière : « les rats et les souris » et « le coq Tintin », puis il lance le premier chant qui est un chant à répondre et à décompter.

*Y : Vous m'écoutez puis vous répétez.*

Les enfants suivent la consigne sur plusieurs phrases, Youenn augmente ensuite le tempo. Les enfants répètent. Au début ce n'est pas toujours très juste puis en écoutant et répétant cela se corrige petit à petit.

Youenn interroge les enfants : « *Que s'est il passé ?*  
*-La vitesse a changé , on va plus vite.*

Youenn reprend l'exercice en ralentissant les tempi, puis il annonce que l'on va varier les hauteurs. L'activité se poursuit en montant d'un ½ ton ou d'un ton les phrases à répéter.

Y demande ensuite à un élève de mener le chant. C'est Délenn qui lance et les autres enfants répondent. Interruption du cours par l'arrivée d'un nouvel élève.

Delenn reprend son chant puis passe le relais à Stanig. Les deux enfants ont chacun proposé un modèle relativement juste. Vient alors le tour d'un 3<sup>ème</sup> qui propose une phrase presque parlée sur une note. Les enfants répondent cependant en chantant très juste, (plus qu'au début) puis c'est au tour d'Emmy, Youenn doit l'aider un peu. Mathilde prend le relais et enfin Tom qui, arrivé en retard et dont c'est le premier cours, est aidé par Youenn. On entend à peine une voix toute timide.

Tout au long de ce travail Youenn n'est intervenu qu'une fois au moment des changements de tempi et pour aider certains enfants qui oubliaient les paroles mais n'a donné aucune explication. L'activité s'est poursuivie sans relâchement.

Un nouvel exercice est proposé : Youenn fait entendre le métronome et propose de faire « talon/pointe/talon/pointe/talon » sur 4 temps.

Les enfants comptent tout haut en alternant une mesure sur deux, puis par deux mesures.

Ensuite ils doivent frapper les genoux sur 1<sup>ers</sup> et 3<sup>èmes</sup> temps avec la main gauche et les 2<sup>èmes</sup> et 4<sup>èmes</sup> avec la main droite tout en continuant « talon/pointe » et compter les quatre temps à voix haute. L'exercice se fait toutes les deux mesures. Youenn compte avec eux.

L'exercice se poursuit puis on passe à la chanson du « coq tintin ».

Youenn lance une phrase et les enfants répètent. L'enchaînement est d'abord hésitant puis devient de plus en plus net au fur et à mesure. Les enfants s'efforcent de garder le tempo et d'enchaîner les phrases.

On sent qu'ils mettent énormément d'énergie. « On les entend bien ».

Ensuite ils reprennent toute la chanson sans répondre ni s'arrêter.

Une nouvelle chanson est proposée. Youenn la chante pour la première fois. Elle comporte une ritournelle avec un « mot à rallonge » : gentilcoquelikicobismergojoli..

Youenn demande aux enfants de lui raconter l'histoire, puis il commence à leur faire répéter.

A aucun moment Youenn n'a interrompu la phrase pour faire répéter la ritournelle, c'est la phrase entière qui est répétée à chaque fois.

Fin du cours.

## Annexe 5

Un bref résumé de l'émission de France musique « l'atelier du bien-nourri », animée par Jérôme Pernoo. Le mercredi 14 février de 13h à 13h40 :

*« Pendant quarante-cinq minutes les auditeurs de France Musique sont invités à participer à un stage au Moulin du bien nourri (Chatellerauld). Dans ces week-ends de travail, Jérôme Pernoo, violoncelliste, tente d'expliquer aux jeunes musiciens comment exprimer leur monde intérieur au travers de la musique. Les auditeurs sont alors témoins des tâtonnements, des doutes et des illuminations qui constituent le parcours d'un étudiant un tant soit peu chercheur. »*

L'émission du jour s'intitule le modèle de la voix.

Jérôme Pernoo, tout au long de l'émission, tente d'illustrer le rôle de la voix dans l'interprétation instrumentale. Il propose aux instrumentistes d'améliorer leur interprétation par le biais de la réalisation vocale.

Par exemple :

Un violoncelliste joue une phrase avec son instrument puis J.P. lui demande de chanter cette phrase avec toute l'intention musicale qu'il veut donner au violoncelle. Lorsque la phrase est chantée, il la reproduit au violoncelle. L'exercice se fait sur différentes parties de la phrase, selon qu'il veuille corriger une nuance, un legato... Tout au long de l'exercice les corrections passeront d'abord par la voix puis au violoncelle.

## Annexe 6

Observation de cours de bombarde au Conservatoire à rayonnement intercommunal du Pays de Baud. Anne-Marie Nicol, professeur de bombarde.

Anaïg, début de deuxième année, 8ans.

Anne-Marie fait chanter les cinq notes d'une quinte ascendante puis descendante en les numérotant puis les fait jouer à la bombarde. Ensuite Anaïg doit les chanter dans le désordre et les jouer de la même manière.

Anne-Marie propose d'apprendre un nouvel air et demande à Anaïg si elle a amené une cassette audio pour l'enregistrer. La cassette est oubliée.

*AM : Tu vas devoir bien le mémoriser pour le travailler à la maison.*

Anne-Marie chante l'air et Anaïg répète. Cela se passe comme un apprentissage de chanson. Puis Anne-Marie joue la 1<sup>ère</sup> note du morceau et demande à Anaïg de chanter la suite. Elle lui demande ensuite combien il y a de parties dans le morceau, Anaïg hésite et Anne-Marie lui demande de rechanter. Elle donne la bonne réponse puis rechant la première phrase.

Anne-Marie lui demande alors de retrouver les notes à la bombarde, Anaïg en joue 3 mais pas la suite. Anne-Marie la refait alors chanter puis rejouer. Anaïg en joue une de plus.

Fin du cours.

Second cours de bombarde

Killian, début de 5<sup>ème</sup> année, 12 ans

*Anne-Marie : Joue quelques notes !*

Killian s'exécute et joue un début d'air

*Anne-Marie : Maintenant joue quelque chose de non rythmé !*

Killian joue encore un extrait en rythme, il doit jouer encore et parvient finalement à jouer des notes non rythmées.

Anne-Marie propose une mélodie en chantant, Killian répond à la bombarde, puis Anne-Marie propose un jeu de réponse à deux bombardes afin de se remémorer deux ans dro appris l'an passé.

AM passe ensuite une chanson sur la chaîne et demande ensuite à Killian de la chanter. Celui-ci a du mal à retrouver l'air.

AM lui propose alors de répéter après elle.

Killian répète d'abord en fredonnant tout bas.

*AM : Plus fort !*

Killian chante plus fort mais transforme la mélodie.

Anne-Marie explique ensuite qui interprète la chanson et d'où elle vient, puis redemande à

Killian de chanter à nouveau. Celui-ci rechante encore avec des erreurs.  
Anne-Marie rechante, Killian réponds.

AM : *Plus fort !*

Killian fait toujours la même erreur sur une note, Anne-marie rechante par bribes, Killian essaye de répéter, Anne-Marie fragmente la phrase, change les appuis, amène un geste pour les hauteurs puis lui demande de rechanter la 1<sup>ère</sup> phrase.

Killian chante en même temps qu'AM mais pas dans la même tonalité, AM lu demande alors s'il préfère chanter plus haut ou plus aigu ou plus grave.

Lorsque Killian rechante seul il garde la bonne hauteur, lorsqu'il chante avec AM il change de hauteur. En chantant plus fort les deux chantent enfin à l'unisson et Killian chante plus juste.

Fin du cours

Thibault, début de 5<sup>ème</sup> année.

Anne-Marie propose à Thibault de participer à un concours « La bogue d'or ». Il devra jouer 2 air du pays vannetais-gallo. AM lui fait écouter une chanson

A.M. : *Quelle est l'histoire ?*

T : *Je ne sais pas, j'ai surtout écouté la mélodie.*

Il essaie de chanter mais se trompe.

A.M. : *Ce n'est pas une mélodie simple sinon tu la saurais déjà. Majeur ou mineur ?*

T : *Je ne sais pas...*

Thibault chante la mélodie en essayant d'en repérer la forme. Il recherche les phrases dans un registre plutôt grave. AM lui demande d'essayer le ton au dessus puis répète une strophe après avoir réécouté le CD, ensuite AM chante le modèle que Thibault répète. Enfin Thibault doit tout rechanter et transposer un ton au dessus.

Une fois qu'il a tout rechanté, AM l'interroge à nouveau sur le mode et l'aide à le trouver en le faisant chanter les 1<sup>ères</sup> notes et chercher l'accord. Thibault doit ensuite tout retrouver à la bombarde.

A.M. : *Rechante moi ce que tu as joué.*

Thibault s'exécute, chante la 1<sup>ère</sup> phrase puis la deuxième. AM lui demande à nouveau de chanter la 2<sup>ème</sup> phrase, de la jouer puis de tout rejouer. Thibault se trompe sur la 2<sup>ème</sup> phrase, il doit la rechanter. Puis AM la chante et Thibault répète à la bombarde.

A.M. : *Si tu devais placer une métrique, comment ferais tu ?*

Thibault réfléchit.

A.M. : *Tu chercheras pour la prochaine fois.*

Fin du cours

Soïg, 2<sup>ème</sup> année de bombarde.

Anne-Marie : *Tu joues ce qui te passe par la tête.*

Pas de proposition

Anne-Marie lui demande alors de jouer une note, puis d'autres plus hautes ou plus graves autour de cette première note.

Soïg doit jouer un morceau rapide, puis lent.

A.M. : *Qu'est ce que tu préfères ?*

S : *Le rapide*

A.M. : *Alors rejoue le.*

Soïg s'exécute, puis :

A.M. : *Ferme les yeux et écoute.*

Anne-Marie joue la quinte descendante de sol à do.

A.M. : *Répète à la bombarde.*

Anne-Marie joue et il répète.

A.M. : *On va apprendre une chanson.*

Ils écoutent ensemble la chanson qui passe sur la chaîne.

A.M. : *Qu'est-ce qu'on a entendu ?*

S : *Une dame qui chante.*

A.M. : *Tu peux me la rechanter ?*

S chante sans trop d'hésitations.

A.M. : *Tu la connais ? Tu l'as déjà entendue ?*

A.M. repasse la 1<sup>ère</sup> phrase, la chante et Soïg répète. Même chose pour la deuxième phrase puis il rechanté tout deux fois.

A.M. : *Tu me la joues maintenant ?*

Soïg cherche les notes sur la bombarde en hésitant , à chaque fois qu'il hésite Anne-Marie rechanté. Soïg continue à jouer puis rechanté la 2<sup>ème</sup> phrase mais fait une version qu'il a en fait entendue auparavant. Anne-Marie lui demande la version du CD.

Ils réécoutent ensemble et Soïg alterne le chant et la bombarde.

Fin du cours