

IUFM Orléans-Tours
Année universitaire 2001-2002

Mémoire professionnel

L'ACTIVITE DE CHANT ET SES LIMITES
(et une proposition en classe de sixième)

Michaël GEORGES
Guillaume VION
Professeurs stagiaires
(Education musicale et chant choral)

Mme CORMERAIS
Maître de mémoire

Michaël GEORGES

L'ACTIVITE DE CHANT ET SES LIMITES (et une proposition en classe de sixième)

Aujourd'hui, la musique en général, et la pratique musicale notamment sont des loisirs en plein essor. Cependant, l'omniprésence des nouvelles technologies dans la société guide ce développement vers la musique de variété. Les enseignants en musique doivent rééquilibrer la balance culturelle des enfants avec une pratique convenable du chant au collège. L'activité est aussi vecteur de découverte artistique.

Il faut aborder les conditions favorables à cette pratique. Des professionnels de la pédagogie et de la musique ont été soumis à un questionnaire qui a permis de dresser une façon d'envisager personnellement le déroulement du chant.

Enfin, un travail concret issu de ces considérations a été réalisé avec des classes du cycle d'observation. L'expérimentation sur le terrain s'avère être en effet une étude nécessaire.

CHANT – INSATISFACTION – TRAVAIL VOCAL – *MON AMANT DE St JEAN*

The song activity and its limits (and a suggestion to observation cycle).

Today, the music generally, and the musical practice notably are leisure activities rapidly expanding. However, the omnipresence of new technologies in society drives this development towards the music of variety. Music teachers should restabilize the children's cultural balance. A suitable practice of the song to the school allows then to restore taste to the activity. One sees as well a vector of artistic discovery. To analyze the conditions favorable to this practice, professionals of pedagogy and music were subjected to questions. His constituents allow to raise a way of envisaging personally the progress of song activity. Finally, a concrete work stemming from these considerations was realized with classes of the observation cycle. The experiment on the ground is a necessary study.

SONG – INSATISFACTION - VOCAL WORK - *MON AMANT DE St JEAN*

Nombre de pages : 31
Nombre d'annexes : 6
Date de parution : avril 2002

Ce mémoire peut être consulté dans les centres de documentation de l'IUFM Orléans-Tours
(Services Centraux et site de Blois)

TABLE DES MATIERES

1^{ère} PARTIE : QUELQUES REFLEXIONS THEORIQUES SUR LE CHANT .

pages

I. <u>La musique dans la société actuelle.</u>	5
A. Les loisirs, et notamment la pratique musicale, se développent dans notre société.	5
B. Mais les divertissements dus aux nouvelles technologies influencent le terreau culturel français.	6
C. La musique dite de variété se trouve alors au premier plan.	6
D. Notre rôle face à ces phénomènes.	8
II. <u>L'importance du chant au collège.</u>	8
A. Le chant apporte le plaisir.	8
B. L'idée du beau.	10
C. Le chant amène une nouvelle façon d'envisager la pédagogie.	11
D. Le chant peut fédérer la classe.	12
III. <u>Le constat des niveaux dans nos classes respectives.</u>	12

2^{ème} PARTIE : LA PRATIQUE ACTUELLE DU CHANT.

I. <u>Les considération pour la mise en œuvre du chant.</u>	14
A. L'enthousiasme dans la classe.	14
B. La discipline dans la classes.	15
C. L'organisation de l'activité de chant.	16
D. La relaxation corporelle au sein de l'activité de chant.	18
E. L'échauffement vocal.	19
F. Le problème physiologique.	20
II. <u>Le choix du niveaux sur lequel travailler.</u>	21
A. Les raisons psychologiques.	21
B. Les raisons physiologiques.	21

3^{ème} PARTIE : LES EXPERIENCES PERSONNELLES.

I. <u>Les degrés de l'évaluation.</u>	23
A. Les critères de l'évaluation.	23
II. <u>Mise en application.</u>	24
A. Présentation du chant.	24
B. Repérage des difficultés.	25
C. Organisation des séances pour « mon amant de Saint Jean ».	26
D. Les préliminaires du chant.	27
III. <u>Conclusion.</u>	31

REMERCIEMENTS

Cette étude a été menée à bien grâce à la collaboration de plusieurs personnes que nous tenions ici à remercier.

Mme CORMERAIS nous a permis de cibler efficacement la conduite de notre propos.

Les personnes soumises au questionnaire concernant le deuxième chapitre de ce mémoire professionnel nous ont également été d'une grande aide. Qu'ils soient vivement remerciés: Didier GROSJMAN, Raphaël TERREAU, Hélène ALIZON, Yves COMTE, Pascal DUBOIS. Nous remercions aussi Anne-Laure DESMATS pour sa précieuse relecture et sa collaboration bibliographique.

Les expériences du tuteur de stage Thierry MOIZARD ont sollicité des remarques pertinentes.

Enfin, naturellement, nous remercions les élèves des classes de sixième 1 du collège Jean Monnet de Luisant ainsi que les classes de sixième A et B du collège Sainte-Jeanne-D'Arc de Tours.

1^{ère} partie : Quelques réflexions théoriques sur le chant.

I. La musique dans la société actuelle.

A. Les loisirs et notamment la pratique musicale se développent dans la société.

La société actuelle vit un épanouissement sur le plan des divertissements. C'est un fait de société très important que les récentes réformes sociales amplifient. Olivier Donnat souligne que dans une société où la réduction du temps de travail se poursuit, et où les aléas de la vie professionnelle et familiale obligent de plus en plus les individus à redéfinir leur identité sociale à tous les âges de la vie, ces activités sont devenues le siège de réels enjeux culturels.¹

Depuis quarante ans, et sous l'effet de ce développement, la musique connaît également un essor considérable. Elle pénètre l'ensemble des couches de la population, « qui la réclame et l'obtient par une diffusion toujours plus importante. »²

De ce fait la pratique musicale croît donc considérablement. Par là, elle donne naissance à un amateurisme important (au sens propre du terme). En effet, la progression des activités artistiques diversifie les modes d'accès à l'art et à la culture. « La pratique des activités artistiques en amateurs continue de progresser. Un quart des français savent jouer d'un instrument de musique. »³ Les amateurs de musique, autrefois contraints à l'audition dans le meilleur des cas, ont aujourd'hui la possibilité d'étudier la pratique musicale.

De plus les établissements spécialisés ne sont plus seulement à la portée des bourses fortunées et des citadins. La vie musicale se présente donc sous des augures assez réjouissantes et touche potentiellement un pourcentage élevé de la population.

¹ DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français-enquête 1997*, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospection, La documentation française, 1998, 359p.

² GANVERT G., *L'enseignement de la musique en France*, L'Harmattan, Sciences de l'éducation musicale, 1999, 221 p.

³ DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français-enquête 1997*, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospection, La documentation française, 1998, 359p.

B. Mais les divertissements dus aux nouvelles technologies influencent le 'terreau culturel français'.

En effet, la musique n'a pas le monopole dans cette extension des développements. La révolution technologique du vingtième siècle offre de nombreuses possibilités en matière de loisirs. « Les pratiques audiovisuelles domestiques se sont diversifiées et ont conquis une importance croissante dans la vie des français. »¹ Cela affecte sensiblement le paysage des activités de loisirs. Celui-ci se renouvelle, comme le précise Olivier Donnat. Les français s'équipent en matériel technologique et la baisse de la quantité de livres lus se poursuit. La télévision et la micro-informatique ont un usage culturel : « le mouvement de déplacement du centre de gravité des pratiques culturelles vers le pôle audiovisuel est en marche. »².

C. La musique dite de variété se trouve alors au premier plan.

Il en découle un profil musical français actuel qui place ses préférences, notamment chez les jeunes, dans la musique de grande diffusion. Il y a une massification de l'écoute fréquente des musiques actuelles. Or Michel Chion nous explique que la popularisation des musiques d'application s'est montré à double tranchant : les styles musicaux se familiarisent avec tous les auditoires.³ « Au sein de la tranche d'âge des 15/24 ans se détache nettement le temps de l'adolescence qui est celui de l'écoute maximale des radios musicales... »⁴. Mais la capacité d'écoute de la musique est émoussée. On constate alors que la musique est écoutée de façon plus superficielle.

¹ DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français-enquête 1997*, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospection, La documentation française, 1998, 359p.

² Ibidem

³ CHION M., *Musiques : médias et technologies : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, collection Dominos, 1994, 176p.

⁴ DONNAT O., *les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte, textes à l'appui Série Sociologie, 1994, 340 p.

En ce qui concerne la pratique musicale, bien entendu issue de ces préférences, l'instrument de prédilection des jeunes reste la guitare. Le chant, son répertoire et le travail technique qu'il exige semble alors freiné dans ce foisonnement culturel. Il cède le pas à l'apprentissage d'un instrument comme la guitare inspirée des tubes 'à la mode'. L'activité musicale est donc complètement irriguée de cette influence.

En outre, il faut prendre en compte ces phénomènes avec l'importance qu'ils véhiculent. « Toutes ces évolutions ont été perçues, au moment de leur apparition, comme des phénomènes propres à la culture jeune, comme si elles devaient rester sans conséquences sur le comportement ultérieur des générations concernées une fois franchi le passage à l'âge adulte. Le temps nous a appris qu'il s'agissait, en réalité, dans la plupart des cas de phénomènes générationnels et que bon nombre de ces mutations continuaient à se diffuser dans la société française, du simple fait du renouvellement des générations. »⁵.

Notre rôle d'enseignant implique une prise en compte de tous ces phénomènes de société.

D. Notre rôle face à ces phénomènes.

Il nous faut alors leur faire découvrir d'autres aspects culturels non médiatisés. Pour notre part, des activités enseignées en cours d'éducation musicale au collège, le chant nous semble être un support tout à fait propice à cette découverte.

⁵ DONNAT O., *Les pratiques culturelles des français-enquête 1997*, Ministère de la culture, Département des Etudes et de la Prospection, La documentation française, 1998, 359p.

II. L'importance du chant au collège.

Le chant nous semble extrêmement passionnant et important pour une culture riche et un développement humain complet. Divers ouvrages, allant de la médecine à la pédagogie, se sont intéressés à l'utilité du travail vocal. Un point central, que l'on retrouve dans les instructions officielles du ministère de l'éducation, est commun à tous ces ouvrages : « la formation vocale contribue de manière fondamentale au développement personnel de l'enfant. »⁶

Chanter permet une mise en relation de la pensée et du corps, développe la concentration et contribue à consolider la mémoire, l'assurance et la communication. Le chant favorise l'expression personnelle, nécessaire chez l'homme dans le but d'assurer un équilibre de vie. Cette pratique est investie de fortes aspirations en matière d'expression de soi et de recherche d'authenticité et, à ce titre, porteuse d'identité personnelle ou collective. Le chant apporte notamment des bienfaits pour l'homme.

A. Le chant apporte du plaisir.

L'idée qui s'avère être la plus convaincante est le plaisir simple que procure l'action de chanter. Cette satisfaction induit l'idée de plaisir. Ce sentiment éprouvé est défini comme un « état de contentement qui crée chez quelqu'un la satisfaction d'une tendance, d'un besoin, d'un désir ; bien-être. »⁷ Le plaisir est un vecteur indispensable à l'homme. D'après Richard Forestier⁸ le plaisir est nécessaire à l'homme pour son évolution personnelle car il génère en lui l'émergence d'une conscience critique. L'homme est en effet en perpétuelle recherche entre la « mimesis » (nous chantons ce que nous entendons, nous essayons de reproduire le modèle) et le Différent (nous préservons notre originalité, notre interprétation, nous voulons être différent de ce que nous

⁶ Textes officiels relatifs aux programmes du cours d'Education Musicale au collège.

⁷ Dictionnaire du Petit Larousse, définition du mot « plaisir ».

⁸ FORESTIER R., *Tout savoir sur l'art-thérapie*, Paris, éd. Favre, 2001, 159p.

entendons). L'homme cherche ainsi à tendre vers un sentiment de satisfaction, qui lui permet donc d'organiser une conscience critique.

Le travail de l'enseignant consiste à concilier ces deux éléments afin que l'élève puisse faire de lui même cette recherche inconsciente qui lui procure du plaisir, et en même temps l'amener vers une démarche du travail proposé.

Cependant peut-il y avoir un plaisir réciproque entre l'élève et le professeur ? Car ce dernier cherche à tout prix à obtenir quelque chose qui soit beau, qui tende vers son idéal personnel, ce qui signifie 'son' plaisir.

Mais il faut faire attention à ne pas entraver le plaisir de l'élève au risque de créer des blocages. Ainsi le travail du professeur est une perpétuelle remise en cause pédagogique. Il faut trouver les chemins par lesquels passer pour arriver à nos fins : une production sonore belle débouchant sur un plaisir musical partagé. Peu à peu on dégage alors l'idée du beau.

B. L'idée du beau.

- Définition du beau :

Qu'est-ce que le beau ? Nous n'entrerons pas dans de grands débats philosophiques qui n'auraient pas leur place ici dans cette réflexion pédagogique mais nous expliquerons brièvement de quoi il s'agit. Des recherches plus approfondies ont été menées par différents auteurs dont Richard Forestier qui situe le beau dans « l'association entre le fond et la forme »⁹. Derrière la forme, nous parlons de l'aspect objectif, du domaine de l'intellect (la maîtrise de la vocalité, de la technique du chant : c'est à dire savoir projeter sa voix, savoir bien se tenir...), ce qui en d'autres termes réunit, unifie les hommes dans ce que nous appelons un style (tel style implique telle technique de chant...). A

⁹ FORESTIER R., *Tout savoir sur l'art-thérapie*, Paris, éd. Favre, 2001, 159p.

l'inverse, le fond appartient au domaine de l'émotionnel, de la sensibilité, des affects. Il touche donc l'aspect subjectif. Chaque personne peut être émue à des degrés divers par une même œuvre, une même interprétation. L'idéal reste l'équilibre entre ce fond et cette forme. Mais cela reste un idéal, le beau ne peut être en réalité qu'une quête infinie de l'artiste. Nous ne pouvons concevoir le rendu de l'activité de chant comme quelque chose de beau puisqu'il y a un déséquilibre entre le fond et la forme. Les élèves n'ont pour ainsi dire aucune connaissance de la vocalité, de la forme. C'est pourquoi notre travail consiste à les former dans cette voie pour que l'interprétation soit belle.

- Le reflet d'un savoir :

Cependant l'appropriation par les élèves d'une idée du beau pourra être différente de celle du professeur mais également d'un élève à un autre. En effet le concept de culture, de connaissance est à prendre en compte dans la notion du beau. Dans chaque société la conception du beau a ses lois. D'une culture à une autre les critères ne seront pas les mêmes et ce problème pourra se rencontrer au sein de la classe.

- Motivation et apprentissage du beau :

On peut penser que si les élèves prennent plaisir à faire des choses belles cela leur provoquera l'envie de recommencer. Clark Hull¹⁰ décrit cela dans sa théorie des motivations. Pour lui, la satisfaction positive obtenue, résultant d'un comportement, provoque l'envie de recommencer ; la réussite dans une tâche encourage sa reproduction.

C. Le chant amène une nouvelle façon d'envisager la pédagogie.

Par ailleurs, d'un point de vue pédagogique, les tendances actuelles se tournent vers une individualisation des capacités. On cerne ce qui semble être le

¹⁰ HULL C., psychologue américain (1882-1952)

plus performant chez l'enfant au travers de son apprentissage pour aiguïser et avantager sa compréhension générale. Le chant, et l'aspect physique intrinsèque qu'il véhicule, propose alors une alternative intéressante par rapport à des techniques d'apprentissage plus classiques jusqu'ici en vigueur. « L'affinement sensoriel crée des états de conscience différents de ceux nécessités par l'effort intellectuel. Ici il importe bien plus de sentir, puis de ressentir que de comprendre. En faisant appel à l'imagination créatrice, on éveille l'une des plus enrichissantes facultés et une des joies les plus profondes : celle de créer. Parce que le chant réclame l'expression (gestuelle) ; il n'a d'équivalent dans aucune autre matière d'enseignement. »¹¹ Le chant fournit alors l'avantage de nourrir de nouvelles considérations en matière d'apprentissage, notamment chez les jeunes enfants.

D. Le chant peut fédérer la classe.

Le chant porte en lui un sentiment fédérateur « Il s'agit, rien de plus, d'allumer, modestement, autant d'étincelles que possible pour nous faire comprendre, que ,sans renier le travail de ceux qui ont choisi d'en faire un métier, de simples « amateurs » peuvent participer à l'aide de chansons [...] à l'expression collective d'une population, qui n'en deviendra alors que plus libre, plus tolérante et plus heureuse dans sa peau. »¹². Cette activité peut donc assurer ou renforcer la cohésion des élèves au sein d'une classe, d'un groupe.

III. Le constat des niveaux dans nos classes respectives :

Nous avons la conviction de la possibilité d'une interprétation musicale satisfaisante de la part de toutes les classes. Cette interprétation peut cependant plus se placer sous le signe du sensible que celui de la technique. La qualité vocale est néanmoins à déplorer. Laissant naïvement le doute planer sur une incapacité de notre part à gérer nos classes et à en tirer l'essence musicale, nous

¹¹ MARTENOT M., pédagogue musical (1898-1980)

¹² VASSAL J., *Français, si vous chantiez !*

avons attendu l'observation dans d'autres classes. Cela nous a confirmé du bien fondé de notre question et de l'utilité pour nous d'approfondir cette interrogation.

2^{ème} partie : La pratique actuelle du chant.

Il faut analyser un certain nombre de paramètres pour mener à bien une activité de chant. Bien entendu, la satisfaction provoquée par le résultat musical découlera de l'approfondissement de chacun de ces paramètres. C'est en effet bien là, nous le rappelons, notre objet.

Le premier point à aborder concernera l'enthousiasme. Il paraît évident que la volonté personnelle de l'élève de bien faire, et non celle du professeur, fait figure de clé de voûte d'une bonne musicalité. La discipline instaurée par le professeur tiendra alors une place primordiale. L'aspect temporel semblera aussi capital. En classe, quel temps est consacré au chant et comment cela s'organise ? quels types d'activités la pratique du chant implique ? Quel répertoire choisir ? Comment le professeur gère-t'il l'activité avec le groupe, avec les individus ? Est-ce qu'une activité de chant bien menée exige des priorités matérielles ?

Nous devons aussi prendre en compte l'aspect physiologique des enfants de dix à douze ans, puisque ceux-ci sont la cible que nous avons choisis d'étudier.

Autant de questions qu'il nous semblait utile d'aborder et d'approfondir. Pour ce faire, nous avons jugé bon de faire appel à des professionnels de l'enseignement et de la musique afin d'obtenir un panel suffisamment riche et varié d'opinions. Cela nous a permis par la suite d'élaborer une méthode de travail expérimentale, qui fera l'objet de la troisième partie de cette étude.

D'un point de vue technique, nous avons élaboré un questionnaire (joint à cette étude en annexe) auquel ont été soumis nos collaborateurs. Attention, l'ensemble des réponses apportées ici ne présente pas une liste exhaustive des techniques et moyens développés par les professeurs mais plutôt, une base de travail assez complète, et d'ores et déjà exploitable sur le terrain. Il ne s'agit pas non plus d'élaborer une 'recette miracle', mais cette attitude a pour objet de donner les clés et les outils les plus adaptés à chacun d'entre-nous, et qui

conviennent le mieux à la réalisation d'une activité vocale satisfaisante à tous les points de vue en classe de sixième.

L'essentielle collaboration avec notre tuteur de stage ainsi que les discussions glanées çà et là avec des collègues de matières différentes permettent de souligner une affirmation aujourd'hui bien assimilée par l'ensemble des professionnels de l'enseignement : nous exerçons une profession de terrain. Cela suppose une connaissance approfondie des diverses possibilités et modes d'enseignement existants en la matière. Cette deuxième partie, cette étude dans son ensemble même, nous permet d'aborder les expériences, les réactions et les techniques de divers enseignants.

I. Les considérations pour la mise en œuvre du chant.

A. L'enthousiasme dans la classe.

L'enthousiasme des enfants est-il à la hauteur des exigences que nous leur imposons ? Beaucoup d'enseignants stipulent en premier lieu le besoin de susciter leur plaisir. Quand l'enthousiasme est au rendez-vous, la participation est naturelle et la " matière première " assez fournie pour être soumise à un travail de fond. Quels arguments, quelle attitude alors adopter pour occasionner cette exaltation ? Didier Grosjman explique que les enfants ont besoin d'être sensibilisés à l'action de chanter en participant à un projet, une création, une représentation devant un public. " Ils s'approprient alors le chant. " ¹³ Dans le cadre de l'interdisciplinarité avec le professeur de français, nous pouvons aussi travailler sur l'écriture d'un texte destiné à être mis en musique. On touche alors les centres d'intérêts des enfants. Pour le professeur, c'est un moment de séduction qui déclenche un besoin dans la classe, une envie d'apprendre. Cela peut également provoquer de la part des élèves un changement de comportement disciplinaire.

¹³ entretien personnel avec le pédagogue Didier Grosjman

Il est primordial d'associer à cela un climat de confiance dans la classe. Pascal Dubois tente d'abord de “ décoincer ” les élèves pour qu'ils osent chanter. Le travail n'est possible qu'après cette mise en confiance.¹ Le professeur doit alors jouer de sa personne pour générer un rayonnement positif et doser correctement l'épineux problème disciplinaire.

B. La discipline dans la classe.

Un excès de discipline peut ternir l'enthousiasme face à une activité dont le carburant le plus fiable est l'expression de sa personne. “ Pour l'enfant, la contradiction est difficilement supportable à vivre : en effet, après lui avoir demandé de se taire, l'adulte va devoir déployer de plus en plus d'efforts pour lui demander de s'exprimer, sans réaliser que ses remarques [...] créent de toute pièce l'inhibition : “Tais-toi ! Exprime-toi ! ” C'est entre ces deux injonctions contradictoires que l'enfant va devoir se situer. »¹⁴ Les enseignants du collège rejoignent cet avis pour dire qu'une discipline de fer ne permet pas l'adhésion de la classe. Nous savons qu'il est difficile d'imposer aux enfants un silence d'adulte. Il nous faut alors canaliser leur expressivité, et accepter les éventuels débordements nés du plaisir à s'exprimer.

Nous demandons aux élèves de se lever, de chanter avec dynamisme. Il ne s'agit alors pas d'un cours magistral ou d'une audition. De plus, si l'atmosphère est trop austère, un certain nombre d'élèves, timides, se trouvent alors bloqués.

Néanmoins, le professeur a pour rôle de maîtriser sa classe. Cela est souvent source d'appréhension de la part de celui-ci, notamment en classe de musique où cette peur est amplifiée par le risque de désordre inhérent au bruit. Il faut également observer qu'une classe qui obéit à l'enseignant s'applique d'avantage, et produit donc un résultat musical plus satisfaisant ; cela est à l'origine d'un

¹ entretien personnel avec l'enseignant Pascal Dubois

¹⁴ LAMORTHE I., *Enseigner la Musique à l'école*, Paris, Hachette éducation, Didactiques, Pédagogies pour demain, 1995, 176 p.

réel plaisir de l'élève (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre). L'art de l'enseignant est de gérer cette canalisation sans heurt.

On nous dit que le problème ne se pose pas dans le cas d'un chant " qui marche ! " ¹⁵. Qu'est-ce qui peut permettre de dire qu'un chant va marcher : l'enthousiasme des enfants ? La discipline, correctement installée ? L'organisation de l'apprentissage du chant ?

C. L'organisation de l'activité de chant.

Dans le respect des instructions officielles, et parce que bien souvent l'activité prend une place considérable dans le cours, la plupart des professeurs soumis à nos questions aiment à pratiquer le chant à fréquence hebdomadaire.

De plus, on y consacre couramment un bon tiers de " l'heure " au minimum. Nombre d'enseignants sont d'accord pour dire que le temps ne joue pas favorablement pour une qualité musicale. En traitant du problème d'une véritable formation vocale des élèves, Yves Audard souligne entre-autre le prétexte du manque de temps. ¹⁶ Certains enseignants, peu convaincus par un enseignement de la flûte au collège, nous avouent même qu'en marge des programmes ministériels ils offriraient bien à l'activité vocale le temps consacré à la pratique instrumentale.

Tout travail abordé est donc nécessairement limité dans son temps de pratique. Cette durée peut aussi varier selon l'humeur et l'enthousiasme de la classe, aléatoire d'une semaine sur l'autre. Elle peut aussi faire l'objet d'un 'contrat' avec la classe : lorsque l'activité est appréciée, les élèves s'obligent à adopter une attitude disciplinaire correcte sous peine de se voir privés de l'activité ce jour-là. Nous émettons une réserve face à cette procédure, inexploitable avec les classes trop difficiles, et qui ne pourraient apprécier une activité de chant trop ponctuelle pour cause de privation.

¹⁵ entretien personnel avec l'enseignant Yves Comte

¹⁶ AUDARD Y., IPR de l'académie de Dijon

Cette activité débute ou clos l'heure d'éducation musicale, en fonction de la finalité : “ Il s'agit plutôt des objectifs visés : bien souvent je préfère placer tout ce qui est de l'ordre d'un apprentissage au début de la séance et de privilégier la fin pour réinvestir les acquis ”, nous répondent certains professeurs. D'autres, chantent invariablement au début ou à la fin, en fonction de critères personnels mis en place avec la classe.

On souhaite généralement donner de l'importance à l'exécution. Cela pose le problème de limiter le temps de relaxation corporelle, d'échauffement vocal et de travail, sollicités pourtant par tous les professeurs qui voient dans ces activités préparatrices une condition *sine qua non* à une vocalité satisfaisante des enfants. “ On ne chante bien que dans un corps épanoui. ”¹⁷ L'activité corporelle, qui se pratique beaucoup à l'école primaire, notamment avec le travail des intervenants en milieux scolaires formés dans les IUFM¹⁸, tend à créer des divergences d'opinions au sein des professeurs d'éducation musicale des collèges.

D. La relaxation corporelle au sein de l'activité de chant.

Les instructions officielles n'abordent pas cet aspect, et à juste titre. Il a été ici en effet facilement démontré que le temps est un paramètre qui est délicat à gérer. Les enseignants ne disposent donc que peu de temps pour la relaxation. Certains d'entre-nous utilisent uniquement cette activité en début d'année pour expliquer le fonctionnement physique du chant. Le corps est en effet à la base du chant, ce qui explique la conviction des professionnels pour ce travail. Ceux, qui en sont convaincus développent alors cet aspect comme un fondement de la vocalité.

¹⁷ entretien personnel avec le pédagogue Didier Grosjman

¹⁸ Centre de Formation des Musiciens Intervenants à l'Ecole Primaire et Maternelle

Pour instaurer l'exploitation corporelle préparatrice à la formation de la voix, “ Il faut en faire un rituel, une habitude ! ”¹⁹ Toute part d'inhibition inhérente à cette pratique s'efface alors petit à petit en usant de régularité et de conviction. Par cette mise en œuvre, les professeurs eux-mêmes verraient alors peut-être moins ce travail d'un aspect “ gonflant ”, comme certains on pu nous le dire!

La gestion de l'aménagement de la classe tient aussi une place capitale dans cet exercice. Si la place manque, et que la seule configuration possible est celle que l'on trouve dans les salles de classes standards, il est alors moins attrayant d'y pratiquer une activité corporelle. Au contraire, quand c'est possible et désiré, l'expérience peut paraître plus envisageable : “ nous venons d'obtenir la suppression des tables de la salle de musique [...] changement d'atmosphère tout à fait intéressant, à utiliser et à confirmer dans la durée. ”²

Si nous n'exploitons pas le corps humain, ne serait-ce que par des exercices simples de relaxation extrêmement propices à une voix maîtrisée, un aspect physique est tout de même capital : la tenue debout. Celle-ci est couramment choisie pour les exécutions finales ; beaucoup moins pour les apprentissages, que la durée peut freiner. Pourtant quelle peut être la vertu de chanter assis ? “ Peut-on dans cette position contrôler tout ce qui va contribuer à une phonation de qualité : maîtrise du souffle, décontraction conjuguée à une tonicité corporelle, positionnement de la tête, construction de la colonne d'air ? Vous voyez bien que la position debout ne peut que favoriser isolément et simultanément ces paramètres indispensables à l'émission contrôlée du son. ”²⁰ Le message est clair, le travail vocal efficace passe par une prise en considération de son corps.

E. L'échauffement vocal.

¹⁹ entretien personnel avec le pédagogue Didier Gösjman

² Ibidem

²⁰ AUDARD (Yves), IPR académie de DIJON

On exerce l'échauffement vocal surtout le matin. Plus exploité que le travail corporel, on y voit une mise en confiance et une préparation vocale. Certains nous conseillent d'en faire une activité ludique. Pour Didier Grosjman, l'accompagnement instrumental doit être présent pour donner du rythme et de la vivacité à cette activité. On y associe alors parfois l'activité corporelle décrite plus haut.

La source des exercices choisis pour l'échauffement vocal est fréquemment la chanson elle-même. Une cellule est isolée, on en change les paroles, et la transpose de demi-ton en demi-ton. Bien souvent les professeurs ne formalisent pas l'échauffement, bien qu'il soit systématiquement présent.

Cette activité est plébiscitée par une grande partie de la profession et l'on reproche parfois la légèreté des programmes à ce sujet : « la crainte d'un travail aride, plaqué et trop technique a probablement limité les propositions dans ce domaine. »²¹ Tout en étant conscient de la limite nécessaire concernant ce travail au collège, Yves Audard pense qu'autour de l'apprentissage d'un chant, nous pouvons construire une pratique vocale solide et fondatrice d'une vocalité maîtrisée. Pour construire progressivement les paramètres tels que timbre et couleurs de voyelles, dynamique, articulation, phrasé lié au souffle, recherche de l'équilibre sonore individuel et collectif, il faut prendre appui sur un travail vocal justifié par des objectifs explicites. Chaque exercice doit être abordé successivement, en fonction des difficultés imposées par le chant, avec un réinvestissement de ceux abordés les semaines passées.

La pratique a cappella permet aussi à l'enseignant de bien contrôler chaque paramètre musical. Bien entendu celui-ci doit considérer l'erreur positivement. Il est cependant capital que l'enfant ait connaissance de cette erreur (il peut par exemple faire un signe au professeur pour montrer qu'il l'a entendu). Il y a alors un processus positif de travail. L'enfant a conscience qu'on lui laisse la possibilité de se tromper ou de faire mal. Il peut alors progresser.

²¹ Ibidem

Notre but est aussi de révéler les individus. Il ne faut pas les formater ni les modéliser à une technique vocale propre (le travail des voix blanches des maîtrises anglaises ne correspond pas à ce que l'on recherche au collège). Il nous faut donc leur apporter une bonne conduite de la voix pour qu'ils puissent se révéler humainement et musicalement.

Un point essentiel reste à noter dans cette partie concernant la bonne mise en œuvre d'une activité de chant propice au plaisir et à la qualité musicale : les problèmes physiologiques.

F. Le problème physiologique.

La mue, notamment, est à considérer sous deux angles : celui d'un faux problème, puisqu'il fait partie du développement humain et donc engendre une transformation corporelle tout à fait naturelle et préférable, et celui d'une difficulté musicale à aborder sereinement. Le choix de la tessiture de la chanson, le chant avec la « petite voix » comme certains chanteurs, ou bien le chant dans la tête pour les passages les plus délicats sont quelques-unes des solutions qu'il s'agit de toute façons d'ajuster à chaque enfant. Ici encore, la confiance entre le professeur et l'élève intervient considérablement.

II. Le choix du niveau sur lequel travailler.

Ayant pris connaissance de ces paramètres, nous avons décidé de choisir un niveau en particulier avec lequel travailler. Ainsi il nous semblait intéressant de travailler avec le cycle de sixième (cycle d'observation) pour les raisons suivantes :

A. Les raisons psychologiques.

L'enfant de onze-douze ans ne possède pour la plupart du temps que très peu d'inhibition. Nous parlerons ici de malléabilité. Il y aura beaucoup moins de contraintes quant au travail à effectuer (exercices vocaux ou physiques...). De

plus, les enfants de ce niveau ne connaissent pour le moment aucune activité apprise au préalable par nos tuteurs respectifs. Les enfants d'un autre niveau auraient plus de mal à changer de méthodes. Ce manque d'inhibition, propre à la période pré-pubère, peut être mise en relation directe avec la présence assez importante d'élèves de sixième durant l'atelier de chant choral.

B. Les raisons physiologiques :

C'est à ce moment précis dans les années du collège que l'oreille musicale est au maximum de ses capacités (c'est pourquoi un des nouveaux objectifs ministériels est l'apprentissage de deux langues étrangères dès la sixième). Ici, l'objectif musicale sera une « exploration vocale », une connaissance plus approfondie de leurs (les élèves) propres capacités. Les voix de garçon de cet âge n'ont pas encore mué (allongement des cordes vocales) ce qui n'est pas le cas pour les filles pour qui cela pose moins de problèmes, la descente de leur larynx se fait lentement. Ainsi, les voix de filles et de garçons se ressemblent fortement (le terme musicale désignant le registre des voix d'enfants ne différencie pas la voix masculine de la voix féminine : voix de soprano. De plus quand un homme ne perd pas sa voix d'enfant lors de sa mue nous le désignons sous le terme de « sopraniste », ce qui est tout de même assez rare. Nous voyons donc ici que la linguistique ne désigne aucune différence entre les voix de filles et de garçons.) C'est seulement à l'âge de la puberté (quatrième, troisième pour les garçons), sous l'influence de facteurs hormonaux, que le larynx baisse une fois de plus et contraint les garçons à chanter dans un registre plus grave. Cette période de mue n'est donc pas souhaitable. Ce rajout d'une difficulté pour chanter (voix fausse pour ne pas se dévoiler dans l'aigu, , voix brute pour faire viril, méconnaissance pour l'adolescent de sa nouvelle voix qui peut aussi refuser de chanter pour éviter toutes modifications de celle-ci, de cette nouvelle personnalité...) ne ferait que ralentir le travail.

Enfin il nous semble plus juste de travailler avec ce niveau car il peut y avoir ailleurs des répercussions : l'atelier de chant choral et les niveaux supérieurs dans lesquels ils évolueront.

3^{ème} partie : Les expériences personnelles.

Le propos sera ici d'expérimenter les paramètres vus précédemment à l'aide d'un chant. Avant cela nous définissons les critères d'évaluation.

I. Les degrés de l'évaluation :

Il faut souligner la différence qui existe entre des classes de même niveau. Il est bien évident que nous n'atteindrons pas les mêmes résultats dans deux classes de même niveau. Nous pourrions ainsi pousser plus loin l'apprentissage avec une classe ne posant aucune difficulté. Ce qui ne pourra pas être le cas avec d'autres classes pour lesquelles l'apprentissage se fera de manière beaucoup plus lente.

A. Les critères d'évaluation :

Les critères d'évaluation que nous allons évoquer portent sur la voix. Comme ils sont assez nombreux (hauteur, timbre, intensité, débit, registre, tessiture, expressivité, intonation, respiration, attaque et chute de phrase...), nous ne nous contenterons que de ceux qui apparaissent dans les programmes du collège et qui nous semble important de rappeler :

- La justesse est ce qui a retenu le plus notre attention : « bourdonnement », fins de phrases non soutenues.
- En deuxième critère nous retiendrons le rythme : des départs qui semblent parfois bien imprécis, la mise en place d'une prosodie difficile.
- L'articulation du chant dans sa mélodie et la respiration qu'il nécessite.
- La tenue corporelle nécessaire à l'activité du chant n'est pas toujours applicable pour tous les niveaux (du moins pour cette année), voire incomprise par les élèves.
- Et enfin, l'expression n'est pas toujours très convaincante.

L'enseignant pour lui-même doit aussi tenir compte de tous ces paramètres (les élèves ne font que reproduire ce qu'ils entendent). C'est pourquoi il nous semble important que tout professeur d'éducation musicale ait une connaissance un peu plus approfondie de la Voix et en particulier de la sienne. « Le maître peut certes posséder une voix dont la qualité n'est pas celle qui marque ou qui frappe par sa spécificité (...) mais l'émission, elle, doit être parfaite ou en tout cas s'approcher de la perfection »²²

Nous allons désormais passer à la mise en application de ce travail vocal en prenant compte de tout ce que nous venons de dire ou entendre.

Nous avons travaillé sur le chant *Mon amant de Saint Jean* de Carrara. en utilisant les mêmes techniques d'apprentissage.

II. Mise en application.

A. Présentation du chant :

Mon amant de Saint Jean est une de ces mélodies faisant parti du patrimoine français dont on ne sait quasiment rien. Nous avons pu trouver quelques interprétations (notamment Tue-Loup, groupe français...). Mais toutes ne se ressemblent guère.

B. Repérage des difficultés :

Pour travailler un chant correctement il faut situer où se trouvent ses difficultés. Ainsi, nous « banalisons » ces obstacles au travers de différents exercices ludiques.

²² TOMATIS A., *L'oreille et la voix*, Robert Laffont, collection Réponses, Paris, 1996, 327 p.

Ici, le chant contient des difficultés de type mélodique et rythmique qui ont été incluses progressivement dans les exercices de vocalise et de respiration.

Les difficultés d'ordre rythmique sont les suivantes :

- ❑ Genre valse musette, tempo rapide (environ 170 à la noire)
- ❑ Départs en levée de la quasi totalité des phrases
- ❑ Prosodie parfois difficile (travail de diction)
- ❑ Respirations placées au même endroit pour tout le monde

Les difficultés d'ordre mélodique sont les suivantes :

- ❑ Une cellule mélodique « mère » qui revient très souvent sur différents degrés et qui doit être familiarisée aux élèves.²³
- ❑ Une sixte ascendante.²⁴
- ❑ Une mélodie sous forme d'arpège.³

Les difficultés diverses :

- ❑ La tenue corporelle qui permet le soutien vocal.
- ❑ Une note de passage très aigue (un mi).

C. Organisation des séances pour *mon amant de Saint Jean* :

Nous avons décidé d'organiser les séances de l'activité vocale de la manière suivante :

A chaque couplet de ce chant (il y en a trois) correspond une séance. Donc, en trois séances les élèves ont appris la totalité des couplets. Puis le refrain, qui est beaucoup plus long, a nécessité trois séances dont une séance supplémentaire pour le changement de texte du dernier refrain. Ainsi, en trois séances nous

²³ voir annexe 3

²⁴ voir annexe 4

³.voir annexe 5

avons vu la totalité des refrains. L'apprentissage de ce chant aura été réalisé en six semaines.

Après une explication thématique du chant, de son caractère, des mots difficiles, nous avons présenté celui-ci en entier. L'apprentissage s'est fait par phrase musicale, et nous avons été attentifs à la place des respirations, au respect des nuances, aux temps forts et aux variations de tempo.

Pour l'activité même du chant, sans prendre en compte *Mon amant de Saint Jean*, nous avons établi la séance ainsi :

Tout d'abord un travail corporel, suivi de vocalises, pour aboutir ensuite à un travail propre au chant que nous devons apprendre. Les vocalises et les autres activités ont un lien plus ou moins direct avec le chant pour faciliter l'imprégnation.

Enfin, nous avons choisi de pratiquer cette activité au début de l'heure. Le travail corporel et respiratoire permet une concentration de la part des enfants. Ces travaux présentent donc un double apport : celui d'un meilleur rendement vocal mais celui également de concentration, de retour au calme après un déplacement d'une salle à l'autre, de dix minutes de récréation fortement agitées...

D. Les préliminaires du chant :

Désormais, nous allons présenter le travail vocal et corporel que nous avons adopté en classe de sixième. Pour comprendre comment se déroule cette activité nous expliquerons de manière chronologique ce que nous faisons.

La posture :

La recherche d'une bonne position corporelle constitue la condition préalable à l'émission vocale. Il n'existe aucune vertu pour chanter assis. Nous ne

pouvons dans cette position contrôler tout ce qui va contribuer à une phonation de qualité: maîtrise du souffle, décontraction conjuguée à une tonicité corporelle, positionnement de la tête, construction de la colonne d'air.

- Debout nous avons recherché une position stable, les pieds légèrement espacés. Le corps droit en évitant de se pencher (le poids du corps s'exerce sur la voûte plantaire : utilisation de l'image des pieds dans l'eau sur une plage avec la mer qui vient enterrer petit à petit les pieds).
- Nous avons cherché à diminuer l'ensellure lombaire en évitant que les enfants se cambrent de manière excessive.
- Les bras sont restés près du corps (et non croisés !)
- Les épaules sont relâchées ainsi que les muscles du cou.
- La colonne cervicale est étirée vers le haut (cou allongé) afin d'assurer la mobilité du larynx.
- Les muscles du visage sont relâchés, la mâchoire souple.

Quelques exercices effectués durant toutes ces séquences :

Soulever alternativement les épaules puis les relâcher, effectuer les rotations lentes du cou dans les deux sens, reproduire le son d'une mobylette avec ses lèvres et masser les joues pour détendre les muscles du visage.

La respiration :

L'air qui servira à la mise en vibration correcte des cordes vocales situées dans le larynx se trouve dans les poumons. L'inspiration provoque l'ouverture latérale des côtes et l'abaissement du diaphragme vers l'abdomen.

Nous avons, pour les enfants, présenté cela sous forme d'images :

- Tout d'abord un « Oh » d'étonnement leur a permis de se rendre compte de l'ouverture de leur cage thoracique.

- Ensuite nous leur avons fait sentir profondément des bouquets de fleurs imaginaires afin qu'ils respirent à plein poumon et se rendent comptent eux mêmes de leur propre capacité pulmonaire.
- Afin de faire comprendre le phénomène de la pression, nous avons soufflé de l'air froid sur les doigts en essayant de garder un souffle constant
- Nous avons utilisé des consonnes permettant le contrôle du débit de l'air : « fff » ; « chchch » ; « sss » sur un rythme ternaire afin qu'ils puissent être imprégner d'ores et déjà de la chanson.²⁵

Lors de ces phases nous avons veillé à ce qu'ils ne soulèvent pas les épaules, qu'ils ne prennent pas trop d'air pour éviter d'être crispé, qu'ils ne sortent pas leur ventre de manière exagérée.

Les vocalises :

En relation avec le rythme du chant, sa tonalité, son mode et ses intervalles nous avons choisi ces exercices appropriés. Chacune de ces vocalises n'ont pas été chantées systématiquement, mais en relation avec le passage que nous devions étudier au cours de la séance.

Pour développer le jeu des résonateurs, des vocalises bouches fermées sans aucune contrainte ou crispation au niveau de la mâchoire ou du cou ont été réalisées. Le son doit être dirigé vers les résonateurs supérieurs (fosses nasales), sans avoir peur de bien sentir vibrer la zone nasale.

Le travail proposé permet de travailler sur le début de la formule mélodico-rythmique de la mesure 38 (voir partition) mais également sur les départs en levée qui se trouvent dans tout le chant¹.

²⁵ voir annexe 6

Une vocalise bouche ouverte sur le texte « Toulouse » permet de révéler le jeu des résonateurs. De plus, en allongeant le texte musicale qui cette fois-ci présente la totalité de la formule de la mesure 38 (voir partition), nous travaillons également la difficulté mélodique de ce passage.²

Un travail de bouche ouverte sur les voyelles « o » et « é » permet de travailler sur le jeu des résonateurs en évolution vers une vocalité appropriée au chant. Cet exercice se présente dans une mesure à trois temps avec la cellule mélodique « mère » de ce chant. Nous avons posé sur cette vocalise le texte « zo-é-zo » qui permet de resserrer grâce à la consonne « z » les cordes vocales et ainsi affiner la voix des enfants pour éviter toute perte d'air inutile.²⁶

Pour travailler l'intervalle de sixte ascendante (voir partition aux mesures 11 et 12) nous avons réalisé un exercice approprié.²⁷

L'utilisation du mot « tomber » permet d'imaginer le mouvement descendant, pour éviter aux enfants de chanter un intervalle plus grand que la sixte. Cette idée de mouvement imaginaire contraire à la mélodie a été réutilisée pour le passage le plus aigu (voir partition à la mesure 39). Nous montrons le geste contraire de la mélodie : la main va en bas pour chercher la racine de la note (image utilisée pour les enfants). Du même coup les enfants ne tendent pas le cou vers le haut et ne se crispent pas en forçant le larynx.

Pour un travail de direction, nous avons également suivi chaque valeur longue d'une tenue de la main leur montrant ainsi que la note doit continuer mais aussi rester sur la même hauteur. Ce travail a été réalisé également par les

¹ voir annexe 7

² voir annexe 8

²⁶ voir annexe 9

²⁷ voir annexe 10

élèves afin qu'ils puissent prendre conscience eux même de cette difficulté sans que nous leur montrions nécessairement.

La diction :

Les enfants de sixième parlent souvent les lèvres collées aux gencives. Ils n'articulent pas assez ; ce qui posent des problèmes de compréhension de texte. C'est pourquoi un exercice de diction, et en même temps d'intonation a été réalisé lors de ces séances.

Chaque élève dit, à tour de rôle, le même mot ou la même phrase (proposé par eux mêmes) avec des intonations diverses : affirmative, interrogative, dubitative, avec étonnement, avec timidité, avec assurance, avec opiniâtreté, avec amour.

La plupart du temps nous avons pu constater un goût prononcé pour des mots inventés et non des phrases.

Cet exercice, jugé obsolète au départ, s'est révélé intéressant sur différents plans : en effet les enfants se sont enchantés de sonorités, sans chercher à en percevoir le sens. Cela répond à leur besoin de jouer avec les mots, avec leurs cordes vocales, avec leurs bouches...ce qui a pu rendre le travail ludique.

Ensuite, le travail de diction, de prononciation du texte de *Mon amour de Saint Jean* s'est fait sans difficulté en cherchant toujours à donner du sens au texte.

Bibliographie

Ouvrages :

- ❑ Docteur TOMATIS, Alfred. *L'oreille et la voix*. Paris : Editions Robert Laffont, 1987. 327 p.(« réponses »).
- ❑ FORESTIER, Richard. *Tout savoir sur l'art-thérapie*. Lausanne. Editions Favre, 2001. 159 p.
- ❑ BEREL, Eugène. *Eveil au monde sonore*. Courlay : Editions J.M. Fuzeau, 1985. 188 p.
- ❑ CONSEIL NATIONAL DES PROGRAMMES. *Qu'apprend-on au collège ?* Editions XO éditions, 2002. 176 p.
- ❑ DONNAT, Olivier. *Les pratiques culturelles des français -enquêtes 1997*. Paris : Editions La documentation française, 1998. 359 p.
- ❑ DONNAT, Olivier. *Les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*. Paris, Editions La découverte, série sociologie, 1994. 340 p.
- ❑ GANVERT, Guillaume. *L'enseignement de la musique en France*. Paris : Editions L'harmattan, sciences de l'éducation musicale, 1999. 221 p.
- ❑ CHION, Michel. *Musiques : médias et technologies : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Editions Flammarion, collection Dominos, 1994. 176 p.
- ❑ MARTENOT. *Méthode martenot*.
- ❑ VASSAL. *Français si vous chantiez*.
- ❑ LAMORTHE, Isabelle. *Enseigner la musique à l'école*. Paris : Editions Hachette Education, collection pédagogie pour demain, 1995. 176 p.

Articles de périodiques :

- « Approches comportementales : motivation et apprentissage », *Sciences humaines*, novembre, n°99 bis, 1999, p.12
- FOUILOUX, Jean-Martial : « Atelier chant choral » *cahiers pédagogiques*, mai, n°394, 2001, p34.

Documents électroniques :

- AUDARD Yves. *Chant choral et éducation musicale*. Disponible sur internet : <http://www.educnet.education.fr>
- BARATON Christian. *La voix des adolescents*. Disponible sur internet : <http://www.ac-poitiers.fr>
- *De l'utilisation de la voix de tête en cours de musique*. Disponible sur internet : <http://www.ac-poitiers.fr>
- GHYAMPHY Koffy. *Technique vocale*. Disponible sur internet : <http://www.geocities.com>
- NORTON Sophie. *La pédagogie du chant*. Disponible sur internet : <http://perso.wanadoo.fr/sophie.norton>

Annexe 1 :

questionnaire

D'un point de vue général, avant d'aborder des considérations plus particulières, et en toute objectivité, êtes vous satisfaits de la qualité que vous obtenez dans vos classes en pratique vocale ?

Aspect enthousiasme

- Pensez-vous que l'activité de chant est appréciée dans vos classes, notamment en 6° ?
- Avez-vous déjà eu de grosses difficultés pour motiver une classe en chant ?
- Avez-vous de informations complémentaires à préciser sur l'aspect enthousiasme du professeur et de la classe ?

Aspect disciplinaire

- Est-ce que l'expression du chant en classe provoque un relâchement disciplinaire ?
- Est-ce qu'un excès de discipline peut ternir l'enthousiasme des élèves ?
- Avez-vous d'autres remarques, idées ou constats concernant la prise en main disciplinaire d'une classe ?

Aspect temporel

- Vous qui enseignez, pratiquez-vous l'activité toutes les semaines ?
- Combien de temps consacrez-vous à l'activité de chant par heure de classe ?
- A quel moment du cours placez-vous l'activité de chant ? Cela a-t-il une importance particulière ?
- Comment organisez-vous le découpage de cette activité ? Par exemple, du temps de travail ou du temps d'exécution, lequel est le plus conséquent ?

Aspect organisation et contenu de l'activité

- Pratiquez-vous une activité corporelle ? Si oui, quelle en est la qualité au sein de notre activité ?
- Pensez-vous que l'organisation spaciale de la classe a une relation de cause à effet sur la possibilité de pratiquer la préparation corporelle ?

- Faites-vous un échauffement vocal ? Est-ce que cela a toujours été ?
- Qu'y voyez-vous de positif ?
- Avez-vous d'autres éléments à ajouter concernant les activités corporelles et l'échauffement vocal ?

Aspects groupe classe

- Comment gérez-vous l'individu ? vous attardez-vous sur une difficulté propre à un élève ?
- Comment gérez-vous le groupe ? faites-vous travailler la classe en petits groupes, en division filles/garçons, par rangées, etc...
- Utilisez-vous la pédagogie différenciée ?

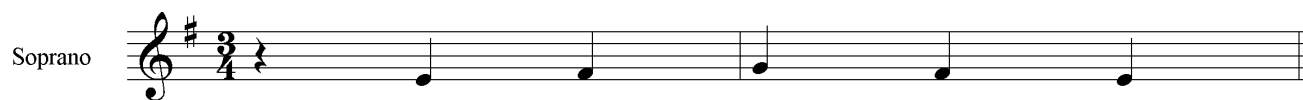
Aspects répertoire

- Puisez-vous dans tous ces genres : chansons contemporaine, chants traditionnels, mélodies, extraits d'œuvres lyriques ?

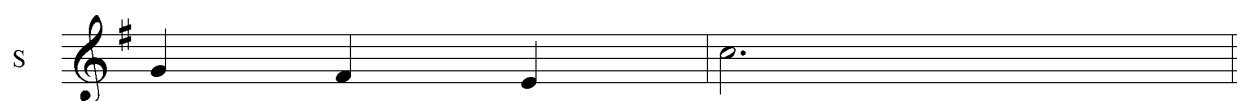
Aspects physiologiques

- Quelles sont les limites vocales des enfants de 10 à 15 ans ? quel est leur seuil de puissance ? Autrement dit que peut-on exiger d'eux au maximum ?
- Comment gérez-vous la mue qui intervient chez les enfants à l'époque du collège ?
- Avez-vous d'autres aspects à préciser sur la voix de l'enfant, en général ?

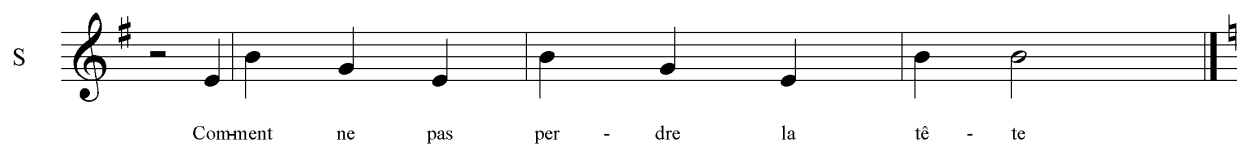
Annexe 3:



Annexe 4:



Annexe 5:

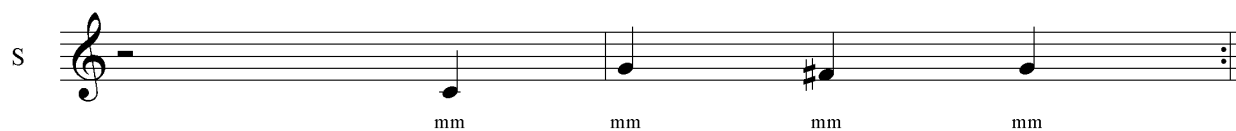


Annexe 6:

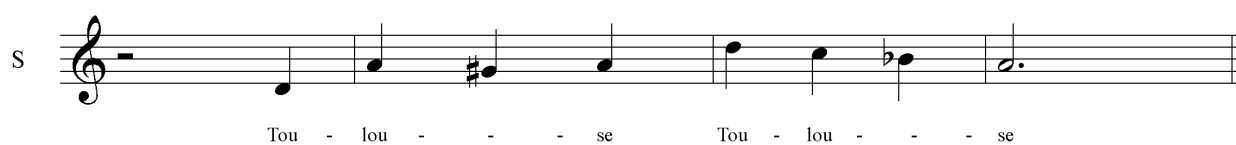


Toutes les vocalises ci-dessous ont été travaillées avec une transposition systématique au demi-ton supérieur jusqu'à atteindre le ton de Mi mineur, ton initial de la chanson.

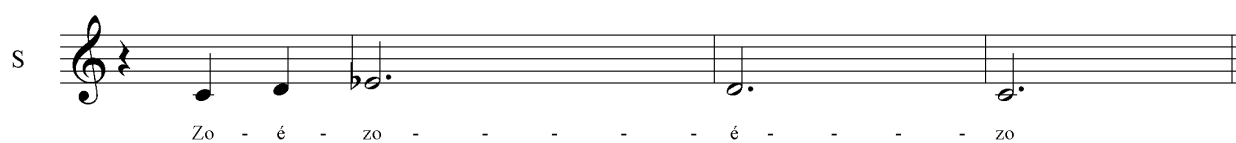
Annexe 7:



Annexe 8:



Annexe 9:



Annexe 10:

