



HAL
open science

Des Inspecteurs Pédagogiques Régionaux d'éducation musicale évaluent des voix chantées d'enseignants : influence ou indépendance des pratiques sociales d'écoute ?

Nathalie Estienne

► To cite this version:

Nathalie Estienne. Des Inspecteurs Pédagogiques Régionaux d'éducation musicale évaluent des voix chantées d'enseignants : influence ou indépendance des pratiques sociales d'écoute?. *Journal de Recherche en Education Musicale*, 2023, 14 (1 & 2), pp.24-43. hal-04351868

HAL Id: hal-04351868

<https://hal.science/hal-04351868>

Submitted on 18 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des Inspecteurs Pédagogiques Régionaux d'éducation musicale évaluent des voix chantées d'enseignants : influence ou indépendance des pratiques sociales d'écoute ?

Nathalie ESTIENNE

Université Lyon Lumières-Lyon 2
Laboratoire Passages XX-XXI

Résumé : L'influence des pratiques sociales d'écoute sur les pratiques scolaires est ici interrogée dans une enquête par entretiens menée auprès de cinq Inspecteurs Pédagogiques Régionaux en éducation musicale en situation d'écoute de voix chantées d'enseignant enregistrées. Par le filtre du jugement d'efficacité pédagogique ressentie et déclarée par ces IPR, mis en perspective avec l'analyse acoustique des voix écoutées, l'article fait émerger un processus à l'œuvre dans la valorisation des voix, dans lequel les répertoires jouent un rôle central. L'étude tend à montrer que l'intérêt apparent pour les répertoires issus des pratiques sociales d'écoute est à nuancer. En effet, si ces répertoires jouent un rôle dans le processus de valorisation, ils n'en sont pas les seules variables : l'étude montre comment ces préférences sont nuancées par le degré d'éloignement ou de proximité de ces répertoires par rapport à des caractéristiques stylistiques. C'est donc en termes d'écart par rapport à une typicité stylistique que les choix institutionnels d'écoute pourraient se distinguer.

Mots clés : Voix ; écoute ; typicité stylistique ; pragmatique des répertoires ; éducation musicale.

Introduction

Une enquête par entretiens réalisée entre 2016 et 2018 auprès de 15 Inspecteurs Pédagogiques Régionaux sur les qualités vocales attendues chez un enseignant d'éducation musicale (Estienne, 2018) fait émerger trois grands principes : éclectisme des répertoires chantés, respect du style dans l'interprétation et voix « naturelle » de l'enseignant. Si cette triple alliance concerne le domaine des pratiques vocales, elle interroge indirectement celui des pratiques d'écoute. En effet, lorsque, dans le cadre de cette même enquête, les IPR sont amenés à évaluer un échantillon de dix voix chantées d'enseignants, ces trois grands principes sont neutralisés par l'appartenance stylistique des chansons interprétées : l'analyse de leurs commentaires, mise en regard avec une analyse acoustique des voix écoutées, démontre que la perception de l'efficacité artistique et pédagogique de la voix chantée d'un enseignant est en grande partie dépendante du répertoire chanté plutôt que des qualités propres de la voix écoutée (Estienne, 2018).

Problématique de la recherche

A partir de ce résultat, nous souhaitons interroger le rapport entre les pratiques sociales d'écoute et les répertoires vocaux que valorisent les IPR interrogés. Inspirée par le concept de pratiques sociales de référence (Martinand, 1986) l'éducation musicale a pris acte du rôle des pratiques sociales d'écoute

dans son projet éducatif¹ : « La diversité des répertoires qui fait le paysage musical aujourd’hui est une réalité que l’éducation musicale doit impérativement prendre en compte » (MEN, mars 2016). De fait, l’insertion dans les programmes des « contre-cultures musicales » (Coulangeon, 2010) diffusées massivement par les médias est un point de consensus : « L’objectif du programme [situer et comparer des musiques de styles proches ou éloignés dans l’espace et/ou le temps pour construire des repères techniques et culturels] se justifie d’autant que toutes les musiques du monde n’ont jamais été aussi facilement écoutables par chacun. » (MEN, *id.*) Si cet environnement n’est pas exclusivement vocal, la chanson y tient une place prépondérante au point que le terme, dans la bouche de nombreux adolescents, est devenu générique, désignant alors toute forme musicale quels que soient son genre et son origine². Le croisement de ces deux approches, l’une institutionnelle et l’autre sociologique, donne à la chanson un statut qui dépasse celui du seul moyen de production de la musique dans le domaine de l’enseignement musical général ; elle peut être aussi un objet d’écoute, et c’est dans cette perspective que l’enquête proposée dans cet article la place.

Par ailleurs, l’éducation musicale ne repose jamais sur un terrain vierge (Guirard, 2001) : le bain musical dans lequel évolue un individu, par le processus d’acculturation et l’apprentissage implicite qu’il entraîne (Tilman et al., 2005) joue un rôle incontestable dans la réception et l’appropriation par les individus d’un répertoire. Pour autant, l’éducation musicale ne saurait seulement s’appuyer sur ce que les élèves connaissent déjà et si les programmes prônent l’éclectisme des répertoires à aborder dans le domaine du chant comme dans celui de l’écoute, nous voulons interroger ce qui motive les IPR à valoriser une voix chantée d’enseignant plutôt qu’une autre.

Nous faisons ainsi l’hypothèse que si la prise en considération des pratiques sociales d’écoute est une condition nécessaire à l’éducation musicale, elle n’est pas pour autant suffisante pour les IPR. A travers l’analyse qualitative des commentaires de cinq IPR exposés chacun à l’écoute d’un échantillon de 10 chansons de styles et époques différentes chantées par des enseignants dans le contexte pédagogique, l’article tente de faire émerger les conditions selon lesquelles les pratiques sociales d’écoute influencent les pratiques institutionnalisées. Dans la mesure où, comme nous l’avons précisé plus haut, le choix de répertoire apparaît comme une variable forte du jugement d’efficacité vocale, à quelle « obéissance cachée », pour reprendre l’expression d’Antoine Hennion (1988), les IPR répondent-ils dans leur mode de valorisation des voix qu’ils écoutent ? Les chants les plus valorisés sont-ils nécessairement issus des pratiques sociales d’écoute ? L’analyse qualitative des commentaires recueillis croisée à une approche acoustique des voix enregistrées³ nous permet de nuancer ce lien de continuité : les voix les plus appréciées de l’échantillon sont également des voix expertes. Elles ne sont cependant pas les seules à l’être et nous interrogerons dans un deuxième temps, toujours à l’aide de quelques éléments tangibles permis par l’analyse spectrographique, la manière dont les éléments stylistiques d’un répertoire donné entrent en scène dans le ressenti d’efficacité pédagogique que ces voix suscitent chez les IPR interrogés. Cette réflexion nous mènera à questionner les conditions selon lesquelles les pratiques sociales d’écoute influencent les choix esthétiques scolaires au bénéfice d’une pragmatique des répertoires spécifique à l’éducation musicale.

¹ Les pratiques sociales d’écoute désignent ainsi celles qui sont *en cours* dans une société, ce que Perrenoud désigne comme « la vraie vie » (2004, p. 98). Elles ne renvoient pas aux pratiques culturelles qui se différencient d’un groupe d’individus (une classe d’âge, une catégorie socio professionnelle) à un autre.

² Cette remarque est née de la lecture des enquêtes sociologiques par entretiens réalisées en éducation musicale où le terme « chanson », chez la population d’élèves interrogés, peut désigner un thème de symphonie comme toute autre forme instrumentale (Eloy et Palheta, 2017).

³ Les analyses spectrales sont réalisées avec le logiciel PRAAT v. 6.3.

De la valorisation des voix à celle des répertoires : une conjonction délicate

Présentation de l'échantillon et démarche d'analyse

Les extraits chantés obtenus

L'échantillon obtenu est constitué d'un ensemble de 10 enregistrements chantés par quatre hommes et cinq femmes (deux des chants étant enregistrés par une même personne). Les enregistrements sont réalisés sur un appareil Olympus LS14, qui possède 3 micros incorporés, dans un format PCM en 44.1 kHz et 24 bits (format WAV)⁴.

Les interprètes sont tous enseignants d'éducation musicale d'une même académie⁵ sauf un⁶. L'ancienneté dans le métier de ces enseignants varie de quelques mois à vingt ans ; leur formation de musicien, leur rapport au chant et leurs répertoires de prédilection ont été questionnés dans une courte enquête. Les enseignants sollicités ont été libres de choisir leur extrait. La seule contrainte reposait sur la nécessité d'enchaîner un refrain et un couplet afin de disposer d'une durée de chant qui soit pertinente pour les auditeurs. Nous obtenons alors un ensemble de dix chants de 23 à 46 secondes chacun, stylistiquement variés. Dans le tableau ci-dessous qui les présente, l'indication des tessitures réfère à celle que chaque enseignant a mentionnée à son propre sujet, lors de l'enquête préliminaire aux enregistrements ; même si ces tessitures ne correspondent pas aux esthétiques des chants recueillis⁷, nous les maintenons pour donner de la visibilité à la répartition des voix masculines et féminines (cf. Tableau 1).

Trois grands domaines de chant émergent de cet échantillon : la chanson phonographique⁸ française et anglaise, la chanson traditionnelle et la chanson savante. Parmi les chansons françaises se distinguent plusieurs caractéristiques stylistiques : « Une Île » de Serge Lama et Yves Guilbert (E1) se range plutôt du côté du répertoire des « chanteurs à voix », alors que le semi-parlé est un trait caractéristique de la chanson de Stromae (E2), quand le recours aux intonations de la musique arabe colore certains passages de la *Cantate* d'Allain Leprest et Romain Didier (E7). Les chants de langue anglaise rassemblent plusieurs traditions musicales : celle du Gospel (E5), du Rock (E9) et du Jazz pour « How High the Moon » (E10) dont la version par Ella Fitzgerald en 1960 est une référence. Aux côtés de ces exemples de *popular music* figurent des chansons traditionnelles marquées par le recours à leur langue d'origine pour ce qui est du chant africain (E4) et du chant tzigane (E6), quand le chant traditionnel russe (E3) est chanté dans une adaptation française. Enfin, la seule chanson savante de l'échantillon (E8) est elle aussi marquée par des traits stylistiques spécifiques, notamment l'ornementation érigée comme principe de vocalisation propre à l'ars nova.

⁴ Après plusieurs essais, la distance bouche/micro a été arrêtée à 30 cm. Une salle de classe insonorisée a été le lieu d'enregistrement pour toutes les voix sauf une, pour laquelle une légère réverbération est perçue. Les extraits ont été normalisés, c'est-à-dire que leurs niveaux moyens ont été équilibrés afin d'obtenir un niveau d'écoute équivalent.

⁵ Il y a environ 190 enseignants dans cette académie. Pour une analyse élargie et approfondie des répertoires par académie, voir Tripièr-Mondancin (2015).

⁶ Il s'agit d'un chef d'établissement qui pratique le chant en amateur.

⁷ Ni même, dans certains cas, aux timbres entendus.

⁸ La chanson phonographique fait partie des *popular music*, expression de langue anglaise qui « renvoie à toutes les chansons dont la fixation, la transmission et la diffusion reposent sur support phonographique » (Rudent, 2010, p. 6).

Extraits	Titres et auteurs/compositeurs	Durée
E1 (baryton)	« Une Ile » (1969), Serge Lama / Yves Guilbert	30 s.
E2 (baryton)	« Carmen » (2013), Stromae (d'après Georges Bizet)	38 s.
E3 (soprano)	« Le Sorbier de l'Oural » Chant traditionnel russe, adaptation française de Pierre Chevalier	32 s.
E4 (mezzo)	« Azido », chant traditionnel d'Afrique de l'Ouest (chant en langue <i>bété</i>)	43 s.
E5 (soprano)	« Hallelujah » (1984), Léonard Cohen	23 s.
E6 (alto)	« Nane Coxa », chant <i>romani</i> d'origine traditionnelle, Eugène Doga du film <i>Les tsiganes montent au ciel</i> d'Emil Loteanu (1976)	35 s.
E7 (baryton)	« Salam Haleikoum », <i>Cantate pour un cœur bleu</i> , (2006) Allain Leprest / Romain Didier, commande d'état du ministère de la Culture	32 s.
E8 (mezzo)	« Douce Dame jolie », Guillaume de Machaut	46 s.
E9 (baryton)	« Perfect Day » (1972), Lou Reed	46 s.
E10 (mezzo)	“How High the Moon” (1940), Nancy Hamilton /Morgan Lewis	43 s.

Tableau 1 - Liste des 10 extraits de chansons recueillies et choisies par les enseignants. Les extraits E4 et E8 sont chantés par une même enseignante⁹

Les commentaires recueillis

Cinq Inspecteurs Pédagogiques Régionaux de cinq académies différentes, trois femmes et deux hommes, sont sollicités pour écouter, commenter et évaluer chacune de ces voix du point de vue de leur adaptation au contexte de l'éducation musicale. L'analyse des commentaires recueillis fait émerger trois domaines de critères d'efficacité vocale :

Critères acoustiques				Critères pédagogiques				Critères esthétiques	
Justesse		Timbre		Modèle mélodico-rythmique		Modèle qui incite à chanter		Répertoire valorisé	
+	-	+	-	oui	non	oui	non	oui	non

Tableau 2 – Grille de catégorisation des critères acoustiques, pédagogiques et esthétiques, auxquels réfèrent les commentaires des cinq IPR sollicités pour évaluer un échantillon de dix voix chantées d'enseignants

La division des critères en plusieurs items permet une analyse croisée des réponses. Dans une même catégorie, les items peuvent être tous positifs ou tous négatifs ; on parle alors de concordance *positive* ou *négative* entre les critères. C'est le cas par exemple de la voix V4 (*Azido*, chant traditionnel africain) qui remplit positivement tous les critères sélectionnés :

Voix V4 <i>Azido</i> Chant en langue <i>bété</i>	Critères acoustiques						Critères pédagogiques				Critères esthétiques	
	Justesse		Qualité du timbre		Articulation		Modèle mélodico-rythmique pour les élèves		Modèle qui incite à chanter		Répertoire valorisé	
	+	-	+	-	+	-	+	-	Oui	Non	Oui	Non
	A1, A2		A1, A2, A3, A4, A5		A3		A1, A2, A3, A4, A5		A1, A2, A3, A4, A5			A1, A2, A3, A4, A5

Tableau 3 - Critères d'évaluation par 5 IPR Auditeurs (A1, A2, A3, A4, A5) de la voix V4 (*Azido*, chant en langue Bété de Côte d'Ivoire) : relevé d'une concordance positive dans les critères acoustiques, pédagogiques et esthétiques

⁹ Les fichiers-sons des extraits utilisés dans l'étude présente sont disponibles sur la plateforme HAL de l'auteure.

En transposant ces données dans un graphique en aires, on obtient une visibilité immédiate de la concordance des critères d'un auditeur à l'autre. Ainsi, pour la catégorie des critères pédagogiques de la voix V4, on obtient cette figure :

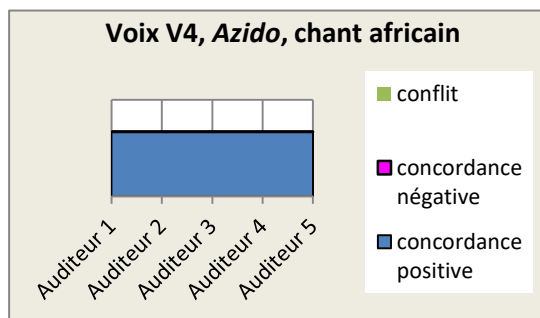


Figure 1 – Modalité d'évaluation de la voix V4 dans le domaine des critères pédagogiques. Mise en évidence d'une concordance positive d'un auditeur à l'autre. Chaque item de chaque catégorie de critère est évalué positivement par chaque auditeur

Les critères de catégorisation sont parfois *dissonants* ou *conflictuels* : par exemple, dans la catégorie des critères pédagogiques, une voix chantée peut être considérée par un même auditeur comme un modèle mélodico-rythmique discutable pour l'apprentissage par imitation, mais motivant pour les élèves. On parle alors de conflit dans un même domaine de critères. Le tableau ci-dessous met en évidence ces disparités particulièrement vives en ce qui concerne la voix V2, l'une des plus conflictuelles de l'échantillon :

Voix V2 Carmen De Stromae (2013)	Critères acoustiques						Critères pédagogiques				Critères esthétiques	
	Justesse		Qualité du timbre		Articulation		Modèle mélodico-rythmique		Modèle qui incite à chanter		Répertoire valorisé	
	+	-	+	-	+	-	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Non
	A1 A3	A2, A4, A5	A1, A3	A4, A5	A1, A4, A5		A1, A3	A2, A4, A5	A1, A2, A3, A4,	A5	A1, A2, A3	A5

Tableau 4 - Critères d'évaluation par 5 IPR Auditeurs (A1, A2, A3, A4, A5) de la voix V2 : mise en valeur des concordances et conflits à l'intérieur d'une même catégorie de critères et/ou entre critères pour chacun des auditeurs

Il est frappant de constater la variabilité de l'efficacité vocale *ressentie* par chaque auditeur, notamment en ce qui concerne la justesse et la qualité du timbre au sujet desquels les commentaires peuvent s'opposer : dans la figure ci-dessous, les auditeurs 1 et 3 trouvent la voix juste, alors que les auditeurs 2, 4 et 5 ne la trouvent pas juste. En ce qui concerne le timbre de cette même voix, l'auditeur 2 ne s'est pas prononcé (triangle blanc)

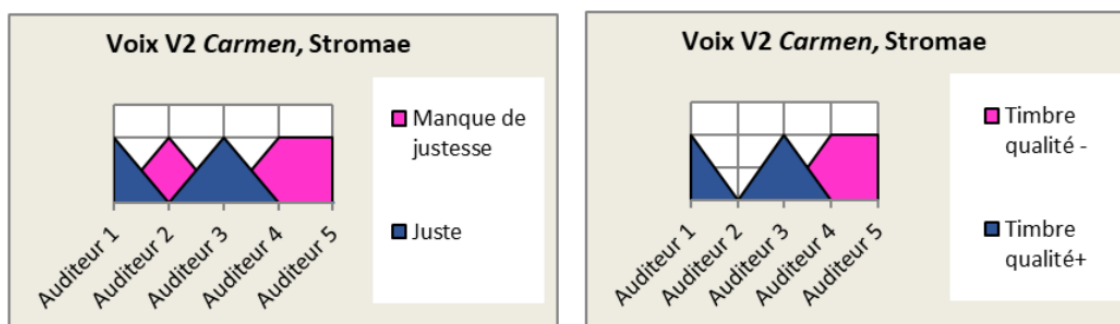


Figure 2 - Modalités du jugement de la voix V2 du point de vue du timbre et de la justesse, selon chaque auditeur de l'enquête

Dans le seul domaine des critères pédagogiques, le graphique en aires permet de mettre en valeur de mêmes contrastes d'un auditeur à l'autre. Dans la figure ci-dessous, chaque critère de la catégorie

« efficacité pédagogique » est renseigné positivement par les auditeurs 1 et 3, tandis que ces critères sont en conflit pour les auditeurs 2 et 4 ; seul l'auditeur 5 évalue négativement l'ensemble des critères de cette catégorie :

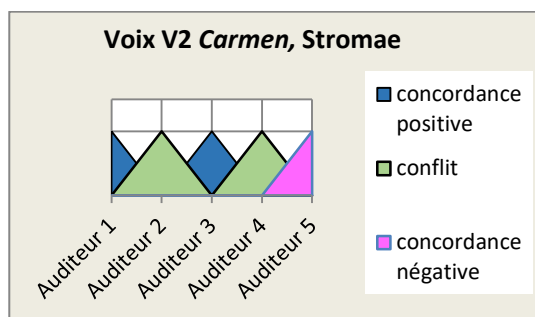


Figure 3 - Modalité d'évaluation de la voix V2 dans le domaine des critères pédagogiques : mise en évidence des contrastes d'un auditeur à l'autre

On obtient ainsi un profil très contrasté de la voix V2 qui rassemble à elle seule dans le domaine des critères pédagogiques concordance positive, négative et conflit : pour les auditeurs 2 et 4, la voix est un modèle discutable pour l'apprentissage, mais efficace du point de vue de la motivation à chanter. En revanche, pour l'auditeur 5, les deux items des critères pédagogiques sont concordants négativement alors qu'ils sont concordants positivement pour les auditeurs 1 et 3. On dira de cette voix qu'elle est particulièrement conflictuelle.

Un regard général sur l'ensemble de l'échantillon pour ce qui est des critères pédagogiques permet de rendre compte de la grande disparité existant dans le degré d'efficacité vocale ressentie d'un auditeur à l'autre (cf. Figure 4). Ce premier degré de complexité fournit le point de départ de notre questionnement par rapport à la problématique générale de ce numéro du JREM : les pratiques sociales d'écoute ont-elles un rôle dans cette complexité, constituent-elles une variable d'ajustement dans le cas des voix très conflictuelles ? Dans quelle mesure sont-elles opérantes dans les tendances esthétiques institutionnelles ?

De la valorisation d'une voix à celle d'un répertoire : un continuum à nuancer

Les voix non conflictuelles et jugées positivement dans la catégorie « efficacité pédagogique » ont en commun d'interpréter des chants traditionnels (V4 et V6), l'un en langue *bété* de Côte d'Ivoire (dont l'interprète est originaire), et l'autre en langue romani. On peut évidemment voir dans ces modalités de jugement une réponse aux préconisations institutionnelles en matière de répertoire dans les pratiques scolaires d'écoute¹⁰, tout autant qu'un écho à la *world music* qui fait partie de l'environnement musical des élèves. Toutefois, cette relation entre répertoire et valorisation de la voix est à nuancer : l'une des chansons alors très en vogue au moment de la constitution de cet échantillon, *Hallelujah* de Léonard Cohen, est portée par la seule voix unanimement concordante négativement (V5) ; par ailleurs on constate que les commentaires les plus dithyrambiques concernent les voix les plus entraînées de l'échantillon¹¹.

¹⁰ Le caractère d'exemplarité de ce répertoire se mesure par la proposition sur Eduscol d'une pièce de musique pygmée comme exemple de lien entre perception et production. Voir *Préambule du programme éducation musicale pour le cycle 4* – Arrêté du 9 novembre 2015 - Bulletin officiel spécial n°11 du 26 novembre 2015.

¹¹ Ces précisions sont apportées par le questionnaire préliminaire aux enregistrements.

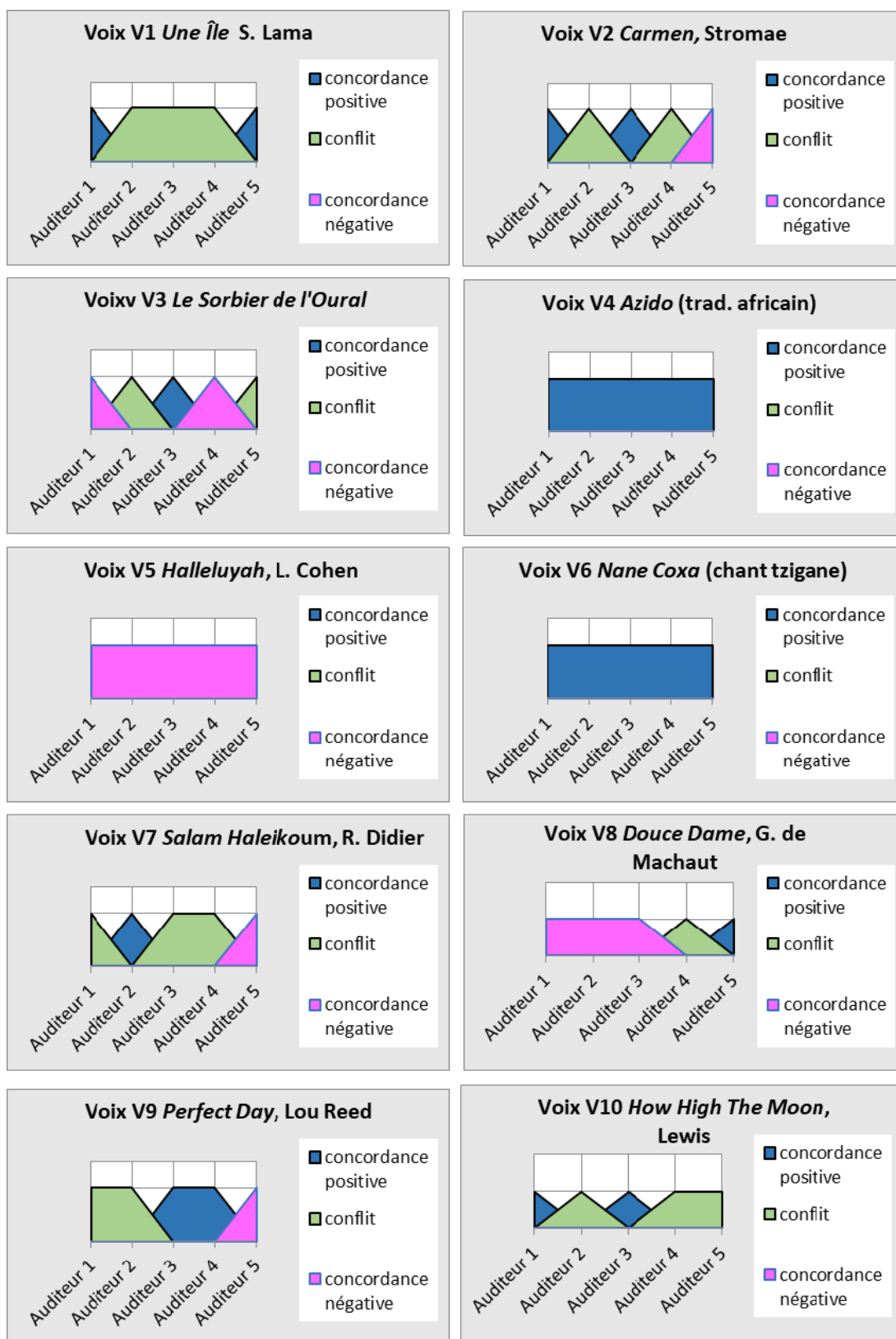


Figure 4 - Evaluation de 10 voix chantées d'enseignants : mise en évidence de la disparité du ressenti d'efficacité dans le domaine des critères pédagogiques d'un auditeur à l'autre

A la source du ressenti d'efficacité pédagogique, le rôle des transitoires d'attaque ?

La réception très favorable des voix V4 et V6 nous invite à un éclairage acoustique permettant l'identification de quelques éléments tangibles du ressenti d'efficacité vocale pédagogique, dont l'un des aspects décisifs repose sur la netteté des sons consonantiques. En effet, au-delà du répertoire, le point commun des voix les plus valorisées réside dans la netteté des transitoires d'attaque du son que nous donne à voir l'enveloppe d'amplitude. La comparaison selon une même échelle temporelle de la voix V6 (chant en langue romani) très valorisée, avec la voix V5 (*Hallelujah* de L. Cohen) dont l'accent anglais défectueux est déclaré par les IPR comme élément responsable de son manque de crédibilité, est parlante à ce sujet :

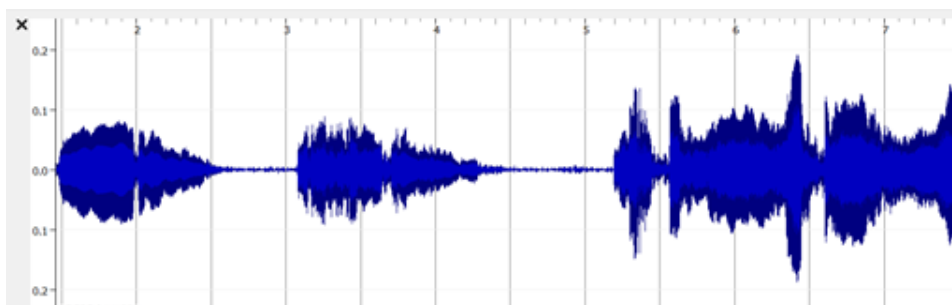


Figure 5- Enveloppe temporelle de la Voix V6. Mise en évidence de la netteté des transitoires d'attaque : verticalité des crêtes d'amplitude (temps en secondes en abscisse, valeur en dB en ordonnée)

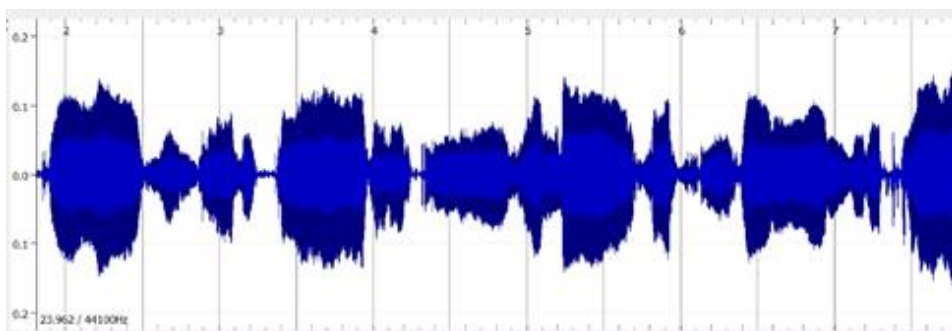


Figure 6 – Enveloppe temporelle de la voix V5. Mise en évidence de l'indécision des transitoires d'attaque : cintrage des crêtes d'amplitude (temps en secondes en abscisse, valeurs en dB en ordonnées)

Gilles Léothaud signale la franchise des attaques comme un des points clés d'une approche critique de la voix chantée¹² ; nous nous interrogeons sur le rôle que peut jouer ce paramètre dans le ressenti d'efficacité de la voix d'un enseignant d'éducation musicale, notamment dans le cas de la voix V2 abordée plus haut, et dont 3 auditeurs sur 5 signalent le manque de justesse. La franchise de ses attaques (visible sur l'enveloppe d'amplitude ci-dessous figure 7) et la qualité de son articulation (audible dans l'exemple sonore), semblent avoir l'effet de relativiser cet aspect pour les deux autres auditeurs de l'échantillon qui affirment :

« Ça c'est solide. Une voix sûre d'elle, juste, timbrée pas trop » (Commentaire n° 1)

« Ça passe très bien en classe [...] ; du moment que la voix est entraînée par rapport à la chanson proposée, ça passe très bien. » (Commentaire n°3)

¹² Il cite ces 8 points : 1. Justesse 2. Précision des attaques 3. Stabilité des notes tenues 4. Style respecté 5. Emploi (crédibilité) 6. Pouvoir émotionnel 7. Variété des nuances 8. Intelligibilité. Notons que ces points sont définis dans le cadre du chant savant occidental. Léothaud (2004 : 87)

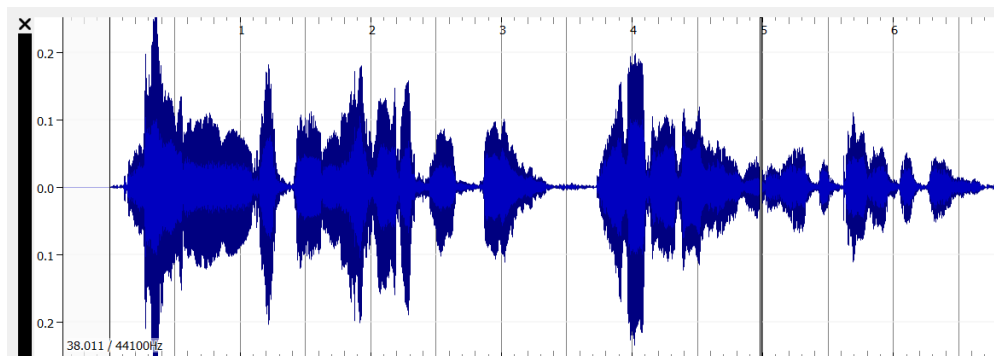


Figure 7 – Enveloppe temporelle de la voix V2.

Mise en évidence de la verticalité des transitoires (temps en secondes en abscisse, valeurs en dB en ordonnée) 0 s. à 6,5 s

La distribution de l'énergie et la notion de timbre

Cependant, le « bien chanter » ne repose pas sur un seul des paramètres sonores ; la voix V4 (« Azido ») est perçue comme une voix « *pas trop timbrée, mais une voix solide qui chante bien, qui est juste et qui rayonne* ». Celle-ci, de fait, ajuste finement l'énergie dans les zones de résonance propre aux voyelles sans altérer la hauteur fondamentale ni détériorer l'intelligibilité du texte, au bénéfice d'un chant nuancé en intensité. Pour illustrer le spectre large de cette voix V4, nous en donnons l'image ci-dessous (figure 8) comparativement à celle de la voix V5 (*Halleluyah*, L. Cohen) la moins valorisée de l'échantillon (figure 9) :

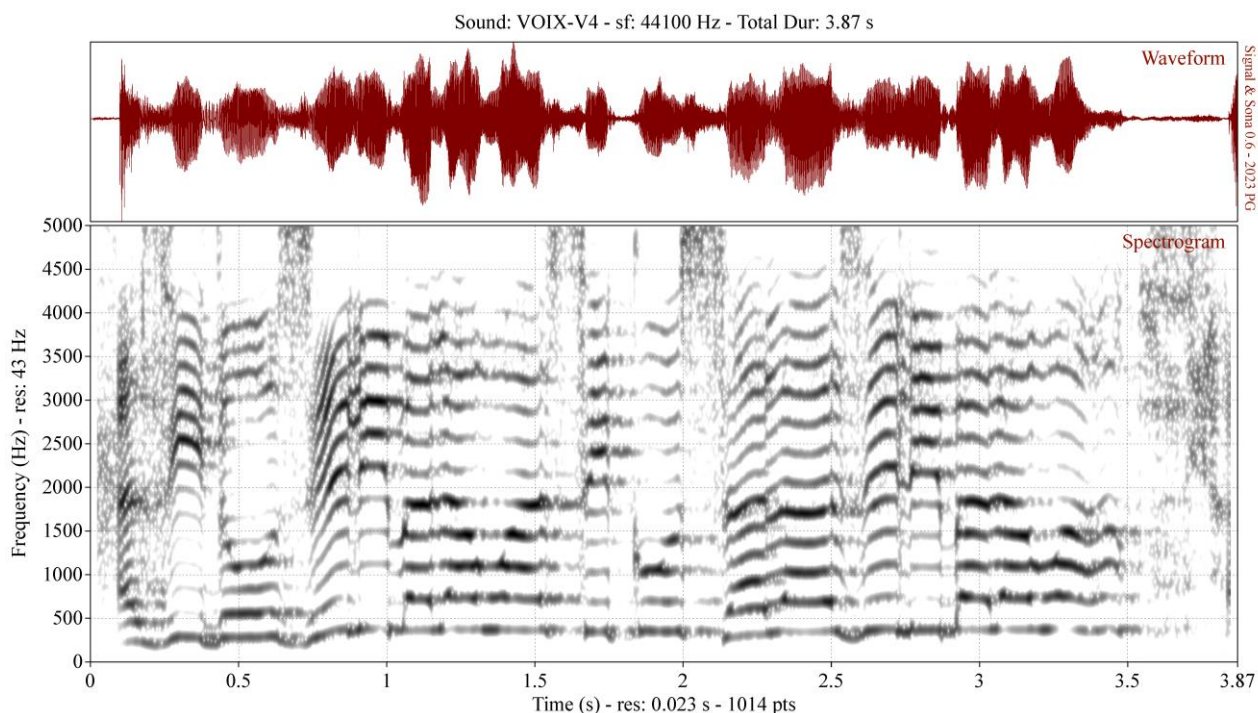


Figure 8 - Spectrogramme de la voix V4 (Azido, 1ère phrase, de 0 à 3,5 s). Mise en évidence des zones de renfort de l'énergie dans les harmoniques : brillance lumineuse de couleur jaune de chacune des composantes fréquentielles, notamment dans la zone de plus grande sensibilité de l'oreille, autour de 3000 Hz¹³

¹³ Il s'agit de ce que l'acoustique appelle le *formant du chanteur*, c'est-à-dire un « renforcement d'énergie dans les harmoniques situés dans la zone fréquentielle comprise entre 2500 et 3000 Hz, quelle que soit la fréquence fondamentale de la voix, et quelles que soient les voyelles prononcées » (Castellengo, 2015).

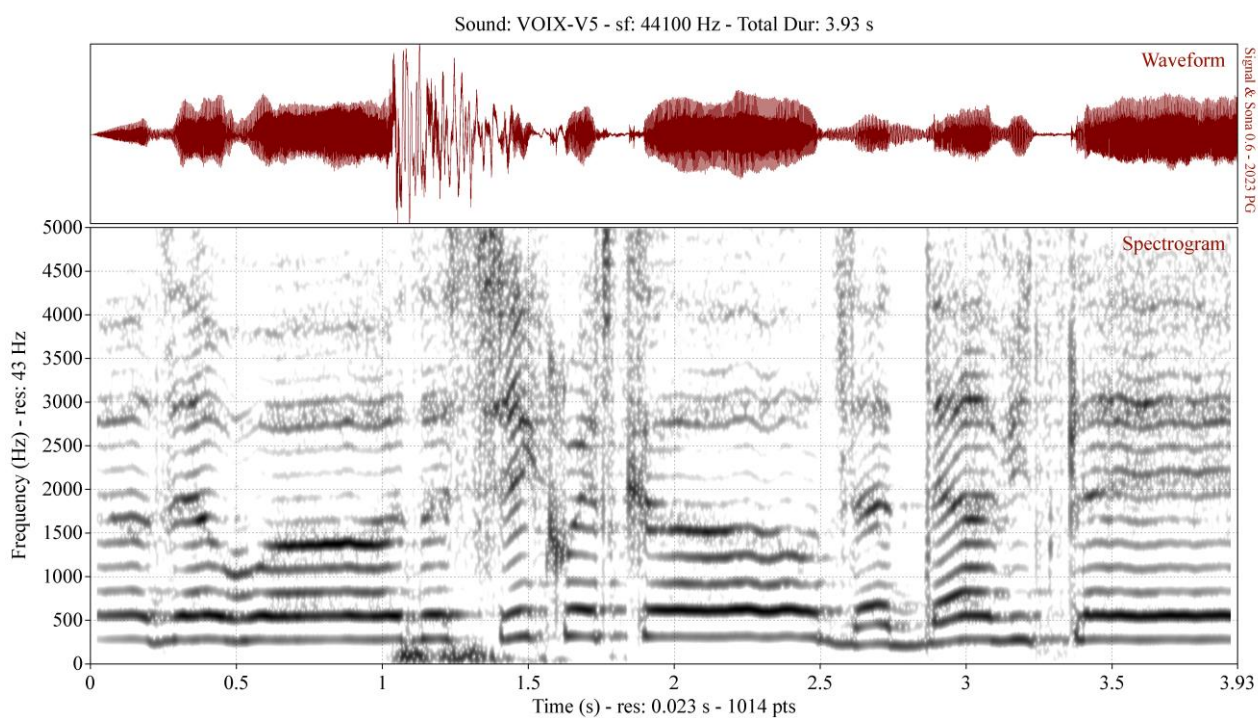


Figure 9 – Spectrogramme de la voix V5 (« Hallelujah » de L. Cohen, 1ere phrase). Mise en évidence des zones d'ombre dans les harmoniques à partir de 1500 Hz et des transitoires d'attaque et de fin bruyeux marqués par des zones verticales de brouillard. (Du début à 3,5 s.)

Ce premier aperçu des images spectrales des trois voix les moins conflictuelles dans les commentaires fait émerger trois composantes importantes : le nombre d'harmoniques, l'énergie acoustique et sa répartition, la netteté des transitoires et leur degré de bruit. Les auditeurs parlent d'« *une voix bien posée et un timbre rond* » (*Commentaire n°4* pour l'interprétation du chant tzigane V6) ou encore « *juste ce qu'il faut comme timbre* » (*Commentaire n°1* pour l'interprétation du chant africain V4). Ces qualités vocales ne sont cependant pas réservées aux seules voix V4 et V6. C'est à cet endroit de l'analyse, et après cet éclairage sur les qualités mesurables des deux voix les plus valorisées que la question des répertoires comme variable des jugements d'efficacité pédagogique entre en jeu. En effet, parmi les autres voix de l'échantillon, certaines présentent un spectre rassemblant les qualités mesurées ci-dessus, sans que les auditeurs ne les trouvent convaincantes. Il s'agit donc maintenant de mettre en perspective certaines de ces voix conflictuelles et le répertoire qu'elles font entendre.

Le répertoire comme variable du ressenti d'efficacité vocale ?

Un répertoire valorisé en fonction de son écart avec certaines stylistiques musicales

L'identification de quelques éléments tangibles des deux voix les plus valorisées confrontées à leurs commentaires permet de mettre en avant l'importance pour les IPR d'une voix qu'ils qualifient de « maîtrisée » ou « assurée », évitant le terme de « travaillée ». Dans une étude antérieure (Estienne, 2018) nous avons pu démontrer comment la notion de voix travaillée renvoyait encore à l'idée d'une voix artificielle longtemps associée à la voix opératique inadaptée à l'enseignement général et, par là-même, redoutée par les IPR. Dans cet esprit, le « bien chanter » est ramené, dans les discours analysés, à une manière de chanter « naturelle ». Dans le même temps, les discours institutionnels s'attachent à défendre, à travers l'éclectisme qu'ils prônent, la notion de respect du style dès lors que celui-ci ne s'approche pas de l'esthétique du chant savant occidental considérée comme trop éloignée des pratiques d'écoute de référence. Si cette tendance concerne le domaine de la production, elle laisse des traces dans les réactions des IPR à l'écoute des voix chantées proposées. Les analyses qui

suivent tendent à démontrer que l'intérêt pour de mêmes traits techniques n'est pas équivalent d'un style à l'autre.

Des traits trop proches du chant savant occidental : l'exemple de « Une Île » (1969) de S. Lama et Y. Guilbert

Cette problématique est ici abordée par l'analyse de quelques traits vocaux spécifiques présents dans les voix de l'échantillon. Ce sont : la couleur « claire » du timbre, le phrasé, le *vibrato* et l'ornementation. C'est par ce grain plus fin d'analyse que nous pouvons déceler le rôle de l'écriture stylistique dans les préférences plus ou moins marquées des IPR de l'enquête.

Les spectrogrammes des voix dont le timbre est qualifié de « clair » par les auditeurs – ce qui dans les commentaires apparaît comme une qualité vocale recherchée dans la voix d'un enseignant - rendent compte de la présence d'énergie dans les harmoniques aigus. Ce phénomène est observé dans la voix V4 (chant africain) analysée dans la partie précédente, et ici, dans la voix V1 (« Une Île » de Serge Lama). La figure 10 ci-dessous affiche le spectre ample de cette voix masculine ; le renfort d'énergie dans les différentes zones fréquentielles, y compris la zone du formant du chanteur (autour de 3000 Hz), atteste d'une voix timbrée sans effet de surcharge : les zones d'ombre qui se dessinent sont développées selon la mouvance des zones formantiques des voyelles. Malgré les composantes bruiteuses de certaines consonnes (zone verticale de brouillard sur le spectre) le *legato* de la voix n'est pas altéré, ni l'homogénéité du timbre :

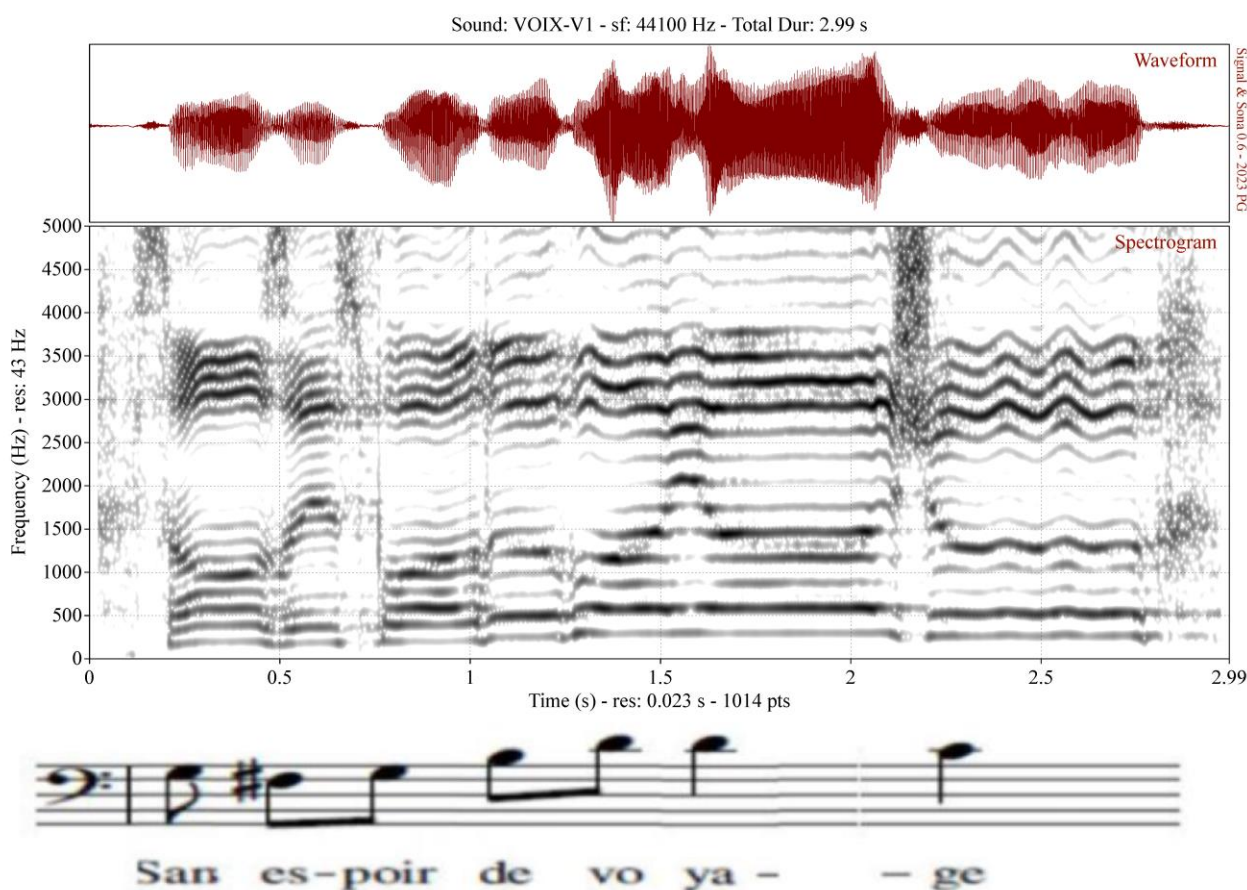


Figure 10 – Spectrogramme de la voix V1 (« Une Île » de Serge Lama, phrase 4). Mise en évidence de la richesse du spectre et de la répartition de l'énergie selon les différents formants, y compris le formant du chanteur dans la région des 3000 Hz (17,5 s. à 20,5 s.)

Les transitoires d'attaque, de durée et d'extinction des sons n'altèrent pas ici la hauteur tonale : on ne note pas d'effet de glissando dans les attaques, ou d'une note à l'autre, ni de retombée du son à la fin

des tenues, mais, au contraire, des enchaînements francs, notamment dans l'arpège ascendant noté figure 10, et une hauteur tonale stable dans les tenues. Celle-ci est confirmée par la valeur du second harmonique H2 égal à 2 fois la fréquence fondamentale (f_0) ce que le logiciel d'analyse met en valeur dans l'image spectrale ci-dessous : la mesure en Hz des notes Ré4 et DO4 est une estimation locale, car le son varie très rapidement ; l'intérêt de cette représentation est de montrer comment, sur les deux notes tenues finales de la 4^e phrase (de 18,5 s. à 20 s.), le rapport entre f_0 et H2 est constant d'une note à l'autre¹⁴ :

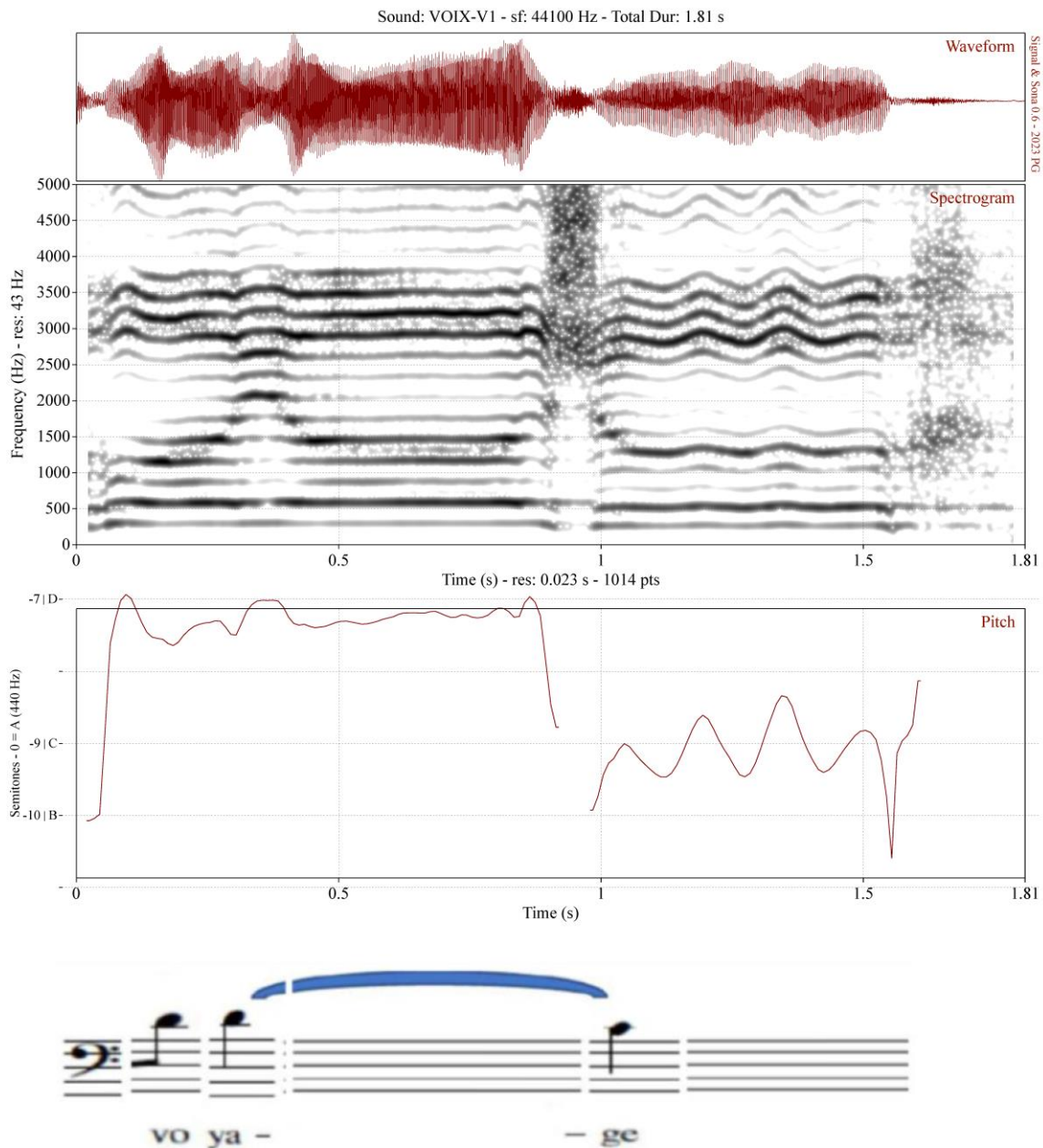
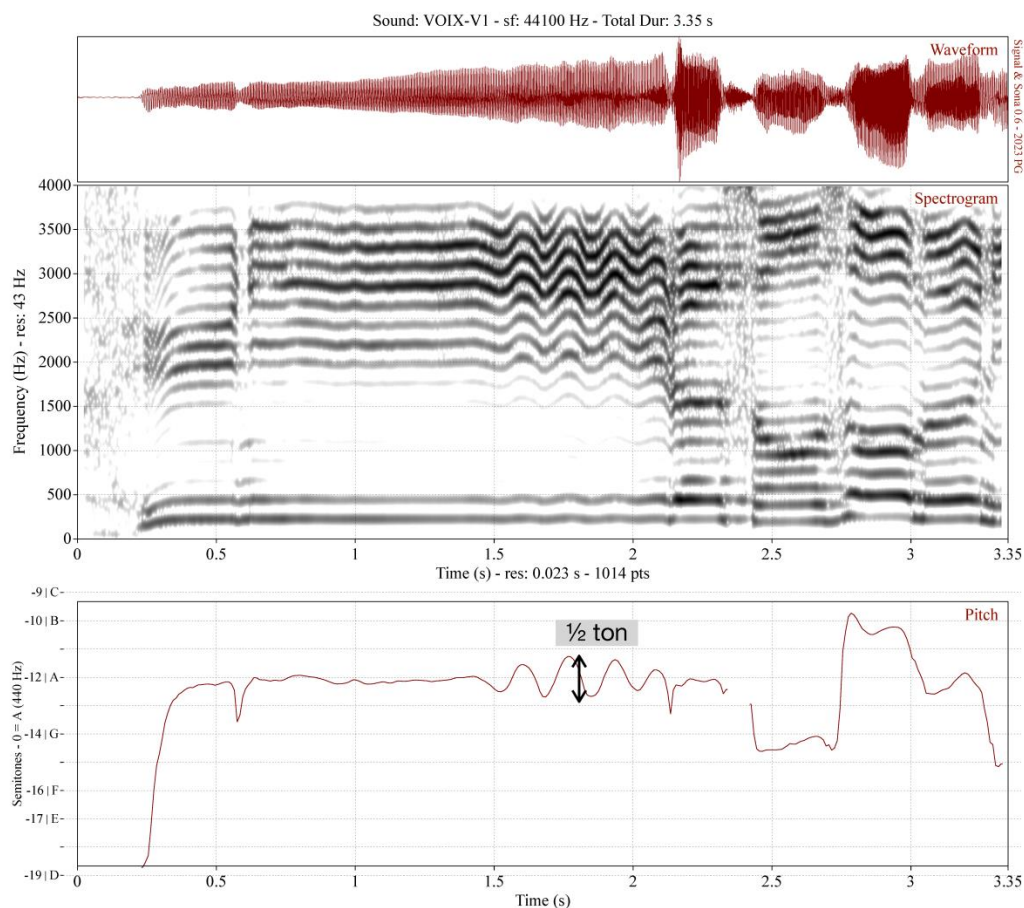


Figure 11 – Spectrogramme et courbe de fréquence de la voix V1. Mise en valeur de la constance du rapport f_0 / H2 dans les deux tenues finales de la 4^e phrase (de 18,6 s. à 20, 1 s.) Temps en abscisse, fréquence en Hz en ordonnée

La voix V1 présente donc des qualités de timbre et de justesse précieuses en éducation musicale, qualités que l'on a pu détecter en tant que telles dans les deux autres voix les plus valorisées de

¹⁴ L'affichage en Hertz de f_0 sur la courbe de fréquence indique la hauteur de note moins un certain nombre de cents : le cent est une mesure d'intervalle très petite (1/2 ton équivaut à 100 cents). Les notes indiquées sont D4 – 16 cents, puis C4 – 10 cents.

l'échantillon (V4 et V6). Or, même reconnue comme « *une belle voix de prof de musique* » (Commentaire n° 1), la variabilité des avis recueillis la signale comme un de ces exemples vocaux qui attire dans toutes les catégories de critères de la grille de commentaires, des réponses conflictuelles. En effet, la voix est reconnue « *expressive* », « *joliment phrasée* » et en même temps, est déclarée « *trop tendue, trop aiguë* » avec un « *larynx serré* » provoquant un « *timbre métallique* » (Commentaires 2, 3 et 4). Le second grief avancé dans 2 commentaires sur 5 repose sur le manque d'adéquation entre le style d'interprétation de la voix V1 et le chant interprété dont la primauté mélodique s'inscrit dans un courant de la chanson française où la « *vocalisation émotive* » est une signature de l'interprète (Chabot-Canet, 2013, p. 217). Ici, le *legato* ne contredit pas l'écriture mélodique générale dont le mouvement s'apparente à de longues arabesques, parsemées de tenues. Son contrôle est au service d'un dosage de l'énergie qu'on a pu reconnaître par exemple dans la voix V6 très valorisée, dosage qui se confirme par le spectrogramme dans la gestion du *vibrato* : si celui-ci est ressenti « *un peu forcé* » (Commentaire n°2) ou « *non contrôlé* » (Commentaire n°4), la représentation spectrale le présente comme régulier et ponctuel (jamais sur l'attaque mais toujours sur la fin d'une tenue) ; sa fréquence est de 5 oscillations par seconde¹⁵ et la mesure de son amplitude (de crête à crête), à différents endroits du chant, équivaut à un demi-ton :



Un' î-----sans hom---me ni

**Figure 12 – Spectrogramme et courbe de hauteur (pitch) de la voix V1 (Une île, 2e phrase).
Mise en évidence de la régularité du vibrato**

¹⁵ Ces mesures correspondent aux normes du vibrato vocal. Toutes tessitures confondues, le nombre d'oscillations par seconde varie de 6 à 7,5 dans les pays latins, et de 5 à 6,5 dans les pays germaniques et nordiques (Castellengo, 2015).

Ces différents traits techniques ont tout leur sens dans l'écriture musicale en présence, proche d'une tradition vocale occidentale et savante qui met en valeur la dimension chantante de la voix : la gestion du *vibrato* et du *legato* va de pair avec l'homogénéité du timbre tant recherché dans la voix lyrique, et la priorité est donnée aux voyelles plutôt qu'aux composantes bruiteuses des consonnes. Ce n'est alors pas tant la voix que l'écriture elle-même qui gêne les auditeurs : « *évidemment, c'est un bon modèle pour l'éducation musicale, avec un petit bémol : c'est une voix un peu trop travaillée, on est à la limite de la voix lyrique, ce qui peut prêter à faire rire les élèves* » (Commentaire n°1).

Un exemple criant : « Douce Dame jolie » de G. de Machaut

L'exemple de la voix V8 interprétant *Douce Dame jolie* mène plus loin ce raisonnement. Trois auditeurs sur cinq la trouvent défavorable pour son timbre « *nasillard, forcé, trop travaillé* ». Le spectre rayonné de cette voix fait apparaître une énergie répartie dans les harmoniques qui sont nombreux ; l'enveloppe d'amplitude indique des effets d'intensité nuancés en forme de soufflets rapprochés, presque sur tous les temps, sans que le timbre ne soit altéré. La propreté des transitoires d'attaque, de soutien et d'extinction du son témoigne d'une grande souplesse vocale compte tenu du style très ornémenté de l'écriture¹⁶ :

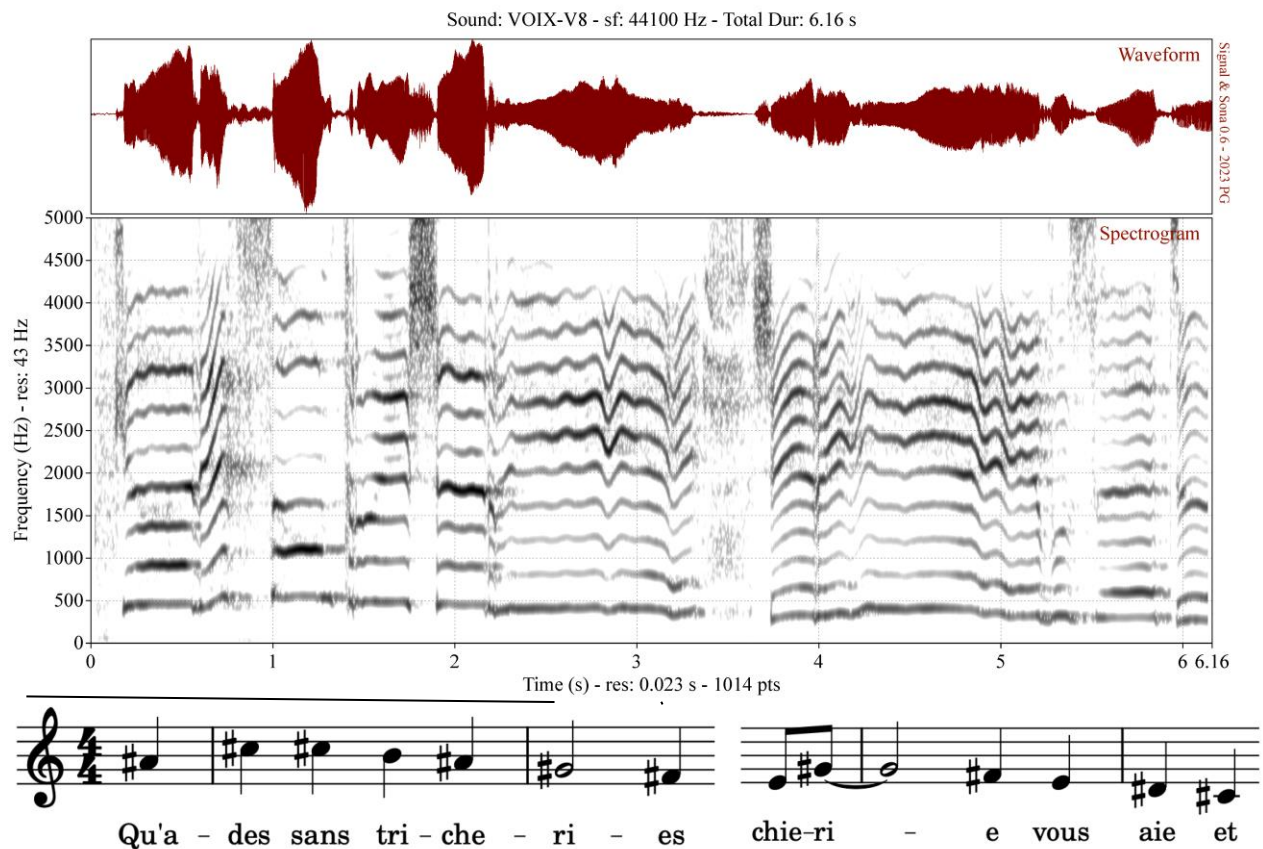


Figure 13 - Spectrogramme et enveloppe d'amplitude de la voix V8 (« Douce Dame jolie », G. de Machaut, phrase 3). Mise en évidence des effets contrôlés de l'intensité, du nombre d'harmoniques et de la répartition de l'énergie dans le spectre

Impossible pour les auditeurs de reconnaître qu'il s'agit de la même interprète que celle du chant africain « Azido » si élogieusement évoquée comme « *une voix solide, qui chante bien, qui est juste et qui rayonne...* », avec laquelle « *on [se sent] bien, on a envie de partager, de chanter* » ; dans le cas de « Douce Dame », le même auditeur la perçoit comme une voix au « *timbre trop travaillé, [dont on sent]*

¹⁶ Le relevé de notes de la figure 13 peut paraître anachronique : il correspond cependant à la hauteur réelle de l'interprétation de la voix V4, qui, dans l'approche acoustique, nous a paru nécessaire de maintenir.

la coloration musicale euh...folklorique, locale [...] trop centrée sur la voix du prof qui veut se faire plaisir presque, sans avoir l'envie de partager avec ses élèves, alors que c'est le but ». La stylistique musicale se présente comme une variable du taux d'acceptabilité des traits vocaux spécifiques au bénéfice, ou pas, d'un partage possible avec les élèves. Plus encore que pour « Une île », ce taux d'acceptabilité est ici très bas, compte-tenu de son éloignement des pratiques sociales d'écoute. L'évaluation de la voix a glissé vers celle du répertoire : si l'écoute de « Une île » pouvait pour 1 IPR sur 5 « prêter à faire rire les élèves », dans le cas de « Douce Dame », ce sont 4 IPR sur 5 qui « craignent un immense éclat de rire ». On touche ici à la dimension très contextuelle de l'éducation musicale dont les choix esthétiques se mesurent en termes de distance ou de proximité avec les pratiques sociales d'écoute, sans pouvoir minimiser la pression que peut exercer sur les choix de répertoires le degré de réception de ceux-ci par les élèves.

La typicité vocale sous condition : l'exemple de « How High The Moon »

Ces analyses sont renforcées par celle de la voix V10 qui fait entendre une chanson issue du jazz (« How High The Moon », N. Hamilton et M. Lewis), répertoire peu habituel chez les élèves¹⁷, mais qui, dans l'enquête présente, sollicite de nombreux éloges. De fait, nous avons là une voix entraînée qui privilégie, quand on l'écoute, le mécanisme M1¹⁸, dit aussi chez les chanteurs « mécanisme lourd » ; sur l'image ci-dessous (figure 14), tous les harmoniques sont renforcés jusqu'à 4300 Hz, résultat d'une technique qui s'appuie entre autres, sur une forte pression sous-glottique :

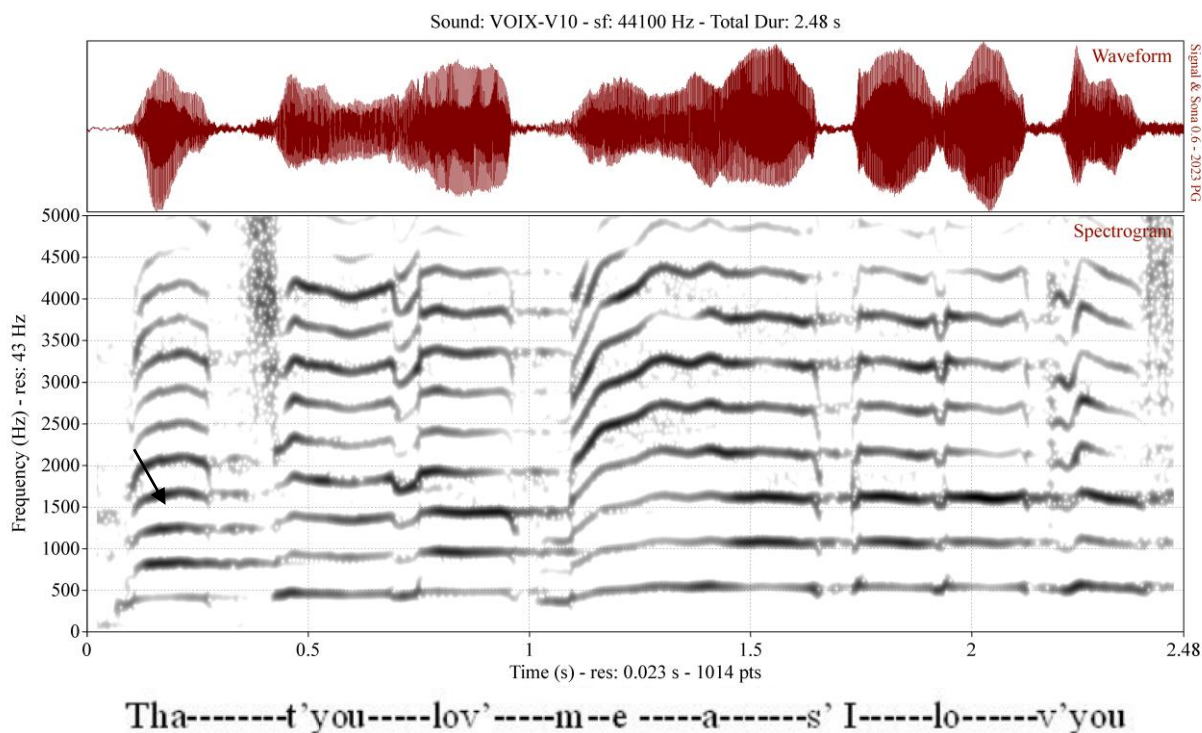


Figure 14 – Spectrogramme et enveloppe d'amplitude de la voix V10 (« How High The Moon », N. Hamilton et M. Lewis). Mise en évidence de la puissance et du renfort d'énergie dans les harmoniques de rang élevé, et de la franchise des transitoires

¹⁷ D'après une recherche collaborative par questionnaire sur les préférences musicales, la communication et les relations sociales des 15-25 ans de l'académie de Toulouse menée en 2014 : Les enquêtés devaient citer des morceaux de musique (4 au maximum) qu'ils avaient appréciés dans la période récente. Parmi les 1800 titres cités, la musique classique et le jazz ne représentent ensemble que 2,3% (Azam, Grossetti, Lafont et Tudoux, 2018).

¹⁸ La production vocale humaine se traduit par 4 mécanismes laryngés, M0, M1, M2, M3. Le mécanisme M1 fait vibrer les cordes vocales sur toute leur longueur et épaisseur. Pour une description précise, voir l'extrait de la thèse de N. Henrich « Etude la source glottique en voix parlée et chantée » sur <http://voiceresearch.free.fr/production/mecanismeslarynges.htm>

Le choix d'une production vocale très sonore et très timbrée est caractéristique de nombreuses musiques actuelles, et correspond à la technique du *Belting*¹⁹. La sensation de puissance est augmentée par des phrases très articulées, un *staccato* très marqué : les transitoires d'attaque sont francs, y compris sur les semi-consonnes glissantes comme le son [j] de « you » (flèche sur la figure ci-dessus). Le recours au *vibrato*, quelles que soient les notes émises et quelle que soit leur durée est généralisé, revêtant alors un aspect brusque. Un aperçu de ce phénomène est donné par une image réalisée selon une fenêtre temporelle plus large, afin de donner à voir la répartition du *vibrato* sur une longue phrase musicale dans laquelle de nombreuses syllabes sont enchaînées :

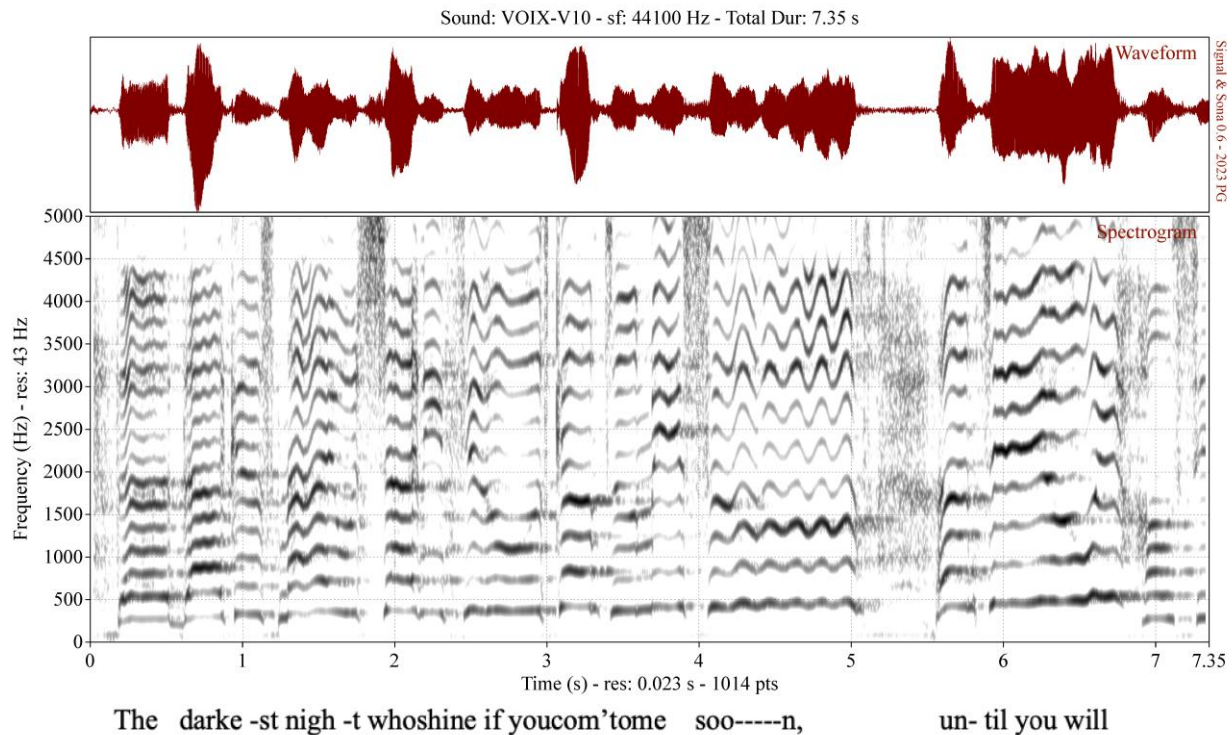


Figure 15 – Spectrogramme de la voix V10.
Mise en évidence du vibrato généralisé quelle que soit la durée des notes chantées (31,5 s. à 38,5 s.)

L'intérêt d'un tel exemple dans l'échantillon est double : non seulement il témoigne d'une technique vocale que certains commentaires qualifient de virtuose, mais aussi d'une typicité vocale très marquée par le recours au mécanisme 1 et la généralisation du *vibrato*. Un seul auditeur sur 5 trouve ces traits problématiques :

« Là je suis gênée et pourtant c'est une qualité, la présence du vibrato, mais ici, il perturbe l'écoute des élèves, et la reproduction après... je suis gênée aussi par la tension qu'elle met dans les aigus, elle ne passe pas en voix de tête²⁰ [...] » (Commentaire n° 2)

Mises à part ces réserves, la sensation de tension n'est pas prédominante chez les autres auditeurs pour lesquels la voix perçue donne l'assurance d'une excellente réception :

« Le vibrato ici est tout à fait naturel, ça fait partie du style, elle le place sur certaines notes au feeling, le timbre est un peu tendu dans l'aigu, elle ne passe pas en voix de tête, elle reste juste,

¹⁹ La voix timbrée dans le *Belting* s'appuie sur l'usage du mécanisme laryngé M1 et un renforcement de l'énergie dans les premiers harmoniques, quelle que soit la hauteur de la note. Il en résulte une voix très puissante. Pour plus de précisions, voir Henrich-Bernardoni (2014, 2020).

²⁰ La « voix de tête » correspond au mécanisme M2.

mais la voix est tendue. On pourrait dire quelque chose sur les aigus un peu fluets mal timbrés, mais ici c'est parfait, l'épaisseur de la voix diminue dans les aigus, c'est un peu métallique, mais cela convient ici » (Commentaire n° 5)

« Sur le plan technique le vibrato est un peu trop accentué, un peu trop large ; par moment la voix est serrée dans les aigus et forte. Mais globalement, ça me paraît une voix aisée, travaillée, et adaptée, un bon modèle. Le timbre un petit peu serré, ...la voix pourrait être plus en avant, plus ronde » (Commentaire n° 4)

« Là évidemment, on a une voix extrêmement travaillée, mais on n'est pas dans du trop, là on est dans du beau, alors que la première voix (« Une Île » de S. Lama) on était limitée à ce que ce soit trop lyrique ; là, on est dans une voix travaillée encore plus, mais sur d'autres plans, c'est pour ça qu'elle passe mille fois mieux ; aucun gamin ne rigolerait. » (Commentaire n° 1)

« C'est un timbre riche, avec l'utilisation de modes vocaux très différents, un vibrato adapté, c'est vraiment la voix instrument. Les élèves vont être subjugués. » (Commentaire n° 3)

Ainsi, des trois voix considérées comme les plus connotées esthétiquement et techniquement (« Une Île », « Douce Dame jolie » et « How High the Moon »), la voix V10 déclenche chez 4 auditeurs sur 5 des commentaires élogieux. Bien que le répertoire du jazz vocal ne fasse pas partie des habitudes d'écoute des élèves, les éléments d'écriture rythmique et mélodique associés à l'utilisation du mécanisme M1 confèrent à cette voix des sonorités plus familières que celles des deux autres. C'est donc davantage la couleur stylistique que les qualités vocales en tant que telles qui jouent ici en la faveur d'une efficacité présumée de la voix perçue. L'analyse de ces trois exemples musicaux laisse penser que la typicité vocale est bien reçue dès lors que celle-ci est éloignée du chant savant occidental et qu'elle se rapproche des pratiques sociales d'écoute. Le vibrato, même discret et bien contrôlé de la voix V1 (« Une Île ») ne déclenche pas l'admiration suscitée par celui de la voix V10 (« How High The Moon »), pourtant plus brusque et grand consommateur d'énergie.

Un déterminant caché : la crédibilité

Créer les conditions d'une reconnaissance de la discipline : vers une pragmatique des répertoires

Les remarques selon lesquelles la voix chantée d'un enseignant pourrait faire rire les élèves parsèment tous les entretiens avec les IPR que nous avons menés entre 2012 et 2017²¹, témoignant ainsi des contraintes spécifiques de la discipline. « La transposition d'une pratique sociale de loisir en discipline d'apprentissage ne va pas de soi et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'éducation musicale peine à trouver sa place dans le corpus des disciplines scolaires » (Maizières, 2012, p. 13). L'éducation musicale s'ancre ainsi dans un monde réel fait de possibles mais aussi de contraintes, parmi lesquelles les pratiques sociales d'écoute dont on sait qu'elles constituent, lors des apprentissages primaires (Tricot, 2018), un facteur déterminant pour la réception. Or, de ce côté, pour l'éducation musicale, rien n'est acquis de fait : tout se passe comme si, de l'approche dans le cadre scolaire de ces objets en constante évolution que sont la musique et les goûts (Hennion, 2005), dépendait la survie de l'enseignant :

« Moi j'ai une agrégée, bon, tant qu'elle fait des vocalises cela tient à peu près, mais quand elle part dans sa voix très appuyée (l'IPR imite la voix en question) c'est un véritable cataclysme ! Là c'est fini, c'est fini, elle est morte, elle ne peut plus rien faire, c'est terminé ! » (Entretien n°7, 11

²¹ Ce qui représente environ 25 heures d'entretiens menés auprès de 15 IPR.

janvier 2013)

Cet extrait d'entretien indique avec quelle violence les enjeux d'un « mauvais départ » peuvent être ressentis par les IPR. A travers la légitimité de l'enseignant, c'est celle de la discipline entière qui se joue :

« Un professeur qui serait enfermé dans un style de musique trop...savante, dans sa voix, dans l'interprétation de musiques savantes et anciennes, il ne pourrait pas survivre dans certains endroits pendant un an. [...] il faut absolument avoir cette diversité de réponses vocales ; sinon on est mort ! On n'est pas crédible face aux élèves ! » (Entretien n° 5, 11 janvier 2012)

Aussi les IPR se montrent-ils très attentifs à la capacité d'accueil des répertoires dans le cadre collectif de la classe et cette attention semble projetée dans leur propre écoute des voix enregistrées de l'enquête présente. L'idée forte qui émerge de notre étude est la suivante : la crédibilité d'une voix repose sur ses compétences vocales à condition que le répertoire proposé entre en écho avec les habitudes sociales d'écoute :

« C'est audacieux, la voix [n° 8] est convaincante pour nous qui avons connaissance de la musique médiévale, mais pour les élèves, je crains un immense éclat de rire [...] Dans un idéal, cela a toute sa place, dans la réalité, ça ne passe pas du tout » (Commentaire n° 2, voix V8)

Porter cette attention à la réception nous amène à voir dans les préconisations des IPR l'expression d'une forme de pragmatique des répertoires qui tient compte de la dimension expérientielle et du cadre collectif de l'écoute en classe, avec comme terrain d'accueil les oreilles des élèves dont les références sont déjà façonnées par des modèles musicaux issus des pratiques sociales d'écoute. Si la reconnaissance de la discipline n'est pas à chercher du côté de l'institution, c'est du côté des élèves qu'elle peut être gagnée. Un déterminant caché de cette pragmatique des répertoires pourrait se trouver dans la préoccupation majeure de « prendre au sérieux » la discipline.

Eloge de la singularité

Toutefois, dans la perspective d'une éducation artistique, la prise en compte de la réalité des pratiques sociales d'écoute ne saurait exclure la dimension artistique des choix. Comment une pragmatique des répertoires prend-elle en charge cette question capitale de la problématique ? Un retour sur l'échantillon de voix enregistrées nous permet d'apporter des éléments de réponse.

Expression de la personnalité dans la voix et originalité des choix

Les voix présentées ci-dessus sollicitent toutes de longs commentaires dont les nombreux contrastes sont l'indice d'un fort intérêt de la part des IPR. Que dire alors des voix qui, non dépourvues de qualités sonores, sont déclarées « *pas bien terribles* », « *pas extraordinaire* », laissant les auditeurs peu loquaces ? Par exemple, pour la voix du « Sorbier de l'Oural », des qualités sont reconnues : « *c'est une voix qui est sincère, qui traduit la naïveté du texte* » (auditeur 3) ; « *la voix est jolie, n'a pas de défaut vraiment* (auditeur 5), « *il y a un joli phrasé* » (auditeur 4) et pourtant, « *le résultat est terne* » (auditeur 4), « *la voix est plate* » (auditeur 3). Si le manque de justesse est signalé par 2 auditeurs, l'accent est plutôt mis sur l'aspect « fluét » de la voix. Le texte musical, dans une mesure ternaire, valorisant le phrasé legato et la mélodicité, revêtirait un caractère « *trop enfantin* » pour « *passer* » auprès des grands adolescents. C'est là un aspect qui, dans les commentaires, se montre plus prégnant que les faiblesses techniques : les effets de gonflements de l'amplitude et altération de la justesse, à travers un chant d'écriture conventionnelle, sont ramenés à l'expression d'un « *manque de personnalité* » (auditeur 1). On peut interroger le rôle du caractère hybride du répertoire peu marqué stylistiquement conduisant au ressenti de « *quelque chose d'assez anonyme* » (auditeur 5). Ainsi, la

perception de « personnalité » dans la voix est-elle fortement liée à la singularité d'un répertoire, pourvu qu'il s'éloigne du chant savant occidental.

Fuir le convenu

Le choix d'une chanson issue des « contre-cultures » semblerait constituer une originalité en soi, non pas seulement parce qu'elle fait écho aux pratiques sociales d'écoute, mais plutôt par son écart avec un répertoire convenu, c'est-à-dire, selon le terme bourdieusien, « légitime ». Dans cet esprit, les chansons comme « Une Île », marquées par la mélodicité et le *legato*, relèvent des pratiques ordinaires de l'éducation musicale. Elles évitent la prise de risque que constituent les chants traditionnels de culture éloignée dont l'institution encourage la pratique : « *entre un chant pygmée utilisant la technique du jodel et une chanson de variété française dont l'ambitus se situe entre La grave et Mi médium, le choix pour la variété peut paraître plus prudent* » signale un des IPR interrogé. L'originalité ressentie de ce type de chants n'est pas liée à leurs traits stylistiques propres : même si le chant africain « Azido » ou la chanson en langue romani « Nane Coxa » sont valorisés comme répertoire inhabituel, on peut remarquer qu'ils sont chantés selon une interprétation occidentalisée, sans que cela ne soit gênant pour les auditeurs. Leur degré d'originalité ressentie dépend donc des représentations qu'ont les auditeurs de ce type de vocalité. Ainsi dans notre enquête, si les voix sont valorisées, c'est moins par leur qualité technique ou de respect du style que par l'écart à une culture convenue que leur répertoire déstabilise. Ces préférences semblent liées au degré de personnalité d'un enseignant dont les choix esthétiques sont assumés. L'originalité, en tant que qualité de ce qui est pertinent et non commun (Lubart, 2003), constitue donc le second axe de cette pragmatique des répertoires en éducation musicale.

Conclusion

Parmi le groupe des voix les plus avancées techniquement, certaines font partie des plus valorisées ; d'autres, en dépit de leur qualité technique, sont considérées comme plus problématiques dans le contexte pédagogique. Dans cette distorsion entre qualités techniques et modèle vocal pédagogique, le rôle des répertoires choisis est majoré. Cette étude tend à appuyer notre hypothèse selon laquelle les pratiques sociales d'écoute sont prises en compte dans le degré de valorisation des voix écoutées, mais selon certaines conditions et de façon subtile : en premier lieu, écarter les répertoires trop proches d'une esthétique vocale savante occidentale et valoriser ceux qui réfèrent à une vocalité traditionnelle plus ou moins lointaine ; parallèlement à ce mouvement semblable à celui d'un curseur que l'on actionnerait entre ces deux pôles, la préférence est orientée en direction des répertoires dont le résultat sonore d'ensemble ne jure pas avec les pratiques d'écoute en cours dans la société, le niveau de réception des élèves, en lien avec leur horizon d'attente, étant une variable forte de la réussite d'un enseignement en éducation musicale. Les préférences esthétiques se révèlent ainsi selon le taux d'acceptabilité des éléments stylistiques spécifiques liés aux répertoires et à leurs représentations. Cependant, si ces conditions peuvent constituer une forme d'emprise sur les choix de répertoires, elles sont dans cette étude contrebalancées par l'attente prégnante de la part des IPR d'une originalité dans les choix, mesurable non plus par leur distance ou proximité des pratiques sociales d'écoute, mais par rapport à l'*ordinaire d'un répertoire convenu*. Si l'on peut déceler dans un tel processus une obéissance cachée à la légitimité des choix institutionnels, c'est sans se priver de la notion d'originalité artistique à laquelle répond cette pragmatique des répertoires.

Références bibliographiques

Azam, M., Grosetti, M., Laffont, L. et Tudoux, B. (2018). Choix musicaux, modes de découverte et contextes d'écoute. Une typologie des univers musicaux des 15-25 ans. *Sociologies*, 9(4), 343-360.

Castellengo, M. (2015). *Ecoute musicale et acoustique*. Eyrolles.

- Chabot-Canet, C. (2013). *Interprétation, phrasé et rhétorique vocale dans la chanson française depuis 1950 : expliciter l'indicible de la voix*. Thèse de doctorat. Université Louis Lumière -Lyon II.
- Coulangeon, P. (2010). Les métamorphoses de la légitimité, classes sociales et goût musical en France, 1973-2008. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 181-182, 88-105.
- Eloy, F. et Palheta, U. (2008). Cultures juvéniles et enseignement musical au collège. *Revue Française de Pédagogie*, 163, 39-50.
- Estienne, N. (2015). Le chant des enseignants d'éducation musicale : une définition impossible ? *Journal de Recherche en Education Musicale*, 10(1-2), 7-66.
- Estienne, N. (2018). Chanter sans être chanteur, ou l'art du chant de l'enseignant d'éducation musicale. Dans O. Tripier-Mondancin et P. Canguilhem (dir.), *Théorie / pratique ? Dépasser les clivages dans l'enseignement musical* (p. 105-122). Presses universitaires du midi.
- Estienne, N. (2018). *La voix chantée des enseignants d'éducation musicale dans l'enseignement secondaire en France : entre modèles esthétiques et profils éducatifs*. Thèse de doctorat. Université de Paris-Sorbonne.
- Guirard, L. (2001). Le temps d'apprendre et la musique. *Document de recherche OMF*, 17. Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical français.
- Hennion, A. (1988). *Comment la musique vient aux enfants, une anthropologie de l'enseignement musical*. Anthropos-Economica.
- Hennion, A. (2005). Pour une pragmatique du goût. *Papiers de recherche du CSI*. halshs-00087895
- Henrich-Bernadoni, N. (2014). *La voix chantée entre sciences et pratiques*. De Boeck.
- Henrich-Bernadoni, N. (2020). La voix timbrée dans les chansons : considérations physiologiques et acoustiques. *Volume I*, 16(2)/17(1), 49-61.
- Léothaud, G. (2004). Théorie de la phonation, cours de DEUG 2004-2005. En ligne : [surhttps://docplayer.fr/18596056-Theorie-de-la-phonation.html](https://docplayer.fr/18596056-Theorie-de-la-phonation.html)
- Lubart, T. (2003). *Psychologie de la créativité*. Armand Colin.
- Maizières, F. (2012). Éducation musicale à l'école primaire : quels savoirs enseignés ? *Musiques et pratiques actuelles en milieu scolaire, Eduquer/former*, 43(1), 13-34.
- MEN (2016). *Education musicale. Des répertoires diversifiés*. En ligne sur <https://eduscol.education.fr/>
- Perrenoud, Ph. (2004). Suffit-il d'être expert pour former des experts ? *Enseigner la musique*, 6-7, 87-106.
- Rudent, C. (2010). *L'analyse musicale des chansons phonographiques*. Mémoire de synthèse pour l'obtention de l'HDR, Université de Paris Sorbonne.
- Tillmann, B., Madurell, F., Lalitte, P. et Bigand, E. (2005). Apprendre la musique : perspectives sur l'apprentissage implicite de la musique et ses implications pédagogiques. *Revue française de pédagogie*, 152, 63-77.
- Tricot, A. (2018). En finir avec l'opposition théorie/pratique en enseignement ? Dans O. Tripier-Mondancin et P. Canguilhem (dir.), *Théorie/pratique ? Dépasser les clivages dans l'enseignement musical* (p. 67-78). PUM.
- Tripier-Mondancin, O. (2013). *Vers une didactique des pratiques vocales en collège : répertoires déclarés être chantés en Education musicale au collège*. Congrès International de l'AREF (Actualité de la Recherche en Education et en Formation). AECSE. En ligne : <https://univ-tlse2.hal.science/hal-01121425/document>
- Tripier-Mondancin, O. et Maizières, F. (2020). La situation d'écoute musicale au collège : vers la co-construction de connaissances secondaires. *Revue de Recherche en Éducation Musicale*, 35, 89-118.