

# Les tribulations de l'objet d'apprentissage musical

*Les Journées francophones de recherche en éducation musicale (JFREM) ont pris leur rythme de croisière et viennent de connaître, les 26 et 27 mars dernier, leur cinquième session. C'est en effet en 1999 et 2000 qu'elles ont pris leur envol, à Neuchâtel ; elles ont ensuite voyagé à Rueil-Malmaison en 2001 et 2002, et sont revenues sur sol helvétique, à Fribourg, pour 2004.*

Martine Wirthner

L'an prochain, les Journées regagneront Paris (Cité de la Musique), et il est projeté de leur faire passer l'Atlantique pour une session au Québec en 2006.

Ces journées sont conçues davantage comme un séminaire que comme un colloque, réunissant à chaque fois entre trente et quarante personnes sur un thème particulier, donnant lieu à la présentation de travaux de recherche et d'expériences sur le terrain de la formation. Au départ de l'aventure, les participants s'étaient penchés sur les questions du développement musical (de l'enfant à l'adulte) et des médiations nécessaires pour favoriser ce développement. En France, la loupe s'était ensuite focalisée sur les représentations que l'élève et l'enseignant se font et construisent sur la musique et son enseignement. Deux ouvrages gardent des traces écrites des travaux de ces journées<sup>1</sup>.

En terre fribourgeoise, les organisateurs ont voulu cerner l'objet de l'apprentissage musical comme tributaire des contextes d'action dans lesquels il se déploie, ces contextes pouvant être social, culturel, géographique, institutionnel, familial, etc. Il s'agissait – et le défi est de taille – de comprendre quels sont les mécanismes qui contribuent à moduler les objets d'apprentissage au cours de leur élaboration dans un « cadre d'action » particulier, voire lorsqu'ils sont transportés d'un cadre à un autre. Le thème paraissait d'autant plus intéressant que l'enseignement de la musique traverse une période particulièrement agitée au sein d'institutions en mutation, notamment, pour la Suisse, les HEP (Hautes Ecoles Pédagogiques) ou les HEM (Hautes Ecoles de Musique), avec les implications qu'on imagine pour les écoles et la formation musicale des jeunes. L'organisation de cette session a été assurée conjointement par Pierre-François Coen de la HEP de Fribourg, Madeleine Zulauf de la FMR (Formation Musique Recherche) et Martine Wirthner de l'IRD (Institut de Recherche et de Documentation Pédagogique) de Neuchâtel.

## Des objets en mouvement, des objets changeants

La HEP de Fribourg accueillait donc cette manifestation, et Monsieur Alexandre Etienne, recteur, a salué les participants en leur souhaitant de fructueux travaux dans son institution.

Deux conférenciers – Maria Teresa Moreno Sala, professeure à l'Université du Québec à Montréal et Michel Rohrbach, historien à Berne – ont ouvert les feux en focalisant le débat sur des questions d'ordre historique : aux siècles derniers, comment des facteurs politiques, sociaux, culturels, éducatifs ont-ils influencé l'éducation

conservatoires, les opéras nationaux..., ont montré d'une part ce que deviennent certains objets d'enseignement musical lorsqu'on part à leur découverte au sein même de leur lieu de vie sociale et culturelle (Isabelle Mili de Genève, Danièle Fouache de Paris et Sabine De Ville, Bruxelles), et ont décrit d'autre part ce que de



*Les Journées ont également abordé le contexte de l'enseignement musical dans son aspect historique, ici les fanfares vaudoises.*  
Photo : Musée historique de Lausanne

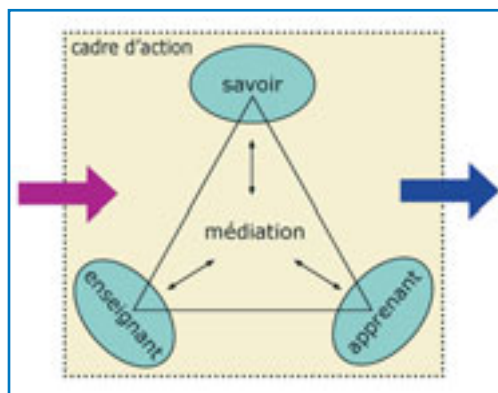
musicale d'un pays ou d'une région, la vie des objets musicaux et leur transmission, ou encore l'évolution et le répertoire de sociétés de musique comme les fanfares vaudoises ?

Puis, dans le cadre d'ateliers (deux sessions en parallèle), plusieurs intervenants des différents pays francophones, partant de leur expérience d'enseignant ou d'animateur dans des milieux institutionnels aussi divers que l'université, les écoles publiques, les écoles de musique, les

viennent certains objets – comme le jazz (Gaspard Glaus, Lausanne) ou les musiques traditionnelles (Jany Rouger, Poitiers) – lorsqu'on les déplace de leur milieu d'origine vers un lieu de formation pour en faire des objets d'enseignement institutionnalisés (et aussi Agnès Puissieux, Paris, sur l'intervention de spécialistes dans les milieux scolaires).

Lors de la seconde journée de travail, une « table ronde » a permis à Thomas Bolliger, Georges-Alain Schertenleib et Pierre Martignoni, engagés dans la formation d'enseignants de musique en Suisse romande – respectivement dans un conservatoire, dans une HEP et en formation continue – de présenter la situation de la formation musicale dans leurs institutions ; la discussion qui a suivi a, entre autres, mis en évidence l'importance grandissante des questions de didactique musicale pour la formation des enseignants.

Selon la tradition des JFREM, une place particulière était donnée à des travaux de recherche. Jean-Luc Leroy, professeur de musique au Collège de Sancerre en France, s'est placé dans une perspective tout à fait originale en présentant ses travaux sur une conception dynamique de l'appréhension des phénomènes musicaux, à partir d'une théorie générale des systèmes vivants : par quels mécanismes le sujet

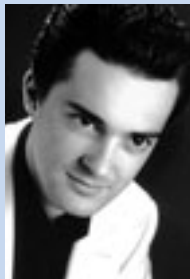


*Les Journées 2004 ont focalisé leur attention sur l'introduction d'un nouvel objet d'apprentissage dans le cadre d'action (le jazz dans les conservatoires, par exemple, ici la flèche rouge) ainsi que sur les objets d'apprentissages acquis à l'extérieur du cadre (visites d'opéras, par exemple, ici la flèche bleue).*

Suite à la page 10

Vous êtes bon connaisseur des opéras du XIX<sup>e</sup> et la musique de film est votre domaine de prédilection. Cet intérêt vous a-t-il influencé ?

### Thierry Besançon



Né en 1979 à Morges. A six ans, il étudie le piano à l'institut de Ribaupierre et la percussion au Conservatoire de Lausanne, jusqu'à à un diplôme de piano en 2000 et à la virtuosité de percussion en 2001.

Dans le même conservatoire, il a obtenu le diplôme de branches théoriques. En 2001, il est boursier de la Fondation culturelle Leenaards.

Comme percussionniste, dès 1997, il a joué comme supplémentaire aux Orchestres de chambre de Lausanne et de Genève ainsi qu'à l'Orchestre de la Suisse romande. On lui doit des contes musicaux : *le Coq et la mouche et l'autour*, *Le Prince des ténèbres* (2 CD enregistrés respectivement par l'Orchestre symphonique genevois et par l'Orchestre symphonique et universitaire de Lausanne sous la direction d'Hervé Klopfenstein). Il a composé récemment la musique de la bande originale du film *Loup* d'Hugo Veludo (prix du meilleur court métrage suisse).

Evidemment, les compositeurs que j'aime ressortent dans ma manière de composer. Jean Balissat dont j'ai suivi les cours au Conservatoire de Lausanne expliquait qu'il fallait du temps pour que le style personnel émerge de toutes nos références. Nous vivons dans un monde où nous sommes submergés de musiques. Il est parfois difficile de trouver son propre chemin. Il y a dix ans que je compose et, maintenant seulement, je me rends compte de ce qui est de moi où ne l'est pas. Je commence à avoir mes propres procédés d'écriture. Je suis ouvert à toutes les approches. J'ai même eu recours à des séquences dodécaphoniques dans ma *Fantaisie mécanique pour orchestre*. Autre considération : prenez la musique dite hollywoodienne, elle connaît des compositeurs qui « passent » de tendres violons à une guitare électrique survoltée, mais leur style reste reconnaissable malgré tout. Notre paysage musical doit aussi faire une place à la musique dite « moins sérieuse », ce qui ne veut pas dire qu'il faut sombrer dans la facilité.

Comment définissez-vous votre style d'écriture ?

A cette question j'aime bien citer Gérard Calvi qui dit : « Je compose une musique de mon époque, dans différents styles, mais pas avant-gardiste ». La musique doit rester accessible à chacun. S'il faut un mode d'emploi pour la comprendre, c'est que le chemin suivi n'est pas le bon. Pour *Landwehrland*, ma partition est descriptive, comme c'est souvent le cas dans mes contes musicaux. Elle crée des atmosphères parfois cocasses, car Örs Kisfaludi est un jongleur de mots des plus virtuoses.

Vos précédentes partitions, proches de la musique de film, accordaient une place à l'humour. Avez-vous eu recours à cette notion qui nous semble bien présente sous votre plume et dans le livret de *Landwehrland* ?

Naturellement, et je me réjouis des répétitions générales qui donneront un aperçu de l'œuvre dans son intégralité. C'est à ce moment-là que les acteurs et interprètes réalisent ce qu'est une intense collaboration d'auteurs. A chacune de nos créations, notre bonheur en tant qu'auteurs est de donner de la joie à toutes les personnes présentes : souffleurs, choristes, cymbaliers, éclairagistes et gymnastes compris.

*Landwehrland* est un spectacle qui se veut amusant et généreux de rêve. Les personnages y sont hauts en couleurs. Mes tableaux sonores se doivent d'être, eux aussi, chamarrés. Par exemple, au début de l'œuvre, lors de la création du monde, dans l'idée du librettiste, le monde se forme, aux frontières du mystère, du bizarre, du rocambolesque. Pour la musique, c'est la même chose. Au début, les sons se cherchent dans un magma résonnant en quête d'une structure inspirée du souffle créateur. Ainsi, au fur et à mesure de la première scène (celle d'Adam et Eve), tout s'ordonne. Dans l'ensemble, au niveau de l'orchestration, j'ai exploité quelques effets sonores amusants. Pour les bois, j'ai mis en lumière le contrebasson qui est un instrument que j'aime beaucoup, et que j'ai traité comme un personnage.

### Suite de la page 7

construit-il l'objet de savoir, d'abord quels que soient les cadres dans lesquels s'inscrit celui-ci, ensuite lorsqu'il faut passer d'un cadre – ou système d'actions – à un autre, articuler différents cadres, les isoler ou les spécifier ?

Quant à Janet Hoskyns, professeure à l'Université de Birmingham, elle a présenté les résultats de recherches réalisées à l'intérieur d'un projet intitulé « Connect » qui place des étudiants et des professeurs de musique de Conservatoire dans des situations d'enseignement à l'intention de jeunes de milieux sociaux défavorisés, constituant donc un public inhabituel pour ce genre d'institution.

### En bref...

Ainsi donc, les objets d'enseignement musical sont en mouvement, se transforment, dans le temps et dans l'espace. Certains entrent dans les institutions de formation et deviennent objets d'en-

### Zusammenfassung auf Seite 31

seignement/apprentissage, d'autres, à l'intérieur même de leurs milieux de vie sociale et culturelle, rencontrent des publics scolaires, acquièrent un nouveau statut, avec, bien souvent, des retombées

ensuite dans les écoles. Il est apparu que ces mouvements sont nécessaires à plus d'un titre : pour vivifier les institutions, en renouvelant ainsi les contenus d'enseignement, pour redonner vie à des objets dont le statut social devient précaire, ou, encore, pour enrichir les savoirs des élèves en les

mettant en contact avec certains objets au sein même de leur milieu culturel d'origine.

<sup>1</sup> Wirthner, M. & Zulauf, M. (Eds.) : *A la recherche du développement musical*. Paris, L'Harmattan, 2001.  
Regnard, F. & Cramer, E. : *Apprendre et enseigner la musique : représentations croisées*. Paris, L'Harmattan, 2003.

## Les nouvelles orientations de l'école : une menace pour la musique ?

C'est pour répondre à cette question provocatrice que Claude Dauphin, professeur à l'Université du Québec à Montréal, était invité à donner une conférence publique en marge des JFREM de Fribourg.

Tout d'abord, il a fait un tour d'horizon des principaux changements que l'école connaît actuellement, parmi lesquels : les théories constructivistes de l'apprentissage, les conceptions nouvelles de l'évaluation du travail des élèves, de l'enseignement, des établissements..., l'approche de l'acquisition des savoirs par compétences.

Qu'en résulte-t-il pour l'éducation, l'éducation musicale en particulier ? Claude Dauphin a mis en évidence la tendance actuelle dans le monde scolaire de placer les savoirs au second plan au profit de nouvelles qualités à développer chez l'élève, telles la prise d'initiatives, l'adaptation aux situations, la créativité, etc. Dans ce sens, l'objet musical lui aussi est remis en question. On voudrait le voir sortir des murs

de l'école et être plus en relation avec le monde. La musique, c'est avant tout le jeu, le plaisir...

Quels sont les risques de certaines des positions actuelles ? L'enseignant, sous prétexte de laisser éclore la créativité et le plaisir de ses élèves, est-il inexorablement amené à devenir une sorte d'observateur-ethnologue des pratiques adolescentes, incapable de proposer des projets éducatifs ? Par ailleurs, la culture musicale, très médiatisée aujourd'hui, s'éloigne toujours plus d'une éducation musicale formalisée. Pour mieux s'ancrer dans le monde et motiver les jeunes, l'école doit-elle se soumettre aux valeurs véhiculées par les médias (consumérisme, technologie, zapping...) ? Pour Claude Dauphin, cette perspective n'est pas tenable ; il s'agit au contraire, dans ce contexte de désarroi des savoirs, de renforcer les finalités éducatives de l'école et de se demander, par exemple, quelles sont les activités musicales qui présentent des finalités claires de formation, afin de les promouvoir en classe.