

INTRODUCTION

Le sujet abordé dans cet ouvrage n'est pas en soi original : il a déjà été largement traité par Demange, Hahn et Lartigot¹. La nouveauté réside ailleurs : en premier lieu, dans les circonstances particulières de la naissance de ce livre. Il n'est pas fréquent, dans le milieu musical français, qu'une structure locale prenne l'initiative de faire appel à la recherche et associe ses efforts à ceux de chercheurs dont les modes de pensée ne sont pas toujours conciliables avec les approches familières aux praticiens de la musique. C'est pourtant ce qui s'est produit, en Mayenne, lors de journées d'études qui ont rassemblé les acteurs de la vie musicale locale et nationale, et une équipe de chercheurs gravitant autour d'un groupe implanté à l'université Paris-Sorbonne. Confrontation fructueuse et parfois surprenante, qui explique le plan tripartite de l'ouvrage. Nous n'avons pas tenté un consensus forcé, ni recherché une union de façade qui aurait fâcheusement rappelé ce que l'on appelait autrefois un mariage « arrangé ». L'objectif est bien d'apporter un éclairage sur le rôle des situations collectives dans le parcours du musicien amateur, les avantages et les limites de l'apprentissage collectif, à partir de points de vue et avec des angles d'attaque variés. Nous avons donc respecté cette diversité. Le concept d'amateur est lui-même questionné, tant dans son usage habituel à propos des adoles-

1. DEMANGE Éric, HAHN Karine, LARTIGOT Jean-claude, *Apprendre la musique ensemble : Les pratiques collectives de la musique, base des apprentissages instrumentaux* (préface par Henry Fourès), Pédagogie, Symétrie, coll. « pédagogie » Lyon, 2007.

cents et des adultes, que dans son utilisation plus discutable à propos des enfants.

Le second trait original réside dans le parti de ne pas tendre à une harmonisation systématique des contenus, dans les contributions consacrées à la recherche. Les domaines se dessinent avec netteté, qu'il s'agisse de cognition musicale et d'enseignement (François Madurell, Marie Bessière), de didactique (Adrien Bourg) ou de sociologie de la musique (Hyacinthe Ravet, Alexandrine Souchaud). Cependant, il a semblé préférable de partir des aspects scientifiques les plus larges, quel que soit le domaine concerné, pour aller vers l'analyse des situations plus précisément observées en Mayenne.

Le tour d'horizon que nous proposons, en tête de la première partie, questionne la recherche et en parcourt plusieurs champs, de façon à donner au lecteur une vision d'ensemble d'une problématique particulièrement complexe. Remontant loin en amont des pratiques collectives, il scrute les processus qui sous-tendent ces pratiques dans des contextes culturels qui ne se limitent pas aux situations institutionnelles.

Après avoir situé la place des conduites musicales (concert, écoute) au sein des pratiques culturelles des Français, à partir des résultats de la dernière enquête du ministère de la Culture, Hyacinthe Ravet envisage les différents types de pratique et d'apprentissage de la musique, l'importance des institutions éducatives (conservatoires, écoles de musique...) mais aussi l'existence d'autres pratiques plus informelles (créer de la musique par ordinateur chez soi, par exemple). Elle évoque ensuite la question des rapports entre musiques savantes et musiques populaires, et concomitamment la question des goûts et leur stratification sociale.

La contribution d'Alexandrine Souchaud examine plus précisément les pratiques des amateurs adultes. L'auteur tente de cerner les attentes des musiciens adultes amateurs quant à la pratique instrumentale, notamment dans le cadre d'une pratique instrumentale collective, puis met en évidence les contraintes et les atouts de ces instrumentistes lorsqu'il s'agit de s'engager dans cette pratique à l'âge adulte.

La seconde partie est le fruit d'observations réalisées sur le terrain, en Mayenne. Marie Bessière montre la nécessité, pour la formation du musicien, de construire des situations d'apprentissage permettant l'acquisition de compétences générales, compétences qui pourront être réinvesties dans toutes sortes d'activités musicales, dont la pratique collective instrumentale. Ces acquisitions présentent un double intérêt : d'une part, elles complètent celles engrangées par les seules pratiques collectives; d'autre part, elles font apparaître la notion d'interaction entre compétences généralistes (donc hautement transférables) et compétences spécifiques. Ce dernier point permet d'examiner les couplages sensori-moteurs favorisés par chacune des activités pratiquées; on peut alors proposer une progression comprenant une diversité d'acquis dans le cadre d'une planification bien établie.

L'étude d'Adrien Bourg vise à fournir les premières données quantitatives sur le déroulement des cours collectifs d'instruments. Les recherches descriptives anglo-saxonnes, utilisant l'observation systématique comme principal outil méthodologique pour analyser des situations, ont jusque-là centré les analyses sur les cours individuels. Dans ce contexte, l'un des enjeux méthodologiques consiste à adapter ces grilles d'observations aux cours collectifs. Une confrontation des données concernant ces deux types de situations permet de faire émerger les spécificités et d'en proposer les premiers éléments d'interprétation.

La contribution de Sylvana Barilero pose la question des compétences spécifiques à la pratique d'ensemble et des conditions de leur mise en œuvre. Quelles sont les compétences transversales à l'apprentissage musical, et quelles sont les limites de cet espace d'apprentissage pour la progression de l'élève ? Ce travail développe certains aspects de la notion de compétence en s'appuyant sur des ouvrages de référence, puis s'attache à montrer que l'apprentissage en groupe et la pratique collective sont des atouts particulièrement efficaces pour l'enseignement de la musique, car ils développent des compétences spécifiques qui ne sont pas ou trop peu développées dans le cadre du cours individuel.

Ce bref résumé des contributions fait apparaître la diversité des approches et des systèmes de références qui en forment l'arrière-plan. Pourtant, le lecteur découvrira vite que certaines questions reviennent avec insistance, d'une contribution à l'autre, même si la formulation et le cadre théorique diffèrent fortement. C'est autour de ces questions que l'ouvrage trouve sa cohérence.

Dans la troisième partie, qui relate les débats tenus en Mayenne lors des ateliers, nous avons fait le choix de lisser le moins possible les contenus. Le lissage se limite à ce qui est nécessaire pour qu'un lecteur qui n'a pas assisté à ces séances ait une bonne compréhension des échanges. Il en résulte un style direct, parfois abrupt, qui a le mérite d'être fidèle aux interventions. Exceptionnellement, lorsque le déroulement d'un atelier n'a pas permis un compte rendu clair, le débat prend la forme d'un résumé. Pour certains ateliers, c'est une formule mixte qui a été adoptée.

Cette troisième partie n'est pas seulement une photographie d'un milieu à un moment donné. Elle montre la vitalité des acteurs et fait

émerger leurs interrogations face aux configurations de plus en plus variées auxquelles le musicien enseignant doit s'adapter.

Nous tenons à exprimer notre gratitude à Alain Savouret, qui a accepté de livrer un texte dont la liberté de ton sert admirablement notre propos. Nous avons placé sa contribution en préambule au corps de l'ouvrage.

Nous remercions le Pays de Haute Mayenne, le conservatoire du Pays de Mayenne, Baptiste Clément et l'équipe de l'ADDM 53, l'Université Paris-Sorbonne et les étudiants, les directeurs d'établissements d'enseignement artistique, les musiciens enseignants et enseignants-chercheurs qui ont permis l'aboutissement de ce projet.

*François Madurell
Professeur de musicologie
Université Paris-Sorbonne*