

SCHULTEISS Damien

Discipline Clarinette / Classique

Autodidaxie et institution

Une convergence musicale à imaginer

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion 2010-2012

Sommaire

Introduction	3
1 Dimensions de l'autodidaxie	4
1.1 Étymologie et recherche d'une définition:.....	4
1.2 L'apprentissage.....	6
1.3 La motivation.....	7
1.4 L'autonomie.....	8
2 Aspect sociologique : La place de l'autodidaxie dans la société.	10
2.1 Autodidaxie et inégalités sociales.....	10
2.2 Différentes représentations sociales de l'autodidacte.....	11
2.2.1 Un héros négatif.....	11
2.2.2 Un héros positif : Le mythe du self made man.....	12
2.3 Tous autodidactes?.....	13
3 Le musicien autodidacte	15
3.1 Diverses ressources.....	15
3.1.1 Les CD.....	15
3.1.2 Les tablatures.....	15
3.1.3 Les méthodes (cahiers et DVD pédagogiques).....	18
3.1.4 Vidéos et tutoriels sur internet.....	19
3.2 Diverses pratiques	20
3.2.1 Pratiques collectives.....	20
3.2.2 Les tremplins et concours instrumentaux.....	21
3.2.3 Le « homemade instrument ».....	21
Des savoirs différents:.....	22
4 Autodidaxie et institution à travers mon parcours personnel	23
4.1 Des savoirs incompatibles?.....	23
4.2 Des savoirs compartimentés.....	25
4.3 Des savoirs illégitimes?.....	26
4.4 Des projets choisis?.....	26
5 Synthèse	29
6 Conclusion prospective	31
Bibliographie:	33
Annexes	34

Introduction

Ces deux années de réflexion au CEFEDM, destinées à questionner toutes les pratiques d'apprentissages aussi diverses soient-elles, m'ont mené à l'évidence qu'un retour à ce que l'on a vécu et ce que l'on vit encore aujourd'hui en tant qu'apprenant est primordial. La manière dont nous avons reçu des savoirs en tant qu'élève joue obligatoirement un rôle central dans notre enseignement, c'est pourquoi l'analyse de son propre vécu dans l'assimilation de savoirs apparaît comme une réflexion indispensable à cette transition vers un métier d'enseignant. C'est donc dans cet esprit que j'ai entrepris à travers ce mémoire de faire état d'une partie de cette réflexion sur mon expérience personnelle.

Mon parcours musical m'a permis d'éprouver deux contextes d'apprentissage. Le premier en tant qu'élève dans diverses institutions, de la fanfare associative où j'ai débuté mon apprentissage de la clarinette, aux différentes écoles (E.N.M. et C.R.R.). Le second en dehors d'un cadre institutionnel, dans lequel j'ai expérimenté d'autres instruments et esthétiques de manière autodidacte.

Dans ce contexte de réflexion, plusieurs questions se posent face à ces deux façons d'apprendre, dans leurs causes, leurs fonctionnements et la possibilité ou non de les relier, de faire des ponts entre différentes pratiques.

Ces questions seront abordées à travers plusieurs notions clés liées à l'autodidaxie en général, à travers les différentes représentations sociales de l'autodidacte puis en rentrant en détail dans les événements marquants et significatifs du rapport entre deux façons d'apprendre dans mon parcours.

Enfin nous terminerons par les perspectives découlant de cette analyse des rapports entre autodidaxie et institution.

1 Dimensions de l'autodidaxie

1.1 Étymologie et recherche d'une définition

Étymologiquement, le terme "autodidacte" vient du grec *autos* qui signifie « soi-même, lui-même » et de *didaskein* qui signifie enseigner, soit s'enseigner à soi-même. Mes recherches dans différents dictionnaires d'utilité courante ne font pas état d'une évolution du sens de ce mot et proposent de très courtes définitions qui montrent que l'intérêt pour ce sujet n'est que très récent. Le petit Larousse indique qu'il s'agit de quelqu'un « *qui s'est instruit par lui-même, sans professeur* », le Littré quand à lui définit l'autodidacte comme « *Celui qui apprend sans maître* ».

Ces définitions font état d'une autosuffisance d'un apprenant solitaire qui prendrait en main son instruction de façon volontaire, or il s'agit là d'une vision très répandue de l'autodidacte que l'on pourrait comparer à un « *Robinson Crusoé du savoir* »¹. Philippe Carré nous éclaire sur cette idée d'apprendre seul, sans maître, en affirmant que l'autodidaxie « *est un terme qui s'applique aux apprentissages réalisés en dehors de tout dispositif éducatif formel (école, université, centre d'apprentissage, service de formation, etc.) et sans l'intervention d'un agent éducatif institué* »².

Cependant cette mise à distance des structures éducatives ne signifie pas une solitude absolue, au contraire, leur apprentissage, ne serait-ce que par le recours à une personne-ressource, est très socialisé. La solitude totale de l'autodidacte est en grande partie mythique. Il s'agit donc bien d'apprendre en dehors d'un système d'enseignement et sans professionnel de l'éducation, ce qui n'exclut pas des collaborations avec ces institutions ou avec d'autres personnes choisies par l'apprenant.

1 Pascal Cyrot, « *Épisodes et sociabilités autodidactiques* » thèse sciences de l'éducation. Paris. Sous la direction de Philippe Carré.

2 Philippe Carré, « *autodidaxie* » dans le dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Paris, Nathan

Christian Verrier propose une définition synthétique et convaincante : « *L'autodidaxie est un auto-apprentissage volontaire - quel que soit le niveau scolaire antérieur de l'apprenant - s'effectuant hors de tout cadre hétéroformatif organisé, en ayant éventuellement recours à une personne ressource* »³.

Le terme « volontaire » est posé pour faire état de l'intentionnalité de l'acte autodidacte, contrairement à beaucoup d'autres apprentissages non voulus directement, sujets au hasard et acquis par le biais de diverses sources d'éducation informelles et des expériences de la vie quotidienne.

Le terme d'autoformation est souvent rapproché de celui d'autodidaxie. N.A. Tremblay le définit comme « *une situation éducative dans laquelle une personne assume un rôle prépondérant en regard d'une ou de plusieurs dimensions de son projet* »⁴:

- Contenu
- Objectifs
- Ressources
- Démarche
- Évaluation

Philippe Carré utilise le terme d'« *autoformation intégrale* » pour parler d'autodidaxie. L'autodidacte est donc quelqu'un qui prend en main la totalité des dimensions de son projet citées ci-dessus.

Il paraît important d'aborder quelques notions clé en commençant par définir ce qu'est un apprentissage et quels sont les facteurs qui rentrent en compte dans la réalisation de celui-ci.

3 Christian Verrier, « *Autodidaxie et autodidactes, l'infini des possibles* », Paris, Ed. Anthropos 1999

4 Nicole-Anne Tremblay, « *L'autoformation pour apprendre autrement* » Les presses de l'Université de Montréal 2003

1.2 L'apprentissage

Le terme “apprentissage” est un terme dérivé du mot “apprenti” et désigne au XIV^{ème} siècle la formation technique et artisanale. Ce sens va demeurer au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, où il sert à désigner la filière d’enseignement technique. Encore aujourd’hui, dans la langue commune, il reste très associé à l’idée de métier manuel ou de formation sur le tas: “on va le mettre en apprentissage...”

Parallèlement, la signification du terme va s’enrichir. L’apprentissage désignera aussi bien les “premiers essais”. Au XX^{ème} siècle, en sciences, le terme va désigner aussi « *les processus d’acquisition des mécanismes et automatismes psychiques. [...] L’apprentissage peut donc être rapporté aussi bien au monde de la technique qu’à la formation au sens large, qui peut être appréhendé du point de vue existentiel, social, (dimensions que l’on retrouve d’ailleurs dans “le roman d’apprentissage”), ou cognitif.* »⁵

Pour les psychologues, selon le courant de pensée behavioriste, l’apprentissage est une fonction de la vie animale. Tout animal est capable d’apprendre, au sens “*apprendre c’est modifier son comportement*”. Ce qui signifie que pour vérifier un apprentissage, il faut mesurer le comportement initial (test initial), puis le comportement terminal (test final), et établir la différence entre les deux.

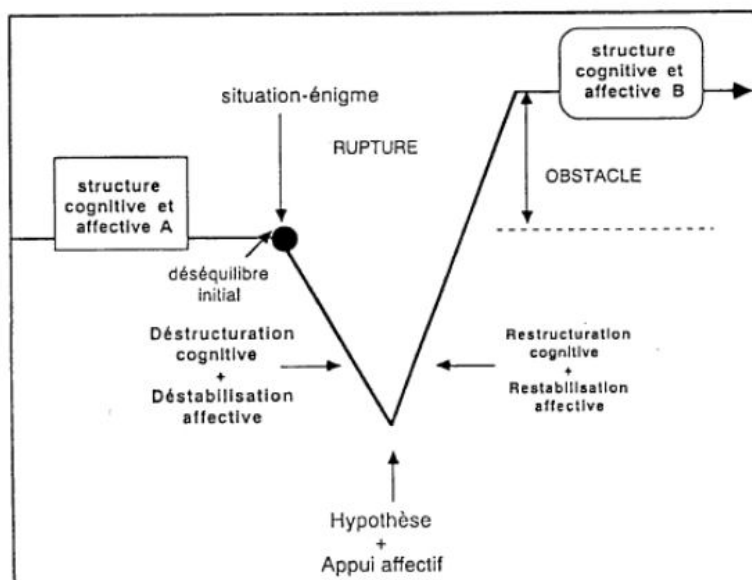
Face à cette définition simpliste, le courant de pensée cognitiviste *apporte* un autre regard sur l’apprentissage : « *apprendre c’est modifier durablement ses représentations et ses schèmes d’action* ».⁶

Les psychologues à l’origine du courant cognitiviste s’opposent aux behavioristes « *car leur explication du comportement humain est basée sur l’hypothèse de variables internes: motivations, attentes, procédures, stratégies cognitives, schèmes, structures, etc., et qu’ils ont l’intime conviction que l’individu agit en fonction de besoins et de buts qu’il essaie d’atteindre.* »⁶

5 Hélène Bezille-Lesquoy, « *l’autodidacte entre pratiques et représentations sociales* », Paris, L’Harmattan 2003

6 Françoise Raynal; Alain Rieunier, « *pédagogie, dictionnaire des concepts clés* », Paris, ESF éditeur

Michel Develay schématise le processus d'apprentissage de la manière suivante:⁷



Ce schéma nous renseigne sur les mécanismes mis en jeu lors d'un apprentissage à travers les différentes phases d'équilibre, de déstructuration et de restructuration d'une représentation face à un obstacle duquel va découler une situation énigme. Bien sûr la décision d'apprendre appartient entièrement à l'apprenant, elle est indispensable à toute assimilation de savoir.

1.3 La motivation

Selon Freud, *“apprendre c'est investir du désir dans un objet de savoir”*, or *“le désir de savoir ne se transforme en intention d'apprendre qu'à condition de voir émerger une motivation. [...] La motivation est la mise en mouvement du désir, [...] le prolongement du désir vers la mise en actes. [...] Il n'y a d'apprentissage que si le sujet qui apprend trouve du sens dans la situation d'enseignement qu'il vit. Le sens nous paraît résider dans le rapport entre le désir et la motivation, intrinsèque ou extrinsèque. [...] Dans l'apprentissage, il s'agit donc d'agir sur le désir et sur la motivation de l'élève. Les notions de projet et de contrat peuvent aider.”*⁸

La motivation est l'ensemble des causes conscientes ou inconscientes qui sont à l'origine des comportements individuels. *« La motivation intrinsèque signifie que l'on pratique une*

7 Michel Develay, *« De l'apprentissage à l'enseignement »*, Paris, ESF éditeur

8 Michel Develay *« donner du sens à l'école »* Paris, ESF éditeur 1996

activité pour le plaisir et la satisfaction que l'on en retire. Une personne est intrinsèquement motivée lorsqu'elle effectue des activités volontairement et par intérêt pour l'activité elle-même sans attendre de récompense ni chercher à éviter un quelconque sentiment de culpabilité. La définition extrinsèque se définit comme suit : le sujet agit dans l'intention d'obtenir une conséquence qui se trouve en dehors de l'activité même. Par exemple, recevoir une récompense, éviter de se sentir coupable, gagner l'approbation sont des motivations extrinsèques. »⁹

La motivation peut donc être considérée comme l'énergie qui fait tourner un moteur et c'est elle qui va permettre de s'engager et de persévérer dans l'effort à long terme. La motivation intrinsèque domine chez l'auto-apprenant, une motivation extrinsèque prenant souvent ses sources au cœur de l'institution. De plus l'autodidaxie apparaît comme garante de ces motivations, par la liberté que préserve le sujet dans le choix de ses objectifs et son rythme d'apprentissage.

1.4 L'autonomie

L'autonomie pourrait être définie comme le droit de se gouverner par ses propres lois, de déterminer librement les règles auxquelles l'individu se soumet.

Pour Philippe Meirieu, « Être autonome, c'est [...] pouvoir dénouer ses liens de dépendance. Se délier de ses choix affectifs premiers pour accéder à d'autres liens, pour s'ouvrir sur le nouveau, l'inconnu, au lieu de répéter le connu, le déjà vécu et de s'y enfermer, de s'y carcéraliser. C'est aussi pouvoir penser avec sa tête à soi sans craindre d'être rejeté, mal jugé, mal aimé. »¹⁰. L'autonomie de l'apprenant est aujourd'hui une valeur centrale, qui selon lui est dans le cadre de l'école souvent amalgamée avec une espèce de débrouillardise.

Hélène Bézille clarifie cette notion ambiguë d'autonomie et la rapproche de l'autodidacte: « Cette autonomie s'exprime par exemple dans la capacité de l'apprenant à réfléchir sur sa manière d'apprendre, à définir ses objectifs d'apprentissage, à « autodiriger » son apprentissage, à tirer le meilleur parti des ressources de diverses sortes disponibles. La question de l'autonomie

⁹ www.reunion.iufm.fr/Dep/listeDep/exposes/motivation2.pdf

¹⁰ Philippe Meirieu, section cours de son site internet, <http://www.meirieu.com/COURS/texte15.pdf>

de l' « autodidacte » a longtemps fait l'objet d'un débat paradoxal : d'un côté, l' « autodidacte » a pu être disqualifié au nom du caractère illusoire de l'autonomie d'un sujet qui survalorise les institutions du savoir, et intériorise à son insu les exigences tyranniques d'un maître fantasmé ; de l'autre, il a pu être idéalisé comme représentant de l'apprenant autonome, qui sait initier, finaliser et gérer lui même son processus de formation et qui peut même apparaître comme un expert en apprentissage. »

Ainsi l'autodidacte développe un rapport au savoir spécifique dans sa capacité à créer des liens, trouver les outils pour avancer dans ses apprentissages. Cela s'explique par un projet au cœur de sa démarche, qui le concerne et le motive à travers des obstacles et enjeux identifiés.

2 Aspect sociologique : La place de l'autodidaxie dans la société

L'autodidaxie peut être vue comme une solution de rechange, c'est à dire comme une alternative à l'école. En effet, historiquement avant que l'école ne se diffuse largement au XIXe siècle en France (avec la loi Ferry en 1881), l'autodidaxie faisait office de substitut à un système éducatif identifié à l'apprentissage. L'autodidaxie aurait donc pu rester une forme d'éducation primitive vouée à disparaître avec l'école obligatoire, or les recherches historiques sur le sujet (bien que difficiles au vu du peu d'archives par rapport aux systèmes d'enseignements habituels) arrivent à montrer une continuité de ces pratiques. L'autodidaxie n'a pas disparu mais s'est retrouvée bouleversée dans ses fondements (dans l'idée d'apprendre sans maître).

En 1960, les expertises de l'UNESCO définissent deux types d'autodidaxies:

- L'autodidaxie "aristocratique" qui est définie comme choisie, minoritaire, individuelle et limitée.
- L'autodidaxie "prolétarienne" qui elle est imposée par la condition sociale du sujet et considérée comme sa seule alternative.

2.1 Autodidaxie et inégalités sociales

Claude Fossé Poliak essaie de comprendre le parcours atypique de personnes qui ne sont pas allées jusqu'au BAC mais qui sont pourtant inscrites à l'université et les définit comme des autodidactes: « *on est en droit de qualifier d'autodidacte tout prétendant sans ressource, qui aspire et parvient, par des voies hétérodoxes, à modifier le destin social qui était initialement le sien en accédant, dans différents champs de l'espace social, à des positions et où des savoirs « réservés aux bénéficiaires légitimes ».* »¹¹ L'autodidaxie devient donc une réponse à une certaine reproduction sociale liée à l'habitus.

Son regard se porte sur la distinction entre ceux qu'il appelle les "vrais" et les "faux" autodidactes, en la fondant sur l'ampleur de l'interruption scolaire et sur les chances initiales d'un sujet. Pour cela il énumère plusieurs éléments tels que la position sociale des parents, leurs diplômes et le nombre d'années d'interruption des études.

¹¹ Claude Fossé-Poliak, « *la vocation d'autodidacte* » Paris, l'Harmattan, 1992

2.2 Différentes représentations sociales de l'autodidacte

Le personnage autodidacte dans le sens commun renvoie à diverses images fortement stéréotypées, à divers clichés : « *c'est l'envers du modèle de l'élève discipliné, adhérant au programme pédagogique dont il est l'objet. Il nous arrive de nous identifier à cet autodidacte, ou d'être identifiés à lui par d'autres: « c'est un autodidacte! » peut être alors entendu comme un signe d'admiration ou de compassion.* »¹²

2.2.1 Un héros négatif

Le roman semi-autobiographique “Martin Eden” (1909) de Jack London met en scène un héros bourlingueur et bagarreur issu des “bas fonds” qui troque l’aventure pour la littérature par amour d’une femme. Cet autodidacte en quête de savoir se trouve en rupture avec son milieu social d’origine et va connaître, après une ascension vers le succès, une chute vertigineuse.

Le récit fait état d'un personnage qui mène une véritable lutte pour changer sa façon d'être, irrémédiablement liée à son origine sociale, plus précisément son habitus.

L'habitus est un concept majeur chez Pierre Bourdieu, sociologue français dont l'œuvre est centrée sur l'analyse des mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales. Il décrit la base de l'organisation sociale comme étant fondée sur un rapport de dominants/dominés qui selon lui perdurera, conceptualisant ainsi les conflits de classes. L'habitus est une structure mentale inconsciente, qui régit tous les comportements et toutes les attitudes. Il est acquis dans un premier temps dans son milieu social d'origine pour ensuite être développé dans les espaces sociaux de sa vie comme habitus secondaire. Bourdieu soutient qu'il est très difficile d'acquérir de nouveaux codes (par exemple des codes vestimentaires, une bonne tenue à table, faire disparaître certains tics de langage...) et que c'est bien souvent aux dominés qu'il incombe d'en changer, rarement l'inverse.

« *À chaque classe de positions correspond une classe d'habitus (ou de goûts) produits par les conditionnements sociaux associés à la condition correspondante* »¹³

12 Hélène Bezille-Lesquoy, « *l'autodidacte entre pratiques et représentations sociales* » Paris, L'harmattan 2003

13 Pierre Bourdieu, « *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* » Paris, Seuil 1994

Pour Hélène Bézille, « *le destin de Martin Eden illustre le sort réservé à ceux qui prétendent accéder aux savoirs sans passer par l'institution scolaire* » il est considéré comme un “*usurpateur*” qui a eu accès “*par effraction*” à la culture, par des voies illégitimes.¹⁴

2.2.2 Un héros positif : Le mythe du *self made man*

Parfois l'autodidacte est présenté comme un *self made man*, c'est à dire une personne qui ne doit sa réussite qu'à elle-même, grâce à des qualités ordinaires comme l'ardeur au travail, le sens de la relation et le goût pour l'action, mais aussi grâce à des qualités magiques telles que le don, le hasard et la chance. Tout ceci en fait un héros tout à la fois proche de l'homme ordinaire et hors du commun. Hélène Bézille-Lesquoy¹⁵ nous parle alors de “*conte de fée social*” dont l'éclairage est mis sur le “*Happy End*”, le parcours et les difficultés du sujet sont relégués au second plan. Le *self made man* est un mythe ancien réactivé par le libéralisme, un miracle de l'ascension sociale à la force du poignet dont les médias sont friands.

Leurs filières privilégiées sont le sport et la carrière artistique. Il n'est pas rare que l'on nous décrive la biographie de célèbres footballeurs tels que Samir Nasri, d'origine algérienne qui a grandi dans la banlieue de Marseille où il a d'abord pratiqué le foot de rue avant de s'inscrire dans un petit club de quartier « la Gavotte Peyret » pour ensuite de fil en aiguille être remarqué par des recruteurs de l'Olympique de Marseille. Dès sa majorité, il signe un contrat professionnel avec le plus grand club phocéen, où il effectue une saison puis enchaîne avec le club d'Arsenal à Londres avant de rejoindre, fort de sa réputation, Manchester City. Voilà un parcours hors du commun qui donne matière à faire aspirer toute une population de jeunes de quartiers au même destin social.

D'autres programmes fondent leur « business » sur ce mythe, c'est le cas des émissions du genre « la recherche de la nouvelle star » ou encore plus récemment « the voice » qui font croire à une réussite, bien souvent éphémère, d'une population en grande majorité autodidacte qui chante depuis l'enfance, le tout parfois doublé par une dimension de travail comme dans la « star academy » où le labeur quotidien au gré de différents cours est très représenté.

14 Hélène Bézille-Lesquoy, « *La figure de l'autodidacte* » Sciences Humaines Hors série, Former, se former, se transformer 2003

15 Hélène Bézille-Lesquoy, « *l'autodidacte entre pratiques et représentations sociales* » Paris, L'harmattan 2003

Beaucoup de célébrités et hommes politiques usent de cette image dans leur biographie véhiculée par différents médias pour acquérir l'adhésion ou l'admiration d'un public.

2.3 Tous autodidactes?

Malgré toutes ces représentations sociales de la figure de l'autodidacte, Hélène Bézille soutient l'idée que "*l'autodidaxie nous est familière à tous*"¹⁶, que l'on puise en cette pratique différentes ressources et définit trois "*espaces/temps de l'autodidaxie*":

Les ressources de l'autodidaxie dans la vie quotidienne : dans tout ce que l'on pourrait appeler le système D, le bricolage à droite à gauche, l'entraide dans le cadre du voisinage. C'est dans une intimité sociale que se manifestent inventivité et expérimentations en tous genres.

Les ressources de l'autodidaxie dans les situations de transition, de rupture ou de crise : « *la rupture désigne la cessation d'un certain état (rupture dans les relations, rupture de l'équilibre interne de la personne) provoqué par une faille ou un évènement particulier.* » La transition a une connotation spatiale forte et désigne en premier lieu le passage d'un lieu à l'autre, et par extension d'un état à un autre. La crise quand à elle désigne dans le domaine psychologique « *un moment d'intense déséquilibre* ». L'adolescence est l'un de ces moments de crise, de rupture ou de transition. C'est un moment qui peut engager tout à la fois de nouvelles formes de socialisation et d'affirmation identitaire, à l'occasion duquel peut se révéler une « vocation », une passion, par exemple pour la musique, l'informatique...

Les ressources de l'autodidaxie dans la production d'une œuvre : L'autodidaxie est alors considérée comme mouvement créateur et non pas comme mouvement de réparation (voué à la reprise des études, à une forme de revanche scolaire). C'est un processus de production d'une œuvre qui permet à des inventeurs, chercheurs, artistes, innovateurs et entrepreneurs de sortir des sentiers battus par un goût de l'exploration qui va au-delà du cloisonnement entre types et hiérarchies de savoirs.

16 Hélène Bézille-Lesquoy, « *l'autodidacte entre pratiques et représentations sociales* » Paris, L'harmattan 2003

Tout cela implique un nouveau regard sur l'autodidaxie, venant compléter la définition de départ. L'autodidacte d'aujourd'hui n'est pas un autodidacte « pour la vie », même si l'autodidaxie dite « intégrale » était possible par le passé, tout parcours d'un apprenant actuel se définit entre d'innombrables épisodes autoformatifs et hétéroformatifs. Ces épisodes s'alternent, se mêlent et s'enrichissent mutuellement tout au long de sa vie.

On peut aussi noter qu'avec le développement d'Internet et son intégration au plus profond de notre vie quotidienne, l'accès à l'information, même la plus spécifique, s'est démocratisé ; ainsi, sous réserve d'un minimum d'habileté et de méthode dans ses recherches, on peut de chez soi approfondir un sujet qui aurait demandé de lourdes recherches bibliographiques quelques années auparavant.

Cependant bien que très démocratisé, cet outil reste encore une source d'inégalités sociales car encore bien des gens ne peuvent en disposer directement chez eux, notamment de jeunes étudiants ne pouvant tout simplement pas s'offrir le « luxe » d'une connexion.

3 Le musicien autodidacte

3.1 Diverses ressources

3.1.1 Les CD

La discothèque personnelle de l'autodidacte en musique se révèle être un pilier de la construction de sa démarche. C'est souvent le point de départ de son apprentissage car on part de ce que l'on connaît et de ce que l'on aime. Certains enregistrements feront office de but à atteindre, il n'est pas rare d'entendre des musiciens dire qu'ils se sont mis à leur instrument pour jouer tel ou tel morceau et que leur but ultime est d'arriver à le maîtriser.

*« Moi, tous les trucs que j'écoute, j'essaie de les jouer à un moment ou à un autre. Même les trucs les plus compliqués, les plus barrés, j'essaie à un moment ou à un autre et quand je vois que c'est trop tendu je me dis que je m'y remettrai un jour ou l'autre, pas tout de suite. Mais j'ai déjà mon stock de travail pour les années à venir. Je sais d'avance les morceaux que je dois passer ».*¹⁷

Il s'agit donc d'un réservoir de travail quasi infini au fur et à mesure que la discothèque s'enrichit, mais définie par les seuls goûts musicaux de l'autodidacte, ce qui ne pousse pas à l'ouverture.

3.1.2 Les tablatures

Une tablature est génériquement un système de notation musicale propre à un instrument de musique. À ma connaissance, les plus anciennes datent de l'époque médiévale, et ont varié selon les pays et les instruments auxquels elles étaient destinées, du luth aux différents claviers pratiqués à l'époque. Elles ne renvoient pas à un système de signes musicaux autonomes mais sont des représentations des gestes à effectuer sur un instrument particulier. On pourrait l'analyser comme une géographie de l'interface entre l'instrument et l'instrumentiste et indique donc tous les endroits où il doit intervenir pour parvenir à émettre le son recherché.

Ce type de notation a connu un réel essor en France dans les années 1970, preuve d'un réel engouement pour les pratiques musicales autodidactes. Aujourd'hui, les plus répandues sont

¹⁷ Propos d'un guitariste autodidacte recueilli par Rémi Deslyper, « *Des types d'apprentissage aux formes de pratique. L'exemple de l'institutionnalisation de l'enseignement de la guitare électrique* », SociologieS

les tablatures pour la guitare, les instruments traditionnels, surtout l'accordéon diatonique (cf annexe 1). D'autres instruments possèdent leur système de notation en tablatures mais dont l'utilisation reste très rare, c'est le cas du piano dont le système est très complexe à décrypter, ce qui agit comme repoussoir (cf annexe 2) ou bien encore de la batterie, qui est très proche de la notation sur partitions, ces dernières étant souvent associées à une légende très détaillée.

Bien souvent, les autodidactes trouvent sans mal les tablatures qui les intéressent sur Internet où elles sont en nombre illimité et sans frontière esthétique. On peut aussi en dénicher dans des revues spécialisées bien souvent accompagnées d'un CD et de divers textes les commentant.

Il existe deux types de tablatures: Les tablatures chromatiques, qui représentent schématiquement tous les doigtés de l'instrument, dans l'ordre des demi-tons. Elles sont bien souvent couplées à une portée indiquant la note produite. Ce type de document, en général imprimé sur une page, est utile comme aide mémoire lorsque l'on ne sait plus comment produire une note indiquée sur une portée, d'où le couplage tablature/partition. Elle permet de retrouver une correspondance entre une partition et les doigtés correspondants. Ces tablatures sont très répandues pour les instruments à vent. On les retrouve souvent dans diverses méthodes instrumentales en annexe. (cf annexe 3)

Un autre type de tablature représente la série de gestes à effectuer dans le déroulement d'un morceau qu'elle retranscrit. Voici en détails la construction d'une tablature guitaristique:

Eric Clapton - Reconsider Baby (Intro)

```

E-----3-----3--6--3-----
B-----3-----6^-----3-----
G--5^-----6^-----5^--5p3-----3h5p3-----
D-----5-----5-----5-----
A-----3-----x-----3-----
E-----3----- (3) -----

```

```

E-----
B-----5h6--3-----3-----
G--/5--3--/5--3--5-----5-----5^p3-----
D--/5--3--/5--3--5-----5-----5-----
A-----
E-----

```

```

E-----3-----6--3-----
B-----3-----3-----
G-----5-----3--5^-----3--5--5^5p3-----
D--5-----5-----5-----5-----
A-----
E-----

```


Les différentes lignes horizontales représentent les cordes de la guitare, de la corde la plus grave représentée en bas à la corde la plus aiguë en haut. Elles sont notées selon leur accordage (ici standard) en notation anglo-saxonne (E → Mi ; A → La ; D → Ré ; G → Sol ; B → Si).

Les chiffres apposés aux différentes lignes symbolisent les cases sur lesquelles il faut appuyer avec les doigts de la main gauche. Le chiffre 1 représente la première case en partant du bout du manche, le 0 correspondant à une corde jouée à vide sans intervention de la main gauche.

Il est évident que ce système ne permet pas l'interprétation d'une pièce complètement étrangère à l'instrumentiste, en effet, ici il n'est nullement fait état d'une quelconque durée des sons, de rythme. Dans la plupart des cas l'usager de ces tablatures couple son travail avec un enregistrement du morceau en question.

Cependant, certaines tablatures incluent des notions de rythme, parfois représentés par un espacement variable entre les indications comme c'est le cas dans le premier exemple, voire même indiqués de manière solfégique avec des hampes de notes, des silences, des liaisons, des barres et indications de mesure :

Hey Jude

The Beatles

Words & Music by Made my me, Carl originally by Lennon and McCartney

♩ = 76

The tablature shows the following fret numbers for each measure:

- Measure 1: 1 (highlighted), 2, 2, 2, 1, 3
- Measure 2: 0, 0, 2, 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 2, 1
- Measure 3: 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2, 3, 1, 1, 3, 2, 2
- Measure 4: 3, 1, 1, 3, 2, 2, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 3, 1, 3
- Measure 5: 2, 2, 2, 1, 3, 0, 0, 2, 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 6: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 7: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 8: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 9: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 10: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 11: 0, 0, 2, 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 12: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 13: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 14: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2
- Measure 15: 3, 1, 1, 1, 0, 1, 3, 3, 1, 3, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 1, 0, 1, 3, 1, 3, 0, 2

Il existe aussi des systèmes hybrides entre tablature et partition, les deux étant superposés pour permettre un lien entre les deux langages, à la manière d'un système de portées.

3.1.3 Les méthodes (cahiers et DVD pédagogiques)

La méthode est une ressource quasi omniprésente, utilisée tant au sein de l'enseignement institutionnalisé que dans un cadre d'auto-apprentissage. On les voit se démultiplier dans les rayons des librairies spécialisées pour toutes les esthétiques et s'afficher à l'intention de musiciens de niveaux différents, certaines étant conçues pour le musicien tout débutant, d'autres visant un public plus ou moins confirmé.

Elles prennent des formes bien différentes et ont beaucoup évolué ces vingt dernières années avec l'intégration de support CD et DVD pédagogiques, certaines se présentant intégralement sous la forme de ce dernier.

Elles révèlent toutes une certaine conception de l'apprentissage par élémentarisation et empilements de savoirs. Il y a certes des objectifs mais ceux-ci sont préalablement découpés en une multitude d'éléments simples et facilement assimilables, travaillés de manière isolée qui sont ensuite recombinaisonnés pour aboutir à un résultat final. Bien que certaines méthodes proposent de ne pas suivre l'enchaînement des pages, la construction même par empilement de savoirs rend les sauts de chapitres impossibles, chaque leçon faisant appel à des notions déjà abordées précédemment. Elles présentent donc un parcours fortement balisé, à suivre scrupuleusement, étapes par étapes pour se voir progresser et peuvent se révéler très enfermantes. Elles sont souvent très directives et imposent une vérité à l'apprenant plutôt que de le conduire à un cheminement pour s'en construire une.

Le parcours peut vite devenir le seul possible et imaginable et exclure la recherche personnelle. Ce phénomène est aussi amplifié par le fait qu'on confère une sorte de légitimité et de confiance en ces supports, non remis en question, ainsi dans une situation d'autodidaxie elle devient un moyen de se rassurer sur les manières de faire, apprises dans son coin, pour être sûr d'avoir les « bonnes positions » etc.

Cependant elle peut être aussi utilisée simplement comme une source d'exercices ou de techniques que l'utilisateur peut recontextualiser en fonction de son utilité.

3.1.4 Vidéos et tutoriels sur internet

Internet regorge de vidéos explicitement destinées aux autodidactes, souvent réalisées par d'autres auto-apprenants désireux de faire partager leurs manières de surmonter telle ou telle difficulté, dans l'idée de faire gagner du temps aux « spectateurs » en leur donnant des solutions face aux obstacles qu'eux même ont rencontré dans leur parcours.

Il y a une vraie dimension d'échange et de solidarité, qui anime toute une communauté d'autodidactes sur internet, car hormis les contenus payants tout est réalisé de manière bénévole avec la seule envie d'aider et de partager des connaissances. Ainsi beaucoup de débutants vont directement partager leurs nouveaux acquis dans une nouvelle vidéo, comme eux ont appris, en expliquant à leur manière. N'importe qui peut envoyer un message à l'un de ces créateurs de vidéo pour en demander une sur tel ou tel sujet, tâche dont il va se faire un plaisir de s'emparer. Les commentaires de soutien et de remerciement sont très présents sur chaque support et sont de véritables sources de motivation.

Malgré tout, ces supports connaissent aussi leurs limites, certaines vidéos décontextualisent un savoir, par exemple certaines montrent les positions de différents accords de Sol M à la guitare mais ne font pas état d'un quelconque enchaînement et encore moins d'un contexte musical pour les appliquer, ou alors la technique d'un effet *bending* (en tirant sur la corde) sorti de son contexte musical.

On retrouve aussi les mêmes problématiques que dans les méthodes, comme une systématique élémentarisation des savoirs ainsi qu'une dimension de mimétisme qui peut se révéler enfermante.

À travers l'approche de ces différents supports, il semblerait que ces pratiques d'élémentarisation semblent propres à tout enseignement à distance.

3.2 Diverses pratiques

3.2.1 Pratiques collectives

Il est dans la plupart des régions assez aisé de trouver un ensemble musical amateur, généralement associatif. Cela va de la « clique », batterie fanfare, à l'orchestre symphonique en passant par le big band et l'orchestre d'harmonie. On y trouve souvent un esprit très associatif, c'est à dire le goût de se retrouver pour participer à un projet commun ainsi qu'une dimension d'échange et d'entraide. Cependant, la plupart d'entre elles n'accueillent pas le « grand débutant » et intégrer ces ensembles requiert un minimum de connaissances techniques et musicales, bien souvent en matière de lecture de notes. Pour pallier à cela, certains ensembles amateurs proposent des cours d'instrument gratuits, dispensés par des membres de l'orchestre ou bien par un professeur embauché par l'association. En cela, ils s'inscrivent, parfois inconsciemment, à la fois dans les traditions du mouvement orphéonique et de l'éducation populaire.

Ce genre d'ensembles est un terrain d'échanges forts entre des musiciens autodidactes et des musiciens ayant connu l'hétéroformation, des échanges grandement favorisés par un projet commun.

Dans le cas de musiques actuelles amplifiées, on peut noter la pratique des « *garage group* », formés dans le cadre amical, qui sont un lieu d'expérimentations, où un ensemble de musiciens va apprendre collectivement « sur le tas ». Il s'agit de ce que beaucoup considèrent comme l'essence même de ces musiques, indissociables de cette pratique de groupe et de l'apprendre ensemble. Bien que la dimension de travail personnel ne disparaisse pas, le jeu collectif devient le centre de l'apprentissage à travers un projet commun, se produire en groupe.

3.2.2 Les tremplins et concours instrumentaux

Le concours instrumental est une pratique relativement courante, qui trouve ses variantes dans toutes les esthétiques. Il existe dans le cadre des musiques classiques, des musiques traditionnelles ainsi que dans le cadre des musiques actuelles sous le nom de tremplin dans lesquels les critères de jugement sont le niveau technique mais aussi la dimension artistique.

Dans les musiques actuelles et traditionnelles, l'autodidaxie est fondamentalement considérée comme un élément positif par rapport au jeu d'élèves en institution, souvent plus avancé techniquement mais jugé formaté. Les concours permettent à un musicien autodidacte de

venir se confronter à d'autres autodidactes mais aussi à des élèves intégrés ou sortis de différentes structures. Leur participation a pour objectif une certaine légitimation de leur pratique.

Les gagnants se voient attribuer des diplômes, voient leurs noms publiés, gagnent parfois de l'argent mais la plus grande source de légitimation réside dans le financement d'enregistrements de qualité professionnelle (2 titres ou plus) ainsi que dans l'accès à de grandes scènes en tant que « première partie », offrant une grande visibilité du point de vue du public.

Dans certains concours de musique traditionnelle, certains candidats gagnant plusieurs années d'affilées remportent même le droit d'intégrer le jury, ce qui est gage ultime de reconnaissance.

3.2.3 Le « *homemade instrument* »

Certains de ces musiciens autodidactes poussent la recherche sonore et la curiosité envers leur instrument si loin qu'ils en arrivent à vouloir en fabriquer un eux même. C'est une pratique assez répandue en musiques traditionnelles appelée le « homemade instrument ». Il est assez facile de trouver des sites internet où l'on trouve des plans détaillés, des fournitures spécifiques, des vidéos explicatives et autres tutoriels. Ainsi ces musiciens fabriquent leur propre banjo ou autres vielles à roue, qui bien souvent au final ne fonctionnent pas très bien, mais c'est surtout la démarche de compréhension des mécanismes impliqués dans l'élaboration du son qui est importante. Cette démarche trouve aussi son utilité pour pallier à un quelconque souci technique sur son instrument sans avoir besoin d'une aide extérieure, d'un recours à un expert. On a affaire à des spécialistes de leur instrument sous tous les aspects, aussi bien techniques que musicaux, et donc des musiciens très complets.

Cette pratique du « homemade instrument » ne trouve pas ses limites chez les musiciens trad, et l'on voit naître toutes sortes d'instruments, fabriqués de bric et de broc, en utilisant des objets de la vie courante tels que des clés, tuyaux en PVC, spatules de cuisine ressemblant parfois au fameux gaffophone de Gaston Lagaffe. La création d'instruments est aussi une pratique courante de certains adeptes de musiques électroniques, permettant de pousser la recherche sonore mais aussi visuelle avec entre autres l'utilisation de lasers et la fabrication d'instruments aux aspects spectaculaires dans la façon de les jouer ou dans leurs dimensions physiques.



- **Des savoirs différents:**

L'autodidaxie permet donc de développer et d'explorer de nouveaux savoirs et des disciplines non présentes au sein de l'institution ; en effet on ne voit jamais de cours de fabrication d'instrument, ni même sans aller jusque là, de cours sur les différents procédés physiques, acoustiques, engagés dans la production du son avec son instrument. Les autodidactes vont plus facilement vers une transversalité des savoirs et des disciplines car leurs choix d'apprentissages ne sont pas cloisonnés et définis par des cursus pensés à l'avance. Le courant du *homemade instrument*, qui engage des savoirs allant jusqu'à la lutherie et une bonne connaissance des phénomènes acoustiques, est une bonne illustration de cette transversalité. Cependant, ces savoirs souvent acquis au travers d'une forte élémentarisation peuvent se révéler très difficiles à organiser dans une globalité.

4 Autodidaxie et institution à travers mon parcours personnel

4.1 Des savoirs incompatibles?

Comme nous l'avons vu précédemment, les savoirs découlants de l'hétéroformation et ceux issus de l'autoformation se croisent et s'enrichissent au quotidien. Pourtant au regard de mon parcours personnel, j'ai remarqué une certaine compartimentation plutôt hermétique des savoirs. Ce clivage se situe entre mon cursus classique, dans l'institution et hétéro-formatif, et mon cheminement autodidacte à travers la guitare et d'autres esthétiques à la clarinette.

Je me souviens d'une phrase assez marquante de mon professeur de clarinette qui me préparait aux concours du type CNSM, lorsqu'il a découvert mon intérêt pour les musiques traditionnelles d'Europe centrale, notamment les musiques klezmer, et l'improvisation au sens large du terme. Ce propos qu'il m'a tenu sur un ton expéditif, après être tombé sur la page internet de mon groupe est le suivant : « *Arrêtes de jouer du klezmer, tu pourrais complètement ton embouchure!* ».

Bien sûr cette phrase typique d'une façon de penser la musique m'a influencé car elle est intervenue dans un moment où je me demandais si j'allais pousser l'expérience jusqu'à alterner deux types de matériel pour ces deux types de musiques, c'est à dire jouer un bec et des anches « fortes » (épaisses), un matériel « tenu » pour un son « classique » et un autre bec avec des anches plus « faibles » (fines) pour un son plus « flexible ». Au final je n'ai jamais passé le pas... Cependant je n'ai jamais pensé à quitter mon groupe et arrêter cette pratique parallèle ; ce parcours m'a donc apporté des convictions bien différentes de celles de mon professeur. En effet pour moi ces deux techniques d'embouchure sont complémentaires ; ce jeu flexible qui me permet de donner des inflexions typiques de l'interprétation des musiques klezmer, rapproché du « masque » rigide que recherchent les musiciens classiques, m'a permis d'avoir un meilleur contrôle de la justesse.

On pourrait donc en déduire qu'à un type de cursus correspond un type de savoirs institués et que mon parcours autodidacte m'a permis de prendre un certain recul par rapport à cela. J'ai tiré

du positif dans la confrontation de mes deux façons de faire, bien que je n'ai pas poussé la démarche jusqu'au bout, certainement à cause de la pression de l'institution constituée de mon professeur et des concours qui m'attendaient.

Une peur de « mal faire » est donc née par des croyances complètement infondées, assez propres à une pratique de la musique classique et depuis longtemps transmise en institution, selon lesquelles il y aurait une bonne façon de faire -d'emboucher, de tenir son archer, de détacher...- et donc par conséquence, tout un tas de mauvaises qui constitueraient des défauts ou de mauvaises habitudes.

Ces croyances développées dans un parcours en institution atteignent facilement le public souhaitant apprendre seul, ainsi il n'est pas rare de retrouver sur des forums où des élèves s'adressent à de probables futurs autodidactes des discours ayant le même effet dissuasif:

« Je ne pense pas non plus que l'on puisse apprendre la clarinette seul car il faut faire attention à l'embouchure la position des doigts etc... et sans l'aide d'un prof on s'en aperçoit pas toujours. »¹⁸

« tu vas prendre des défauts et après pour corriger... »¹⁸

« Il est conseillé d'avoir un prof pour éviter de mal débiter même s'il est vrai que nombre de choses peuvent être faites par Internet tu n'as pas directement l'œil pour voir certaines subtilités, même si en autodidacte tu en viens finalement à régler tes défauts par toi même au bout d'un moment tu as parfois du mal à perdre ce qui t'est habituel. En bref les cours sont conseillés mais pas forcément obligatoires. »¹⁹

18 Forum clarinette.net : www.clarinette.net/

19 Forum jeuxonline.info: <http://www.jeux-video.info/>

4.2 Des savoirs compartimentés.

Bien que mes différentes pratiques aient pu se croiser et s'enrichir de différentes manières, j'ai d'un autre côté développé dans divers contextes des manières très différentes de penser la musique qui paraissent incompatibles. Un exemple particulièrement flagrant réside dans la comparaison de ma pratique de la clarinette et d'un instrument complètement différent, la guitare.

L'idée de pratiquer cet instrument m'est venue comme dans beaucoup de cas sous l'influence forte de mon cercle amical et dans l'« espace/temps » de mon adolescence. Ayant déjà une pratique toute récente de la clarinette à l'école de musique, j'ai entrepris d'apprendre seul comme le faisaient déjà des amis. Ceux là même me fournissaient copieusement en matière de tablatures (je n'avais pas internet à l'époque) auxquelles venaient s'ajouter quelques méthodes de guitare pour débutant de ma propre acquisition. J'ai donc développé, du fait de mon travail sur ces supports une façon bien spécifique de penser la musique en adéquation avec ceux-ci. Contrairement à mon jeu sur la clarinette associé à un travail sur partition et par là même à des notions solfégiques – par la notation, je pense des notes, donc des hauteurs engendrant différents doigtés - ma pratique de la guitare ne s'est pas du tout construite de la même manière.

En effet, j'ai d'abord appris à m'accompagner à la guitare pour chanter, j'ai donc commencé par aborder les différents accords notés en chiffage anglo-saxon en me référant à des tablatures d'accords m'indiquant la ou les positions à adopter pour les jouer. Je n'ai donc pas appris en terme de notes où d'empilement de tierces mais en terme de positions et de couleurs harmoniques. Ce même apprentissage des accords s'est déroulé d'une manière totalement différente à l'école de musique où ils sont abordés sous l'aspect de leur construction et de leurs fonctions (notamment avec le chiffage classique).

Ces savoirs dont l'utilité aurait pu être transposée dans les deux disciplines ne se sont jamais croisés, en effet j'ai le plus grand mal à jouer dans une grille à la clarinette pour accompagner ou improviser, pratique qui m'est aisée à la guitare. À l'inverse, je ne peux pas dire quelle note est jouée sur telle ou telle corde lorsque je joue un accord sur la guitare. Ces savoirs ne se sont donc jamais croisés, à cause de deux langages totalement différents, alors qu'ils pourraient s'enrichir mutuellement.

Mon intuition est que les différents modes d'apprentissage que j'ai éprouvés ont sollicité des espaces particuliers de ma pensée musicale, espaces très cloisonnés qui pourraient relever de

processus psychologiques d'acquisition distincts. Ce questionnement pourrait à lui seul faire l'objet d'une étude ultérieure, malheureusement le temps me manque pour le développer ici.

4.3 Des savoirs illégitimes?

Ces savoirs appris de manière différente, en dehors de l'institution sont difficiles à assumer dans celle-ci, ainsi lorsque je jouais à la clarinette dans un groupe de musiques actuelles formé d'élèves de l'école de musique et rattaché à celle-ci, nommé « la Zicatouva », on m'a souvent demandé d'emmener ma guitare, des amis ayant connaissance de ma pratique de l'instrument. J'ai toujours refusé, me voyant mal débarquer avec mes tablatures au milieu de tous ces musiciens lecteurs. L'histoire s'est répétée à diverses reprises avec un big-band et un ensemble de clarinettes, mais rien à faire, ma pratique ne me paraissait pas légitime.

Ce problème de légitimité se situe bien dans le rapport avec le savoir enseigné car je n'ai jamais connu de tel problème en dehors de l'école de musique. J'ai pu avoir une pratique de la guitare sur scène avec un groupe rock et un autre funk sans ressentir la moindre gêne ou honte de jouer.

4.4 Des projets choisis?

Avec le peu de recul que j'ai sur mon parcours musical, une évidence s'offre à mes yeux: pendant tout mon cursus, ma discothèque et mon temps passé à écouter de la musique ont été dominés par les esthétiques jazz et traditionnelles notamment les musiques klezmer. Celles-ci, découvertes sous l'influence de mon cercle d'amis, se révèlent être encore aujourd'hui les musiques qui m'attirent le plus, qui me font le plus vibrer. Pourtant, mon seul rapport avec celles-ci en tant que musicien s'est tenu dans un cadre autodidacte, à travers divers moyens, du repiquage à partir de CD à la création au sein de groupes en lien avec ces musiques. Ma pratique réelle de musicien aujourd'hui est aussi dominée par les musiques traditionnelles et l'improvisation, à travers un groupe que j'ai créé, il y a maintenant trois ans.

La musique classique, qui est mon esthétique principale, est celle que je connais le plus profondément puisque c'est à travers elle que s'est construit mon cursus. C'est l'esthétique que j'ai le plus étudiée, à laquelle j'ai consacré le plus de temps et sous laquelle je suis inscrit au CEFEDM, c'est à dire en D.E. de clarinette classique. Pourtant du point de vue de ma discothèque elle est beaucoup moins représentée.

Ce constat m'emmène à me poser la question sur la façon dont l'esthétique classique s'est imposée comme pilier central de mon cursus. J'en arrive à me demander d'où est venu ce manque de choix et cette impossibilité d'intégrer les musiques que j'aime, celles qui me tiennent plus à cœur dans mon cursus, voire même de me réorienter?

Le cursus que j'ai suivi a été le même que celui de mes professeurs de clarinette qui bien qu'ouverts sur d'autres esthétiques ont eu un parcours classique et se définissent comme des musiciens classiques. Ils étaient ouverts sur d'autres esthétiques car j'ai le souvenir d'auditions sur les musiques klezmer, sur des musiques actuelles (par exemple dans un programme reprenant le répertoire de Keren Ann avec une chanteuse) ou bien même jazz -dans laquelle il n'y a d'ailleurs pas eu de place faite à l'improvisation- mais jamais n'a pu être posée la question de l'esthétique que je voulais approfondir, et je dois bien l'avouer, je n'ai jamais envisagé suivre un autre cursus à ce moment là non plus. J'aurais pu bifurquer vers le jazz lorsque j'ai présenté le concours d'entrée au CRR Massenet mais cette possibilité ne m'a pas effleuré l'esprit, je suivais ce chemin qu'envisageaient mes professeurs pour moi et me suis retrouvé enfermé dans un type de savoirs.

Ce n'est qu'arrivé à mon D.E.M. que j'ai sérieusement envisagé une « réorientation » dans mon cursus pour me tourner vers le jazz. J'ai donc cherché l'approbation de mon professeur de clarinette de l'époque, démarche qui s'est soldée par un échec : « *dommage de ne pas persévérer dans cette voie tu as les moyens, pour entrer au CNSM, et le jazz ce n'est pas évident que ça fonctionne, tu comprends c'est bouché !* » Bien sûr, ces propos étaient bienveillants mais ils sont révélateurs du transfert du parcours personnel de mon professeur sur moi.

Une autre explication réside dans le fait qu'au CRR Massenet, comme dans de nombreux établissements présentant diverses esthétiques, aucun rapprochement n'est opéré entre celles-ci. Je n'ai jamais vu au cours de mes années d'études un seul étudiant en musiques actuelles, les cours (comme souvent pour ces esthétiques) étant décentralisés ailleurs dans la ville. Mais la situation géographique n'explique pas tout, les bâtiments abritant les cours de jazz jouxtent bien les locaux « classiques » mais je n'ai jamais eu l'occasion de m'y aventurer.

Le projet que j'ai suivi m'a donc été induit par divers procédés. Je me le suis approprié et j'ai avancé vers des objectifs par des motivations pour la plupart extrinsèques, telles que l'envie de réussir vis à vis de mon professeur, l'envie de pousser plus loin mes études.

Aujourd'hui ma pratique de la musique classique est très réduite, depuis le concours d'entrée au CEFEDM où j'ai d'ailleurs pu présenter mon esthétique klezmer lors de l'examen d'entrée, marquant pour la première fois une légitimation de ces savoirs par une institution, une légitimation différente de celle apportée jusqu'alors par les concerts et autres tremplins.

5 Synthèse

Comme nous l'avons vu, selon la définition de Christian Verrier, « l'autodidaxie est un auto-apprentissage volontaire qui s'effectue en dehors de tout cadre hétéroformatif organisé », impliquant un rapport au savoir différent dans ses dimensions de motivation et d'autonomie.

L'autodidaxie existe depuis longtemps dans notre société et a connu une forte évolution. L'autodidacte encore aujourd'hui peut être pensé comme un personnage usurpateur de savoirs et par là même prétentieux dans le sens où il revendique ne pas avoir besoin de l'institution pour accéder aux savoirs. Au contraire il peut aussi être estimé positivement et être reconnu comme un self made man, dimension dont beaucoup usent pour acquérir une certaine notoriété.

Bien que l'autodidacte soit représenté socialement comme un personnage hors du commun, un autre regard doit être porté sur une forme d'autodidaxie plus dissimulée qui s'intègre à la vie de tous, dans divers « espaces temps », à savoir dans la vie quotidienne, dans les situations de transition de rupture ou de crise ainsi que dans la production d'une œuvre.

Plus spécifiquement, dans le cadre d'auto-apprentissage en musique, nous avons vu que les autodidactes développent des pratiques spécifiques et utilisent des ressources différentes de celles utilisées dans un cadre institutionnel. Le support audio occupe bien sûr une place capitale dans un apprentissage autodidacte mais aussi des ressources telles que les tablatures, les méthodes pédagogiques sous différentes formes (papier, CD ou DVD), ainsi que l'apport précieux d'internet. Nous avons pu voir à travers le détail de ces outils quelques « dérives » qui justifient d'être vigilant, telles qu'un certain conditionnement de parcours qui pourrait être enfermant et aller à l'inverse de l'idée d'une autodidaxie, une forme de décontextualisation des techniques parfois exposées totalement en dehors de tout propos musical, ainsi qu'une élémentarisation excessive des savoirs, cette dernière paraissant très liée à tout support d'enseignement à distance.

L'approche par les différentes pratiques (non exhaustive) permet de mettre en évidence certaines facettes des pratiques autodidactes telles qu'une transversalité des savoirs, l'importance de la pratique collective ainsi qu'une certaine recherche de légitimation des savoirs.

La rétrospective de mon parcours fait état de deux contextes d'apprentissage séparés par diverses raisons. Tout d'abord j'ai pu déceler des manières de faire qui ont été jugées à tort

incompatibles voire illégitimes par rapport à celles intégrées à l'institution. Ce jugement a été induit par des croyances en de mauvaises habitudes mais aussi par moi-même en n'assumant pas certains procédés rattachés à ma pratique autodidacte. Mes différentes manières d'apprendre ont donné des savoirs différents sur de mêmes thématiques mais n'ont pas forcément pu se croiser, faisant état de savoirs compartimentés. Ces différents rapports au savoir ont été induits par un manque de liberté de choix de mon cursus. Cela s'explique en partie par la projection de mes professeurs sur mon parcours et par un cursus très spécialisé offrant peu de contact avec diverses pratiques, pourtant parfois présentes au sein d'un même établissement.

6 Conclusion prospective

Il faut envisager la possibilité d'avoir plusieurs parcours parallèles, imaginer une école de musique qui ait des collaborations avec toutes les initiatives existantes sur le même territoire et qui réfléchisse aux moyens de conjuguer les parcours et les expériences, les faire se rencontrer pour ne laisser personne « orphelin » dans sa pratique, ou dans une « schizophrénie » musicale, comme cela est suggéré dans le schéma d'orientation pédagogique des écoles de musique et de danse :

« Établissements culturels à part entière, [les écoles de musique et de danse] constituent des pôles forts d'activités artistiques; comme centres de ressources pour la musique et pour la danse. Ils ont vocation à répondre, directement ou en partenariat avec d'autres institutions, à une demande diversifiée ; leur mission fondamentale de formation s'élargit vers de nouvelles perspectives répondant aux attentes de la société contemporaine : développement des enseignements artistiques en milieu scolaire, animation de la vie culturelle de la cité, réduction des inégalités sociales, au travers d'actions de sensibilisation des publics, de diffusion, de création et d'encadrement des musiciens et des danseurs amateurs. »

Les SMAC, Scènes de Musiques Actuelles répondent bien à ces attentes en terme de relations avec le territoire et les différentes populations comme cela est indiqué dans leur missions :

« Veiller à travailler en réseau avec les autres établissements du territoire et les organismes de formation associatifs et institutionnels (conservatoires, pôles d'enseignement supérieur, écoles associatives...) et l'ensemble du secteur professionnel. »

« envisager des partenariats avec les autres structures socioculturelles du territoire pour faciliter la circulation des publics. »

De plus elles proposent divers dispositifs d'accompagnement à des groupes, comprenant stages, pré-productions d'enregistrements studio, locaux de répétition ainsi que de l'aide pour divers aspects touchant à la vie d'un groupe (aides administratives, communication etc.). (cf. annexe 4)

Bien qu'aucun professeur d'instrument ne puisse se considérer comme un généraliste de la musique, chacun étant plus ou moins spécialisé dans tel ou tel domaine, une vision du cursus qui

serait moins enfermante impliquerait de se penser comme un professeur de musique à travers son instrument plutôt que comme un professeur spécialiste d'un instrument et d'une esthétique.

Pour aller plus loin dans cette réflexion, le professeur de musique devrait pouvoir se positionner comme un expert de la relation au savoir et favoriser chez l'élève apprenant le terrain d'une autodidaxie parallèle ou future en lui permettant de définir ses projets et d'en maîtriser toutes les dimensions (contenu, objectifs, ressources), dans l'idée d'être au plus proche de sa pratique réelle hors institution.

Définir des projets et accompagner l'élève vers ceux-ci donne l'idée d'une école-tremplin-vers-le-savoir et rompt avec l'idée et la tradition d'une école-inculcatrice-de-savoir.

L'enseignement institutionnalisé doit permettre à un élève d'acquérir des bases qui lui rendront possible et légitime une autodidaxie. Il devra être capable de définir ses propres projets et d'en maîtriser toutes les dimensions (contenu, objectifs, ressources...), autrement dit, il s'agit de préparer l'autodidaxie par l'hétéroformation.

Bien entendu, il ne s'agit pas non plus d'éradiquer toute spécialisation mais plutôt d'envisager celle-ci en fonction du projet de l'élève.

On pourrait aussi imaginer à l'intérieur d'un cursus spécialisé dans une esthétique, des formes d'U.V. à valider permettant de faire des ponts avec différentes esthétiques et différentes structures au choix de l'étudiant, lui permettant d'aller vers des « personnes ressources » alimentant un projet choisi et personnel. Dans la même idée, pourquoi ne pas envisager une option qui permettrait de valoriser des apprentissages musicaux autodidactes qui constitueraient une piste pour penser un nouvel équilibre entre enseignement institutionnel organisé et autodidaxie.

La cohabitation entre autodidaxie et hétéroformation existe depuis la création de l'enseignement institutionnalisé, les deux possédant leurs propres dynamiques et réussites, il convient donc de réfléchir aux différents moyens de les combiner et de créer des passerelles. L'école de musique comme nous la connaissons aujourd'hui ne sera pas la même dans dix ans, sous l'effet d'évolutions sociales et budgétaires, il faut donc réfléchir aux réorganisations internes en prenant en considération toutes les formes d'apprentissages afin que chaque élève puisse y trouver son compte.

Bibliographie:

- Bézille-Lesquoy Hélène, « *l'autodidacte entre pratiques et représentations sociales* », Paris, L'harmattan 2003
- Bézille-Lesquoy Hélène, « *La figure de l'autodidacte* » Sciences Humaines Hors série, Former, se former, se transformer 2003
- Bourdieu Pierre, « *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* » Paris, Seuil 1994
- Carré Philippe, « *autodidaxie* » dans le dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Paris, Nathan
- Carré Philippe, « *L'autoformation dans la formation professionnelle* » 1992
- Cyrot Pascal, « *Épisodes et sociabilités autodidactiques* » thèse sciences de l'éducation. Paris. Sous la direction de Philippe Carré
- Develay Michel, « *De l'apprentissage à l'enseignement* », Paris, ESF éditeur
- Develay Michel « *donner du sens à l'école* » Paris, ESF éditeur 1996
- Deslyper Rémy, « *Des types d'apprentissage aux formes de pratique. L'exemple de l'institutionnalisation de l'enseignement de la guitare électrique* », SociologieS
- Fossé Poliak Claude, « *la vocation d'autodidacte* » Paris, l'Harmattan, 1992
- Le Meur Georges, « *Les nouveaux autodidactes: Néoautodidaxie et formation* » Les Presses de l'université Laval, Chronique sociale, 1998
- Raynal Françoise; Rieunier Alain, « *pédagogie, dictionnaire des concepts clés* », Paris, ESF éditeur
- Tremblay Nicole-Anne, « *L'autoformation pour apprendre autrement* » Les presses de l'Université de Montréal 2003
- Verrier Christian, « *Autodidaxie et autodidactes, l'infini des possibles* », Paris, Ed. Anthropos 1999

Liens Internet:

- www.reunion.iufm.fr/Dep/listeDep/exposes/motivation2.pdf
- Philippe Meirieu, section cours de son site internet :
<http://www.meirieu.com/COURS/texte15.pdf>
- Forum clarinette.net : www.clarinette.net/
- Forum jeuxonline.info: <http://www.jeux-video.info/>

Annexes

Annexe 1

La Barbière

Tablature Laurent Barray

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a guitar line. The guitar line includes fret numbers and chord names (C, G, D) in both uppercase and lowercase letters. The notes are: Sol, Ré, Sol, Ré, Sol, Do, Ré, Sol, Do, Ré, Sol.

System 1: Notes: Sol, Ré, Sol. Fret numbers: 5 6, 7 7 7 6 5, 7 7 6 6, 7 7 7 6 5, 6 — 5 6. Chords: G g g, G g g, D d d, G g g.

System 2: Notes: Ré, Sol, Sol. Fret numbers: 7 7 7 6 5, 7 7 6 6, 7 7 7 6 5, 6 — 7 7, 8 — 6 6 6. Chords: G g g, G g g, D d d, G g g, G g g.

System 3: Notes: Do, Ré, Sol, Do. Fret numbers: 4 6 5 5 5, 7, 6, 4 6 5 5 5. Chords: C c c, D d d, G g g, G g g, C c c.

System 4: Notes: Ré, Sol. Fret numbers: 6 — 9 8, 6 — 5 6. Chords: D d d, G g g.

Comment lire une tablature de piano?

Basées sur la notation alphabétique latine, les lettres (c d e f g a b) sont utilisées pour les notes do ré mi fa sol la si:

c = do

d = ré

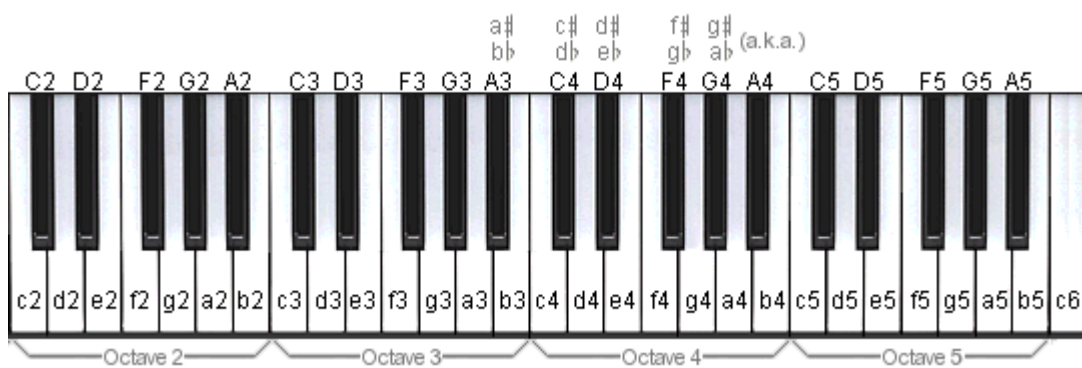
e = mi

f = fa

g = sol

a = la

b = si



Un 49 touche clavier. "c4" représente la 4ème octave de la note "c" (qui est la touché "c" au milieu du clavier). C'est la façon dont j'ai labelé les notes / octaves.

Lire une tablature (simple):

Un simple exemple d'une note sur une tablature de piano... la game de "f".

```
4 |-----c-d-e-f-|
3 |-f-g-a-A-----|
```

Les tablatures sont lues de gauche à droite (les notes sur la même ligne verticale sont jouées simultanément).

- **Les Chiffres** sur la gauche (3, 2, 2 et 1 dans l'exemple ci-dessus) indiquent l'octave. *Toutes les octaves commencent par la clef de "c". L'octave 4 est au milieu du clavier.*
- **Les lettres minuscules** (a,b,c,d,e,f,g) indiquent les notes naturelles (*les touches blanches*)
- **Les lettres majuscules** (A,C,D,F,G) indiquent les notes dièses, ie: A#,C#,D#,F#,G# (les touches noirs). *Ajouter le symbol dièse après la note est également acceptable mais on recommande l'utilisation de majuscules/minuscules car on gagne de l'espace.*
- **Les symboles "|"** séparent les mesures/sections des notes
- **Les symboles "-"** sont les espaces entre les notes

Lire une tablature (complexe):

Les tablatures pour Piano peuvent decrire des notes individuelles (comme vu ci-dessus) ou des noms d'accords ou les deux. Voici un exemple plus complexe de tablature de piano qui decrit les deux:

```

      [ D ]          [ Gm ]
R  3 | --a-d-F- | --g-d-g- | ----- |
L  2 | F>d>>>>> | g>d>>>>> | F .----- |
L  1 | F>F>>>>> | g>A>>>>> | F .----- |

```

- **Les lettres au dessus des lignes de la tablature** (le [D] et le [Gm] dans l'exemple ci-dessus) indiquent le nom des accords.
- **Les symboles ">"** indiquent que la note doit etre gardee
- **Les "." symboles** indiquent les notes son staccato
- **"R"** indique que les notes sur la ligne sont jouées de la main droite (de l'anglais **R**ight hand)
- **"L"** indique que les notes sur la ligne sont jouées de la main gauche (de l'anglais **L**eft Hand)

GAMME OU TABLATURE POUR LA NOUVELLE CLARINETTE, DIVISÉE EN DEUX PARTIES.

PREMIÈRE PARTIE

Le trou sous le pouce de la main gauche se trouve fermé excepté les notes suivantes.

Exceptions.

M. G.
M. D.

Notes correspondantes.

SECONDE PARTIE.

La 5^{me} clef se trouve constamment ouverte et le trou sous le pouce de la main gauche reste toujours fermé.

M. G.
M. D.

Notes correspondantes.

GAMME CHROMATIQUE.

L'exercice fréquent de la Gamme chromatique montante et descendante est le plus sur moyen de se familiariser promptement avec toutes les clefs.

Les missions et les charges des S.M.A.C.

31 aout 2010

1) Diffusion / création / production

-développer une programmation musicale appuyée sur un projet artistique et culturel affirmant une ligne artistique originale et indépendante contribuant à la diversité de l'offre ;

-accueillir des artistes en tournée soit par le biais de producteurs diffuseurs de spectacle, soit par l'emploi direct ;

-accueillir des artistes en résidence de pré-production ou résidence de création ;

-diffuser les musiques actuelles sous toutes leurs formes, qu'il s'agisse d'artistes en tournée ou en résidence, en développement, ...

-participer et contribuer à des projets impliquant d'autres champs musicaux et d'autres disciplines artistiques ;

-favoriser les pratiques et activités musicales émergentes et ouvertes.

2) Accompagnement des projets et des pratiques artistiques, de la répétition, et soutien à la structuration professionnelle

-développer un travail spécifique d'accompagnement / formation au profit des artistes débutants et/ou inscrits dans une phase d'insertion professionnelle (stages pour des étudiants, notamment ceux qui préparent un diplôme national supérieur professionnel, contrats de professionnalisation, formation en alternance...);

-mener des actions d'accompagnement des amateurs, incluant l'apprentissage de la scène ;

-veiller à travailler en réseau avec les autres équipements du territoire et les

organismes de formation associatifs et institutionnels (conservatoires, pôles d'enseignement supérieur, écoles associatives...) et l'ensemble du secteur professionnel ;

-participer à la mise en œuvre des plans régionaux de formation professionnelle (PRDF) en fonction du projet de l'établissement, et contribuer aux schémas départementaux pour les enseignements artistiques.

3) Relations avec les territoires et les populations

-offrir un lieu de vie ouvert à la diversité de population locales et aux autres disciplines associées (arts plastiques, multimédia, danse...);

-mettre en œuvre un projet d'action culturelle auprès des populations du territoire, en particulier lors des résidences d'artistes ;

-concevoir et réaliser un projet d'éducation artistique en relation avec les structures du territoire intervenant ou non dans le même secteur : associations, établissements d'enseignement général, équipements spécialisés, ..., notamment à destination des publics empêchés ;

-établir une politique tarifaire adaptée et modulaire facilitant l'accessibilité de tous les publics ;

-développer le cadre d'un travail intergénérationnel permettant de prendre en compte la diversité des populations.

4) Partenariats

-mettre en œuvre, avec les collectivités publiques, un contrat d'objectifs et de moyens inscrivant le projet dans son territoire et sa durée ;

-établir des relations partenariales avec d'autres équipements territoriaux (formation, diffusion, création et accompagnement des projets artistiques) ;

-prévoir un volet concernant la relation du lieu aux structures socioculturelles du territoire concerné, actives dans le secteur des musiques actuelles ;

-envisager des partenariats avec les autres structures culturelles du territoire pour faciliter la circulation des publics ;

-mettre en œuvre des relations avec les autres acteurs de la filière qui participent de la diversité et, notamment, les producteurs-tourneurs de spectacles, les médias, en particulier les médias associatifs et publics et les réseaux de distributions de musique enregistrée indépendants ;

-être acteur de l'ensemble des dispositifs territoriaux de concertation pour le spectacle vivant ;

-inscrire la structure dans les réseaux professionnels, locaux, nationaux et européens des musiques actuelles.

Autodidaxie et institution

Une convergence musicale à imaginer

Mots Clés:

Autodidaxie, Hétéroformation, Cursus, Ressources, Légitimité, Institution, Projet

Abstract:

Approche des pratiques autodidactes traitées sous divers angles : d'abord par les concepts clés liés à l'autodidaxie, sa place dans la société actuelle, dans l'inconscient collectif et dans la vie de chacun. Ensuite plus spécifiquement en musique à travers l'étude de diverses ressources et pratiques spécifiques aux autodidactes ainsi que de mon parcours personnel scindé entre autodidaxie et hétéroformation. Ce travail aboutit à quelques conclusions et perspectives dans l'idée d'instaurer une convergence entre ces diverses manières d'apprendre.