

Cefedem Rhône-Alpes

Devenir musicien : Entrée en Accordéon

« Lâche-toi, on s'en fou des fausses notes !! »

Mémoire de fin de formation au Diplôme d'Etat

Sonia Roz

Promotion 2013-2015

Discipline : Enseignement instrumental ou vocal / Dominante : Accordéon / Domaine : Musique classique à contemporain

Table des matières

Avant-propos

Introduction

Première partie : L'accordéon et les accordéonistes dans l'histoire de la musique

I/Évolution organologique de l'instrument

Un principe sonore

L'anche libre

1ers brevets

Perfectionnement du clavier main gauche

L'accordéon traditionnel dit « chromatique »

L'accordéon de concert

II/un instrument, des pratiques

L'accordéon romantique en France

L'accordéon folklorique

Les années 1900 et le musette parisien

Développement de l'accordéon de concert

Deuxième partie : Malgré la jeunesse de l'instrument, qu'en est-il de son enseignement ?

I/comment l'institution s'est positionnée sur la formation de cet instrument ?

Le début des cours d'accordéon

Evolution pédagogique

Création des concours privés

L'accordéon dans l'enseignement supérieur

II/Problématiques et questionnements sur la formation des musiciens accordéonistes aujourd'hui

La quête de la légitimité et le besoin de reconnaissance des accordéonistes

L'enseignement de l'accordéon basé sur une conception individualiste et d'interprète

Le répertoire pour accordéon

Être accordéoniste aujourd'hui ?

Troisième partie : Enseigner autrement : pourquoi et comment ?

I/Contextes d'apprentissage et pratiques musicales

Le paradoxe d'enseignement ou comment la formation du MUSICIEN forme l'instrumentiste

II/Partir du projet des élèves

III/Le rôle du professeur d'accordéon

Créer des situations d'apprentissages

Le professeur : un accompagnateur/une personne ressource

Apprendre sans peur : le rôle de la confiance

Conclusion

Avant-propos

« Vas-y, lâche-toi, on s'en fou des fausses notes !! ». Cette phrase, j'ai dû l'entendre une bonne centaine de fois depuis mes débuts de musicienne et mon tout jeune parcours. Malgré tout, je ne suis pas sûre d'avoir compris la profondeur de ces mots et leur sens réel avant récemment.

On dit souvent que la musique est faite de rencontres. Je pense en effet que sans toutes les rencontres que j'ai pu effectuer jusqu'alors, je ne serais pas la musicienne que je suis aujourd'hui, et je ne pourrais de ce fait pas mener la réflexion faite à travers cet écrit.

Au tout début de mon apprentissage, l'instrument ne faisait pas partie du conservatoire de ma ville (il n'est d'ailleurs toujours pas présent à l'heure actuelle), de ce fait je fus inscrite chez un professeur particulier qui m'a suivi pendant une bonne dizaine d'années durant lesquelles mon apprentissage fut rythmé par la préparation d'un ou deux concours annuels. Peu à peu, je perdis la motivation pour l'instrument, mais alors que j'étais sur le point d'arrêter la musique, j'ai eu l'occasion de participer à un stage. Immersée pendant une semaine avec d'autres jeunes accordéonistes et des professeurs de renom, je partageais ainsi une passion commune et je découvrais, par la même occasion, de nouveaux répertoires. Suite aux rencontres humaines et musicales effectuées lors de ce stage, je décidai d'approfondir l'apprentissage de mon instrument. De fil en aiguille j'ai rencontré un second professeur (en école privée), puis je me suis inscrite au Conservatoire afin de valider un diplôme.

Mon entrée en Conservatoire m'a permis de nouvelles rencontres musicales, et j'ai pu faire ainsi mes débuts en musique de chambre (jusqu'alors je n'avais été confrontée qu'à un répertoire solo ou duo d'accordéon). Mon répertoire changea également à ce moment-là, car j'ai dû, pour valider mon diplôme, développer ma technique instrumentale sur un accordéon à déclencheur. Cependant, malgré le changement de répertoire et d'instrument, ma pratique musicale restait la même.

Ayant rencontré jusqu'alors une seule et unique façon de faire de la musique et malgré les propos de certains collègues, je n'entendais pas encore tout à fait ce qu'ils voulaient dire par « ce n'est pas ça être musicien ». Par la suite, confrontée rapidement à différentes situations musicales, je fus bien obligée de constater que je ne savais faire qu'une seule chose : lire la musique.

Au cours de ma formation au CEFEDM Rhône-Alpes, les débats avec les autres membres de la promotion et les travaux effectués ont suscité des questions. Je pense n'avoir

jamais autant appris que durant ces deux dernières années, au contact de musiciens de tous horizons et de pratiques bien différentes que la mienne. La richesse réside donc de cette émulation entre les personnes et les différentes façons d'aborder un seul et même art : la musique.

Ce mémoire me permet de faire une recherche historique et pédagogique, afin de comprendre pourquoi l'accordéon est appris de cette façon en France. En m'appuyant sur mes expériences de musicienne, je tenterais d'émettre des hypothèses sur la formation des musiciens. Parce que si l'on veut réussir à se lâcher et ne pas tenir compte des fausses notes, peut-être faudrait-il que les institutions apprennent aux apprentis musiciens à réagir comme des musiciens, en restituant à la musique ce qu'elle a de plus beau : sa finesse, sa simplicité, sa richesse et son partage.

Je voudrais remercier ici Sandrine Desmurs, pour sa patience, son soutien, son humour et sa bonne humeur... sans qui je n'aurais pu terminer ce mémoire. L'ensemble de l'équipe du CEFEDM pour son enseignement, ainsi que tous les échanges riches et passionnants qu'on a pu avoir tout au long de ces deux ans. Merci aux musiciens qui ont accepté de me recevoir et qui m'ont accordé un temps de discussions et d'échanges. Merci à Clémentine et Claire-Mathilde pour leur soutien, nos fous rires et la musique que l'on partage ensemble. Merci à Manon pour sa relecture, ses précieux conseils, son soutien et la richesse de nos discussions. Merci à Domi, Natacha et Félicien pour leur oreille attentive, leur soutien de chaque instant et à qui je dois beaucoup.

Enfin, un merci tout spécial à mes parents et ma famille qui m'ont supportée, soutenue et encouragée dans mes choix et mon parcours de musicienne.

Introduction

L'accordéon est un instrument très jeune avec un passé extrêmement riche, qui influe beaucoup sur ce qu'il est et représente aujourd'hui. D'un individu à l'autre, les visions de l'instrument divergent, car si chacun connaît l'instrument, tout le monde aura sa propre vision sur ce qu'il représente.

L'accordéon a la « fâcheuse » tendance de s'inviter dans différents styles musicaux. On peut le retrouver en effet dans un répertoire : classique, jazz, swing, swing manouche, musette, new-musette, chansons françaises, rock, tangos, musiques de l'Est, Klesmer, et bien d'autres musiques traditionnelles du monde...

Adoré par les uns, détesté par les autres, l'instrument ne cesse de justifier sa présence. Quel que soit le répertoire joué. Il doit aussi chercher sa légitimité auprès des institutions, dans lesquels on refuse complètement l'intégration de l'accordéon, et où certains collègues contestent et ignorent la variété du répertoire. Cela ne participe pas au développement du jeu et du répertoire de l'accordéon chromatique. De surcroît, cela donne au public une image fixe de l'accordéon qui ouvre la porte aux préjugés. Ce dernier, s'il n'est pas averti et un minimum curieux, ne s'intéresse pas forcément de plus près à l'instrument et la variété de ses possibilités musicales.

L'accordéon a réussi à créer sa place dans le domaine musical et dans l'institution française. Malgré tout, son enseignement n'est pas fidèle à la pluralité de ses pratiques. Etant donné la jeunesse de cet instrument, il reste encore beaucoup de choses à explorer, à découvrir ou encore inventer qu'il s'agisse de pratiques, de pédagogie ou encore de répertoires. Toute cette réflexion suggère des questions : Est-il possible d'envisager, pour l'accordéon et de manière plus globale, des méthodes et des dispositifs alternatifs quant à l'apprentissage de l'instrument dès son début ? Est-ce l'instrumentiste qui forme le musicien, ou le musicien qui forme l'instrumentiste ? Comment former de ce fait un musicien et non un « accordéoniste » ?

Dans un premier temps, nous étudierons le développement de la facture instrumentale. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'enseignement de l'accordéon, et chercherons à comprendre comment l'institution et les accordéonistes se le sont approprié. Enfin, nous mènerons des réflexions afin d'envisager une nouvelle approche de l'enseignement de l'instrument.

Afin d'alimenter notre propos, nous nous appuierons sur l'étude d'ouvrages historiques, sur les différentes observations effectuées dans le cadre des enquêtes menées au CEFEDEM Rhône-Alpes, et aux divers échanges avec des accordéonistes professionnels enseignants.

1^{ère} partie : L'accordéon et les accordéonistes dans l'histoire de la musique

L'accordéon a un passé et une histoire extrêmement riche qui ont beaucoup influencé l'instrument qu'il est aujourd'hui, ainsi que son enseignement, sa notoriété publique et sa pratique actuelle. Nous allons retracer son cheminement dans l'histoire afin de mieux comprendre son parcours.

I/Évolution organologique de l'instrument

Les toutes premières ébauches de l'accordéon furent une « révolution » dans l'histoire de la musique. En effet, d'un côté les compositeurs cherchaient l'instrument « idéal », se rapprochant au plus près de la voix humaine, et de l'autre les fabricants découvrirent l'existence et de ce fait l'utilisation d'un tout nouveau principe sonore : l'anche libre.

Un principe sonore

À première vue, l'accordéon est un instrument à claviers mais il a besoin d'air pour fonctionner. Il s'agit donc d'un instrument à vent qui fonctionne grâce à un système d'anches libres. Lorsque l'on appuie sur une touche, une soupape se soulève, permettant ainsi à l'air de passer à l'intérieur de l'instrument. Cependant, l'air pourra passer uniquement si le soufflet est en action, sans cela aucun son ne pourra sortir de l'instrument, l'air permettant la vibration des anches, et de ce fait la production d'un son.

L'anche libre

« L'anche libre est une languette de roseau ou de métal, fixée par l'une de ses extrémités, dont la partie libre peut se mouvoir d'un côté ou de l'autre de son axe de repos. Elle est soit découpée dans une plaque, sur trois côtés, soit fixée sur un support à l'aide d'un moyen mécanique. Une ouverture, pratiquée dans la plaque-support ou châssis, épousant la forme de la languette, permet à cette dernière d'effectuer des battements – allers retours – sous la pression d'un courant d'air. Au départ, la pression de l'air oblige la partie flexible de la languette à se déporter en dehors de son axe, pour revenir par sa seule élasticité, coupant et rétablissant le courant d'air. Elle amorce ainsi une série d'oscillations génératrice du son. »¹

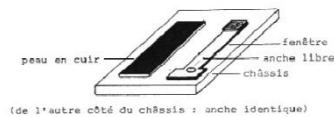
¹ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p10

Plusieurs instruments utilisent ce principe sonore. Le plus ancien instrument à anches libres connu est le sheng, orgue à bouche chinois datant d'environ 3000 ans av. J.-C.

Ce système d'anche peut se mettre en vibration de plusieurs façons :

- Avec le souffle de l'instrumentiste (comme on peut le voir avec l'harmonica)
- Avec un mécanisme à bras ou à pieds (tel que les accordéons ou les harmoniums)
- Avec un système de soufflerie mécanique (que l'on pourra retrouver sur certains orgues ou limonaies)

Sur un accordéon, ces anches sont fixées sur ce qu'on appelle un sommier. L'air du soufflet actionne les anches. Il y en a deux par notes, une de chaque côté de la plaque sur laquelle elles sont fixées et qui fonctionnent séparément suivant le sens de l'air (selon si l'accordéoniste tire ou pousse le soufflet).



À travers leurs recherches les ethnomusicologues ont pu constater que les peuples d'Asie ont choisi l'anche libre (en roseau tout d'abord, mais très vite remplacée par le métal) comme principe sonore de leurs instruments de musique. Malgré son pouvoir expressif, l'Occident n'aurait adopté ce système sonore que plus tard.

Au XIX^e siècle, les facteurs d'orgues cherchèrent une solution et développèrent l'usage de l'anche libre afin de remédier au problème suivant : l'anche battante modifiait la hauteur du son. L'idée était que l'anche accepte la différence de pression de l'air, ce qui aurait un impact sur l'intensité du son, mais sans pour autant changer sa hauteur. L'expression acquise avec cette anche, n'est guère adaptable dans un orgue, comment alors envoyer une pression d'air variable ?

C'est en cherchant à répondre à ce besoin que les facteurs d'orgues entreprennent de nombreux essais aboutissant, pour la plupart d'entre eux, à des brevets éphémères jusqu'à celui de Demian², en 1829, qui sera le début de l'histoire de notre instrument aujourd'hui. En effet, au XIX^e siècle, comme l'explique Pierre Monichon dans son ouvrage *L'accordéon*, les inventeurs étaient à la recherche de l'instrument « idéal », qui pourrait tout à la fois être mélodique,

² Cyrill Demian, (1772-1846), fabricant d'orgues et de pianos à Vienne

polyphonique, portatif, à sons fixes et aurait l'avantage, sur le plan de l'expression, de « filer³ » plusieurs sons en même temps.

À l'époque, les compositeurs étaient très exigeants et recherchaient l'expressivité avant tout. Dès lors, la recherche instrumentale travaille dans le même sens, jusqu'à la naissance de l'accordéon en 1829.

Premiers Brevets

Cette même année, deux brevets furent déposés à quelques jours d'intervalles. L'un en Autriche (Vienne) par Cyrill Demian pour l'Accordion, et le deuxième en Angleterre (Londres) par Charles Wheastone pour le Concertina. Notons que deux personnes dans deux pays différents développent deux instruments au fonctionnement similaire.

Ces deux brevets décrivent chacun un instrument dont le principe sonore serait l'anche libre (métallique) actionnée par un soufflet à main. Cependant, le prototype de Demian permet la réalisation d'accords lors de l'enclenchement d'une touche, tandis que celui de Wheastone permet la réalisation de sons isolés.

Extrait du brevet de l'Accordion :

« Demian Cyrill, avec la collaboration de ses deux fils, Carl et Guido, fabricants d'orgues et de pianos [...] déclare avoir découvert un nouvel instrument appelé ACCORDION.

Il consiste essentiellement en une petite boîte sur laquelle sont fixées des lamelles métalliques, ainsi qu'un soufflet, et ceci de façon à le manier facilement, et par là être souhaité par des voyageurs ou des personnes visitant le pays. Peuvent y être interprétées des marches, des chansons, des mélodies, même par un ignorant en musique, après un court apprentissage, de la façon la plus agréable, après l'arrangement de l'instrument, en accords de 3,4,5,8 tons

Description

À une petite boîte de 7 à 9 pouces de long, 3 ½ pouces de large et 2 pouces de haut, sont fixées des lamelles de cuivre, qui sont connues depuis plus de 200 ans dans les orgues sous le nom de : instrument à bourdonner, régales, anches.

À l'aide d'un soufflet, fixé à ladite boîte, et de 5 touches fixées en dessous, même un ignorant en musique, après de courts exercices, peut faire entendre les plus charmants et les plus attendrissants accords à 3,4 ou 5 tons.

³ Un son filé signifie que le son est tenu, de la même manière que l'on peut tenir les sons avec la pédale *forte* du piano

Chaque touche de cet instrument laisse entendre 2 accords différents, donc le nombre d'accords est le double du nombre de touches. À l'ouverture du soufflet, une touche donne un accord, à la fermeture du soufflet la même touche donne le deuxième accord.

Comme cet instrument peut être fabriqué avec 4,5,6 ou plus de touches et que les accords sont classés par ordre alphabétique, on peut interpréter beaucoup de chansons, de mélodies et de marches connues harmonisées) 3,4 ou 5 voix, avec la douceur espérée et un agrément surprenant, en augmentant ou en diminuant la force du ton.

Cet instrument [...] avec 5 touches et 10 accords, ne pesant pas plus de 32 à 36 demi-onces, sauf en cas de multiplication des accords où il s'allonge seulement et pèse quelques demi-onces de plus, peut donc se porter facilement et pratiquement.

Il devrait être certainement une découverte bien accueillie de la part des voyageurs ou des personnes des deux sexes visitant individuellement ou en société le pays, surtout parce qu'on peut en jouer sans l'aide d'une deuxième personne.

Vienne, le 6 mai 1829

On constate que l'Accordion de Demian a été conçu avec une préoccupation commerciale affirmée. Il vante les mérites de sa création en la prétextant : "facile d'accès", "simple à jouer", "légère", "facilement transportable". Sa description laisse à penser que c'est "l'instrument idéal" et qu'avec lui le musicien le moins aguerri peut réaliser de jolies choses.

Quelque temps plus tard, en Angleterre, Charles Wheatstone proposa lui aussi un brevet pour un instrument ayant les mêmes caractéristiques de fonctionnement que celles de l'accordion de Demian. En voici un extrait :

Extrait du brevet du concertina :⁴

Le 19 juin 1829, Charles Wheatstone établi au 20, rue Conduit, rue Régent, dans le comté de Middlesex, fabricant d'instruments de musique, demande à Sa Très Excellente Majesté le Roi Georges IV son autorisation spéciale pour son invention... consistant en une amélioration ou des améliorations dans la construction d'instruments de musique à vent [...]

Les instruments de musique à vent, dans la construction desquels mes dites améliorations sont utilisées sont ceux dans lesquels les sons se trouvent reproduits en dirigeant un courant d'air contre des ressorts métalliques ou anches fixés à l'intérieur ou sur des ouvertures correspondantes, pratiquées dans des plaques de métaux divers, lesdits ressorts ou anches étant fermement assujettis à une extrémité de chacune des plaques métalliques ou autre, tandis que leurs

⁴ BREGANT Mélanie, *Quel (s) accordéon (s) pour l'institution ?*, Mémoire formation diplômante au certificat d'aptitude musique, promotion 2009-2011

extrémités ont la possibilité de vibrer librement dans lesdites ouvertures, mais sans que les parties vibrantes rencontrent ou touchent les côtés de celles-ci.

Plusieurs de ces ressorts placés dans des ouvertures disposées parallèlement l'une à l'autre, côté à côté, dans une plaque et accordés aux notes de la gamme ordinaire, constituent l'une des formes les plus simples d'instrument à vent connu en Allemagne sous le nom de mundharmonica, et en Angleterre sous celui de aeolina. Des clefs ont été ajoutées à de tels instruments, quelque peu similaires à celles des flûtes, mais toujours placées à telles distances des ouvertures qu'elles laissent place pour permettre aux doigts de s'appuyer sur chacune des clefs [...] En fait, huit ressorts peuvent être disposés sur un espace de un pouce et demi, et les clefs correspondantes peuvent être rapprochées beaucoup plus près les unes des autres que cela n'avait été fait jusqu'alors et les caisses de résonance diminuées plus qu'on ne l'avait fait aussi pour un nombre égal de notes. »

Après lecture de ces deux demandes de brevet pour la création d'un nouvel instrument, on est amené à constater plusieurs choses. D'une part, ces brevets parlent d'un instrument à anches libres, fonctionnant à l'aide d'un soufflet à main, nous sommes donc à l'origine de notre facture instrumentale actuelle. D'autre part, l'accordion de Demian semble avoir été conçu dans un souci commercial assez prononcé, tandis que le concertina de Wheastone a été développé dans le but d'améliorer les instruments à vent présents à l'époque.

On remarque également que les prototypes n'ont pas la même « fonction » musicale à l'origine. En effet, l'accordion était un instrument bisonore (c'est-à-dire qu'il ne produit pas les mêmes notes selon si le musicien ouvre ou ferme le soufflet) et ne faisait à priori que des accords. Le concertina quant à lui permettait de relier une note isolée à chaque touche de l'instrument.

Bien que l'on ne sache pas à quelle (s) musique (s) était destiné ce concertina, ce dont on est sûr c'est que pour Demian, l'accordion était pensé pour jouer principalement des danses.

On remarque à travers ces propos que dès les prémices de son invention, l'instrument s'est adapté à son « environnement ». L'envie de l'époque étant de trouver « l'instrument idéal » permettant aux compositeurs d'interpréter leurs envies sonores, les facteurs d'instruments menèrent des recherches dans ce sens.

Perfectionnement du clavier main gauche

À la fin du 19^e siècle, la popularité de l'accordéon n'a cessé de croître. Cependant, le système « tirer-pousser » s'est révélé être une barrière à la collaboration des deux claviers. À cette époque, la fabrication de l'accordéon a été très importante. On rappelle cependant qu'à cette

même époque, il était encore impossible à l'accordéoniste de pouvoir jouer dans toutes les tonalités avec son instrument. C'est ce que les artisans cherchèrent donc à améliorer.

Un artisan entreprit de démonter pour la énième fois l'instrument. Après une longue réflexion il lui apparut qu'en réutilisant une note d'un accord pour la prêter à un autre, il y avait là, une solution efficace pour permettre à l'instrument une plus grande « panoplie » d'accords, sans en alourdir (de trop) l'instrument. Par la même occasion, cet artisan entreprit des recherches afin de supprimer ce mouvement de va-et-vient du soufflet. Ainsi sont nées les prémices de l'accordéon « chromatique » tel qu'on le connaît aujourd'hui, où une même note peut être jouée que l'on tire ou pousse le soufflet. Le clavier gauche quant à lui, permet à 3 soupapes de se soulever (faisant sonner un son chacune) avec une seule touche, au lieu qu'une touche commande une seule soupape faisant sortir 3 sons. Ces nouveaux instruments reçurent le nom de « mixtes ».

Vers 1885, une nouvelle recherche fut menée apportant ainsi une nouvelle amélioration, et c'est de là qu'est apparu le classement des basses présentées dans l'ordre des quintes ascendantes, tel qu'on le connaît aujourd'hui. Dix ans plus tard, on peut trouver des accordéons allant de 12 à 36 basses. L'instrumentiste peut ainsi accompagner une mélodie, dans n'importe quelle tonalité, et la suivre dans ses modulations.

C'est à cette époque que deux tendances musicales ont commencé à se dégager. Pour les uns, l'accordéon était l'instrument idéal des musiques folkloriques et ils voulaient le maintenir pour la danse et le chant, tandis que les autres, prenant en considération les possibilités de l'instrument, du fait des derniers changements effectués, cherchaient à en faire un instrument capable d'aborder le répertoire des cafés-concerts, avec les premières transcriptions d'air célèbres.⁵

L'accordéon traditionnel dit « chromatique »

Le début du 20^e siècle semble être une période importante dans l'histoire de l'accordéon. Période marquant l'aboutissement de longues recherches afin de transformer l'instrument en véritable instrument de musique.

Cette époque représente également les débuts d'une période où l'instrument tentera d'affirmer ses qualités musicales. La lutte ne sera pas simple et dure d'ailleurs toujours.

Pierre Monichon soulignera dans son livre « l'Accordéon » :

⁵ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p75

Les réticences, souvent justifiées, émises par des personnalités compétentes, ne seront pas toujours comprises des passionnés de l'accordéon, ce qui créera des divergences quand ce dernier prétendra atteindre les salles de concert.⁶

C'est à cette période que l'accordéon est devenu l'instrument dont on ne peut plus se passer. À travers cette recherche, on en restera à son « histoire » en France, mais malgré tout, il est évident que chaque pays a contribué à le faire connaître et à fabriquer des modèles spécifiques.

Cependant, l'instrument chromatique tel qu'on le connaît réellement aujourd'hui, tire ses origines d'Italie, ou le fabricant Paolo Soprani présente un accordéon « révolutionnaire » dans un brevet daté du 5 mars 1987, faisant ainsi la synthèse des recherches du moment :

Extrait du brevet de Paolo Soprani

1 : Présentation d'un nouveau clavier « main droite », à trois rangées qui se répartissent les 12 sons chromatiques. (comme on le constate sur notre clavier actuel)

2 : suppression du « tirer-pousser » sur les deux claviers (jusqu'alors, le clavier gauche uniquement avait cette possibilité-là).

3 : Le clavier « main gauche » donne des accords parfaits majeurs, parfaits mineurs, des accords de septième de dominante, avec seulement 12 sons chromatiques de base.

C'est durant cette période que l'instrument connut son apogée. D'une grande capacité d'adaptation à différents styles musicaux, il se révéla entre 1925 et 1945 un accompagnateur certain dans le monde de la chanson populaire et un animateur évident dans celui de la danse.

Dans la deuxième partie du siècle, d'autres recherches furent menées toujours dans un but d'amélioration du clavier main gauche. Le besoin de modifier le clavier main gauche apparut quand les instrumentistes eurent envie de s'essayer à la musique classique, mais la facture instrumentale ne permettait pas encore d'aborder ce répertoire, ce qui peut expliquer toute cette antipathie musicale exprimée par le milieu. D'autant plus qu'à l'époque, à part sans doute quelques-uns, la majorité des accordéonistes étant autodidactes, ils n'avaient pas forcément toutes les clés pour comprendre les arguments de leurs confrères musiciens, dotés d'une culture musicale « sérieuse ».

⁶ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p98

Au fil de ces nombreuses recherches, l'instrument bien qu'ayant perdu son aspect luxueux extérieur, gagna cependant en précision mécanique. Des associations organisent à l'époque diverses manifestations afin de promouvoir les possibilités de l'instrument (malgré les différents systèmes) et de prouver ses capacités musicales aux plus réticents.

L'accordéon de concert (ou harmonéon)

Dans la deuxième moitié du 20^e siècle, chercheurs, compositeurs et interprètes cherchèrent comment étendre les possibilités musicales de l'accordéon. De ces recherches est né l'harmonéon, créé par Pierre Monichon, musicologue, qui a œuvré pour insérer l'accordéon dans les milieux classiques depuis 1945, et qui déposera son brevet pour l'« harmonéon » trois ans plus tard, en 1948.

« L'accordéon de concert se présente avec deux claviers absolument identiques : même disposition pour les sons graves et pour les aigus, même emplacement des boutons, même diamètre des boutons, même nombre de rangées, même écartement entre les touches ».

Dans son brevet, Pierre Monichon a fait le choix d'une orientation grave/aiguë inversée entre les deux claviers (comme on peut le retrouver sur les modèles russes actuellement). Les « basses pédales », dont la disposition en quintes (allant de pair avec les accords préparés) furent évincés du clavier, ne faisant place ainsi à un clavier mélodique.

De fil en aiguille de nombreux compositeurs découvrirent ainsi le principe de l'anche libre métallique.

Ce prototype supprime complètement les touches donnant uniquement des accords. Cet instrument a été conçu dans un souci de répondre à trois questions : technique, culturelle et pédagogique.

Tout d'abord, le but technique était de trouver une solution pour que le clavier main gauche puisse garder son clavier « d'accords composés » et rajouter un clavier « mélodique » (identique à celui main droite). La solution des « trois » claviers fit face à la critique, et dérouta les compositeurs de l'époque, ne s'expliquant pas l'utilité de garder un clavier avec des « accords composés ».

Du point de vue culturel, la problématique de l'écriture, de la composition, et de l'esthétique musicale était posée. L'instrument devait permettre au musicien de se confronter à n'importe quel répertoire sans exception.

Enfin, le but pédagogique quant à lui est plus délicat. L'idée initiale était de former des élèves susceptibles d'égaliser, par leurs connaissances, les élèves des écoles supérieures de musique. Mais à cette époque, la simple idée qu'un accordéoniste puisse égaliser un pianiste ou un violoniste ne suffisait pas. Encore fallait-il que l'instrument rentre dans ces établissements, et qu'il soit considéré comme un « véritable » instrument. Nous y reviendrons dans notre seconde partie.

II/Un instrument, des pratiques

L'accordéon romantique en France

Assez rapidement l'accordéon de Demian se propagea jusqu'à Paris. Les fabricants parisiens « s'arrachèrent » l'instrument, impatients de le démonter dans le but d'en tirer profit, et modifièrent alors l'accordion. L'instrument peut désormais produire deux gammes diatoniques et deux accords.

Monsieur Pichenot, concepteur d'un des premiers modèles modifiés de l'accordion, est auteur d'une « méthode d'accordéon » (éditée en 1831) dans laquelle on peut lire :

« Le clavier de l'accordéon se compose de huit touches qui donnent 16 notes, 8 en tirant et 8 en poussant le soufflet [...] »

L'accordéon devint alors mélodique grâce à cette nouvelle conception du clavier (permettant ainsi de jouer deux gammes diatoniques), mais ce nouveau prototype détournait la vocation première de l'instrument, (celle de pouvoir s'accompagner facilement sans avoir pour autant une grande connaissance musicale).

Pichenot imagina alors une autre touche, en plus de celles donnant la gamme de do, appelée « bascule d'harmonie ». Déportée sur le clavier, elle donne un accord de tonique ou de dominante suivant si l'on tire ou si l'on pousse le soufflet. Ce nouveau modèle, permettant (ou non) d'accompagner une mélodie grâce à la bascule d'harmonie, reçut l'approbation des usagers et tous les accordéons fabriqués en France seront équipés de ce système.

Par la suite, et pour les besoins des musiciens dans l'interprétation des pièces qu'ils jouaient, une soupape permettant de faire le vide ou le plein d'air du soufflet fut rajoutée à gauche. Puis, vers 1850 c'est l'apparition de la « bascule d'harmonie » (placée à l'origine sur le bord du clavier main droite). Nous avons donc là les prémices du futur clavier main gauche. Il s'avère que cet instrument rencontra un franc succès au sein de la bourgeoisie parisienne. Son

commerce se développa et chaque fabricant voulait lui rajouter ses propres modifications ou encore éditer sa propre méthode.⁷

L'instrument, encore tout jeune, subira dès ses débuts des critiques et des chamailleries entre différentes personnes. En effet, un article anonyme paraîtra dans la revue *le Menestrel* en 1934, vantant l'accordéon d'A. Reisner (qui fonda un atelier à Paris en 1932) :

C'est un petit instrument qui nous est arrivé de Vienne il n'y a pas longtemps. Vous l'avez vu bien des fois, ou vous l'avez entendu en passant devant des magasins de curiosités, à la porte d'un luthier ou d'une fabrique de joujoux. Ses sons vous ont paru beaucoup plus doux et énergiques que ceux de l'harmonica, et il ne laisse rien à désirer sous le rapport de la plénitude des accords. À la première inspection de cet instrument, on pourrait croire que ces ressources sont extrêmement bornées. En effet son jeu est restreint dans un cadre très étroit, et ne semble pas permettre à l'exécutant de dépasser les limites de quelques accords. Vous serez donc surpris d'apprendre qu'une nouvelle ère s'est ouverte pour l'accordéon [...] qui fournit aujourd'hui son harmonieux contingent dans le vaste domaine de l'art. Or, cette main habile appartient à M. Reisner [...]. Il nous a ouvert un nouveau monde. Aujourd'hui, l'accordéon a ses règles, ses principes et sa théorie comme tout autre instrument. Mr Reisner donne des leçons d'accordéon comme Mr Hertz donne des leçons de piano. En six leçons, vous savez jouer de l'accordéon. Mr Reisner a de nombreux élèves à Paris comme à la campagne. C'est à la campagne surtout que cet instrument devient un passe-temps charmant, et ne cause aucun embarras ; car on ne saurait être plus portatif que ne l'est l'accordéon [...]. Faites une visite à Mr Reisner ; il vous exécutera sur ce petit instrument des airs de Mozart, de Weber, de Rossini [...].⁸

Mr Pichenot répondit dans une lettre adressée au directeur de la revue le 12 juin 1834 :

Monsieur,

L'article sur l'accordéon, publié à la grande louange du professeur Reisner, contenant plusieurs inexactitudes, je viens vous prier de me permettre de les rectifier. Cet instrument, auquel j'ai rendu son nom allemand d'accordéon, a été, d'après les conseils d'artistes distingués et sous ma direction, perfectionné par Isouart, mécanicien, qui a toujours été le seul capable de construire de bons accordéons. Mr Reisner n'est pour rien dans la vogue que cet instrument a obtenue, car il n'a commencé à le connaître que deux ans après sa parution, et ma méthode était publiée six mois avant la sienne. [...] Il est faux qu'on puisse jouer de cet instrument après six leçons, puisque malgré son mérite et sa persévérance germane, Mr Reisner, au bout de six mois, est loin d'être fort [...].⁹

⁷ BREGANT Mélanie, *Quel (s) accordéon (s) pour l'institution ?*, Mémoire formation diplômante au certificat d'aptitude musique, promotion 2009-2011

⁸ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p40

⁹ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p42

Ce même journal Le Ménestrel publia en 1836 un article mentionnant un concert donné par Melle Reisner, sur un accordéon :

Un attrait d'un genre nouveau a été ajouté à l'issue du programme, au concert donné lundi dernier à l'Hôtel de Ville. Ne jeune personne, Melle Reisner, a exécuté sur l'accordéon un morceau de musique assez compliqué. Cette intéressante artiste, qui se distingue en outre par un talent de composition remarquable, a obtenu un succès d'enthousiasme.¹⁰

De bouche à oreille, l'instrument conquiert rapidement Paris. Il devint très à la mode, et Pierre Monichon explique qu'il était de bon goût de faire découvrir cet étonnant instrument, capable d'exécuter des airs célèbres, sans pour autant demander une connaissance musicale particulière.

Dans la deuxième méthode proposée par A. Reisner, nous pouvons y lire un détail important : en effet l'accordéon ne connaît pas une stabilité au niveau de sa facture instrumentale et il n'est pas rare de croiser deux instruments identiques à l'époque, mais de fonctionnement différent. (Cela reviendrait aujourd'hui aux divergences de clavier entre ceux utilisés en France et ceux utilisés dans les pays de l'Est. Les notes ne sont pas disposées aux mêmes endroits malgré la similitude de l'instrument.

Mon principal but est de faire adopter une unité dans la confection de ces instruments [...] Il est très désagréable pour une personne qui sait jouer de l'accordéon de trouver un de ces instruments chez amis de connaissance, de le prendre pour en jouer et de ne pouvoir en tirer aucun parti ; c'est là le grand inconvénient, qui résulte nécessairement de la diversité des manières dont sont montés les accordéons et qu'il est aisé de faire disparaître en les montant tous dans le même sens.

Malgré tout, l'accordéon arrivera dans les classes dirigeantes, et de ce fait, les fabricants cherchèrent à concevoir des instruments plus luxueux. Ainsi, entre 1830 et 1880 environ, l'accordéon français sera très réputé pour la qualité de sa musique, ses beaux modèles en galuchat incrusté de cuivre et de divers métaux.

Musicalement il flatte les mélomanes en possession d'une belle voix par son aisance à les soutenir au cours de l'exécution de l'air d'opéra qu'ils ont en mémoire, et leur plaisir augmente s'ils peuvent réaliser quelques harmonies ou contrechants donnant l'illusion de l'orchestre.

¹⁰ BREGANT Mélanie, *Quel (s) accordéon (s) pour l'institution ?*, Mémoire formation diplômante au certificat d'aptitude musique, promotion 2009-2011

Pour les plus cultivés, ceux capables de lire la musique, de nombreux recueils regroupent les mélodies et les danses des ouvrages lyriques les plus réputés. [...] Ce modèle français, que nous nommons de romantique, semble assez caractéristique, car durant toute cette période on ne le retrouve ni en Allemagne ni en Autriche.

À cette même période, nous allons nous intéresser à la portée qu'a eue l'accordéon dans les milieux populaires, et l'évolution qui suivra.

L'accordéon folklorique

Les fêtes de village ont toujours eu une place importante dans la vie des gens, et entre autres la musique et la danse. À l'époque les trois instruments phares qui accompagnaient ces manifestations n'étaient autres que le violon, la vielle et la musette.

Pour accompagner ces festivités, il fallait trouver un instrument portatif, léger, assez puissant, simple à accorder et relativement facile à jouer. L'accordéon folklorique est né du besoin de répondre à toutes ces exigences. Que l'on retrouve finalement dans le tout premier brevet de Demian.

Suite aux modifications effectuées sur son prototype, Demian les prit en compte et demanda une prolongation de son premier brevet afin d'orienter ses recherches vers un clavier mélodique pouvant être accompagné par des accords. La réalisation ne fut pas facile et plusieurs fabricants entreprirent des recherches dans ce sens, afin que la partie accompagnatrice de l'accordéon puisse accompagner au mieux le clavier mélodique main droite, qui lui, pouvait moduler dans les tons voisins.

De ces recherches sont nés plusieurs essais d'accordéon dit diatoniques (prémices de ceux que l'on connaît actuellement), mais chaque pays apporta sa patte à l'instrument, le transformant selon ses besoins.

Les années 1900 et le musette parisien

On a pu constater lors de nos recherches précédentes que le 20^e siècle a été une période très importante dans l'évolution de la facture instrumentale de l'accordéon. Elle sera également une période très importante dans son histoire musicale qu'il me paraît important d'évoquer.

En effet, au début du siècle émergea un nouveau style typiquement français et dont l'accordéon fut l'instrument phare, il s'agit du musette. On constate qu'à cette même époque un autre style musical émerge : le jazz. Ces deux styles de musique sont issus d'un métissage musical

puisque le jazz est un métissage entre l'Europe, l'Amérique et l'Afrique, quant au musette il s'agit de la réunion de deux cultures, l'une italienne, et l'autre française.

Ce style de musique typiquement française tient son nom d'un instrument, existant bien avant l'accordéon, qui s'appelait *la musette*. Cet instrument avait pour habitude d'animer les bals musettes (expression apparue dans les années 1850), souvent accompagné d'une vielle et d'un violon. Lentement, les anciennes dansent et les anciennes coutumes furent remplacées par de nouveaux arrivants, chassant peu à peu les habitués et leurs traditions. En effet, après 1970, certains instrumentistes (sans doute accordéonistes ?) s'associaient (sans la musette) pour animer un bal musette, mais cette usurpation de titre ne se fit pas bien voir par les Auvergnats qui s'opposèrent à une telle tromperie ! Le bal musette doit rester réservé à la musette !

À la fin du 19^e siècle, deux communautés montèrent sur Paris : la première était auvergnate, la deuxième italienne. Ces deux communautés se sont rencontrées grâce à la proximité des deux gares parisiennes. Les Auvergnats arrivaient à la gare d'Austerlitz tandis que les Italiens arrivaient gare de Lyon. Les Italiens avaient réussi de se faire accepter par certains joueurs de musette dès les années 1880, mais quand l'accordéon mixte¹¹ remplaça l'accordéon diatonique, pouvant ainsi effectuer de savantes modulations et reproduire des mélodies, la cabrette ni avait plus sa place.

“L'énerverment fut porté à son comble en 1900 avec l'apparition de l'accordéon “chromatique”. Ce conquérant prétendait non seulement se placer au milieu de « l'orchestre », mais encore se suffire à lui-même et remplacer tous les autres instruments. Il fallut prendre une décision. Ou bien la musette abandonnait sa place, ou bien l'accordéon allait s'établir ailleurs avec son nouveau répertoire et sa nouvelle clientèle.¹²”

C'est ce que l'accordéon fit en décidant d'aller s'établir ailleurs. Dès lors sa popularité augmenta et les gens arrivaient de partout pour entendre l'instrument qui faisait danser Paris. À cette époque les chanteurs le recherchaient pour se faire accompagner. Un autre genre de chanson populaire naissait en parallèle d'un nouveau style : le musette.

Si avant la guerre le bal musette était représenté par la bourrée soutenue par la musette, le « musette » l'était par la valse accompagnée de la batterie et de l'accordéon. Avec le temps d'autres instruments viendront s'ajouter, mais l'accordéon y reste au centre. Cette période de l'accordéon laisse une trace importante dans les mémoires et dans l'histoire de l'instrument.

¹¹ cf première partie

¹² MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, p86

Période sans laquelle il ne serait sans doute pas devenu l'instrument que l'on connaît actuellement.

Dès ses origines l'instrument sera partagé entre les fabricants, les musiciens et les pratiques. Encore actuellement, bien que majoritairement stabilisée, la facture instrumentale n'est pas encore fixe. (En effet, on retrouve des divergences avec les bayans russes par exemple, qui ont leur clavier inversé par rapport à notre système.)

Développement de l'accordéon de concert avec « l'harmonéon »¹³

À travers cet instrument, l'idée était de former des musiciens susceptibles d'égaliser (par leurs connaissances musicales) les autres musiciens présents dans les écoles supérieures de musique, et ainsi d'ouvrir une porte à l'instrument dans ces établissements : cette ouverture prendra naissance à l'école César Franck.

Avec l'appui de musiciens tel que Norbert Dufourcq ou encore Olivier Messiaen, l'harmonéon a pris une place importante, et des classes lui sont ouvertes. En 1950, l'École de Paris avait une influence importante dans le monde musical (aussi bien en France qu'à l'étranger), et Alain Abott (harmonéoniste de l'époque). Lauréat du grand prix de Rome, il est devenu le compositeur et soliste incontesté de l'instrument, donnant ainsi son premier récital au conservatoire de Paris en mars 1959 avec, au programme, de nombreuses transcriptions baroques ou classiques.

Conclusion :

L'instrument fut tirillé entre deux milieux, un populaire et un second plus élitiste. Quand est-il de ce fait de son enseignement ? Nous verrons que les querelles concernant l'instrument dépassèrent les pratiques ou encore sa facture instrumentale (bien que ce soit un point important dans la suite de l'histoire). L'accordéon tarda à se faire reconnaître en tant que « véritable » instrument de musique. Pourquoi, comment, quelles ont été les solutions trouvées par les accordéonistes pour se faire reconnaître et accepter par les autres musiciens ?

¹³ Cf. p15

2e partie : Malgré la jeunesse de l'instrument, qu'en est-il de son enseignement ?

I/Comment l'institution s'est positionnée sur la formation de cet instrument ?

Le début des cours d'accordéon

Dans la seconde moitié du 20e siècle, l'enseignement de l'accordéon suivit les deux courants de l'époque, c'est-à-dire : la musique populaire et la musique savante.

Dans le milieu populaire, la pratique se faisait dans les rues, les cafés... l'apprentissage était fait de conseils donnés par les uns ou les autres, et à travers lequel l'élève crée son propre parcours grâce à cette immersion possible dans la pratique et à l'imitation des « maîtres ». Les musiciens ne sachant pas lire la musique, il leur fallait une mémoire étonnante.

Dans le milieu de la musique « savante », les élèves débutants pouvaient profiter de l'expérience des anciens. Aux alentours de 1925, la lecture est de mise puisqu'on jouera le texte original, on apprendra la lecture de la clef de fa pour les lignes de basses. Autour des années 1940, les cours privés prolifèrent.¹⁴

À l'époque romantique, au départ de sa création, l'enseignement de l'accordéon était approuvé par deux méthodes (comme citées précédemment), celle de Reisner et celle de Pichenot. Au fil des décennies, chaque accordéoniste « renommé » édita sa propre méthode d'apprentissage, ayant appris lui-même en immersion dans ce milieu musical, par l'oralité. L'apprentissage passe alors d'un usage oral à un usage écrit.

Éditions de méthodes d'apprentissage

En France, 116 méthodes éditées sont répertoriées dans les années 1950. L'enseignement de la technique instrumentale de l'accordéon s'est considérablement développé suite à l'édition des diverses méthodes qui accompagnaient l'évolution des différents changements de factures de l'instrument. La passion des fabricants exprimait une volonté de faire reconnaître l'instrument

¹⁴ MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985 Monichon Pierre, *L'accordéon*, p121

comme un véritable instrument de musique, et ils cherchèrent ainsi à promouvoir un instrument de qualité.¹⁵

Cette évolution est l'imbrication de deux courants, l'un populaire en cours d'émancipation, l'autre savant. Depuis toujours, ces deux formes sont présentes de par le monde ; sont-elles si différentes l'une de l'autre ? La question n'est donc pas de savoir si tel ou tel domaine a influencé l'autre puisqu'ils ont tous les deux évolué en parallèle. Ce qui est sûr, c'est qu'aujourd'hui encore plusieurs types de méthodes sont sur le marché.¹⁶

Évolutions pédagogiques

Il fut créé à l'époque (milieu du XXe) parallèlement à la création de l'harmonéon, une association appelée l'UPAC (Union pour la Promotion de l'Accordéon de Concert) censé promouvoir l'instrument. Charles Taupin et Monique Lecoq ont été à l'initiative de ce projet, rejoints par la suite par Pierre Monichon, Alain Abbott, Yves Apparailly...

L'UPAC organisait un concours annuel, que des compositeurs français « alimentaient » avec des créations destinées aux concurrents de tous niveaux. Le premier répertoire pédagogique s'est constitué entre 1971 et 1990. Par la suite, et sous l'influence des membres de l'association, le terme « harmonéon » fut remplacé par celui d'« accordéon de concert », et bien que son inventeur fit partir des membres, il n'en dit rien, puisqu'au final le but de sa création était respecté, son harmonéon n'étant pour lui qu'un accordéon de concert finalement.

Cependant, suite à sa création, de nombreux modèles voient le jour comme le « clavilame » ou « accordéon symphonique » de Jules Prez en 1956. Malgré tout, ce ne sont pas ces nombreux prototypes qui firent de l'ombre à l'harmonéon, mais c'est l'accordéon à convertisseur basses chromatiques (tel qu'on le connaît aujourd'hui).

De par son étendue (idem piano), son clavier qui permet à une main (moyenne) de jouer un intervalle de quinzième... l'accordéon peut rendre les mêmes services que le piano, et permet de nombreuses combinaisons d'écriture.

En 1965, avec l'ouverture en France d'écoles et de conservatoires de musique municipaux ou nationaux, de nombreux directeurs ont adopté l'instrument, qui sera reconnu par le ministère des Affaires Culturelles en 1974. On peut recenser à l'heure actuelle 220 professeurs d'accordéon dans ces structures

¹⁵ ACCARD Thierry, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1998-2000

¹⁶ <http://accordeons17.free.fr/Histoire/zik%20savante.htm>

Création des concours privés

L'accordéon ne faisant partie d'aucune institution, les professeurs des différentes écoles privées et les diverses associations se mirent à organiser des concours nationaux, dans un but de motiver et récompenser les élèves. Thierry Accard énoncera dans son mémoire que les accordéonistes français vont de ce fait développer un enseignement tourné essentiellement vers l'aspect technique instrumentale, à l'écart d'une culture musicale plus large tel que l'arrangement, l'accompagnement ou encore la création par exemple.

En tant qu'accordéoniste, l'importance des concours est telle, qu'ils en régissent au final l'enseignement de l'instrument. En effet, il émergera des concours la reconnaissance de tel ou tel professeur. Avec les concours, on cherche à fabriquer une élite, à devenir une élite. Parce que ça fait bien, parce qu'il le faut, parce que, comme le dit Max Bonnay, « un bon prix peut vous aider à être connu ».

Ces concours ont favorisé (au détriment des élèves) une certaine logique dans le « petit monde de l'accordéon », faisant émerger des querelles de par la concurrence entre les écoles. Dans le livre « Histoires de l'accordéon » (F.Billard et D.Roussin), Frédéric Gérard exprime sa déception : « [...] *l'éducation des accordéonistes est surtout axée sur les examens et les concours. C'est nécessaire, mais peut-être incomplet. Il devrait y avoir davantage de concerts et moins de concours, pas seulement des concerts de haut niveau, mais aussi des concerts donnés par des élèves moyens de la musique de chambre avec d'autres instruments, c'est très envisageable. La musique de chambre devrait avoir une place importante. L'accordéon appartient trop à un système de soliste, vedette...* »

En tant qu'accordéoniste, le concours est effectivement au centre de l'apprentissage, étant l'unique moyen d'évaluation. L'élève est amené de ce fait à se comparer à une norme. Ce qui est d'ailleurs étonnant c'est, pourquoi les accordéonistes n'ont pas encouragé leurs élèves à créer leurs propres adaptations, ou leurs propres arrangements ou encore créations ? Dans un contexte de concours international par exemple, il est vrai que la technique instrumentale et la virtuosité comptent beaucoup, et tous les concurrents s'évertuent à jouer et rejouer les arrangements déjà existants. Au final il y a très peu d'originalité, et le répertoire ne se renouvelle pas, voir s'étouffe, et ces derniers temps la musique est un peu mise de côté pour donner un coup de « neuf » scéniquement parlant...

Les élèves gardent ce côté « soliste », et le concours n'apporte pas une ouverture vers une pratique ou un apprentissage nouveau. La seule chose qui compte c'est d'être le meilleur, techniquement parlant. Je suppose qu'il en est de même pour les concours concernant les

pianistes ou les violonistes (par exemple) dans le domaine classique, cependant, l'accordéon a l'opportunité d'être représenté dans une catégorie dite de « variété », où, pour le coup, les participants pourraient proposer leurs propres arrangements, renouvelant ainsi le répertoire.

L'accordéon dans l'enseignement supérieur

En 1985, Pierre Monichon écrivait « [je] souhaite [e] pour l'accordéon, en ce qui concerne la France, la consécration la plus haute, à savoir son admission au prestigieux Conservatoire de Paris, et cela dans un avenir que nous espérons proche ». Malgré tout, au tout début des années 1990, l'accordéon n'était toujours pas rentré dans les classes supérieures du Conservatoire de Paris. Patrick Busseuil (compositeur), partie prenante de l'intégration de l'accordéon dans l'institution à l'époque, explique ceci de cette manière : « À Paris, la situation est complètement noyée, même des gens comme Max Bonnay restent dans un milieu relativement fermé, parce qu'ils ne sont pas assez médiatisés. Pour le moment et tant que dans le milieu accordéonistique il n'y aura pas plus d'unité, il en sera ainsi. Il faudrait aussi que chacun pense un peu moins à son intérêt personnel. »¹⁷

De quelle façon s'est débloquée la situation ? On a vu précédemment que l'harmonéoniste Alain Abbott avait effectué son premier récital (sur harmonéon), au Conservatoire de Paris, en 1959. Dès lors, l'harmonéon fut reconnu comme instrument de concert. Tout d'abord parce que l'accordéon de « concert » (comme nous le connaissons actuellement) n'était pas encore créé, et aussi parce qu'Alain Abbott en présentant son programme concertant, avait réussi à faire connaître l'instrument devant des personnalités importantes de l'époque telle qu'Olivier Messiaen.

Dans les années 1965, en parallèle de la création de plusieurs classes d'accordéon dans différents conservatoires français, Marcel Azzola (qui lui aussi a joué un rôle important dans la création d'une classe au Conservatoire supérieur de Paris), André Astier, Joe Rossi et Joss Baselli fondèrent l'Académie d'Accordéon de Paris, dans un but avoué de promouvoir l'instrument afin de le faire rentrer dans un Conservatoire supérieur.

Vingt ans plus tard, au milieu des années 80, il est question de créer prochainement un Certificat d'Aptitude pour l'accordéon. Dans son mémoire, Caroline Philippe énonce les propos de Philippe Brousse (évoquant le CNSMDP) sur le sujet : « On peut se demander si la naissance d'un CA va enfin permettre à l'accordéon d'y accéder. La réponse de l'actuel Directeur, Marc Bleuse, est catégorique : « Pas avant 1988, ... si les crédits sont suffisants ! »

¹⁷ PHILIPPE Caroline, Mémoire Master 1, Saint Etienne, 2011, p60

Sous l'impulsion du Ministre de la Culture Maurice Fleuret ainsi que des accordéonistes Max Bonnay, Myriam Bonnin, Marcel Azzola et Frédéric Guérouet, l'accordéon sera reconnu par le ministère de la Culture, officiellement, en 1986.

Cependant, de par un manque de possibilités de formation pour les accordéonistes désireux de poursuivre une formation d'interprète à haut niveau, ils furent obligés de s'expatrier à l'étranger, bien souvent dans les pays de l'Est, notamment en Russie, comme l'a fait Max Bonnay (Helsinki et Moscou).

Ce n'est qu'en 2002 que le CNSMDP de Paris ouvrira une classe d'accordéon, sous l'impulsion du Ministère de la Culture et d'Alain Poirier, directeur de l'établissement.

Conclusion :

Nous venons de voir que l'accordéon s'est longuement battu pour se faire reconnaître du monde musical, et que les accordéonistes ont dû faire preuve d'imagination pour trouver d'une façon ou d'une autre une certaine légitimité. Cependant, on constate également que suite à cette recherche de reconnaissance, les accordéonistes « enferment » l'instrument dans une pratique unique : celle de l'interprète. N'est-ce pas dommage quand on connaît tous les possibles de l'instrument ? N'y aurait-il pas moyen de mêler pratiques musicales et technique instrumentale ?

II/Problématiques et questionnements sur la formation des musiciens accordéonistes aujourd'hui

La quête de la légitimité et le besoin de reconnaissance des accordéonistes

D'après une définition du dictionnaire « Le Robert », quelque chose de légitime serait quelque chose de justifié par le bon droit, la raison, le bon sens.

Selon Egard Morin dans « *L' esprit du temps* », la culture légitime est une culture « cultivée », construite de l'héritage des œuvres du patrimoine artistique. Elle s'oppose à la culture anthropologique, qui ne se construit pas uniquement par la transmission du patrimoine, mais dans la continuité du développement humain. La culture légitime s'oppose également à la culture de masse, véhiculée par les médias (films, émissions de radio, etc.).

Dans son livre *La Distinction*, Pierre Bourdieu explique que les pratiques culturelles ainsi que les jugements des individus s'inscrivent dans une logique hiérarchique allant du plus au moins légitime. Ainsi s'opposera au théâtre classique le théâtre « associatif » ou encore le golf au football... On notera qu'il existe donc des pratiques culturelles nobles appartenant à la culture

légitime (musique classique, littérature, peinture...) et des pratiques culturelles qui appartiennent plutôt à une culture anthropologique (ou de masse) (le cinéma, la musique « urbaine », les graphes...).

Les pratiques culturelles influencent de ce fait les goûts de chacun, étant facteurs d'intégration ou d'exclusion, attestant l'appartenance à une classe. Ainsi, les individus des sociétés occidentales ont une multitude de façons de mettre en place ces stratégies de distinction envers les membres d'une autre classe sociale (vêtements, sports, loisirs, etc.).

L'accordéon n'échappe pas à ces faits de société, et de par son histoire, il a mis longtemps à se faire accepter du monde musical.

Nous avons constaté précédemment que dans un souci de légitimité justement, et afin de se faire reconnaître par l'institution, les accordéonistes travailleront avec les fabricants, dans un souci d'améliorer les possibilités de l'instrument et de ce travail naîtra l'accordéon de concert. Revendiquant dès lors, la « valeur » de leur instrument, les accordéonistes vont en faire la promotion en interprétant en récital, des pièces tirées du répertoire de la musique « savante », comme des transcriptions de Bach par exemple.

Aujourd'hui encore les accordéonistes ont gardé l'habitude de jouer des œuvres de ce répertoire. Habitude décriée par certains « puristes », mais adoptée par d'autres. Cependant (et toujours dans un souci de légitimité), le principal problème que rencontre un accordéoniste quand il s'intéresse à une œuvre du répertoire c'est sa « juste » interprétation. Il faut connaître certains codes pour l'interpréter « correctement ». Certes, les spécialistes en musique ancienne ont beaucoup à nous transmettre concernant la justesse de jeu de ce répertoire, cela dit, est-il cohérent de demander à un accordéoniste de jouer une sonate de D. Scarlatti comme on la jouerait au clavecin ? Ne serait-ce pas plus judicieux qu'avec les codes d'interprétation du répertoire de l'époque, l'accordéoniste se les approprie et cherche alors la meilleure façon de faire sonner son instrument afin d'être le plus fidèle possible aux intentions musicales ? D'autant plus que si l'on garde l'exemple du clavecin, ces deux instruments étant de facture de fonctionnement totalement différente, il semble difficile de les faire sonner de la même façon.

Dès lors, en tant qu'accordéonistes, sommes-nous illégitimes pour jouer un répertoire qui n'a pas été composé pour notre instrument, bien que la facture actuelle de ce dernier nous le permette ? Quand on écoute les grands concertistes accordéonistes actuels, on ne se pose même plus la question. Certains sont capables de chercher tellement loin dans la finesse sonore du jeu et la technique instrumentale que lorsque l'on écoute une partita pour violon de Jean-Sébastien

Bach retranscrite pour orgue et jouée à l'accordéon par Claudio Jacumucci, ce dernier nous fera entendre très distinctement toutes les voix, tel qu'on pourrait l'entendre au piano (l'instrumentiste ayant la possibilité de jouer une voix plus ou moins forte à droite qu'à gauche), ce qui semblait de prime abord infaisable jusqu'alors avec l'accordéon, du fait du soufflet central séparant les deux claviers.

L'enseignement de l'accordéon : basée sur une conception individualiste et d'interprète

Nous avons pu constater précédemment que l'apprenti accordéoniste recevait une formation très individualiste, essentiellement basée sur la technique et le côté « interprète », les situations d'apprentissages étant toujours les mêmes. En effet, bon nombre de jeunes apprentis accordéonistes sont confrontés à des situations d'apprentissages similaires. Le côté interprète du musicien prime sur le reste (lecture de partition/interprétation).

La plupart du temps, les choix que nous faisons en tant qu'enseignants ne sont autres qu'un reflet de l'enseignement qui nous a été donné. Les accordéonistes n'échappent pas à la règle, de par un passé culturel essentiellement basé sur une conception individualiste de l'instrument ainsi que sur la formation d'une élite.

Cependant, ne serait pas possible de varier les situations d'apprentissages, afin de former un « musicien » et non simplement un « accordéoniste » ? Il est vrai que pédagogiquement parlant, il n'est pas toujours simple de trouver du répertoire pour les élèves.

Le répertoire pour accordéon

Le milieu accordéonistique connaît un véritable problème quant à son répertoire, comme le fait remarquer l'accordéoniste Alexandre Juan.

« En littérature, l'accordéon manque de musique pour l'enseignement. Écrire pour un concertiste de haut niveau c'est bien, mais il faut des choses de base. »

En effet, il s'avère que bien souvent le répertoire est imposé aux élèves, jugé plus sérieux qu'un autre. Bon nombre des accordéonistes dits « classiques », dans un souci de légitimité et de reconnaissance dans le monde musical et afin de défendre un « instrument de qualité », baseront leur répertoire pédagogique autour de pièces « techniques », afin de permettre à l'élève d'obtenir

une maîtrise instrumentale de haut niveau. Bien souvent, il n'y a pas de réflexions faites autour des attentes de chaque élève.¹⁸

Cependant, bon nombre de morceaux jugés sans doute dans un registre plus « populaire » sont tout à fait adaptés pour l'apprentissage des débutants, composés par des accordéonistes tel qu'André Astier, Joss Baselli, ou encore Marcel Azzola. Certains compositeurs également se sont intéressés à ce répertoire pédagogique pour accordéon, comme Claude Thomain dans des pièces pour basses standards exclusivement, ou encore Patrick Busseuil dans un répertoire plutôt adressé à l'accordéon basses chromatiques.

C'est surtout d'une littérature pédagogique pour « accordéon de concert » dont manquent les apprentis accordéonistes actuellement. Comme nous l'avons constaté précédemment, le répertoire de l'accordéoniste est exclusivement composé de pièces tirées du passé de l'instrument, ou alors de musique contemporaine écrite par des compositeurs d'aujourd'hui qui se sont intéressés à l'accordéon en l'intégrant dans des ensembles de musique de chambre par exemple, ou dans un registre concertant.

De ce fait, le répertoire des accordéonistes est constitué d'arrangements (virtuoses ou concertants) sur des thèmes populaires, traditionnels ou jazz, ou encore de transcription de pièces pour piano ou pour orgue.

Cependant, bien souvent, l'instrument reste mal compris par certains compositeurs, et même s'il se retrouve dans certaines de leurs compositions, peu d'entre eux se sont intéressés de près à l'instrument en lui-même et toutes ses possibilités sonores. Quelques solistes interprètes tels que Claudio Jacomucci ont cependant écrit pour leur instrument, afin d'aller plus loin dans la recherche des timbres, des modes de jeu, et de la technique instrumentale. Il me semble en effet très important que les accordéonistes s'intéressent de plus aux possibilités techniques et sonores de leur instrument, et qu'à travers des adaptations d'œuvres, des transcriptions ou autres arrangements, il y ait une véritable recherche de timbres et de « possibles ».

Actuellement, une recherche est en cours. Deux accordéonistes français, Vincent Lhermet et Fanny Vicens, cherchent à élaborer une base de données recensant le répertoire de l'accordéon depuis 1922. Ce projet vise à répertorier les œuvres écrites par les compositeurs de musique

¹⁸ ACCARD Thierry, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1998-2000, p7

savante pour accordéon (solo, musique de chambre, en soliste avec ensemble ou orchestre), ou comprenant une partie d'accordéon (dans les œuvres pour orchestres ou ensembles).¹⁹

Être accordéoniste aujourd'hui ?

Actuellement, on demande de plus en plus à un musicien d'être polyvalent. L'accordéoniste doit faire preuve de compétences diverses en fonction de contextes de pratique variée dans lesquels il peut tenir différents rôles. Il doit être bon lecteur (musique de chambre, orchestre...), il doit être capable de faire preuve de créativité au niveau des arrangements (il n'est pas rare que l'on fasse appel à un accordéoniste en tant qu'accompagnateur, mais sans vraiment lui dire clairement ce qu'il faut qu'il fasse ! à lui de s'adapter). Et le plus souvent, on fait appel à lui en tant qu'accompagnateur, au même titre qu'un pianiste, dans des pièces de musique de chambre, des réductions d'orchestre ou d'opéra (bien souvent effectuées par l'instrumentiste lui-même), on le retrouve en jazz également, ou encore en chanson. Certains groupes de rock sont demandeur également de ses sonorités qui lui sont propres, et là encore l'instrumentiste doit faire preuve de créativité afin de s'insérer au mieux dans ce genre de formation.

Conclusion : Être accordéoniste ne se résume pas uniquement à être soliste, malgré son appartenance à la famille des instruments polyphoniques. L'accordéon (comme bon nombre d'instruments polyphoniques), impose en effet malgré lui ce côté individualiste, et est victime de cette solitude qui sera accentuée au final par son enseignement. Ose rend bien compte que ce n'est pas le cas dans les faits. Au même titre qu'un violoniste ou un pianiste, les concertistes accordéonistes sont assez rares (tout du moins à vivre uniquement de concert « classique ») et notamment en France. Comment permettre aux jeunes instrumentistes une ouverture d'esprit et ainsi éveiller leur curiosité ? Est-il possible d'enseigner l'instrument autrement tout en gardant un certain « niveau » ? Il est tout à fait envisageable de pratiquer la musique à tout niveau, tout en faisant preuve d'exigence. (On peut faire de la musique pour le plaisir, mais cela n'empêche que du moment que l'on est engagé dans quelque chose on se doit de le faire correctement).

¹⁹ <http://www.fannyvicens.com/#!ricordo-al-futuro/c1pol>, mai 2015

3e partie : Enseigner autrement : pourquoi et comment ?

I/Contextes d'apprentissages et pratiques musicales

Le paradoxe d'enseignement ou comment la formation du MUSICIEN forme l'instrumentiste

Pour pratiquer de la musique, nul besoin de mise en discipline : pour avoir une écoute globale, on se doit de faire attention à tout : la pratique, la théorie, l'histoire, la technique, les actions individuelles et collectives... La musique impose, c'est ce qui me paraît constructif pour l'individu, de manipuler tous ces éléments dans une même action. Les tentatives de simplification de la complexité sont vaines, autant sortir du partage entre esthétiques et entre disciplines et aborder de la manière la plus évidente la complexité de la musique.²⁰

Il semblerait qu'en « enfermant » la musique dans diverses disciplines distinctes, on en perd au final l'essence même de ce qu'est « jouer » de la musique. Le fait d'être extrêmement exigeant avec des élèves débutants en leur imposant dès le départ une façon de jouer de la musique (dans la majorité des cas on apprend à être interprète) peut en décourager certains, et cela ne l'encourage pas non plus à être curieux et faire ses propres choix. La formation des accordéonistes dans l'institution est axée, en règle générale, sur la technicité, la virtuosité pour former de bons interprètes. Pour se faire, l'école de musique cloisonne les disciplines et enferme les élèves dans des cases.

Pourtant nous l'avons vu précédemment, si on se réfère au passé de l'accordéon, les fabricants et les accordéonistes avaient dans l'idée de le rendre polyvalent. Cet instrument avait pour vocation de pouvoir tout jouer. Et comme beaucoup d'autres instruments, l'accordéon n'est pas l'instrument d'une seule pratique, dans un seul contexte au fur et à mesure de son histoire.

La musique a depuis toujours rassemblé les peuples. Elle est un vrai moment de partage et de vie. Que ce soit lors d'un rassemblement familial autour du feu, des cérémonies (comme en Afrique), depuis des générations la musique accompagne des moments de vies.

²⁰ HAMET Guillaume, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, *Vers une formation plurielle du hautbois*, p28

En France, et notamment entre les deux guerres, l'accordéon a fait partie intégrante de ce rassemblement, étant un signe de joie, d'amusement et de danse. Si l'on revient à l'enseignement de l'accordéon, on a pu constater précédemment que de nombreux accordéonistes du 19^e siècle ont appris la musique en étant immergés totalement dans le milieu, donc en jouant (comme le dit le proverbe : « c'est en forgeant que l'on devient forgeron ! »).

Nous pouvons constater que les jeunes instrumentistes d'aujourd'hui sont beaucoup moins confrontés à différentes pratiques et à différents contextes

Il est cependant très constructif et enrichissant d'apprendre de toutes sortes de situations différentes, et que certaines choses pouvant bloquer dans un domaine en particulier peuvent se trouver éclaircies suite à une situation d'apprentissage différente. De plus, le fait que tout soit attaché à de vrais moments artistiques entraîne les élèves. C'est ce qui fait la différence très certainement entre la création d'un spectacle et une audition, et ce genre de travail favorise également les échanges entre professeurs, mais aussi entre élèves.

« Ce qu'il nous faut, ce sont des structures qui mettent les hommes en rapport les uns avec les autres et permettent, par-là, à chacun, de se définir en apprenant et en contribuant à l'apprentissage d'autrui »²¹

Finalement, l'apprentissage d'un instrument ne se résume pas à un répertoire en particulier, la technicité même de l'instrument n'en dépend pas. Que nous jouions du jazz, une valse musette, ou encore une transcription de Mozart, la façon de manier l'instrument sera la même. Effectivement, certains gestes seront différents et adaptés à la musique que nous voulons faire sortir de notre instrument, mais ce n'est qu'une question de dosage, la base du jeu instrumental permettant de réaliser ces différents morceaux sera identique. L'instrument est le même, ce qui fera la différence c'est le contexte dans lequel il est utilisé ainsi que les différentes pratiques possibles.

Dans le domaine des musiques traditionnelles par exemple, les élèves sont dès le départ confronté à la scène. Cet aspect scénique est tout autre que celui imposé aux élèves débutants dans le département musique classique. En effet, le bal est l'évènement central de ces pratiques, et cette activité rassemble pour le coup les principales « qualités » citées ci-dessus, en étant à la fois

²¹ LUDOVICO DA SILVA Jonathan, *Fondements théoriques pour une pédagogie de la fête*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2012-2014

un travail d'équipe (puisque l'on joue en groupe), mais aussi un moment de partage puisque la musique que l'on joue permet de faire danser les foules.

L'expérience du bal est une véritable épreuve du feu pour les enfants ; ils sont mis en situation de musiciens sur scène, confrontés au regard de leurs pairs qui ont ici, encore plus qu'ailleurs, un rôle d'accompagnateurs. Les élèves peuvent jouer en bal dès qu'ils connaissent des morceaux en commun, ou parce qu'ils font partie d'un groupe, l'atelier de musique d'ensemble par exemple. [...] c'est également l'occasion de contextualiser la musique qu'on pratique au Gamounet, une musique à danser, festive et collective. La situation peut sembler moins stressante qu'un concert ou une audition en école de musique classique. C'est enfin un moyen d'évaluation, savoir si on est capable de jouer sur scène, en public, si on est capable de faire danser les gens... les enfants se sentent valorisés et ont envie de progresser, pour eux, pour le public et pour les membres de l'association qui les soutiennent.²²

Le fait de jouer à plusieurs a effectivement un effet positif, les enfants auront envie d'aller plus loin, de se surpasser de par l'effet de groupe. L'école de musique reste un lieu de vie malgré tout, permettant les échanges et les nouvelles rencontres. Dans cette école auvergnate, le Gamounet, ils vont encore plus loin dans cette idée d'échange et d'apprentissage de la vie, en organisant des weekends d'enfants. Ce concept très intéressant, original et formateur pour les enfants montre bien que la vie est constituée de beaucoup de choses différentes, on ne peut pas tout mettre dans des cases différentes comme l'on crée plusieurs disciplines à l'école.

En effet, comme le dit Mathilde Karvaix, une activité musicale ne prend son sens que fondé sur une vie sociale et des rapports humains.

Les weekends d'enfants : le weekend enfants est un évènement qui existe au Gamounet depuis une vingtaine d'années. C'est l'occasion pour enfants et adultes de se retrouver le temps d'un weekend dans les locaux de l'école de musique ; les enfants peuvent alors investir les lieux et se les approprier. Ces weekends ont été créés par des membres actifs de l'association qui selon Jean-Marc Delaunay savaient l'effet de ces évènements pour souder des enfants ensemble, en faire une bande de copains. Il y a à la base de cela la conscience qu'une activité musicale ne prend son sens que fondé sur une vie sociale et des rapports humains. Ce weekend a pour objectif de favoriser le développement de l'enfant, sa créativité, son ouverture culturelle, son intégration sociale dans le respect des différences, dans un esprit de coopération et dans une approche multiculturelle, l'apprentissage de la citoyenneté et de la participation.

²² KARVAIX Mathilde, *Apprentissage de la musique : une école de la vie ? Récit d'expérience au Gamounet, école de musiques et danses traditionnelles*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2012-2014

Nous l'avons vu, l'apprentissage de l'accordéon est trop souvent individualiste. Pourtant, beaucoup de pratiques liées à des contextes précis se font en groupe.

Je partage l'avis de Guillaume Hamet quand il dit à travers son mémoire qu'au final « l'instrument et l'esthétique ne seraient en somme que des prétextes à une activité ». De plus, il est tout à fait envisageable de proposer des projets aux élèves, au travers desquels ils construisent leur pratique. La mission des écoles de musique n'est – elle pas de développer la pratique amateur de la musique ?

« L'histoire c'est le présent des hommes du passé me disait une source. Ce qui se passe actuellement c'est déjà du passé. Le futur dans lequel s'est placé ce mémoire doit également permettre de comprendre qu'il y a toujours eu de tout, de tout temps. Ainsi, il a existé à toutes les époques des enseignants qui ne se sont pas restreints à une pratique, qui ont exploré des contrées musicales pouvant paraître lointaines à ses collègues et qui ont permis à leurs élèves d'avoir une approche ouverte sur toutes les musiques, sans jugement de valeur et en cherchant à intégrer leur instrument à ce qu'ils découvraient.²³ »

II/Partir du projet des élèves

« La musique est un jeu d'enfant » : [...] Au lieu d'enseigner des connaissances et des techniques, ils (les enseignants) auront pour tâches d'inciter les enfants à ce qu'ils font déjà [...] Il s'agit de déceler et d'encourager des comportements spontanés et de les guider assez avant tout pour qu'ils prennent la forme d'une authentique invention musicale. »

Il paraît important de permettre au jeune musicien de former son oreille, son goût musical, afin qu'il puisse lui-même faire preuve de critique et émettre ses propres choix musicaux.

C'est à l'élève de créer son parcours, et non au prof. La musique c'est avant tout du partage, si le prof décide tout pour l'élève, ce dernier devient « esclave » de sa pratique.

« Toutes les initiatives ont des incidences sur la vie des élèves dans l'école, le climat, la qualité de l'encadrement et de la formation, la cohérence des attentes et des démarches didactiques. La participation des élèves se justifie en effet d'un double point de vue :

- c'est l'exercice d'un droit d'être humain, le droit de participer, dès qu'il en est capable, aux décisions qui le concernent, droit de l'enfant et de l'adolescent, avant d'être droit de l'adulte.
- c'est une forme d'éducation à la citoyenneté par la pratique²⁴. »

²³ HAMET Guillaume, *Vers une pratique plurielle du hautbois*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2006-2008, p30

²⁴ Philippe Perrenoud, *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, Paris, ESF éditeur, 3^e édition, 2002 – p101

Jusqu'à aujourd'hui, le parcours d'un accordéoniste a été très souvent (pour la plupart) parsemé de concours en tout genre. Comme évoqué précédemment, il s'agissait à la base d'un moyen pour les accordéonistes d'évaluer leur niveau, l'instrument n'étant pas présent dans les institutions.

Ces concours peuvent être intéressants pour la progression de l'élève. Ils peuvent en effet faire l'objet d'un projet artistique, impliquant le développement d'un répertoire technique et exigeant. Cependant, l'apport bénéfique de ces concours dépend de la préparation et des aboutissants que le professeur suggère à l'élève.

Si l'on prend pour exemple les concours internationaux existants, il serait intéressant, ou formateur pour les accordéonistes, d'être amené dans les catégories « accordéon variété », à réaliser leurs propres arrangements. En effet, l'arrangement fait partie des savoirs faire essentiels au métier d'accordéoniste.

De même, concernant le répertoire et les pratiques, comme évoqué plus haut, on peut tout jouer dans un conservatoire, on y retrouve du jazz, des musiques actuelles, traditionnelles, anciennes, classiques... Et les projets de nos élèves ne relèvent pas forcément de ce cloisonnement. Dès lors, comment accompagner ces pratiques qui motivent les élèves ? Chacun reste dans son domaine d'expertise, et peu de choses sont proposées afin de permettre une rencontre entre toutes ces pratiques. L'équipe pédagogique peut organiser des rencontres, et des projets incluant des personnes n'évoluant pas dans le même milieu. Cela permettrait de favoriser les envies des élèves, mais aussi de les ouvrir à des pratiques méconnues, non envisagées,...

III/Le rôle du professeur

Créer des situations d'apprentissages

Comme nous avons pu le voir précédemment, la musique favorise, permet et crée des rencontres. L'apprentissage musical est donc parsemé de rencontres diverses qui aident à la construction du musicien.

Il est compliqué d'enseigner ce que l'on ne connaît/maîtrise pas. Cependant, la curiosité évoquée précédemment est nécessaire pour éveiller celle des élèves. Cela ne signifie pas qu'il faille être expert dans tous les domaines, mais tout en gardant sa spécialisation, il est possible d'être en contact avec les autres pratiques et esthétiques, mettant alors son savoir-faire de musicien à profit. Il sera alors plus simple de mieux guider/conseiller/orienter les élèves dans leurs choix, suivant leurs envies.

De plus, la force d'une école de musique réside dans son équipe pédagogique. Le travail collectif permet d'allier les compétences afin d'expérimenter de nouveaux procédés pédagogiques. Si l'on veut que les élèves aillent plus loin dans leur recherche artistique, et afin de susciter leur curiosité, il est important que les professeurs créent des cadres d'apprentissages variés qui leur permettent l'expérimentation.

L'enseignant ouvre alors des portes à ses élèves sur de nouvelles façons de faire et d'autres pratiques, développant de ce fait leur savoir-faire. Ainsi, l'enseignant change sa posture en devenant médiateur et non plus « propriétaire » de savoir.

Le professeur : un accompagnateur/une personne ressource

Si l'on part du principe que pédagogiquement un prof de musique s'adapte aux envies des élèves et à leurs projets, ce dernier peut également être une personne ressource, créant alors, par différentes situations, des envies et une motivation pour les élèves.

L'idéal est de réussir à trouver en tant qu'enseignant un équilibre entre l'accompagnement de projet et l'éveil de la curiosité des musiciens en devenir. Il faut réussir à laisser suffisamment de place à la personnalité de l'autre tout en le guidant dans sa construction, le rôle du pédagogue étant d'aider les élèves à se construire.

Apprendre sans peur : le rôle de la confiance

Nous soulignerons ici l'importance de la confiance dans une relation pédagogique. En effet, il paraît important de créer une relation de confiance réciproque. Le professeur se doit de créer des situations pédagogiques sécurisantes, permettant ainsi à l'élève d'avancer à son rythme en l'autorisant à se tromper, afin qu'il puisse construire autour de ses erreurs, et en toute sérénité. Il est de son devoir d'aider l'élève à se construire à l'aide d'écoute, de bienveillance et de positivisme.

D'autre part il est également primordial que le professeur ait confiance en son élève, sans quoi ce dernier ne pourra s'épanouir pleinement dans son apprentissage. Il est important, semble-t-il de permettre de faire, et d'être capable de se dire qu'ils sont en mesure d'effectuer des choses sans nous.

Il en découlera ainsi une meilleure confiance en soi de l'élève.

« Le maître doit être présent et actif aux côtés de l'enfant, mais il doit aussi lui lâcher la main pour qu'à un moment ce soit lui, l'enfant, qui fasse seul ce qu'il aura décidé de faire.²⁵ »

²⁵ *Peut-on apprendre à être autonome ? PEMF, 2001 – p9*

Conclusion :

Après avoir retracé dans les grandes lignes l'histoire de l'accordéon, il apparaît clairement que son évolution est multiple, et sa facture encore en « changement ». Sa reconnaissance et sa progression furent très certainement ralenties par cette variété de systèmes existants, et qui restent, encore aujourd'hui, source de quelques paradoxes ou incompréhension.

Il semble cependant que l'accordéon qui semble s'imposer au sein des institutions n'est autre que celui de « l'interprète », c'est-à-dire l'accordéon à déclencheur, avec son répertoire composé essentiellement d'œuvres originales, mais aussi d'une grande part de transcriptions. *Cet instrument qu'on peut appeler « deux en un »* réunit symboliquement les deux prototypes qui se sont fait la guerre à un moment donné. C'est-à-dire l'accordéon dit classique (à basses chromatiques) et l'accordéon traditionnel (à basses composées uniquement) permettant d'accompagner des mélodies.

Cette facture instrumentale permet au final d'aborder un maximum de styles et d'esthétiques différents. Pourquoi ne pas en profiter alors pour décloisonner les pratiques et ainsi, former des musiciens aptes à réagir au vu de la pluralité des pratiques présentes et qui les attendent hors de l'institution ? La perfection technique est inhérente au plaisir de faire de la musique, et elle se forge au fur et à mesure du fait que l'on est confronté à plus difficile. Est-ce que c'est le rôle de l'institution de ne proposer que ce rôle-là ? Être instrumentiste avant d'être musicien ?

L'accordéon étant nouvellement entré dans les institutions, il est certain qu'il reste encore beaucoup de choses à inventer pédagogiquement parlant, que ce soit sur le fond ou sur la forme. Avec le temps, les accordéonistes deviennent de plus en plus performants et exigeants, affinant ainsi des techniques d'apprentissage. À travers les échanges et les discussions au sein d'une équipe pédagogique, le professeur se doit d'être en constante recherche, tout en gardant en tête de former des musiciens, accordéonistes, amateurs ou professionnels. Ces derniers, armés d'un bagage très varié d'outils techniques et ayant découvert des pratiques différentes, peuvent ainsi construire leur propre chemin, et devenir le musicien qu'ils souhaitent devenir. L'institution pourrait permettre de former des musiciens exigeants, en plaçant au centre l'apprentissage musical et non la technique instrumentale. Il semble en effet que la recherche d'un « niveau » technique a priori peut à un moment donné empêcher les jeunes musiciens à faire de la musique. La technique est un moyen mis au service d'une pratique musicale et non le but de l'apprentissage.

La transmission de la musique (dans son ensemble) serait alors l'avenir de l'enseignement musical, plutôt que la transmission d'une technique instrumentale. Celle-ci prendrait alors tout son sens au service d'un projet musical.

Bibliographie

Ouvrages

- BOUDARD Alphonse, AZZOLA Marcel, *La valse musette et l'accordéon*, Paris : Solar , 1998, 281p
- FAUGERAS Laurent, *Accordéons : de la java au jazz*, Boulogne Billancourt : Editions du May, 2008, 159p
- JACOMUCCI Caudio, *Modern accordion perspectives*, Grafica metelliana spa, Cava dei tirreni, 2013
- KRUMM Philippe, *L'accordéon, Quelle histoire !*, Paris : PARIGRAMME, 2012, 224p
- MONICHON Pierre, *L'accordéon*, Lausanne : Payot Lausanne – Van de Velde, 1985, 144p
- WADIER Roger, *Accordéons*, Sarreguemines : Pierrons, 1994, 151p

Articles

- DUCLOS-ARKILOVITCH Jonathan, BERGEROT Franck, *Accordéon jazz : je t'aime, moi non plus*, dossier JAZZMAN, le journal de tous les jazz, n°112, avril 2005
- GENET Julie, *Fiches de lecture : les approches sociologiques de la culture, Becker (1982) les mondes de l'art*, 2006-2007
- LOCKWOOD Didier, *à l'attention de Monsieur Frédéric Miterrans, Ministre de la culture et de la communication, Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ?*, Paris, 2010

Sites internet

- VICENS Fanny, <http://www.fannyvicens.com/#!ricordo-al-futuro/c1pol>, mai 2015
- <http://accordeons17.free.fr/Histoire/zik%20savante.htm>, mai 2015

Mémoires

- ACCARD Thierry, *La formation des accordéonistes : Quelles pistes pour sortir de l'isolement ?*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1998-2000
- AILEEN JONES Elisabeth, *Accordion Exposition, Investigating the playing and learning of advanced level concert accordion repertoire*, Doctor of creative arts, University of Western Sydney, 2008
- BELEI Sonia, *Réflexions sur l'accordéoniste débutant*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1998-2000
- BORNGESSER Stéphanie, *La problématique de l'accordéon*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 1998-2000
- BREGANT Mélanie, *Quel (s) accordéon (s) pour l'institution ?*, Mémoire formation diplômante au certificat d'aptitude musique, promotion 2009-2011
- DIAGO Nicolas, *Une école de musique active, ou l'héritage de Freinet pour l'apprentissage de la musique*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion D.A.V (Drôme/Ardèche/Vaucluse), 2006

HAMET Guillaume, *Vers une pratique plurielle du hautbois*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2006-2008

JULIEN Emilie, *Vous avez dit accordéon ? Réflexions sur un instrument aux multiples facettes*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2010-2013

KARVAIX Mathilde, *Apprentissage de la musique : une école de la vie ? Récit d'expérience au Gamounet, école de musiques et danses traditionnelles*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2012-2014

LUDOVICO DA SILVA Jonathan, *Fondements théoriques pour une pédagogie de la fête*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion 2012-2014

MEILLER Joël, *Accordéon : répertoires et identité culturelle*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, promotion Ardèche/Drôme/Isère, 2000-2002

PHILIPPE Caroline, *L'accordéon en France et en Europe 1985-2011 évolutions reconnaissance et esthétiques*, Mémoire de Master 1, sous la direction de M. le Professeur Alban RAMAUT, Université de Saint-Etienne, 2011

Abstract

L'accordéon a un historique particulièrement riche qui a façonné la facture instrumentale et les musiciens accordéonistes d'aujourd'hui. Comment former des musiciens et non seulement des accordéonistes ? De là, il s'agit d'observer comment l'organologie, les pratiques et l'enseignement de l'instrument ont évolué à travers le temps, et ce qu'il en est aujourd'hui. Enfin, nous proposerons une réflexion autour de la formation du musicien et du rôle du professeur afin d'envisager une possibilité d'évolution pour l'avenir de l'enseignement de l'accordéon.

Mots clés : Accordéon, accordéonistes, musicien, enseignement, répertoire, historique, pratiques