

L'accordéon au cœur d'une nouvelle pédagogie

Benjamin CLAVIERE

Promotion 2013-2015

Remerciements

Je remercie Jacques Moreau, mon directeur de recherche, pour m'avoir suivi dans ce projet, pour sa disponibilité et son soutien.

Mes remerciements vont également à Patrice Soulié, mon ancien professeur d'accordéon, qui m'a fait découvrir et aimer cet instrument.

Je tiens à remercier Mélanie Brégant et Philippe Bourlois pour leur accueil chaleureux, leur gentillesse et leur aide dans la documentation de ce mémoire.

Enfin, je remercie ma famille, mes amis et toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont apporté leur aide et leur soutien.

Sommaire

INTRODUCTION.....	1
I - L'accordéon, c'est quoi ?.....	2
1. Organologie.....	2
a) Le principe sonore de l'accordéon.....	2
b) Les claviers.....	3
c) Les registres.....	4
2. Historique.....	5
a) Les origines de l'anche libre.....	5
b) Les ancêtres de l'accordéon.....	6
c) L'invention de l'accordion.....	8
d) L'accordéon : un instrument en évolution.....	9
e) La révolution du bayan.....	10
f) De l'accordéon « romantique » à l'accordéon à basses chromatiques.....	11
3. Un instrument aux multiples facettes.....	12
a) Chante mon accordéon, chante et enchante.....	12
b) L'accordéon jazz fait la java.....	13
c) L'accordéon classique.....	15
d) La musique traditionnelle.....	17
e) « L'accordéon musette ».....	17
II – L'enseignement de l'accordéon : état des lieux et perspectives.....	21
1. Histoire de l'enseignement de l'accordéon en France.....	21
a) La création des écoles privées et des fédérations d'associations d'accordéon.....	21
b) L'entrée de l'accordéon dans les institutions publiques.....	23
c) L'accordéon dans l'enseignement initial.....	27
2. L'enseignement global : une réponse à cet instrument pluri-esthétique ? 	28
a) André Malraux – Marcel Landowski : une politique élitiste au service d'une démocratisation « par le haut ».....	28
b) Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique par la pratique.....	29
c) Propositions pour une école nouvelle.....	29
III - Quels dispositifs pour un cours d'accordéon en tant que pratique collective pluri-esthétique ?.....	37
1. Dispositif n°1 : une approche par projet pédagogique.....	37
2. Dispositif n°2 : une approche par le cours collectif mono-instrumental	39

CONCLUSION.....	42
Bibliographie	43
Annexes.....	47

INTRODUCTION

L'accordéon est un instrument très populaire connu dans le monde entier, mais auquel de nombreux préjugés sont attachés. Beaucoup de personnes sont surprises lorsqu'ils découvrent, ou plutôt redécouvrent, cet instrument à l'occasion d'un concert, d'une audition, d'une émission de radio ou encore sur internet.

Depuis le début du XX^e siècle en Russie et au cours des deux dernières décennies en France et en Europe, l'accordéon prend peu à peu sa place dans les écoles de musique et les conservatoires. Il attire tous les ans de nombreux jeunes. Mais le répertoire enseigné dans ces institutions provient des musiques classiques, ne répondant pas forcément aux attentes du public connaissant cet instrument dans bien d'autres esthétiques. En effet, il existe de multiples autres répertoires et pratiques pour le « piano du pauvre ». On peut alors se demander pourquoi nous continuons à enseigner l'accordéon dans une seule esthétique comme il y a vingt ou trente ans alors qu'il en existe tant d'autres si facilement accessibles grâce à l'évolution des médias. La démocratisation de la musique au sein de ces institutions ne passe-t-elle pas par l'enseignement de ces différentes esthétiques ?

Comment faire découvrir aux élèves cet instrument en perpétuelles évolutions, tout en les initiant aux différentes esthétiques ? Quel place doit tenir l'enseignant dans cette découverte ?

Pour répondre à ces questions, je commencerai à m'intéresser à l'accordéon en lui-même depuis sa naissance jusqu'à nos jours. Ce rappel sera l'occasion de spécifier les caractéristiques de l'instrument et d'avoir un aperçu historique de son élaboration ainsi que des esthétiques dans lesquelles il prend place. Ensuite, je me pencherai sur l'enseignement de l'accordéon en France et je chercherai à comprendre sa position actuelle au sein des institutions publiques à travers son parcours historique.

L'école de musique d'aujourd'hui est censée être l'école de toutes les musiques. Des dispositifs sont donc nécessaires pour faire évoluer l'enseignement de la musique, conformément aux textes qui l'encadrent. Je chercherai alors à déterminer comment prendre en compte les multiples spécificités de cet instrument et comment l'enseigner, en m'appuyant sur des témoignages recueillis auprès de professeurs ou directeurs en activité.

Enfin, je proposerai une vision personnelle de l'enseignement de cet instrument permettant une ouverture sur les pratiques pluri-esthétiques.

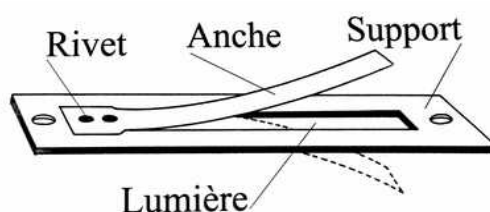
I - L'accordéon, c'est quoi ?

1. Organologie

Avant de parler de l'histoire de l'accordéon, il me semble intéressant de comprendre le principe sonore de celui-ci. L'accordéon est composé de deux claviers séparés par un soufflet. Il appartient à la famille des instruments à vent et des instruments à anche libre, tout comme l'harmonica.

a) Le principe sonore de l'accordéon

L'**anche libre** est une languette de roseau ou de métal, fixée par une de ses extrémités à un châssis, aussi appelé plaquette. Les plaquettes pour accordéons comportent deux anches, une sur chaque face. Les anches sont alors associées à des lamelles de cuir ou plastique pour empêcher la perte d'air au niveau de l'anche inactive et l'émission de sons parasites.



Les plaquettes sont assemblées sur un sommier¹, lui-même fixé sur une table d'harmonie. Chaque touche des deux claviers est reliée à un clapet qui permet de laisser passer l'air à l'intérieur de l'instrument. Quand le clapet est ouvert, l'air peut entrer dans le soufflet ou en sortir, mettant ainsi en vibration les anches qui émettent un son. La pression du courant d'air permet à l'anche d'effectuer des battements. Cet air mis en circulation par l'ouverture ou la fermeture du soufflet permet d'émettre un son. Il est possible de passer du pianissimo au forte en variant la pression d'air que l'on envoie à l'aide du soufflet. Il permet donc d'apporter l'expression à l'exécution musicale. Il est souvent comparé au rôle de l'archet pour le violon. Il aspire et répartit le vent.

L'accord des lames (hauteur, justesse) se fait en variant l'épaisseur de l'anche. On peut modifier ce paramètre en limant un peu la lame ou en rajoutant à l'extrémité une petite quantité de cire ou de métal. Un accordéon de concert comporte jusqu'à 882 anches libres !

Il existe deux types d'accordéons :

- l'accordéon **unisonore** : instrument pour lequel, sous chaque bouton, on obtient la même note dans les deux sens de soufflet. Les deux anches d'une même plaquette produisent le même son. Les accordéons chromatiques suivent le système chromatique et sont unisonores.

¹ Sommier : partie vibrante, cœur même de l'accordéon

- l'accordéon **bisonore** : instrument pour lequel, sous chaque bouton, on obtient une note différente suivant que l'on tire ou que l'on pousse le soufflet. Les accordéons diatoniques² sont bisonores.

b) Les claviers

Sur un accordéon chromatique, il y a deux claviers :

- le **clavier main droite** se compose de trois, quatre ou parfois cinq rangées de boutons. Les touches sont organisées de manière chromatique³.

CLAVIER CHANT

(MAIN DROITE)



- le **clavier main gauche** se compose de cinq, six ou parfois sept rangées de boutons. Deux systèmes sont possibles : le clavier à **basses chromatiques** et le clavier à **basses standards** ou composées. Sur certains accordéons, les deux modèles cohabitent grâce à un déclencheur que l'on actionne pour basculer d'un système à un autre. Dans le système « basses standards », on a deux types de boutons : le bouton des basses qui donne une seule note et le bouton des accords qui donnent plusieurs notes. Les accordéons possèdent en général deux ou trois rangées de basses et trois ou quatre rangées d'accords. Les basses sont séparées par trois tons et demi, ce qui correspond à l'ordre des dièses et des bémols (fa do sol ré la mi si). Derrière cette rangée se trouve la rangée des contrebasses qui sont séparées par un demi ton avec la basse précédente en diagonale. On trouve parfois une rangée de basses complémentaires sur certains modèles. Puis on trouve la rangée des accords majeurs, des accords mineurs, des accords de septièmes de dominante et parfois la rangée des accords de septièmes diminuées. Dans le système à « basses chromatiques », le clavier connaît en fait la même organisation que le clavier main droite et permet à l'accordéoniste d'interpréter les mêmes morceaux que sur un piano ou un orgue.

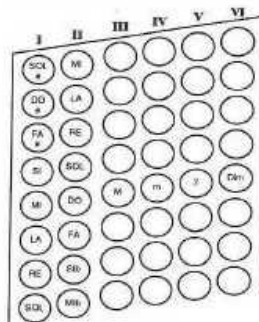
² Instrument bi-sonore pouvant jouer des gammes diatoniques

³ Les notes se suivent par demi ton

Clavier gauche des basses chromatiques avec déclencheur

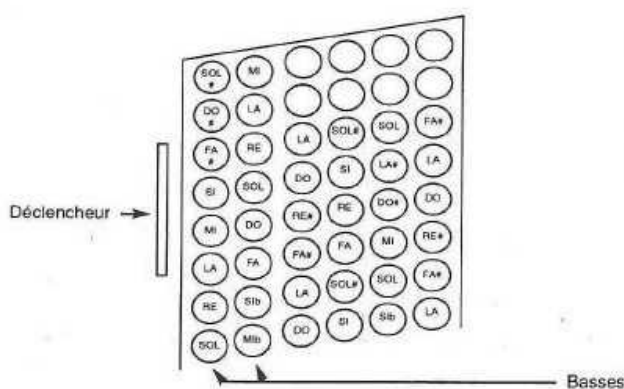
1 : Clavier des basses composées.

- 2 rangs de basses (fondamentales = II et complémentaire = I),
- 4 rangs d'accords (Majeur = III, mineur = IV, Septième de dominante = V, diminué = VI).



2 : Clavier des basses chromatiques.

- Le déclencheur est un système mécanique interne qui permet de basculer du clavier d'accords composés à celui des basses chromatiques. Ce dernier est la reproduction en miroir du clavier droit de l'instrument sur 4 rangées. Les deux rangs de basses restent tels quels.



c) Les registres

Le nombre d'anches associées à une touche correspond aux nombres de voix de l'accordéon. Il est variable selon les modèles. Certains accordéons possèdent un système de registres. Les registres se situent entre les sommiers et la table d'harmonie. Ils permettent de choisir différentes associations de voix, tels les jeux de l'orgue. Ces voix sont généralement la flûte, le basson et le piccolo. (cf. annexe 1)

On peut avoir jusqu'à quinze possibilités de registres. Les choix de registres s'effectuent par des boutons qui se trouvent sur les caisses de l'accordéon le long du clavier, ou derrière le clavier droit ou bien encore par des mentonnières pour les registres main droite. Cet élément de jeu offre à l'instrument une palette sonore variée et une plus grande expressivité. Ils donnent la couleur d'un accordéon. Le type de musique est lié au registre utilisé. La plupart des morceaux

ne contiennent pas d'indications concernant les registres à utiliser, pourtant un même morceau joué avec des registres différents ne rend pas du tout le même effet. L'accordage et le jeu de registres est un élément important de l'évolution de l'accordéon car il permet de répondre ou non à certains choix esthétiques. Le fameux son « musette » est créé par l'association de trois voix de flûte accordées à des hauteurs différentes et créant des battements. Cet accordage des lames donne un son agressif et une grande tension. (cf. annexe 1) Ce principe est utilisé dans de nombreuses musiques traditionnelles (Irlande, France...). Par exemple, Gus Viseur et Tony Murena ont souhaité donner une autre dimension à l'accordéon à partir des années 1960-1970 en se dirigeant vers le jazz. Ils ont donc adapté leurs accordéons et abandonné l'accordage « musette ». En revanche, les directeurs d'orchestres ou de conservatoires détestaient le son musette car il n'était pas approprié à la musique classique.

Le poids, l'ambitus, l'ergonomie, le son sont un ensemble d'éléments liés à la facture instrumentale qui permettent le développement de l'accordéon et qui en font aujourd'hui un instrument très riche.

Pour mieux comprendre le développement de l'accordéon et comment il en est arrivé à l'état actuel, nous allons maintenant découvrir son histoire et ses différentes évolutions depuis son invention jusqu'à nos jours.

2. Historique

L'accordéon est un instrument relativement récent par rapport à la plupart des instruments de musique. Mais avant d'arriver à un instrument aussi complexe, on peut se demander d'où vient et quelles ont été les étapes d'évolution de l'accordéon.

a) Les origines de l'anche libre

L'instrument à anche libre le plus ancien est la guimbarde, apparue au nord de l'Asie. Par la suite, certaines populations du Laos, Nord Vietnam et Thaïlande l'ont adaptée avec un résonateur (tuyau de bambou) en créant la « famille des khènes » (cf. annexe 1). Les chinois ont ensuite fait évoluer l'instrument en créant le sheng (cf. photo à droite et annexe 1). Nous pouvons dater la naissance de cet orgue à bouche 3000 ans avant J.C. Il s'agit d'un instrument polyphonique religieux, principalement utilisé dans les orchestres de cours et de théâtre en Chine.

Par la suite, les différentes inventions sur ces instruments à anche libre vont se croiser, s'influencer, créant une nouvelle famille d'instruments.



b) Les ancêtres de l'accordéon

Selon plusieurs auteurs, on considère que l'ancêtre de l'accordéon est **la régale** (cf. photo ci-dessous et annexe 1), descendant des orgues médiévales. La régale, descendante des orgues portatifs, servait surtout au 16ème siècle à guider le chant. Les principes de l'accordéon se retrouvent dans la régale : le clavier, l'anche et le soufflet.



En 1810, Gabriel-Joseph Grenié fixe l'anche libre sur une plaquette, contrairement à l'anche libre du sheng qui est taillée dans la même pièce que son support. Il introduit aussi le soufflet à pédalier, ce système prendra plus tard le nom d'**harmonium** (cf annexe 1).

En 1821, Häckl invente le **physharmonica** (cf. photo ci-dessous et annexe 1), premier instrument à anches libres clavier et à soufflet manuel.



De son côté, Buschmann eut l'idée d'extraire une lame du cadre d'une guimbarde et de fabriquer une série de quinze languettes accordées. Ces languettes étaient fixées sur une plaque de bois, de façon à produire des sons sous l'action d'un courant d'air. Cet instrument fut d'abord appelé « **aura** » puis il prendra le nom de **mundéoline**. C'est l'ancêtre de l'**harmonica** !

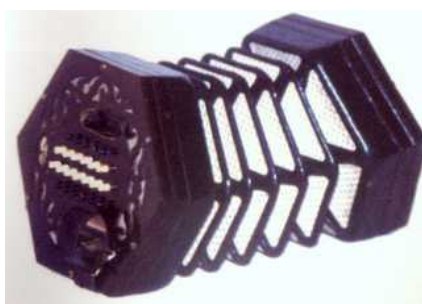
De nombreux fabricants vont ensuite se copier, améliorer, réinventer de nombreux instruments dérivés.

En 1825, le physicien anglais Charles Wheatstone fera évoluer ses orgues à bouche, jusqu'à l'invention du **symphonium** (cf. photo ci-dessous).



En 1827, Mr Marie-Candide Buffet, fabricant d'harmonicas métalliques à bouche à Paris, fabriqua des harmonicas à deux voix.

En 1829, Charles Wheatstone déposera un brevet à Londres pour un nouvel instrument : le **concertina** (cf photo ci-dessous et annexe 1). Cet instrument est unisonore, il ne peut faire que des sons isolés. Hélas, si le concertina conserve encore aujourd'hui une certaine faveur en Angleterre, les musiciens l'ont relégué au cirque.



Le **bandonéon** (cf photo ci-dessous et annexe 1), conçu en 1843 par l'allemand Heinrich Band, sera directement inspiré du concertina dans une volonté d'étendre sa tessiture.



c) L'invention de l'accordion

1829 est l'année de naissance de l'accordéon. Cyrill Demian, fabricant de pianos et d'orgues à Vienne, dépose un brevet pour l'accordion. Il associe un harmonica à bouche avec un soufflet à main. Il est conçu pour accompagner le chant ou jouer des danses.

Cyrill Demian le décrit ainsi : *"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, même par un ignorant en musique, après un court apprentissage, de la façon la plus agréable"*.⁴



Cet instrument remporte un succès immédiat, notamment dans le milieu aristocratique car il regroupe trois éléments importants et nouveaux au XIXème siècle :

- une dimension polyphonique (il permet de jouer plusieurs sons en même temps),
- une dimension expressive (le son est modulable par l'action du soufflet),
- une dimension portative

Il est cependant amusant de constater que les accordéons d'aujourd'hui ont réuni à la fois les principes du concertina de Wheatstone et ceux de l'accordion de Demian: ils peuvent faire des sons isolés ainsi que des accords. L'accordéon de concert à déclencheur peut même, alternativement en main gauche, produire des accords ou des sons isolés à partir des mêmes touches, selon les besoins musicaux.

Ensuite, l'accordéon arrive à Paris dès 1830. Deux tendances se manifestent : l'une considérant l'accordéon comme un instrument de divertissement, un jouet du fait de sa facilité d'utilisation, l'autre le prenant très au sérieux en l'étudiant comme un instrument de musique au sens noble du terme.

M. Pichenot transforma le nom d'accordion en « accordéon » pour désigner le modèle venu de Vienne car pour lui, il s'agissait du seul véritable instrument de musique parmi les différents modèles. En collaboration avec M. Isoard, ils apporteront les premières modifications à l'accordéon de Demian et supprimeront la fonction des accords. On se rapproche alors du concertina de Wheatstone mais avec un principe bi-sonore.

⁴ Extrait de la demande de brevet, Vienne, le 6 mai 1829

En 1841, M. Douce invente le premier accordéon faisant les mêmes sons en tirant et en poussant, en introduisant la notion de polyphonie. Il dépose un brevet pour son « accordéon harmonieux », ancêtre de l'accordéon chromatique d'aujourd'hui.

L'accordéon trouve sa place et fût très en vogue, jusque dans les années 1870, au sein de la bourgeoisie française, allemande et italienne en raison de son coût de fabrication élevé. Ces accordéons permettent de reproduire des airs célèbres pour orchestre tels des ouvertures.

Ensuite, l'accordéon devient d'un coût plus abordable, ses claviers s'étoffent. Les accordéons bisonores vont séduire les classes plus populaires. Le clavier main gauche à basses standards permet d'accompagner des chants ou une mélodie du clavier droit, de faire danser les gens en s'entourant d'instruments traditionnels comme le violon, la vielle ou encore la cabrette. Peu à peu, l'accordéon est délaissé des salons de la bourgeoisie, mais il ne tombe pas pour autant dans l'oubli.

d) L'accordéon : un instrument en évolution

La révolution industrielle va permettre à l'accordéon de se développer et d'étendre son envergure à de nouvelles classes sociales.

C'est en Italie, à Castelfidardo, que les évolutions les plus notables vont s'opérer. Le clavier « boutons » de la main droite sera construit sur trois rangs et aura un rôle mélodique, le mouvement du soufflet (tiré, poussé) ne modifiera plus le son des notes (c'est ce que l'on appelle le système chromatique, à la différence du diatonique où le son change sur la même touche suivant le mouvement du soufflet) et le clavier gauche assurera le rôle harmonique et rythmique et se verra divisé en deux parties. Deux ou trois rangs de basses pour souligner le développement harmonique du morceau puis trois ou quatre rangs d'accords préfabriqués. Ces derniers sont actionnés par une seule touche. Ils sont, de nature, majeur, mineur, septième de dominante et même parfois septième diminuée. Aujourd'hui c'est principalement cette particularité mélodique qui divise la famille des accordéons en deux : les diatoniques et les chromatiques. Les possibilités mélodiques sont plus nombreuses avec le système chromatique car l'ambitus sonore est plus étendu, en contrepartie l'instrument est beaucoup plus imposant et donc plus lourd. Une autre particularité de l'accordéon est l'ajout de différentes voix : les registres. Il deviendra l'instrument de musique idéal pour les musiques populaires et traditionnelles.

L'accordéon connaît un succès grandissant pour plusieurs raisons :

- facilité d'apprentissage pour jouer des mélodies folkloriques simples
- facilité de transport
- abordable au niveau des prix en raison de nouvelles technologies de fabrication
- facilité pour s'accompagner avec les accords préfabriqués

Dans les années 1890 en France, les premiers accordéons chromatiques italiens apparurent et s'installèrent dans un cadre complètement différent des salons de la bourgeoisie parisienne. Cet instrument va alors connaître une

renaissance et se créer un nouveau répertoire et de nouvelles techniques de jeu. L'accordéon bisonore diatonique va quant à lui se diriger vers la musique traditionnelle.

e) La révolution du bayan

La Russie va être un acteur important du développement de l'accordéon. En 1870, N.I. Beloborodov fait de l'accordéon de Demian un instrument avec des basses à boutons et un clavier (touches piano) à la main droite. Le système à l'origine diatonique (bisonore)⁵ est abandonné au profit du système chromatique.

En 1907, P.E. Sterligov, facteur d'accordéons à Ryazan, et Orlansky-Titarenko modernisent l'accordéon chromatique en ajoutant des basses « libres ». Ce modèle permet autant l'exécution d'œuvres folkloriques que l'interprétation d'œuvres classiques, cet instrument est alors un bon compromis entre musique savante et musique populaire. Nous assistons donc à la naissance du « bayan ». Cet instrument va profiter d'un statut un peu particulier car il sera aidé et mis en avant par l'URSS. Un laboratoire pour la Science Musicale à l'Institut National développe le renouveau et l'évolution de cet instrument de musique déjà très populaire chez les ouvriers et les paysans. En 1926, le même facteur d'accordéons présente un nouveau système pour le clavier main gauche : en appuyant sur un simple bouton (le déclencheur) on convertit le clavier gauche traditionnel composé d'accords préparés (« basses standards ») en clavier chromatique similaire à celui de la main droite (une note par bouton). Cette invention est une véritable révolution dans le monde de l'accordéon. Très rapidement l'accordéon est intégré dans l'enseignement des écoles les plus prestigieuses. Le bayan s'impose alors comme un instrument de soliste, permettant à la fois de jouer du folklore que des transcriptions de Borodine, Moussorgsky, Tchaikovsky, Stravinsky ou encore Prokofiev. Des compositeurs écrivent alors tout spécialement pour le bayan solo et permettent à cet instrument de se développer et d'entrevoir de nouvelles perspectives.

A partir des années 1960, l'émergence de grands solistes soviétiques, participant aux concours internationaux d'accordéon, surprend le monde musical occidental de par leur technicité, leur nouvel instrument et leur répertoire. Le bayan devient donc le modèle instrumental pour de nombreux accordéonistes. Cet instrument fait partie de l'identité nationale de l'union soviétique. L'image qu'il dégageait, imposant de part son poids, sa taille et sa puissance, permettait de démontrer au monde entier l'avancée à la fois technologique et de fabrication mais aussi culturelle de la Russie. Il réunit à la fois la musique nationale folklorique et la musique « classique ».

Bruno Maurice nous explique, dans un article paru en 2006, la raison principale, d'après lui, de la généralisation des bayans (basses chromatiques avec convertisseur) au détriment de l'harmonéon et des basses chromatiques seules : « *Depuis 1989, date de la chute du mur de Berlin, les secrets de fabrication et le savoir-faire russe se sont ouverts à l'occident qui, depuis longtemps tentait d'imiter les bayans. Aujourd'hui, les fabricants italiens de Castelfidardo*

5 Bi-sonore : un son en tirant, un autre son en poussant

élaborent des modèles de type bayan, reprenant les spécificités des instruments russes tout en conservant leurs traditions artisanales italiennes. »⁶

f) De l'accordéon « romantique » à l'accordéon à basses chromatiques

Bien que l'accordéon connaisse un succès grandissant, notamment auprès des classes populaires, les fabricants continuent leurs recherches pour faire encore évoluer cet instrument. A la fin du XIX^{ème} siècle, deux tendances musicales se dégagent : la première prolonge la musique populaire dans le domaine du chant et de la danse et la deuxième cherche à ne pas enfermer cet instrument dans un répertoire unique et à en faire un instrument de concert, capable de jouer des transcriptions de pièces célèbres (Bach, Mozart, Beethoven...) et devenir un instrument soliste. Les découvertes débouchent donc sur un clavier main gauche présentant alors des accords préparés immuables : majeurs, mineurs et de septième de dominante. Ces accords sont parfaitement adaptés pour l'accompagnement et laissent une grande liberté à la main droite qui pourra développer une grande vélocité.

En 1950, l'accordéon atteint le sommet de sa production. La France, l'Allemagne et l'Italie sont les plus gros facteurs d'accordéons d'Europe. L'Italie, par exemple, expédie environ 200 à 250000 accordéons par an à travers le monde. Certains accordéonistes ont cherché à utiliser autrement l'accordéon. Accompagnant la danse jusqu'alors, il deviendra un instrument à part entière, dans le monde de la musique classique mais aussi dans le monde du jazz, des années 1930 à 1970, comme Gus Viseur et Tony Murena, qui ont partagé des années durant la scène avec Django Reinhardt.

L'accordéon souffre alors d'une mauvaise réputation ; on pourrait donc considérer le choix de se tourner vers d'autres répertoires comme la volonté de s'en démarquer et de changer cette image. Mais il est peut être trop facile de séparer ainsi les répertoires et de classer aussi distinctement les choses. Peut être que simplement avec l'évolution des techniques, certains accordéonistes ont souhaité se diriger vers d'autres musiques seulement par préférence et par goût, sans pour autant dénigrer les musiques populaires. D'autant plus que jouer dans les bals restent, à l'époque, une activité rémunératrice.

Malgré tous les progrès de l'accordéon chromatique, cet instrument ne permet pas d'accéder à tous les répertoires et laisse les accordéonistes à l'écart des œuvres nouvelles, écrites dans un langage propre à chaque compositeur. Cet instrument atteint donc ses limites musicales.

Alors dans la période d'après-guerre, les fabricants ont doté l'instrument d'un clavier main gauche capable de faire des notes isolées comme à la main droite afin de réaliser des transcriptions et d'aborder tous les styles d'écriture. On supprime alors la fonction essentielle de l'accordéon, celle des accords préparés. En 1948, Pierre Monichon brevète l'harmonéon, parfois appelé « accordéon de concert », instrument à deux claviers identiques et symétriques de chaque côté du

⁶ Bruno Maurice, « Qu'est-ce que le bayan? Enseignez-vous le bayan ou l'accordéon? Décrivez-nous votre bayan... » in *La lettre du musicien*, n°330, été 2006

soufflet. En 1959, Alain Abbott (accordéoniste Grand Prix de Rome en 1968) présente cet instrument au cours d'un récital au CNSM de Paris. Est né un instrument épuré, débarrassé de son "fardeau populaire" (qui réside dans l'utilisation des accords préparés du clavier gauche). Ce nouvel instrument est présumé s'imposer au sein du CNSM de Paris. Les scandales et polémiques autour de l'instrument auquel on avait arraché son histoire n'ont fait que l'éloigner plus encore des hautes sphères musicales françaises.

Puis, en 1959, apparaît le **système à déclencheur**. Il permet à l'aide d'un registre situé à la main gauche de passer des accords composés (clavier basses standards) à un clavier mélodique (clavier basses chromatiques). Le développement de l'accordéon de concert a donc consisté dans l'extension des possibilités de ce clavier gauche (basses chromatiques) et dans la recherche de timbres nouveaux au clavier droit (registres). Les facteurs greffent d'abord puis intègrent au clavier d'accompagnement les possibilités de jeux du clavier droit. A l'époque, les accordéons de concert étaient très lourds, ils pouvaient peser jusqu'à vingt kilos.

3. Un instrument aux multiples facettes

Jouer de l'accordéon, c'est déjà un geste d'ouverture sur les cultures. L'accordéon règne par sa diversité dans le monde entier mais il est aussi présent dans tous les styles musicaux : de la musique traditionnelle à la musique contemporaine, en passant par la musique populaire et classique, sans oublier les musiques actuelles. Cet instrument offre de nombreuses possibilités à travers les différentes techniques et permet de s'adapter à de nombreux répertoires.

a) Chante mon accordéon, chante et enchante

En France, l'accordéon reste et restera l'emblème instrumental de la chanson réaliste. Bien évidemment les Brassens, Perret, Gréco, Cora Vaucaire ont eu leurs propres accordéonistes. Que seraient les chanteurs à texte (Édith Piaf, Georges Brassens, Jacques Brel, Barbara, Boris Vian), ceux qui ont tenu à se faire accompagner par leur accordéoniste attitré (Marc Bonel, André Astier, Jean Corti, Joss Baselli, Marcel Azzola, Roland Romanelli), sans un accordéon et sans son accordéoniste ? (cf. annexe 1)

De nos jours qu'en est-il de notre « boîte à frissons » ? Michèle Buirette en est un exemple. Elle parle de son île et ne se sépare jamais de son accordéon. Mais aussi le groupe Red Cardell, un trio rock issu des îles bretonnes, intègre parfaitement l'accordéon. (cf. annexe 1)

Au siècle dernier, vers 1980, coté paillette, chanson et flonflon, on lui donne et redonne sa chance, mais la déferlante des labels indépendants lui signe le début d'une nouvelle jeunesse. Au son rock de l'accordéon, certains, au look de drôles de garnements pour la plupart, créent le « New punk musette », on peut se prendre pour un garçon boucher en hissant sa gouaille dans la salle du bar tabac

de la rue des martyrs. Gérard Blanchard et son rocamadour (cf. annexe 1), les virées sonores des Négresses Vertes aux Mano Negra, Ogres de Barback, Mickey 3d, même Stephan Eicher s'y mettent. Grace Jones revisite le libertango d'Astor Piazzolla (cf. annexe 1). Juliette Gréco, elle, est toujours là, fidèle à ses premières amours (piano-accordéon, voix suave et généreuse).

Avec le groupe Java sur Seine, nous ne sommes pas si loin de l'esprit musette des mauvais garnements du début du 20ème siècle. « Sexe, accordéon et alcool » telle est la devise de ce groupe atypique qui propose un savant mélange musical qui allie rock, rap et musette. Les textes sont très riches en jeux de mots et doubles sens (cf. annexe 1).

Sergent Garcia, tout comme Manu Chao, nous offre des couleurs d'Amérique latine, un son d'accordéon particulier qui n'est pas sans rappeler l'accordéon mexicain ou celui du forró brésilien.

Opposé à ces rythmes latinos en vogue depuis quelques années, mais d'une puissance de chant et d'une grande poésie, le groupe Dezoriantal s'est entouré de l'accordéon de Jean-Luc Frappa (cf. annexe 1).

On le sait, l'accordéon a voyagé sur tous les continents. Universel, il distille son imaginaire dans chaque pays qui l'a accueilli. La nacre caractérise les boutons de l'accordéon. Avec le groupe Banditaliana et l'accordéoniste diatonique Riccardo Tesi, nous nous trouvons entre tradition et chanson ; la virtuosité des musiciens principalement venus de l'univers du jazz, et certains même de l'improvisation, nous emmène en balade de Madagascar à Thapsos, en passant par Florence et en survolant l'Europe, balade rythmée par un accordéon tantôt fêtard, tantôt nostalgique, et toujours divinement accompagné par une batterie qui frôle parfois le rock sans jamais y tomber, rehaussée de percussions et de cordes vibrantes (cf. annexe 1).

Mais l'accordéon est aussi présent dans la musique néo réaliste sans oublier le hip-hop du Ministère des Affaires Populaires qui n'est pas en reste et utilise l'accordéon aux sonorités musette. En 2006, le titre « Balle populaire » eu beaucoup de succès. Il revendiquait un goût du terroir fait d'un subtile métissage culturel entre instruments traditionnels et modernes. On y retrouve la tchatche des quartiers, tel un hommage et souvenir à la gouaille des arrondissements populaires du Paris des années 30 (cf. annexe 1).

b) L'accordéon jazz fait la java

Depuis son développement dans le style soutenu, comme celui du jazz, l'accordéon n'a jamais manqué avec les grands standards.

En France, il a toujours été créatif et coloré par des interprètes hors normes comme Tony Murena, Gus Viseur, Médard Ferrero, Joss Baselli, Marcel Azzola et plus récemment Daniel Mille ou Richard Galliano (cf. annexe 1). Les jeunes talents se développent et continuent de perpétuer une note particulière. Avant la Seconde Guerre mondiale, des musiciens comme Gus Viseur ou Tony Murena

font déjà le lien entre jazz et musette. En France, l'accordéon a subi pendant de nombreuses années le préjugé de l'accordéon musette mais les accordéonistes ont su trouver des ressources dans de nouvelles techniques de jeux (harmonies, soufflet...) permettant de répondre aux critères du jazz. Par exemple, avec le système des basses standards à la main gauche, qui peut paraître parfois restrictif, ils ont combiné plusieurs accords afin d'obtenir de nouvelles couleurs harmoniques. Alors, certes, l'accordéon a été rejeté en France pendant quelques années, mais on le retrouve à la même période dans du boogie-woogie aux Etats-Unis.



Joss Baselli et Richard Galliano

L'américain Art Van Damme, disparu en 2010 à l'âge de 89ans, a été, dès 1941, un des premiers accordéonistes à participer aux plus grandes émissions radio-télévisées américaines, à avoir même sa propre émission sur la NBC Radio. Son style est flamboyant, raffiné, swingant à souhait. Ernie Felice, un autre accordéoniste américain, a été lui aussi parmi les pionniers à faire entrer son instrument dans le jazz. Il a joué avec les plus grands jazzmen, notamment le clarinettiste Benny Goodman (cf. annexe 1).

Dans les mains et l'esprit du bulgare de Martin Lubenov, nous pouvons attester de la fraîcheur de rythmes venus de loin mais surtout du métissage entre le jazz et la musique traditionnelle bulgare de son Jazztapraband (cf. annexe 1). Dommage pour ses détracteurs, l'accordéon n'en finit pas de vivre.

Inspirée par ces magnifiques sonorités, la France n'a pas été en reste et elle aussi, par l'entremise des plus grands interprètes, nous a laissé des témoignages exotiques teintés de « musette frenchy ». Joss Baselli (accordéoniste, accompagnateur des plus grands de la chanson française) a aussi été un illustre et heureux producteur. Il reste à ce jour un des rares animateurs à avoir eu sa propre émission dans les années 70 : « Le monde de l'accordéon », émission qui du reste n'enfermait pas l'accordéon dans le seul style de la variété mais jouait des variétés de style aussi divers que celui du classique et contemporain (Max Bonnay, Frédéric Guérouet) ou jazz (Richard Galliano).

c) L'accordéon classique

Instrument populaire par excellence, les rapports entre l'accordéon et la musique « classique », « savante » ont toujours été délicats en raison du poids de l'histoire, et notamment en France. Pourtant, cet instrument a toujours souhaité ne pas s'enfermer uniquement dans le répertoire pour accordéon et dans la musique populaire. Mais aujourd'hui, les compositeurs s'intéressent de plus en plus à cet instrument et à ses possibilités techniques (jeu avec les anches : distorsion, jeu avec les registres, jeu avec le soufflet).

Depuis maintenant à peine quarante ans, l'accordéon suscite une curiosité accrue de la part des compositeurs. Mais au XIX^{ème} siècle, Tchaïkovsky fut un des premiers compositeurs à s'intéresser au timbre de l'accordéon, dans la *Suite pour orchestre n°2 en ut majeur, op. 53* (1883) dans le mouvement intitulé *Burlesque*.

Avant que les compositeurs traitent sa singularité, la fonction de l'accordéon était d'évoquer par son simple timbre un contexte, une atmosphère, un village, un bal comme dans l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg. Il avait d'ailleurs fallu beaucoup de temps à l'époque pour trouver un musicien capable de jouer cette scène. Au fond c'est toujours par rapport à ce parfum populaire que les compositeurs abordent l'accordéon.

Une des œuvres les plus importantes dans le répertoire récent pour accordéon est la *Sequenza n°13* de Luciano Berio, qu'il a sous-titrée « chanson » (cf. annexe 1). Berio a composé 14 sequenzas, chacune dédiée à un instrument. Avec ces compositions, il rend hommage aux caprices de Paganini. Il cherche à sublimer la virtuosité et la difficulté. Contrairement aux autres sequenzas, celle pour accordéon développe une atmosphère feutrée, tout doit sonner aérien, intime, malgré l'épaisseur de la polyphonie. Cette composition évoque la virtuosité mêlée à la légèreté d'un certain folklore. Elle fut écrite pour Teodoro Anzelotti, qui est l'un des plus grands accordéonistes de notre temps. Il a beaucoup fait pour son instrument et il est à l'origine du développement du répertoire pour accordéon (environ 350 pièces). Teodoro Anzellotti transcrira et interprétera aussi des œuvres écrites pour orgue.

Effectivement, les accordéonistes s'intéressant au style classique seront confrontés au manque de répertoire évident et devront se retourner vers les transcriptions de pièces du répertoire connu pour orchestre ou orgue.

L'exemple de Médard Ferrero mérite d'être souligné. Grand pédagogue de l'époque, accordéoniste de renom, et à l'origine d'un grand répertoire pédagogique, il proposait volontiers à la fin de chacune de ses leçons un morceau de musique classique qu'il interprétait sur basses chromatiques. Face à l'absence de littérature classique pour accordéon, il jouait principalement des transcriptions qu'il faisait lui même. Il adaptera notamment le prélude de Rachmaninov ou *Sémiramis* de Honegger. Giovanni Gagliardi, un autre pionnier de l'accordéon classique, joua lui aussi sur son accordéon des airs d'opéras et des ouvertures de musiques italiennes. Louis Péguri adaptera *l'ouverture de Guillaume Tell* de Rossini, le « *vol du bourdon* » de Rimski-Korsakov ou encore la *Rhapsodie*

Hongroise n°2 de Liszt. Avec le système des accords préfabriqués, les transcriptions relèvent de l'ordre de l'exploit et du défi. Les possibilités restreintes de ce système ont pour conséquence la simplification de l'œuvre, et principalement au niveau harmonique, et donnent à l'œuvre un côté populaire lié aux sonorités de l'instrument. Ces essais ne sont alors pas convaincants musicalement.



Médard Ferrero

Depuis, de nombreux compositeurs ont inclus l'accordéon dans leurs oeuvres tels Virgil Thomson, Jean Françaix, Darius Milhaud, Henry Cowell, Paul Creston, Alan Hovhaness, Lukas Foss, David Del Tredici, Luciano Berio, Mauricio Kagel, et d'autres, mais, par opposition à la plupart des compositeurs pour orgue qui précisent ou suggèrent les registres à utiliser dans leurs œuvres, les compositeurs pour accordéon ne le font pas spécialement. Certains compositeurs laissent le choix à l'interprète, peut être parce qu'ils ne connaissent pas très bien les subtilités de jeu des registres et les spécificités de l'accordéon. Je pense que les compositeurs qui écrivent pour l'accordéon pourraient bénéficier d'études sur les possibilités de cet instrument, notamment pour la main droite.

La littérature française de concert ne se fera connaître qu'à la fin du XXème siècle. Comme nous l'avons vu précédemment, le bayan est aujourd'hui l'instrument enseigné en conservatoire et permet l'interprétation de ces œuvres de concert ou musique classique. Le répertoire pour accordéon classique gagne à être connu et reconnu mais il faut du temps. Certains professeurs d'établissements supérieurs en Europe travaillent sur cette problématique et sur les perspectives pour cet accordéon « moderne ».

d) La musique traditionnelle

L'accordéon est au coeur des musiques traditionnelles du monde entier. On le retrouve chez les cajuns en Louisiane, au Brésil avec le forró (cf. annexe 1), en Argentine avec le tango, dans la musique antillaise, portugaise, dans le folklore de la musique yiddish et de la musique d'Europe de l'Est (cf. annexe 1), mais encore dans de nombreuses régions françaises (cf. annexe 1).

L'accordéon est présent dès le XIX^{ème} siècle en Amérique du Sud, dans le forró brésilien, le chamamé argentin, le vallenato colombien. Au Paraguay et en Uruguay, les chants populaires sont aujourd'hui accompagnés à la guitare et à l'accordéon. Mais prenons l'exemple du bandonéon qui se développe en Argentine à la fin du XIX^{ème} siècle et qui s'associe avec la musique jouée au violon et à la guitare : le tango. Il va s'identifier à ce pays et à cette danse au point de faire parfois oublier son origine allemande. Ces musiciens et compositeurs ont su faire évoluer cette musique, à l'origine jouée dans les bars, vers une musique « savante » sans oublier les racines et l'essence de leur terre. Le tango est devenu une musique universelle. On danse au son du bandonéon dans les bars de Buenos Aires mais on l'écoute aussi dans les plus grandes salles de concert, et notamment grâce à Astor Piazzolla (cf. annexe 1).

L'accordéon est présent dans toutes ces régions du monde en raison de sa dimension polyphonique et de sa dimension portative, notamment pour l'accordéon diatonique qui est très léger donc facilement portable. Les gens peuvent le faire suivre partout et les accompagner au quotidien, par exemple lors de la transhumance, l'occupation des usines par les grévistes, les bals clandestins durant l'occupation, etc.

En revanche, les traditions de jeu et d'enseignement (ou transmission) diffèrent dans les musiques traditionnelles folkloriques qui sont transmises oralement.

e) « L'accordéon musette »

Dans les années 1900 à Paris, l'accordéon va être intimement lié à la danse et au bal. Le musette est un mélange musical de deux communautés : les italiens (avec leurs accordéons) et les auvergnats (avec leurs instruments traditionnels comme la cabrette). Ce métissage culturelle et artistique nourrira et enrichira cette nouvelle pratique : « *les accordéonistes italiens y apporteront leur sens de la mélodie et du chant tout en s'inspirant du jeu des cabrettes : cette façon de développer un morceau autour d'une note tonique et de l'agrémenter de sortes de trilles incessants* ». ⁷

⁷ Laurent Faugeras, *Accordéons, de la java au jazz*, Boulogne-Billancourt, Éditions Du May, 2008



Antonin Bouscatel

L'accordéon, parce qu'il est associé aux bals populaires, souffre d'une mauvaise image en raison des bagarres habituelles dans les cafés. Deux personnes vont sortir cet instrument de l'ombre et lui créer un genre nouveau plein de virtuosité : Emile Vacher et Charles Péguri.



Charles Péguri

M. Péguri joua de l'accordéon diatonique chez M. Bouscatel, propriétaire d'un café parisien très connu où les gens venaient danser au son de sa cabrette.

ÉMILE VACHER
ACCORDÉONISTE
COMPOSITEUR DE MUSIQUE
*Vedette des Disques ODÉON
et du Poste National Radio-Paris*

CRÉATEUR DU GENRE MUSETTE

*Président d'Honneur
de l'Association Internationale
des Accordéonistes*

♣ ♣

**16, PASSAGE DE L'INDUSTRIE
PARIS (X^e)**
Téléphone : PROvence 56-53

Quant à Emile Vacher, il joue des morceaux avec son accordéon chromatique à basses standards chez Delpuech à l'enseigne « Au Puy-de-Dôme » à Montreuil. Sa formation, composée d'un accordéon et d'une batterie, plaisait beaucoup à la clientèle (cf. annexe 1).

Les noms de ces deux accordéonistes vont faire le tour de Paris et ils deviendront très vite des stars dans le milieu de la danse et des bals, créant leur propre style musette, et tout un répertoire à danser. Il sera un des premiers répertoires propres à l'accordéon unisonore chromatique.

Au fur et à mesure, la cabrette va disparaître de ces milieux et se refermer sur le répertoire d'Auvergne et du Limousin. Les accordéonistes poursuivent leur route en s'accompagnant de la batterie et parfois de la guitare. La musique tzigane et manouche vont influencer le répertoire musette, laissant de côté les bourrées, polkas, etc., et permettant de créer de nouveaux répertoires : valse, java, fox-trot, paso-doble...

Les bals vont avoir un tel succès qu'ils ne s'adresseront au final pas qu'à la classe populaire mais aussi à la bourgeoisie. Jean Gabin, Edith Piaf, Marcel Cerdan, Joseph, Kessel, Francis Carco, Pierre Mac Orlan fréquenteront régulièrement les bals musette et notamment le Balajo (établissement situé au 9 rue de Lappe, la rue des Auvergnats à Paris).



Jo Privat au Balajo

Le mot « musette » va alors coller à la peau de l'accordéon pendant de nombreuses années. Aujourd'hui encore, on parle d'« accordéon musette », de « style musette ». Des accordéonistes comme Charles Péguri, Emile Vacher, Jo Privat, Tony Murena, Gus Viseur et tant d'autres ont créé le style « musette » : mélange de tradition populaire et identité culturelle nationale, faisant la renommée de Paris et de la France à l'échelle mondiale. « *Le succès est tel que s'ouvre à New York, en 1933, un bal à la parisienne qui s'appelait : A la rue de Lappe. Toute une mythologie va peu à peu se constituer autour de ce nouveau style* ». ⁸

8 *Ibid.*



Tony Murena

Les américains utilisaient le son musette dans des films pour évoquer Paris par exemple.

A partir des années 1910, l'accordéon va se répandre dans toute l'Europe, en Afrique, en Amérique du Nord et du Sud en raison de vagues massives de migrations et de la colonisation. Les pays colonisateurs européens ont permis de diffuser les systèmes d'accordéons que l'Europe commençait à délaissier au profit des accordéons italiens.

Cet instrument à anche libre, venue de la guimbarde, possède de grandes qualités techniques et expressives mais l'évolution est lente. Les accordéons d'aujourd'hui sont une transformation de l'accordion de Demian, mais aussi du physarmonica de Häckl et ils sont toujours en cours d'évolution, ce que beaucoup d'accordéonistes oublient parfois. Alors cet instrument a-t-il trouvé un modèle unique et universel ? A-t-il pu rentrer dans les institutions et sous quel forme ? Finalement, l'accordéon n'a été intégré ni au monde du jazz, ni au classique car son apparitions dans ces esthétiques est encore récente. Pendant de nombreuses années, ce fut un inconvénient pour certains accordéonistes mais, de nos jours, il pourrait se transformer en avantage. Cet instrument pourrait amener une vague de nouveauté, de fraîcheur, permettrait d'innover grâce à certaines de ses sonorités peu connues du grand public. Il donne déjà des idées à certains compositeurs contemporains car il ne s'agit pas uniquement d'un instrument harmonique mais d'un instrument avec de multiples couleurs (timbre, registres).

Nous verrons alors comment l'accordéon est entré dans les institutions françaises et sous quelle forme.

II – L'enseignement de l'accordéon : état des lieux et perspectives

1. Histoire de l'enseignement de l'accordéon en France

Dans ce chapitre, nous allons essayer de décrypter l'évolution de l'enseignement de l'accordéon en France, depuis ses origines jusqu'à l'état actuel. Il n'a tout d'abord pas été intégré dans les conservatoires et nous allons voir pourquoi.

a) La création des écoles privées et des fédérations d'associations d'accordéon

Dans la période « musette » (1900-1970), l'accordéon est un instrument très populaire et très apprécié mais il a toujours été fortement connoté musique de danse. Les pionniers de cet instrument (Charles Peguri, Emile Vacher...) étaient autodidactes. Ils ont construit leurs propres techniques pour parfaire leur apprentissage. Suite aux grands succès des orchestres et à la popularité grandissante de l'accordéon, ils furent très rapidement sollicités pour enseigner leur instrument. La technique instrumentale va être à la base de tous les enseignements. Des méthodes (par exemple celles de Médard Ferrero) vont être éditées et des **écoles privées** vont voir le jour un peu partout en France. L'enseignement dispensé est centré sur l'instrument et sur la maîtrise de la technique instrumentale, s'appuyant parfois sur des méthodes. Chaque professeur est libre d'enseigner de la façon dont il l'entend car ces organismes ne dépendant pas de l'État, peuvent s'organiser comme ils le souhaitent. L'accordéon chromatique y est enseigné avec un répertoire plutôt « musette » ou « de variété » mais l'« accordéon de concert » apparaît petit à petit. La plupart du temps, dans les écoles privées, lorsque les élèves ont atteint un certain niveau musical, ils peuvent compléter leur formation en entrant dans l'orchestre d'accordéons. Le répertoire est composé de musiques originales pour orchestres d'accordéons, d'arrangements de musiques de films ou d'airs connus.

Ces écoles existent aux travers d'organismes ou **fédérations** comme l'UNAF (Union Nationale des Accordéonistes de France) créée en 1946, l'APH (Association des Professeurs Honher), ou l'ACF (Accordéon Club de France). Par exemple, l'ACF différencie pour les basses standards deux types de répertoire : danse (valse, marches, paso-doble...) et genre (arrangements de pièces classiques pour accordéon à basses standards ou des pièces écrites pour l'occasion dans un style plus « classique »). L'UNAF a pour but de promouvoir l'accordéon de concert, mais dans son système de main gauche avec déclencheur ou avec basses chromatiques rapportées qui n'excluait pas les accords préfabriqués, contrairement à l'harmonéon.

A l'étranger, des associations, visant à promouvoir l'accordéon tout en proposant un enseignement, ont vu le jour, comme par exemple l'American Accordion Society aux États-Unis, créée en 1976, le Nederlandse Organisatie voor Akkordeon en Mondharmonika aux Pays Bas en 1978, l'Institut Finlandais de l'Accordéon depuis 1980, ou encore l'Union de Accordeonistas en Espagne.⁹ Mais il y a aussi eu des enseignements privés avec des fins commerciales comme la maison Hohner à Trossingen en Allemagne au sein du réseau APH puis de l'école Hohner-Konservatorium.

Des **concours** se créent ainsi au sein des fédérations afin d'évaluer le niveau des élèves, mais aussi de les motiver et les récompenser. Les participants sont répartis en catégories en fonction de leurs niveaux. Les critères permettant de différencier ces catégories sont essentiellement la vélocité et la technique instrumentale. L'évaluation porte sur l'interprétation et le respect de la partition. Une épreuve de lecture à vue est parfois demandée mais il n'y a pas de place pour l'improvisation, l'arrangement ou la création. La place importante accordée à la technicité et à la vélocité lors de ces rendez-vous rappelle les affrontements de certains pianistes dans les salons romantiques du XIX^{ème} siècle. Le milieu de l'accordéon va alors se refermer sur lui même et cet instrument va donc être rapidement associé à la virtuosité, comme l'indique Pierre Gervasoni : « *Quel que soit l'angle de vue, l'accordéon français apparaît toujours dans une volonté de démonstration technique. [...] Et cette conception de l'accordéon-attraction a survécu bien au-delà du genre musette.* »¹⁰

Les différentes écoles d'accordéon vont alors être en concurrence, ce qui créera parfois de grandes mésententes. Nous rentrons alors dans une logique productiviste où le but de certains professeurs est de former des prodiges. Les concours ont pendant longtemps été comme un passage obligatoire pour tous les accordéonistes. Ils étaient le seul moyen de distinction pour les participants et un moyen de reconnaissance comme instrument soliste pour l'accordéon. « *Pour ce qui est de l'enseignement en France, nous dit Frédéric Guérouet, je suis un peu déçu parce que 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 plus importante. L'accordéon appartient trop à un système de soliste, de vedette...* ».¹¹

On trouve aussi au sein des concours des distinctions de catégories en fonction du système main gauche. Il existe souvent deux ou trois catégories : classique, de variété ou divertissement et parfois de concert (mélangeant à la fois classique et variété ou divertissement). La catégorie classique correspond aux basses chromatiques et la catégorie variété ou divertissement correspond aux basses standards. Il est cependant intéressant de noter que jusqu'en 1988 les concours internationaux étaient réservés aux basses chromatiques car ils reconnaissaient uniquement la catégorie classique. Par la suite, sous l'impulsion de

9 Pierre Gervasoni, *L'accordéon, instrument du X^{ème} siècle*, Paris, Éditions Mazo, 1987, p. 89

10 *Ibid.* p.94

11 François Billard, Didier Roussin, *Histoires de l'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Éditions Climats-INA, 1991

professeurs français, la catégorie variété va être intégrée. Les morceaux choisis dans cette catégorie sont essentiellement des pièces de variété française et 90 à 100% des candidats dans cette catégorie sont français.

La question de l'accordéon au sein des conservatoires devient alors une priorité pour les accordéonistes. Cet instrument va donc essayer de se faire une place et d'être reconnu dans le monde de la musique « savante ».

Mais un fossé se creuse alors entre les accordéonistes et des querelles apparaissent entre ceux qui défendent l'instrument populaire lié au bal musette, au café, à la chanson et ceux qui prônent une formation de soliste nécessitant une solide formation classique.

b) L'entrée de l'accordéon dans les institutions publiques

En Europe, depuis les années 1950 jusqu'à nos jours, les institutions d'enseignement supérieur de la musique ont progressivement ouvert leurs portes à l'accordéon. Ces créations de classes, qui ont donné à cet instrument une certaine visibilité, et donc une légitimité dans le monde de la musique, semblent aller de pair avec le développement de la création musicale autour de cet instrument, d'où une explosion du nombre d'œuvres que l'on connaît aujourd'hui.

De nos jours, cent dix-neuf institutions européennes proposent un enseignement de l'accordéon, cela montre bien que l'introduction de cet instrument dans les différents conservatoires ne s'est pas faite au même rythme dans tous les pays. (cf. annexe 2)

Ainsi, assez tôt au XX^e siècle, le bayan fait son apparition au sein des départements de la musique nationale folklorique des conservatoires supérieurs de l'Union soviétique: tout d'abord en 1926 à Saint-Petersbourg puis en 1927 à Moscou [institut Gnèssin] et à Kiev. Cela ne concernait, du moins au début, que les départements de musique folklorique, nous pouvons tout de même souligner qu'il faut attendre les années 1950 pour constater l'ouverture de telles classes dans d'autres pays.

L'accordéon a une place de choix dans les pays de l'Ex-URSS, ainsi qu'en France mais ces deux pays ont une conception de la musique assez différente. En Russie et dans les pays de l'ancienne union soviétique, la musique se conçoit dans sa globalité et on est loin d'un cloisonnement entre musique savante et musiques traditionnelles. Par exemple, des compositeurs comme Prokofiev, Stravinski ou encore Chostakovitch ont toujours envisagé une musique en lien avec la musique populaire. Comme nous l'avons vu, c'est au sein du département de musique traditionnelle que l'accordéon entre mais au moins cet enseignement a sa place au même titre que la musique savante. Je pense qu'il est assez rare de trouver de tels départements dans des établissements de l'enseignement supérieur. L'accordéon a d'abord été classé dans ce département car son propre répertoire n'existait pas encore et il est utilisé avant tout dans le répertoire populaire. Par la suite, des compositeurs vont s'intéresser à cet instrument et créer une littérature russe conséquente pour accordéon. L'enseignement précoce de l'accordéon au sein des

conservatoires en Russie a favorisé la création d'un répertoire original pour l'instrument, solo ou non, plus que s'il n'avait bénéficié d'un cloisonnement à l'image de la France.

En France, Edouard Duleu, président de l'UNAF, s'exprime sur les raisons, à son sens, de l'absence de l'accordéon au Conservatoire de Paris. Il pense que l'ouverture de cette classe redonnerait toutes ses lettres de noblesse à cet instrument malheureusement un peu boudé par les classiques.

« France Vermillat : Pourquoi n'y a-t-il pas d'accordéon au conservatoire ?

Edouard Duleu : C'est une question d'instrument, il faudrait un accordéon standard. Il y a des systèmes belge, français, italien. Il faudrait que l'instrument soit comme le piano ou le violon, un accordéon standard. Je ne crois pas que ce soit une question d'accordéonistes, car maintenant tous les accordéonistes sont des musiciens à part entière. Ils font de solides études musicales, même d'harmonie, certains jouent du piano, même de l'orgue. Je crois que le directeur du conservatoire de Paris Gallois-Montbrun n'est pas du tout contre l'accordéon. Mais pour ça, il faut un accordéon standard qui soit adapté et beaucoup de fabricants et d'accordéonistes cherchent et travaillent pour arriver à avoir cet instrument qui donnera satisfaction à tout le monde.

France Vermillat : Mais telle qu'il est actuellement, l'accordéon peut tout de même jouer de la musique de clavier sans aucune transcription ?

Edouard Duleu : Oui, beaucoup de gens ignorent l'accordéon. L'accordéon a des possibilités formidables. A l'accordéon, on peut tout faire. Alors il n'y a aucune raison. Lorsque l'accordéon sera au conservatoire, ce sera la juste récompense des gens qui ont travaillé et qui ont mis tous leur savoir et leur bonne volonté au service de l'accordéon. »¹²

Il faudra donc attendre 1965 pour voir l'ouverture de la première classe d'accordéon au conservatoire national de région d'Aubervilliers-la-Courneuve. Charles Taupin et Pierre Monichon, professeurs nommés, font venir des élèves venus d'écoles privées des alentours et souhaitent leur faire découvrir le répertoire pour accordéon de concert.

En 1970, l'accordéoniste et compositeur Alain Abbott fonde l'UPAC (Union pour la Promotion de l'Accordéon de Concert) afin de faire reconnaître l'accordéon à basses chromatiques ou harmonéon pour le faire rentrer au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Cette association va être à l'origine de la création de nombreux morceaux pédagogiques mais va s'enfermer dans un certain élitisme en rejetant la dimension populaire de l'instrument et en ne visant plus qu'un répertoire.

Le but de ces accordéonistes était la reconnaissance de l'accordéon et de son répertoire classique, afin qu'il puisse entrer définitivement dans les conservatoires et être considéré comme un instrument au même titre que les autres, de l'intégrer au monde de la musique classique, de faire écrire des compositeurs autres qu'accordéonistes, de le sortir de son isolement et de son repli

¹² France Vermillat, *L'accordéon*, Office national de radiodiffusion télévision française, 9 janvier 1964

sur lui-même.

Dans les années 1977 à 1986, la Direction de la Musique du Ministère de la Culture s'intéresse à doter cette discipline les diplômés pédagogiques qui lui correspondent. Une douzaine de commissions de travail ont été créées pour la conception et la création des premiers diplômes d'État (D.E.) et certificats d'aptitude (C.A.). Ces réunions ont eu lieu car quelques classes d'accordéons et d'harmonéons existaient déjà, (classes de Charles Taupin et Pierre Monichon, cf supra). Les professeurs souhaitaient une véritable reconnaissance de leur travail pédagogique. Lors de ces réunions étaient présents à la fois de jeunes accordéonistes français jouant du répertoire classique sur instrument à déclencheur (Max Bonnay, Christiane Bonnay, Myriam Bonnin, Patrick Busseuil) et des personnalités du monde de l'accordéon (Alain Abbott, André Astier, Marcel Azzola, Pierre Monichon, Juan-José Mosalini, Dino Negro). Les réunions furent nombreuses car ils eurent beaucoup de mal à se mettre d'accord sur la définition du mot « accordéon ». Comme nous avons pu le voir, cet instrument, en perpétuelle évolution, existe alors sous différents systèmes et représente différentes esthétiques. Ces réunions étaient toujours dirigées par un inspecteur de la musique (Jacques Charpentier, Marc Bleuse, Camille Roy ou Maurice Fleuret, Directeur de la musique).

Citons quelques témoignages recueillis par Mélanie Brégant¹³, professeur à l'École Nationale de Musique de Villeurbanne :

« Ces commissions étaient importantes car les institutions avaient besoin de « sentir » l'évolution du monde de l'accordéon et l'état d'esprit des interlocuteurs. Au fil des réunions, ils ont été quelque peu gênés par nos divergences continuelles de vues, dues principalement aux différents systèmes des claviers main gauche. Nous nous sommes quelque peu discrédités pour négocier une entrée de l'accordéon au CNSM. » (Max Bonnay, professeur actuel au CNSM de Paris, représentant de l'UNAF à l'époque)

« Je n'ai assisté qu'à une seule des douze commissions, mais je me rappelle de disputes très virulentes concernant l'accordéon, entre les représentants désignés par le ministère, à propos des différents systèmes, notamment entre l'accordéon à déclencheur et l'harmonéon. C'était du plus mauvais effet vis-à-vis de l'inspecteur présent. » (Patrick Busseuil, compositeur, professeur au Conservatoire à Rayonnement Départemental de Romans)

Le bulletin consacré à l'accordéon du Groupe d'Acoustique Musicale de l'université Paris IV nous fait part du compte-rendu de deux réunions. Ainsi certains accordéonistes ne considèrent l'avenir de l'accordéon qu'au travers de l'harmonéon (basses chromatiques seules), bien qu'ils admettent que le système de basses chromatiques/basses standards avec déclencheur soit une alternative intéressante. En introduction de ce bulletin, il nous est dit : *« L'accordéon possède suffisamment de qualités pour prendre place dans les écoles de musique auprès du piano et du violon. Mieux ! Il apporte aux compositeurs des sonorités et des combinaisons nouvelles qui justifient pleinement les positions prises lors de ces conversations. »*¹⁴ On voit par ce témoignage, à quel point pour rentrer dans

13 Mélanie Brégant, *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, Mémoire de fin d'études, CNSMD de Lyon, 2011, p. 23

14 Bulletin du Groupe d'Acoustique Musicale (GAM), n°59, Laboratoire d'Acoustique musicale de l'université Paris IV, février 1972, p.3

l'institution, certains accordéonistes souhaitent encren l'accordéon dans la musique savante Ce bulletin reflète aussi le fossé entre musique populaire et musique savante en France.

Les conflits internes au milieu accordéonistique en raison des différents systèmes mais aussi la rivalité entre les écoles liée aux concours ont rendu la tâche difficile pour trouver un terrain d'entente. L'acceptation de l'accordéon, avec son passé, pas si anecdotique que cela, dans la sphère classique aurait donc été probablement plus délicate en France que dans d'autres pays.

Finalement, suite à l'adoption des textes instituant les diplômes pour l'enseignement de l'accordéon, le Ministère de la culture plusieurs concours : les concours pour le diplôme d'État (1987) et pour le certificat d'aptitude (1988 et 1993). Par cette reconnaissance, les accordéonistes ont l'accès aux Écoles et Conservatoires de musique. Une des préoccupations du ministère était de ne pas couper les instruments de leurs répertoires d'origine et en même temps de rendre compte de leurs possibilités nouvelles dans des genres et pratiques différents. Le premier concours au C.A. a donc pris en compte les diverses esthétiques des différents accordéonistes : il était ouvert aux esthétiques suivantes : Cependant il est important de noter que dix sept des dix neuf C.A. attribués en 1988 étaient dans la catégorie accordéon classique ou de concert.

Si, un peu partout en France, des classes d'accordéon vont alors être ouvertes, c'est essentiellement l'accordéon classique ou de concert qui est entré dans les institutions. Malgré que le système de déclencheur à la main gauche ait été communément adopté, c'est le répertoire classique qui, au sein des conservatoires, est resté rattaché à cet instrument. Toutes les facettes de cet instrument ne sont alors pas exploitées. Le cursus proposé se calque alors sur ceux déjà existants dans ces institutions-là. L'enseignement est dispensé dans le but de former les jeunes accordéonistes à une future carrière de soliste, basée sur le modèle professionnel.

Comme une suite logique au développement de cet accordéon classique, celui ci fait son entrée timide au CNSMD de Paris, en 2002. La classe est placée sous la direction de Max Bonnay, elle comptait alors deux élèves. Cette date reflète l'apparition tardive de cet instrument dans l'enseignement musical en France et marque le retard de la France par rapport aux autres pays d'Europe et du monde. Alain Poirier, directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris de 2000 à 2009, témoigne que la querelle légendaire entre harmonéonistes et accordéonistes fût une des raisons pour laquelle l'accordéon a mis du temps à rentrer au sein de cette institution.

En 2014, une formation au diplôme national supérieur professionnel de musicien (DNSPM) est présente dans sept des onze établissements d'enseignement supérieur musique et danse du ministère de la culture (PESMD ou CNSMD) habilités à délivrer ce diplôme. Son enseignement est encore essentiellement tourné vers le répertoire classique.

c) L'accordéon dans l'enseignement initial

Actuellement, les deux types d'accordéon chromatique sont enseignés en parallèle au sein des conservatoires car les bases de départ comportent des similitudes. En revanche un seul type d'instrument permet d'accéder aux niveaux supérieurs au sein des institutions publiques, comme en témoigne la liste des morceaux imposés à l'entrée au CNSMD de Paris.¹⁵

Le choix d'ouvrir la formation initiale à diverses techniques de jeu dans les écoles de musique et conservatoire à l'aide de l'accordéon à déclencheur peut alors paraître paradoxal du fait que le système « basses standards » n'est pratiquement pas utilisé et absolument pas valorisé dans les hauts niveaux : certains professeurs font des basses chromatiques une priorité dans leur enseignement et l'accès au D.E.M. est presque exclusivement réservé à la pratique de la musique classique.¹⁶ Pourtant, il est essentiel de permettre à chaque élève de choisir son parcours. Pourquoi cloisonner l'instrument dans cette pratique alors qu'au début de la formation des élèves on cherche à développer des compétences multiples ?

Nous avons pu voir que lors des premiers CA, le ministère de la culture souhaitait garder la spécificité de l'instrument et la pluralité des pratiques. Mais pourtant la diversité d'un instrument comme l'accordéon reste encore inconnue pour le grand public et même pour certains qui le pratiquent.

L'entrée de l'accordéon dans l'institution a eu un effet sur les concours d'accordéons organisés par les fédérations. En effet, le nombre d'inscrits dans les catégories « classique » en basses chromatiques a largement diminué. Cela serait-il encore une séparation entre les basses chromatiques enseignées dans les conservatoires et le système des basses standards enseigné dans les écoles privées ? On peut le penser, car il persiste un certain clivage entre les institutions : le répertoire populaire est enseigné dans les écoles privées et les institutions publiques privilégient le répertoire classique. Pourtant, le répertoire de variété fait partie du patrimoine culturel français, c'est une vraie spécificité avec des techniques de jeu tout aussi complexes que celles du répertoire « classique ». Alors pourquoi les différents répertoires ne sont pas enseignés à égale valeur dans les institutions publiques ? Chaque style aurait une place légitime dans l'enseignement à l'intérieur des conservatoires permettant l'accès à un DEM d'accordéoniste et non d'accordéoniste spécialiste de la musique classique à contemporaine.

La musique classique est la référence de l'enseignement en conservatoire depuis de nombreux siècles alors que ça ne répond pas à la diversité des pratiques possibles à l'accordéon. La diversité culturelle de l'accordéon est en effet une chance pour cet instrument et devrait être un des points d'appui de son intégration

15 Voici la liste des morceaux imposés pour l'épreuve instrumentale du dernier concours d'entrée au CNSMD de Paris :

Admissibilité : Prélude et fugue au choix du clavier bien tempéré n°2 (Jean Sébastien Bach)

Admission : Danse insolite (André Astier), Arboris 1 (Patrick Busseuil), Phantasie 84 (Jurgen Ganzer), 8 pièces de Musica Ricercata : 3 pièces au choix du candidat (György Ligeti), Tears (Bent Lorentzen),

Twelve in four (Bogdan Precz), Kalina Krasnaya (Viatcheslav Semionov)

16 A ma connaissance, il existe un seul DEM en France qui soit consacré au répertoire de basses standards

dans les conservatoires au XXIème siècle. Les possibilités de l'accordéon à déclencheur font de celui-ci l'instrument par excellence de l'enseignement pluri-esthétique. Dans d'autres pays comme la Russie, les deux systèmes se côtoient régulièrement grâce au bayan. Pourtant une des missions du service public ne serait-il pas de tenir compte du passé populaire de l'accordéon dans son enseignement ?

2. L'enseignement global : une réponse à cet instrument pluri-esthétique ?

Le réseau d'établissements spécialisés d'enseignement de la musique en France est le fruit de différentes politiques. Mais le modèle sur lequel fonder son enseignement reste encore à créer. Nous allons donc nous intéresser aux choix qui ont été faits par le passé pour pouvoir essayer de proposer une vision de l'enseignement nouvelle et adaptée aux demandes actuelles.

a) André Malraux – Marcel Landowski : une politique élitiste au service d'une démocratisation « par le haut »

En 1959, le président Charles de Gaulle crée et attribue à André Malraux le ministère d'État chargé des Affaires culturelles avec pour mission l'expansion et le rayonnement de la Culture française. L'idée principale d'André Malraux - « la culture pour tous » - est un désir de démocratisation de la culture : il souhaite faire venir tout le monde à la culture et permettre à tous ceux qui le désirent d'y accéder. Une des caractéristiques de sa politique sera l'excellence artistique, d'où la mise en place d'un système fort de soutien à la professionnalisation des artistes. En 1966, Marcel Landowski est nommé comme directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse par André Malraux. Le conservatoire national supérieur de musique sera le modèle de Marcel Landowski pour concevoir et lancer la réforme de l'enseignement musical spécialisé en France. Le Plan de dix ans est mené par étapes et organisé selon un schéma institutionnel pyramidal, en parallèle au système scolaire. Il crée un modèle d'établissement, le conservatoire à la fois « national » et « de région », autour duquel s'organise l'enseignement musical, sur le territoire, et auquel se rapporte l'organisation des écoles de musique « nationales » et « agréées » par l'État. Il crée notamment les classes à horaires aménagés pour la danse et pour la musique. Il s'attache à développer une politique globale en soutenant la création et la diffusion. La création de l'orchestre de Paris met en œuvre sa politique de soutien aux professionnels.

La politique de Marcel Landowski repose sur deux idées : celle de l'« accessibilité à tous » et la volonté de « former des musiciens professionnels de qualité »¹⁷. Mais il s'agit d'une politique qui ne concerne que la musique savante,

17 Noémi Lefebvre, « Marcel Landowski : une politique fondatrice de l'enseignement musical », in *Enseigner la musique n°12*, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, Lyon, 2014

fondée sur les critères de la virtuosité instrumentale, la maîtrise de la technique et la performance comme le témoigne Claude-Henry Joubert : « *Lecture et technique instrumentale demeurent aujourd'hui les bases fondamentales de l'enseignement musical français* ». ¹⁸ Le but premier de ces conservatoires est alors de former des techniciens. Ce système a pour conséquence de renforcer la pratique individuelle et soliste induisant l'isolement et ne développant pas la pratique amateur. Il met entre parenthèse une part importante de l'éducation artistique (notamment permettre à l'élève de penser, de critiquer, de créer, etc.) mais surtout il laisse de côté toutes les autres formes de création et de production musicale, parfois qualifiées de « populaire ».

b) Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique par la pratique

Dans les années 1980, la prédominance de la musique savante réservée à quelques-uns est remise en question et on propose une autre conception de la démocratisation de la musique : développement de la pratique amateur et ouverture des institutions à la diversité des pratiques et des genres musicaux. En 1981, Jack Lang nomme Maurice Fleuret au poste de directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture. Il va créer la Fête de la musique ainsi que de nombreux festivals, permettant à toutes les musiques de trouver une certaine légitimité. Le budget et les subventions vont augmenter considérablement. Il développera alors la création afin de permettre à chacun de s'exprimer et de développer sa propre identité. Ces priorités sont donc « la réduction des inégalités artistiques par la reconnaissance de toutes les pratiques (le jazz, la musique de variété, les musiques traditionnelles, les harmonies, les fanfares, les chorales), la réduction des inégalités géographiques par une meilleure distribution des moyens et des outils sur tout le territoire, la réduction des inégalités sociales par des actions nouvelles et spécifiques dans les milieux les plus défavorisés » ¹⁹. En valorisant une diversité des pratiques au sein de la formation des amateurs et de l'enseignement, il souhaitait développer les pratiques de traditions orales, l'improvisation ou encore le jeu collectif. L'organisation de l'enseignement par cycles, dans le but d'en finir avec les examens annuels, fût une des ses principales actions dans le domaine de l'enseignement spécialisé de la musique.

Entre les différents modèles proposés par Marcel Landowski et Maurice Fleuret, les établissements sont parfois partagés. Leurs organisations, les conceptions des modèles hérités sont réinterrogées pour pouvoir mettre en œuvre cette volonté politique de « l'accès à la culture pour tous ». Une difficile voix médiane est à trouver pour répondre réellement aux attentes de chacun.

c) Propositions pour une école nouvelle

De nos jours, la circulation culturelle, la modification d'identité, le libre accès à la musique avec notamment internet permet le mélange des cultures et des esthétiques. La musique évolue donc avec son temps et en même temps que la

¹⁸ Claude-Henry Joubert, *Enseigner la musique*, Paris, Van De Velde, 1996, p. 38

¹⁹ Entretien de Maurice Fleuret publié dans *Les nouvelles* de Juillet-août 1994

société. Le modèle de musicien et les pratiques ne sont plus les mêmes non plus. Alors attention pour les professeurs de ne pas retransmettre le modèle qui est le leur, qu'ils ont connu durant leur formation au conservatoire. Le modèle actuel du public fréquentant les écoles de musique n'est plus celui de l'interprète classique ou du musicien d'orchestre. Chaque élève vient avec ses désirs, ses ambitions et son bagage culturel. Le Schéma d'Orientation Pédagogique de 1996 édité par le ministère de la Culture fait part de cette évolution sociale et culturelle : « *Les écoles de musique et de danse sont [...] ouvertes à des publics extrêmement divers : par leurs âges, par leurs origines socio-professionnelles, par leurs goûts et leurs traditions culturelles, par la nature de leurs demandes enfin* ».

Nous allons donc essayer de définir une possible formation et les modes de pratiques de ces nouveaux musiciens.

Suite à la politique mise en oeuvre par Maurice Fleuret, la mission des conservatoires a été définie comme étant prioritairement la formation des musiciens amateurs, mission clairement formulée dans le Schéma d'Orientation Pédagogique de l'enseignement de la musique de 2008 :

«La mission première des établissements étant de former des amateurs, les établissements veilleront à favoriser les liens avec la pratique en amateur existant à l'intérieur ou à l'extérieur du conservatoire, afin qu'un grand nombre d'élèves poursuivent leur pratique artistique au-delà des enseignements du conservatoire.»²⁰

** Enseignement des différentes esthétiques*

La diversité des pratiques peut alors être à la base de la démocratisation de la musique. Les institutions se doivent d'amener les élèves aux concerts, de leur faire pratiquer différents instruments, leur faire découvrir les différents courants et esthétiques musicaux afin d'aiguiser leur désir, leur curiosité et leur motivation. Le schéma national d'orientation pédagogique, les projets d'établissement, les règlements des études des conservatoires visent un enseignement global, la diversité des esthétiques et des pratiques :

«Globaliser la formation – que l'on ait choisi un cursus complet ou un parcours spécifique, il est important d'éviter la segmentation des apprentissages en créant, entre eux, des liens nécessaires. La conception de la formation musicale doit être globale pour être cohérente. Mais la conduite d'une telle démarche n'est pas toujours simple à élaborer. Elle est cependant fondamentale dans la construction des compétences. La formation doit en effet garantir un socle fondateur, nourri d'une diversité d'expériences et de parcours, y compris par l'apport d'autres arts.»²¹

Cet enseignement global vise à éviter que l'enfant ne se retrouve coincé dans un seul type d'enseignement qui ne lui convient peut-être pas. Les différentes pratiques et la diversité des esthétiques peuvent se compléter les unes les autres et

20 Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique, avril 2008, p. 3

21 Schéma national d'orientation pédagogique, 2008, p.2

être utiles au développement du musicien.

L'enseignant se doit donc d'accompagner l'élève vers une culture musicale et artistique la plus vaste possible en approchant différentes esthétiques :

« L'éducation artistique est le premier vecteur de la démocratisation culturelle. Elle permet de former le sens esthétique et de développer la sensibilité et l'éveil à travers le plaisir de l'expérimentation et la connaissance d'œuvres de référence. La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation des enfants et des jeunes. Elle participe à la formation de leur personnalité, développe leur culture personnelle et leur capacité de concentration de mémoire. »²²

L'élargissement de l'enseignement de la musique à d'autres cultures ou esthétiques peut permettre de créer de nouvelles situations d'apprentissages au sein des écoles de musique et entraîne donc la modifications des codes (perception, production de la musique). Le rôle des pédagogues est alors d'instaurer des situations d'apprentissages, des projets mêlant différentes disciplines à travers différentes esthétiques, afin de favoriser le travail des élèves en groupe pour composer, improviser, travailler sur l'enregistrement.

De nouvelles compétences sont alors demandées aux musiciens comme l'adaptation et l'ouverture d'esprit. Les élèves ne doivent plus être focalisés sur un seul objectif pour en maîtriser le langage et la technique. Le détour par d'autres pratiques n'est alors plus considéré comme une perte de temps, ni un ralentissement de la progression afin d'atteindre une norme de référence établie depuis deux siècles environ, basée sur la performance et la technique. On propose alors différents chemins à chaque individu et non pas un chemin unique déjà tracé à l'avance.

« Dans notre société, la spécialisation des individus n'est pratiquement plus remise en question. Chacun dans son domaine remplit sa tâche, chacun est pour ainsi dire catalogué. Notre société voit d'un mauvais œil que quelqu'un puisse exercer plusieurs activités, considérant qu'une telle attitude ne peut que mener à la dispersion. Être expert dans une matière sans regarder dans le jardin du voisin, voilà ce qui importe. C'est d'ailleurs, en y réfléchissant de près, le meilleur moyen d'être contrôlé sans que l'on ne s'en aperçoive. »²³

La pluralité des pratiques, l'enseignement global, le changement n'est pas toujours bien vu dans notre société et au cœur des institutions. La spécialisation est inscrite dans notre culture. Or elle crée un enfermement des pratiques dans une esthétique mais aussi un non respect de l'élève. On ne tient pas compte de son intérieur, de son identité.

** Un enseignement adapté aux apprenants*

Varié les esthétiques et les dispositifs pédagogiques peut permettre à l'enseignant de s'adapter aux apprenants afin qu'ils bénéficient d'un apprentissage personnalisé à leurs propres identités et à leurs ambitions artistiques. Les

²² *Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre*

²³ Vinko Globokar, « Plaidoyer pour une remise en question », in *Enseigner la musique n°2*, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, Lyon, 1997, p. 48

apprentissages ne prendront du sens que si l'élève est acteur de sa formation, il ne faut pas attendre qu'il maîtrise des techniques pour lui faire explorer des pistes qui lui permettront de donner du sens aux savoirs. La pluralité des pratiques deviendra alors un atout dans la formation du musicien et dans la construction de sa propre identité musicale. On peut alors faire de la musique dès le début, en variant les contextes, les styles pour que tout le monde trouve son compte et découvre de nouvelles cultures. Nous pouvons peut être rappeler que le rôle de l'école est de permettre à tous d'évoluer et de se développer quelles que soient nos conditions de départ.

Cet enseignement a pour objectif de donner aux musiciens des outils pour s'adapter à plusieurs situations en tenant compte de la réalité musicale d'aujourd'hui (en pleine expansion, ouverte à de multiples styles musicaux rattachés à autant de pratiques) et pour faire ses propres choix. L'élève doit pouvoir se baser sur un socle de connaissances autour duquel on ajoute un apprentissage global qui lui permettra de structurer son savoir. Nous formerons ainsi des musiciens et artistes plus complets. On peut citer par exemple John Dewey : « *Cessez de concevoir l'éducation comme une préparation à une vie ultérieure et faites en la signification entière de la vie présente. Ajoutez que seulement dans ce cas l'éducation viendrait vraiment préparer à une vie ultérieure.* »²⁴

L'enseignement artistique est un facteur pour éduquer. Par la pluralité d'expériences artistiques, les enseignants doivent proposer sensibiliser les élèves à différentes pratiques, esthétiques, cultures et leur permettre de développer des compétences tout en étant épanoui.

« *L'éducation artistique vise la formation de l'individu dans son intégrité, de sa sensibilité autant que de sa raison, de son imagination comme de sa mémoire, de son sens critique et de ses facultés d'adaptation.* »²⁵

La remise en cause des institutions s'effectuera par le décloisonnement des enseignements dispensés. De même que chaque enfant a le droit de prendre des cours, chaque instrument, répertoire a sa place dans les écoles de musique.

Mais il n'est pas toujours évident de sortir de l'enfermement dans lequel l'élève ou le professeur se trouve car survient rapidement la peur du nouveau, de l'inconnu. Pendant des années les institutions ont formé des spécialistes mais il est question désormais de former des musiciens plus généralistes. Un tel changement fait peur aux enseignants, qui s'y opposent parfois avec une grande résistance, comme l'évoque Michel Develay dans une réunion du *Café de l'éducation – LeBartholdi* sur le thème « Les enseignants et le changement ». (cf annexe 3). Ce changement de formation remet en effet en question le modèle « professeur qui sait » et demande d'accepter l'erreur et la découverte...

24 Marc Bru, *Que sais-je : Les méthodes en pédagogie*, Paris, PUF, 1990, p.240-241

25 Denyse Beaulieu, *L'enfant vers l'art : une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Paris, Ed. Autrement, série mutation, N°139, 1993, p.16

* *Le travail en équipe pédagogique*

L'école de musique ou le conservatoire est avant tout un lieu rassemblant souvent de nombreux professeurs, musiciens alors pourquoi ne pas en faire un lieu d'échange en mettant au service des apprenants les connaissances et les différents bagages pédagogiques du corps enseignant ? « *Dans les écoles de musique, la difficulté de créer une réflexion commune autour des différentes disciplines aboutit d'ailleurs souvent à l'individualisme : chacun devant sa classe, avec ses bonnes intentions, ses coups de génies musicaux ou pédagogiques, mais aussi une impuissance à déplacer les limites, à redessiner les frontières disciplinaires, par exemple entre solfège et cours d'instrument [...]* ». ²⁶ Le travail en équipe pédagogique, la réflexion collective des enseignants et les interactions entre les différents départements restent encore rares et difficiles en raison du cloisonnement disciplinaire mais parfois aussi de l'éloignement géographique. Les projets entre classes sont alors laissés au hasard des affinités entre professeurs, ce qui freine l'ouverture à de nouvelles pratiques et à des apprentissages divers.

L'organisation du parcours de l'élève est le fruit d'une réflexion de toute l'équipe pédagogique. Les compétences de l'ensemble de l'équipe doivent être mises au service de tous les apprenants, libres d'aller voir d'autres professeurs. C'est en étant acteur de sa formation, en faisant des choix et en trouvant des solutions à ses problèmes que l'élève va se rapprocher de la réalité du musicien.

* *La pédagogie par projet*

Dans la perspective d'amener les apprenants vers une formation plus diversifiée, plus autonome, la pédagogie par projet offre une solution pour rassembler à la fois le cours d'instrument, le cours de culture et formation musicale, la pratique d'ensemble et de varier les esthétiques.

« *Les établissements à statut public d'enseignement en danse, musique et théâtre occupent une place particulière : ils ont été les premiers à affirmer, en marge de l'enseignement général, l'importance d'un enseignement artistique offrant, sur des cycles d'apprentissages gradués, l'ensemble des cursus indispensables à une formation artistique de qualité, dans la diversité des styles, des époques, et des modes d'apprentissage* ». ²⁷

La mise en relation de plusieurs disciplines permet de relier des apprentissages et de développer des compétences chez l'élève. Le cours instrumental ne devient alors plus l'élément central mais peut être envisagé comme complément, comme un temps personnalisé en fonction de l'élève et de sa demande.

26 Eddy Schepens *cit in*. Corinne Schneider, *L'enseignement de la culture musicale dans les conservatoires*, Paris, Ed. Cité de la musique, département de pédagogie et documentations musicales, 2000, p.5

27 Charte de l'enseignement artistique de 2001

* *Une nouvelle organisation du travail par cycles*

Si nous souhaitons former des musiciens plus polyvalents, il est nécessaire de reconsidérer l'organisation de la formation, repenser les dispositifs pédagogiques et leur rapport au temps, la place du professeur, le travail de l'élève et son évaluation; en somme, faire évoluer le fonctionnement habituel des établissements. Nous pouvons de nouveau citer le Schéma d'Orientation Pédagogique de la Musique :

« Il s'agit bien, au delà de l'acquisition des techniques indispensables :

- d'encourager l'ouverture d'esprit, la curiosité, le besoin de découverte et la diversité des approches, tout en préservant la spécialisation qui nécessite la formation à la pratique d'une discipline ;
- d'inscrire dans la durée l'acquisition des compétences ;
- de relier les démarches de création et d'appropriation d'un patrimoine ;
- de tracer un chemin dans la réalité multiple de la vie artistique d'aujourd'hui ;
- de favoriser les liens entre les arts qui concourent au spectacle vivant. »

Ce texte cadre requiert un enseignement par cycles afin de réaliser des apprentissages sur un temps plus long.

Les textes posent un cadre à l'intérieur duquel nous ne trouvons pas d'objectifs de formation, ce qui laisse une certaine liberté d'action pour le professeur. Cela peut être un avantage comme un inconvénient. Un des risques est de structurer les cycles en catégories par année avec comme objectif principal la maîtrise des techniques. Il faut alors varier les situations d'apprentissages, les dispositifs, les esthétiques pour faire des liens entre les pratiques et développer de nombreux outils (mémorisation, oreille, lecture, écriture, analyse, gestes et mouvement, rapport au collectif...). Cela implique donc un changement d'habitudes à la fois pour les élèves, les professeurs et le personnel administratif, comme nous l'explique Philippe Perrenoud : « *Une nouvelle organisation du travail, par exemple par l'introduction de cycles d'apprentissage, modifie l'équilibre entre responsabilités individuelles et responsabilités collectives et rend nécessaires, non seulement un travail en équipe pédagogique mais une coopération à l'échelle de l'ensemble d'un établissement, de préférence sur la base d'un projet.* »²⁸

* *Le cours collectif*

Favoriser le cours collectif mono instrumental au profit du cours individuel permet plus d'interactions entre les élèves, ce qui est plus enrichissant. Cette pratique favorise le développement de la socialisation d'un élève mais aussi de donner un sens à l'apprentissage en créant des situations concrètes, une réflexion collective, un entraînement mutuel. On aborde alors de nouveaux apprentissages comme débattre avec les autres, écouter, aider les autres, faire des choix, etc.

Face à cette nouvelle pratique d'enseignement, des inquiétudes mais aussi des critiques apparaissent quant à la baisse du niveau, les mauvaises habitudes de posture ou de jeu, le manque de rigueur et d'exigence, la dissipation des élèves. Le

28 Philippe Perrenoud, *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, Paris, ESF, 1999, p.103

professeur doit, en effet, être le garant de la qualité, du bon développement de l'élève avec des dispositifs réfléchis et établis en amont. Il faut aussi voir que l'enseignement traditionnel et l'enseignement global n'ont pas les mêmes objectifs et ne forment pas le même type de musicien. Une autre question se pose alors : celle de l'évaluation.

** De l'évaluation normative à l'évaluation formative*

Nous avons pu voir que le paramètre temps était différent de celui d'un enseignement traditionnel. Dans ce nouvel enseignement, on ne cherche alors pas à évaluer une finalité, un résultat, ni à faire un état des lieux ou un étalage de toutes les esthétiques visitées et des pratiques maîtrisées par l'élève à la fin du cycle. On ne cherche pas à vérifier le niveau de technicité des élèves mais plutôt leurs compétences à utiliser des techniques appropriées en fonction d'un contexte. On regarde alors les connaissances maîtrisées et acquises tout au long du processus d'apprentissage. On évalue le cheminement, l'acquisition des moyens, des compétences. L'évaluation doit alors elle aussi être repensée.

En nous reportant au Schéma national d'orientation (cf. annexe 4) et à la définition d'Olivier Reboul, nous pouvons envisager plusieurs formes nouvelles d'évaluation. « *L'évaluation pédagogique, ou « formative », est au contraire [de l'évaluation sociale] au service de l'élève. Elle n'est pas ponctuelle mais continue ; elle ne porte pas sur un résultat final mais sur une progression ; elle intervient à toutes les étapes de l'enseignement pour faire le point, trouver de nouveaux exercices, voire de nouvelles méthodes, adaptées aux difficultés de l'élève. De plus, elle considère les erreurs non comme des motifs d'expulsion, mais comme « des moments dans la résolution du problème » (de Landsheere, 1979). Enfin, elle se veut prédictive, capable d'indiquer à l'élève ses possibilités et d'en tirer des conclusions pratiques.* »²⁹

L'évaluation n'est alors pas pensée comme une sélection, ni un jugement mais comme un état des lieux et une orientation pour la suite de l'élève. Il s'agit d'un constat à un instant *t* de la formation de l'élève afin d'établir des points de repère. Le contrat pédagogique entre professeur et élève permet à l'élève d'être conscient des objectifs d'apprentissage. Il a été établi par les deux acteurs. Il mesure la progression et l'évolution de l'élève.

Ainsi la société évolue, la gestion du temps n'est pas la même, il faut innover, changer les pratiques. La démocratisation des écoles nous conduit à reconsidérer nos conceptions du musicien, de l'enseignement, de la structuration de l'école de musique. En diversifiant les situations d'enseignement, en créant des aller-retours, en les inscrivant dans une logique globale, nous pouvons solliciter et développer d'autres compétences musicales en plus de la réalisation instrumentale. Ce type d'enseignement permet aux élèves d'avoir un regard plus large sur leur pratique. Le but est aussi de former des musiciens avec une meilleure acquisition et assimilation des savoirs. La diversité des esthétiques au sein d'un apprentissage peut permettre un enrichissement à la fois sur le plan culturel, sur la plan de la structuration de la pensée et sur le plan du sens à la formation.

29 Olivier Reboul, *Qu'est-ce qu'apprendre ?*, PUF, Paris, 1980, p.139

Cette nouvelle école propose aux apprenants de prendre le temps du détour, de l'expérimentation, du tâtonnement pour avoir une vision plus globale de leur formation et de leur pratique plutôt que d'être enfermé dans une pratique remplie d'étapes. Mais rappelons tout de même que l'enseignement ouvert à plusieurs esthétiques, appelé parfois enseignement généraliste, est une possibilité mais elle n'empêche pas de se spécialiser par la suite.

III - Quels dispositifs pour un cours d'accordéon en tant que pratique collective pluri-esthétique ?

Dans cette partie, je vais exposer dans un premier temps des expériences pédagogiques que j'ai pu mener lors de ma formation au Cefedem Rhône-Alpes, qui mettaient en oeuvre la pratique collective pluri-esthétique à travers différents dispositifs.

1. Dispositif n°1 : une approche par projet pédagogique

Dans le cadre de ma deuxième année au Cefedem Rhône-Alpes, il m'a fallu organiser un projet pédagogique selon un cahier des charges bien défini. Le projet devait s'adresser à un groupe d'élèves sur une période donnée : il devait donc y avoir plusieurs séances et une articulation entre les séances. Le dispositif devait prévoir une tâche collective visant un objectif d'apprentissage dans un contexte comportant des consignes, des contraintes et des ressources, enfin cette tâche est évaluée grâce à des critères d'évaluation préalablement définis.

Le dispositif de ce projet a été élaboré pour créer une association entre la classe d'accordéon dont j'avais la charge et les élèves d'autres classes de l'école de musique. Le groupe était composé de deux accordéonistes, deux flutistes, d'une guitariste, deux pianistes, une contrebassiste. Ce dispositif nous a donc permis de créer une classe hétérogène (divers instruments). Les élèves ont été répartis en deux groupes de 4. Ces élèves ont été associés de façon à ce que chacun trouve sa place dans les groupes : débutant associé à un élève plus avancé, amis qui pouvaient s'entraider et travailler ensemble. Un de mes collègues, spécialiste des musiques traditionnelles Centre France, a réalisé ce projet avec moi.

Un des groupes devait composer et interpréter une bourrée à trois temps à partir des documents fournis (sonores et partitions), puis repiquer et arranger une polka pour l'interpréter et assurer une petite partie de bal. L'autre groupe devait faire le même exercice mais à l'inverse : composer et interpréter une polka puis repiquer et interpréter une bourrée à 3 temps.

Ce projet s'est déroulé sur sept séances pour chaque groupe, la prestation finale étant le bal organisé à l'occasion au sein de l'école de musique. La tâche à accomplir (réaliser une bourrée à 3 temps et une polka), les consignes à respecter (dégager les caractéristiques d'une danse, écouter et savoir repiquer, savoir inventer une musique, connaître sa partie par cœur sans support visuel, connaître la structure et donc savoir se repérer grâce à la partie des autres, savoir faire danser les gens en bal), les contraintes (travailler par oralité : aucun support écrit, mémoriser les parties), enfin les critères d'évaluation ont été expliqués aux groupes en début de séances (s'investir personnellement, s'affirmer au sein d'un groupe :

musicalement et prise de parole, mémoriser sa partie correctement).

Voici maintenant le descriptif de chaque séance qui serait un éventuel dispositif à mettre en place lors d'un cours de pratique collective pluri-esthétique.

La séance 1 était d'abord à caractère psycho-social, le principal étant que les élèves apprennent à se connaître musicalement, réussissent à prendre la parole et à exprimer une envie face aux autres. Cette séance était aussi à caractère pédagogique : nous avons d'abord commencé par énoncer la définition des objectifs principaux : travailler par oralité, mémoriser, jouer en groupe, repiquer, composer un morceau.

Ensuite, les musiciens du premier groupe ont dégagé les caractéristiques de la bourrée à 3 temps à l'aide de documents divers et variés. Puis ils se sont lancés dans la composition. Les musiciens du deuxième groupe ont souhaité écouter les morceaux possibles à repiquer puis ils se sont mis en recherche. Le rôle des deux enseignants a été d'intervenir le moins possible afin de les laisser se concerter, s'entraider, et apprendre à se connaître.

Lors de la seconde séance, nous avons prévus de mettre en place un atelier de danse et de découverte de certains instruments traditionnels avec un intervenant extérieur. La première étape a donc été de présenter l'accordéon diatonique afin de le différencier de l'accordéon chromatique. Puis nous leur avons présenté un autre instrument : la vielle à roue. Ensuite, nous leur avons appris les pas de bases de la bourrée à 3 temps et de la polka afin qu'ils puissent repérer les différentes parties des structures et ressentir le caractère de chaque danse. Ce travail leur a permis de se repérer plus précisément dans les structures des morceaux. La seconde étape fut de leur faire essayer leurs premières ébauches de composition ou d'arrangement pour voir si cela fonctionnait avec la danse. Enfin, la dernière étape fut de procéder à un enregistrement pour qu'ils puissent le réécouter et l'analyser pour la séance prochaine.

Lors de la troisième séance qui était la dernière séance de travail pour chaque groupe sur leur première partie de tâche, les élèves ont eux-mêmes demandé à retravailler certains paramètres. Le travail a donc été consacré à l'invention d'un début et d'une fin (en travaillant plusieurs suggestions), et au respect du caractère des danses (tempo, appuis). Lors de cette séance, et grâce aux deux séances précédentes, nous avons pu nous rendre compte que l'ensemble des musiciens pouvait enfin travailler de manière autonome. Pour terminer cette séance, nous leur avons proposé de jouer en position bal afin de garder à l'esprit la finalité du projet : jouer en public.

Lors des quatrième, cinquième et sixième séance, nous avons échangé les groupes avec mon collègue pour que chaque élève puisse profiter des différents apprentissages et approches de cette pratique. Le groupe ayant composé une bourrée à 3 temps a travaillé le repiquage et l'arrangement sur la polka, tandis que le groupe ayant repiqué et arrangé une bourrée à 3 temps s'est penché sur la composition d'une polka. Nous leur avons répété les objectifs et ils se sont immédiatement impliqués dans leur tâche. Notre dispositif fonctionnait puisque les élèves gagnaient en autonomie.

La dernière séance fut donc conduite sous forme d'une répétition générale, l'après-midi même du bal, dans la salle réservée pour celui-ci. Nous souhaitions mettre les musiciens en situation et évoquer avec eux quelques principes avant qu'ils ne soient jetés dans le grand bain. Leurs repères auditifs et visuels avaient quelques peu changé. Nous avons alors travaillé le placement physique de chacun dans cette salle, et nous leur avons demandé de définir ce qu'est « jouer en groupe » afin qu'ils trouvent certains repères. Pour terminer, nous les avons filmés lors du bal afin qu'ils voient leurs progrès.

Leur comportement au sein de ce projet a dépassé nos prévisions : chaque élève a été investi au cours des séances. Tous n'avaient jamais travaillé sans partition. Tous ont apprécié ce projet, et en redemandent. Ils ont été ravis de se rencontrer, de partager un moment musical ; certains d'entre eux m'ont fait part de leur souhait de continuer à travailler ce répertoire. Nous avons partagé les repas entre les séances de travail et ce fut de réels moments de bonheur et d'échanges, autant sur le plan humain que musical. Ils se sont sentis évoluer au fil des séances, et avouent qu'ils ne travaillent plus leur instrument de la même manière qu'auparavant. Ils ont apprécié le mode de travail intensif sur une période limitée différent du cours habituel.

La classe d'accordéon a découvert une nouvelle esthétique dans le cadre de ce projet. Chaque accordéoniste a progressé différemment par rapport à l'apprentissage habituel de son cours d'accordéon. Certains se sont améliorés sur le travail de repiquage, d'autres sur la relation avec le public.

2. Dispositif n°2 : une approche par le cours collectif mono-instrumental

Le dispositif n°2 se déroule lors d'un cours collectif de deuxième année d'accordéon, au sein d'un Conservatoire à Rayonnement Régional. Je leur propose d'interpréter le morceau *Odessa Bulgar* (Traditionnel klezmer) pour leur faire travailler l'improvisation et le repiquage.

Les deux élèves commencent par écouter l'enregistrement que je leur propose. Un dossier a été distribué afin de leur présenter les aspects culturels et historiques de cette musique. Nous l'explorons ensemble et j'illustre certains propos à l'aide d'enregistrements sonores. Je leur apprends ensuite le mode que nous allons utiliser pour la doina³⁰ et le morceau. Ils définissent ensuite leur rôle lors de l'improvisation : qui accompagne ? Et qui improvise ?

On décide alors de relever la mélodie du premier thème de notre morceau à l'oreille, sans passer par l'écrit. Dans un premier temps, je leur demande de passer par le chant puis je les laisse tâtonner sur leur instrument respectif. Je les guide pour qu'ils ne soient pas chacun dans leur coin à essayer de repiquer un bout de thème, mais pour que ce soit plutôt un travail collectif. Finalement, ils

30 introduction ou morceau improvisé, plutôt lent et librement rythmé servant à attirer l'attention du public et de le préparer psychologiquement à un air ou une danse

s'entraident en se montrant la première note ou en se corrigeant lors d'erreur sur les altérations en se remémorant le mode utilisé. L'heure de cours étant terminée, je choisis de leur donner du travail à la maison. Chacun repart avec une improvisation à préparer pour la fois prochaine. Le morceau leur a été envoyé afin qu'ils puissent travailler, repiquer chez eux.

La semaine d'après, la première demi-heure est consacrée au rappel du mode et à l'écoute des improvisations de chaque élève. Puis je leur ai proposé quelques exercices et leur ai donné quelques conseils techniques pour les aider à développer et enrichir leurs improvisations. Dans un deuxième temps, par une série d'allers-retour avec l'enregistrement original (écoute puis interprétation), il s'agissait d'affiner leur repiquage et de travailler avec précision les passages complexes. Cette deuxième séance fut donc un gros travail de précision. La séance s'achevant, les élèves décident de chercher le second thème du morceau chez eux.

Lors de la troisième séance, les élèves commencent à s'essouffler. Ayant anticipé cet épuisement, j'ai prévu de leur faire découvrir leur clavier à basses standards main gauche. Les élèves, plus qu'enthousiastes à l'idée de travailler l'accompagnement, ont demandé à mettre de côté la seconde partie. C'est ainsi que débute un cours de pratique collective où chacun définit son rôle : qui jouera le thème ? Et qui jouera les « poum tchak » de l'accompagnement ? Ils échangent les rôles et définissent une structure à leur arrangement. Pour terminer cette séance, je leur propose de les enregistrer afin de garder une trace de ce travail.

Lors de la quatrième séance, le travail a donc été consacré à la précision de chaque départ (tempo, mise en place). J'avais ensuite prévu de leur faire travailler par fragments le premier thème du morceau afin d'ajouter et de travailler quelques ornements. Ce travail leur a aussi permis de mieux comprendre la structure du morceau. Enfin les élèves travaillèrent la séance suivante sur la suite du morceau.

La dernière séance fut consacrée à remettre tous les petits bouts travaillés dans l'ordre, puis à écouter différents audios que je leur avais apporté incluant différentes improvisations de doina. Pour terminer cette séance, je leur ai demandé d'analyser l'enregistrement audio que nous avons fait de chacune des séances afin de savoir si, pour eux, ils avaient évolué.

Ce dispositif a permis aux élèves de travailler de manière différente, ils ont abordé une oeuvre d'une esthétique nouvelle et ils ont pu créer leur propre arrangement. Le travail de ces élèves fut régulier. Enfin, ils ont été confrontés à différents objectifs tels que le jeu en duo, l'investissement musical, la définition de rôle de chacun, la création d'un arrangement, la découverte d'un nouveau système main gauche, etc.

Ces dispositifs demandent aux professeurs une bonne préparation en amont et un travail en équipe afin que les projets puissent se dérouler parfaitement. Préparer des consignes claires permettant de bien encadrer le ou les

groupes afin de les rendre autonomes dans la réalisation de leur tâche fut un des éléments importants de la réussite de ces projets. J'ai aussi pu mettre en place et tester l'évaluation formative à l'intérieur de ces séances et les participants ont alors évacué toute forme de stress. Ils ont pu profiter alors pleinement de l'enseignement proposé. Se retrouver face à des apprenants épanouis et heureux de faire de la musique fut pour moi une réelle satisfaction. J'ai pu alors par la suite envisager autrement mon métier d'enseignant de la musique.

Les deux dispositifs proposés ne sont que des suggestions pour que le cours d'accordéon devienne un cours pluri-esthétique, parfois de pratique collective. Cependant ils ne correspondent pas à l'unique enseignement à apporter aux élèves pour que celui-ci soit complet. L'enseignant doit avant tout être conscient de ce qu'il a envie de transmettre, comme valeurs, comme principes.

CONCLUSION

L'accordéon à déclencheur, avec ses possibilités, techniques, de timbres, est l'instrument parmi les accordéons qui permet de s'initier à toutes les cultures. Il me tenait à cœur de faire ce mémoire, car, en tant qu'enseignant, je me retrouve face à des élèves ayant des demandes aussi précises que variées et il est parfois difficile de faire un choix en termes d'esthétiques et de pratiques. Ma priorité est de leur faire découvrir cet instrument sous ses différentes facettes, plus riches les unes que les autres.

Ce mémoire fait l'état des lieux d'une discipline complexe par la diversité des esthétiques qui l'englobent et des représentations si différentes. La transversalité n'est qu'une solution parmi tant d'autres : d'autres pédagogies nouvelles, au service de l'élève, existent et tentent de se frayer un chemin dans cette institution.

Le conservatoire est avant tout un établissement de service public. Il doit donc répondre à une demande ou même l'anticiper en adaptant ses cursus. En tant que professeur d'accordéon, je m'engage à remplir cette mission de service public en m'adaptant à la demande des élèves. Cela implique que je leur enseigne le patrimoine classique en cours d'évolution, mais aussi prenne en compte les esthétiques et les pratiques que cet instrument recouvre aujourd'hui. Je dois permettre à l'élève de s'émanciper et de s'ouvrir à la diversité des répertoires, être capable de répondre à un élève qui souhaiterait jouer un titre de La Rue Ketanou avec son groupe en lui apprenant la lecture des grilles harmoniques et en lui donnant des notions pour qu'ils puisse accompagner, inventer un contre-chant ou improviser, tout aussi bien qu'à un élève qui souhaite s'accompagner à l'accordéon en chantant. Mais il est important aussi pour leur culture que je leur enseigne des pièces de Viatcheslav Semionov, grand compositeur russe de l'accordéon classique.

Concilier cette ouverture esthétique avec l'apprentissage du répertoire spécifique de l'instrument demande à l'enseignant d'être polyvalent mais également de ne pas s'enfermer dans un enseignement purement « technique » et dénué de sens pour les élèves.

Je terminerai simplement en citant une petite anecdote racontée par Bruno Maurice, professeur au Conservatoire à Rayonnement Régional de Bordeaux, lors de son interview sur le bayan : *« En mai 1996, le célèbre violoncelliste Mstislav Rostropovich a été surpris de voir que, à l'occasion de sa tournée sponsorisée par le gouvernement Russe avec l'accordéoniste (ou bayaniste) Yuri Kazakov, ils n'ont pas été invités à jouer dans les grandes villes (Moscou, Kiev, St Petersburg, ...) , mais au contraire, ils ont joué dans une centaine de petits villages, aussi bien dans des petits théâtres, maisons privées, que dans des granges ! Ils jouaient aussi bien des airs folkloriques que du Bach, de la musique classique inspirée du folklore, ou encore de la musique contemporaine. Rostropovitch disait que souvent, certaines personnes du public n'avaient jamais entendu de musique classique et que l'accordéon de Kazakov était*

toujours très bien accueilli, permettant le lien entre les différents styles et les époques. »³¹

Bibliographie

Thierry Accard, *La formation des accordéonistes : quelles pistes pour sortir de l'isolement ?*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2000

Denyse Beaulieu, *L'enfant vers l'art : une leçon de liberté, un chemin d'exigence*, Paris, Ed. Autrement, 1993

François Billard, Didier Roussin, *Histoires de l'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Éditions Climats-INA, 1991

Mathieu Blanc, *De la nécessité d'introduire de la diversité dans l'enseignement de la musique*, Mémoire de fin d'études, Cefedem de Normandie, 2010

Mélanie Brégant, *Quel(s) accordéon(s) pour l'institution ?*, Mémoire de fin d'études, CNSMD de Lyon, 2011

Marc Bru, *Que sais-je : Les méthodes en pédagogie*, Paris, PUF, 1990

Ariane Cohen-Adad, *Au croisement des esthétiques, comment concevoir une pédagogie globale mettant en jeu un apprentissage basé sur la compréhension ?*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2012

Pascal Contet, Jean-Marie Geiser, Frédéric Guérouet et Xavier Padeloup, *10 ans avec l'Accordéon*, Paris, Éditions cité de la musique, centre de ressources musique et danse, 1999

Laurent Faugeras, *Accordéons, de la java au jazz*, Boulogne-Billancourt, Éditions Du May, 2008

Pierre Gervasoni, *L'accordéon, instrument du Xxème siècle*, Paris, Éditions Mazo, 1987

Vinko Globokar, « Plaidoyer pour une remise en question », in *Enseigner la musique n°2*, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, Lyon, 1997

Guillaume Hamet, *Vers une pratique plurielle du hautbois*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2008

Claudio Jacomucci, *Modern Accordion Perspectives*, Cava de' Tirreni, Editions Grafica Metelliana, 2013

Claude-Henry Joubert, *Enseigner la musique*, Paris, Van De Velde, 1996

Emilie Julien, *Vous avez dit Accordéon ? Réflexions sur un instrument aux*

31 Bruno Maurice, *op. cit.*

- multiples facettes*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2013
- Philippe Krümm, *L'accordéon Quelle histoire !*, Paris, Éditions Parigramme, 2012
- Noémi Lefebvre, « Marcel Landowski : une politique fondatrice de l'enseignement musical », in *Enseigner la musique n°12*, cahiers de recherche du Cefedem Rhône-Alpes et du CNSMD de Lyon, Lyon, 2014
- Virginie Lesage, *La Formation Musicale comme pratique collective pluri-esthétique : un enjeu de transformation des pratiques professionnelles des enseignants et des cursus des élèves*, Mémoire de fin d'études, Cefedem de Normandie, 2012
- Vincent Lhermet, *Accordion higher level education in Europe*, thèse de doctorat au Conservatoire de Paris/Université de Paris-Sorbonne, 2014
- Bruno Maurice, « Qu'est-ce que le bayan? Enseignez-vous le bayan ou l'accordéon? Décrivez-nous votre bayan... » in *La lettre du musicien*, n°330, été 2006
- Ministère de la culture et de la communication, *Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre*, 2001
- Ministère de la culture et de la communication, *Schéma national d'orientation pédagogique De l'enseignement initial de la musique*, avril 2008
- Pierre Monichon, *Petite Histoire de l'accordéon*, Paris, Éditions E.G.F.P., 1958
- Pierre Monichon, Alexandre Juan, *L'accordéon*, Saint-Amand-Montrond, Éditions Cyrill Demian, 2012
- Yvan Mourton, *L'accordéon et l'orchestre*, Mémoire de Master II Recherche Arts Spécialité Musique, Université Michel de Montaigne Bordeaux II, 2008
- Alice Moussu, *Des équipes pluri-esthétiques au sein des conservatoires : Pour une démocratisation ou une démocratie de la culture ?*, Mémoire de fin d'études, Cefedem Rhône-Alpes, 2013
- Philippe Perrenoud, *Dix nouvelles compétences pour enseigner*, Paris, ESF, 1999
- Caroline Philippe, *L'accordéon en France et en Europe (1985-2011) : évolutions, reconnaissance et esthétiques*, Mémoire de Master I Musicologie, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2011
- Olivier Reboul, *Qu'est-ce qu'apprendre ?*, Paris, PUF, 1980
- Corinne Schneider, *L'enseignement de la culture musicale dans les conservatoires*, Paris, Ed. Cité de la musique, département de pédagogie et documentations musicales, 2000
- Annabelle Séguin, *Croiser les arts dans l'enseignement artistique spécialisé*,

Mémoire de fin d'études, Cefedem de Normandie, 2011

Annissa Taguigue, *Questionnements sur l'enseignement de la guitare*, Mémoire de fin d'études, Cefedem de Normandie, 2012

France Vermillat, *L'accordéon*, Office national de radiodiffusion télévision française, 9 janvier 1964

<http://www.ina.fr/video/CPF86634144>

Interviews et rencontres :

Philippe Bourlois, professeur d'accordéon au CRR de St-Etienne

Mélanie Brégant, professeur d'accordéon à l'ENM de Villeurbanne

Claire Chabert, professeur de violon et d'alto à l'école de musique de la Ville d'Issoire

Thomas Chedal, professeur d'accordéon au Conservatoire du Bourget et au CRC de Sarcelles

Clémence Cognet, professeur de violon à l'école de musique « Les Brayauds »

Laurence Dupré, professeur de violon au CRD de Bourgoin-Jallieu

Hervé Esquis, professeur d'accordéon au CRD du Puy-en-Velay

Patricia Hivert, professeur d'accordéon au CRR de Lyon

Elsa Ille, professeur d'accordéon au Conservatoire de Meyzieu

Bruno Maurice, professeur d'accordéon au CRR de Bordeaux

Damien Paradisi, professeur d'accordéon au CNR de Marseille

Christophe Raynal, professeur de batterie au Conservatoire d'Aurillac

Patrice Soulié, professeur d'accordéon au Conservatoire d'Aurillac

Annexes

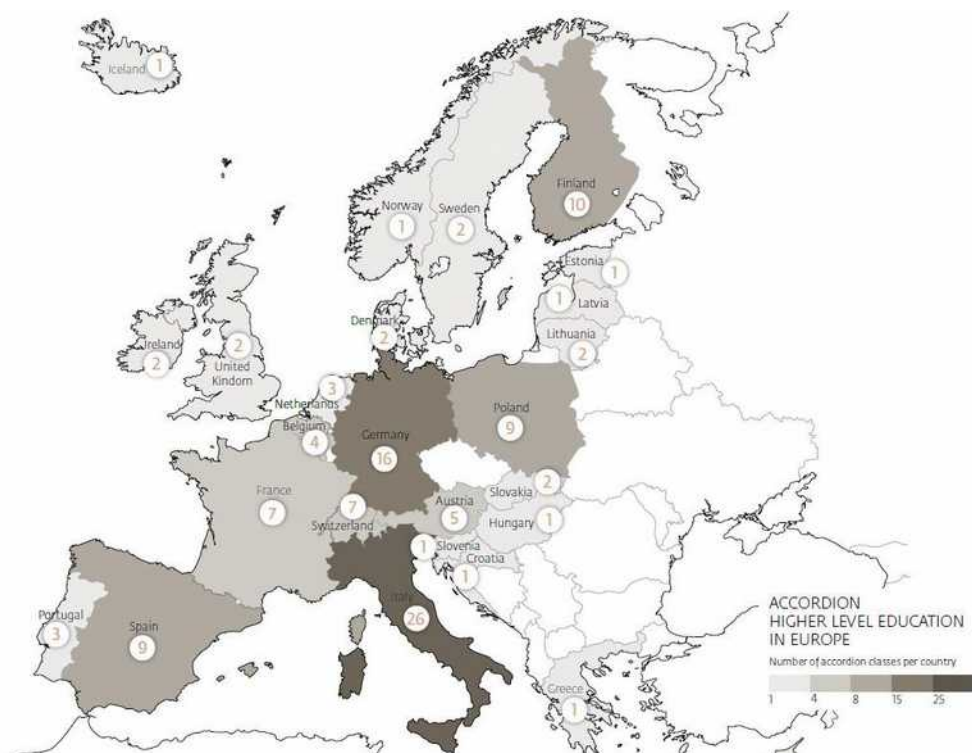
Annexe 1

- CD Annexe

- Piste 1 : Extrait de khène
- Piste 2 : Solo de Sheng
- Piste 3 : *Napolitana* de Marco Facoli
- Piste 4 : *raga Palash Kafi sur un cycle Teentaal*, Kishore Banerjee et Shiv Shankar Banerjee
- Piste 5 : Extrait de physharmonica
- Piste 6 : Extrait de concertina par Noël Hill
- Piste 7 : *Escualo* d'Astor Piazzolla
- Piste 8 : *Accordéon* de Juliette Gréco
- Piste 9 : *La foule* d'Édith Piaf
- Piste 10 : *Fantômes* de Red Cardell
- Piste 11 : *Rock Amadour* de Gérard Blanchard
- Piste 12 : *I've Seen That Face Before (Libertango)* de Grace Jones
- Piste 13 : *Sex, Accordéon et Alcool* de Java
- Piste 14 : *Maggio* de Riccardo Tesi et Banditaliana
- Piste 15 : *Balle Populaire* du Ministère des Affaires Populaires
- Piste 16 : *Zina* de Dezoriental
- Piste 17 : *Nuages* de Gus Viseur
- Piste 18 : *Gitan Swing* de Tony Murena
- Piste 19 : *Chat Pître* de Richard Galliano & Tangaria Quartet
- Piste 20 : *How High the Moon* de Benny Goodman et Ernie Felice
- Piste 21 : *Istambul* de Martin Lubeno et Jazzta Prasta Band
- Piste 22 : *Sequenza XIII* de Luciano Berio, par Teodoro Anzellotti
- Piste 23 : *Despedida* de Forró de Rebeca
- Piste 24 : *Turceasca* de Taraf de Haidouks
- Piste 25 : *La Caillie / La Calha* de Trio DCA
- Piste 26 : *Reine de musette* d'Émile Vacher

Annexe 2

« L'accordéon dans l'enseignement supérieur en Europe » étude faite par Vincent Lhermet



Année	Nom de l'établissement	Ville	Pays
1931	Conservatoire Hohner	Trossingen	Allemagne
1950	Académie de Musique Karol Lipinski	Wroclaw	Pologne
1950	École de Musique Franz Liszt	Weimar	Allemagne
1950	Académie de Musique	Wiesbaden	Allemagne
1959	Académie lituanienne de Musique et Théâtre	Vilnius	Lituanie
1964	Musikene – École Supérieure de Musique du Pays Basque	San Sebastian	Espagne
1964	Conservatoire Fontys	Tilburg	Pays-Bas
1964	Université de Musique Frédéric Chopin	Varsovie	Pologne
1965	Conservatoire ArtEZ – Département Classique	Zwolle	Pays-Bas
1968	ESMUC – École Supérieure de Musique de Catalogne	Barcelone	Espagne
1968	Académie de Musique Karola Szymanowskiego	Katowice	Pologne
1969	Royal Conservatory of Music	Toronto	Canada
1970	Conservatoire Royal de Musique	Copenhague	Danemark
1971	Académie des Arts du Spectacle	Bratislava	Slovaquie
1972	Collège National de Musique	Trossingen	Allemagne

1972	Académie de Musique I.J. Paderewskiego	Poznan	Pologne
1973	Académie de musique	Hanovre	Allemagne
1973	Académie norvégienne de musique	Oslo	Norvège
1976	Conservatoire Royal/École Supérieure des Arts (ARTS2)	Mons	Belgique
1976	Académie de Musique	Cracovie	Pologne
1976	Académie de Musique Stanislaw Moniuszki	Gdansk	Pologne
1977	Académie Sibelius	Helsinki	Finlande
1977	Université des Sciences Appliquées	Jyvaskyla	Finlande
1977	Université des Sciences Appliquées de Karelia	Joensuu	Finlande
1978	Conservatoire Richard Strauss/Université de Musique et Théâtre	Munich	Allemagne
1978	Collège de musique	Würzburg	Allemagne
1978	Conservatoire Supérieur Royal	Madrid	Espagne
1979	Université de Musique	Nüremberg	Allemagne
1980	Université privée de musique, théâtre et danse Anton Bruckner	Linz	Autriche
1980	Université des Sciences Appliquées Metropolia	Helsinki	Finlande
1980	Université des Sciences Appliquées	Tampere	Finlande
1980	Académie de Musique Feliksa Nowowiejskiego	Bydgoszcz	Pologne
1980	Académie de Musique Grazynyi et Kiejstuta Bacewiczow	Lodz	Pologne
1981	Univeristé des Arts Folkwang	Essen	Allemagne
1981	Université de Musique et de Danse	Cologne	Allemagne
1983	Université des Sciences Appliquées Central Ostrobothnian	Kokkola	Finlande
1983	Conservatoire Royal	Antwerp	Belgique
1983	Université de Musique, Théâtre et Média	Hanovre	Allemagne
1984	Royal College of Music	Stockholm	Suède
1984	Conservatoire de musique « Gioachino Rossini »	Pesaro	Italie
1984	Université des Sciences Appliquées	Turku	Finlande
1985	Académie de Musique Franz Liszt	Budapest	Hongrie
1985	Université de Musique et des Arts de la Scène	Graz	Autriche
1985	École d'Arts LUCA et Université de Leuven	Leuven	Belgique
1985	Conservatoire Supérieur de Musique de Navarre	Pampelune	Espagne
1986	Royal Academy of Music	Londres	Royaume-Uni
1987	Karntner Landeskonservatorium	Klagenfurt	Autriche
1987	Université des Arts	Bern	Suisse
1987	Université des Sciences Appliquées	Oulu	Finlande
1988	Conservatoire de la Suisse italienne – université de musique	Lugano	Suisse
1989	Université de Technologie	Lulea	Suède
1991	Conservatoire Supérieur de Musique « Manuel Massotti Littel »	Murcia	Espagne
1992	Université des Arts	Zürich	Suisse

1993	Académie Royale de Musique	Dublin	Irlande
1993	Vorarlberger Landeskonservatorium	Feldkirch	Autriche
1993	Université – Département Musique	Pula	Croatie
1993	Conservatoire National « Niccolò Piccinni »	Bari	Italie
1993	Conservatoire National de Musique « Giovanni Battista Pergolesi »	Fermo	Italie
1993	Conservatoire National « Luigi Cherubini »	Firenze	Italie
1993	Conservatoire de Musique « Agostino Steffani »	Castelfranco Veneto	Italie
1995	Université des Sciences Appliquées Lausitz	Senftenberg	Allemagne
1996	Université des Arts	Bremen	Allemagne
1996	Conservatoire Supérieur de Musique « Eduardo Martínez Torner »	Oviedo	Espagne
1998	Conservatoire Royal	Gent	Belgique
1998	Académie de Musique	Kassel	Allemagne
1998	Académie des Arts	Banská Bystrica	Slovaquie
1998	Académie de Musique lettone Jazepa Vitola	Riga	Lettonie
1999	Université des Sciences Appliquées Savonia	Kuopio	Finlande
1999	Université des Sciences Appliquées	Lahti	Finlande
1999	Conservatoire « Lucio Campani »	Mantova	Italie
2000	Institut de la Technologie	Dublin	Irlande
2000	École Supérieure des Arts Appliqués	Castelo Branco	Portugal
2002	Académie de Musique et de Théâtre	Tallinn	Estonie
2002	Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris	Paris	France
2002	Université de Musique	Freiburg	Allemagne
2002	Conservatoire « Umberto Giordano »	Foggia	Italie
2002	Conservatoire « Giuseppe Verdi »	Milan	Italie
2002	Conservatoire « Fausto Torrefranca »	Vibo Valentia	Italie
2002	Conservatoire Supérieur de Musique (CSMA)	Saragosse	Espagne
2003	Conservatoire « Licino Refice »	Frosinone	Italie
2003	Conservatoire National de Musique « Ottorino Respighi »	Latina	Italie
2004	Conservatoire National de Musique « Francesco Cilea »	Reggio Calabria	Italie
2004	Conservatoire Sainte Cécile	Rome	Italie
2005	Conservatoire et Université de la Ville	Vienne	Autriche
2005	Université de Macédoine	Thessalonique	Grèce
2005	Conservatoire de Musique « Alfredo Casella »	L'Aquila	Italie
2005	Conservatoire de Musique « Domenico Cimarosa »	Avellino	Italie

2005	Conservatoire de Musique « Arrigo Pedrollo »	Vicenza	Italie
2005	Conservatoire Supérieur de Musique	Coruna	Espagne
2006	Conservatoire de Musique « Vincenzo Bellini »	Palerme	Italie
2006	Université d'Aveiro – Département Art et Communication	Aveiro	Portugal
2007	Académie de Musique et d'Art Dramatique du Sud du Danemark	Odense Esbjerg	Danemark
2007	Académie des Arts	Reykjavik	Islande
2007	Conservatoire « Tito Schipa »	Lecce	Italie
2007	Conservatoire National « Giuseppe Martucci »	Salerno	Italie
2008	Pôle supérieur d'enseignement artistique de Paris Boulogne-Billancourt (PSPBB)	Boulogne-Billancourt	France
2008	Conservatoire « Giuseppe Tartini »	Trieste	Italie
2008	Conservatoire Royal d'Écosse	Glasgow	Royaume-Uni
2009	Pôle d'enseignement supérieur de la musique Seine-Saint-Denis Ile-de-France	Aubervilliers	France
2009	Pôle d'enseignement supérieur de la musique en Bourgogne	Dijon	France
2009	Collège de Musique	Detmold	Allemagne
2009	Musikhochschule Münster	Münster	Allemagne
2009	Conservatoire de Musique « Giacomo Puccini »	La Spezia	Italie
2009	HEMU (Haute École de Musique) - Vaud-Valais-Fribourg	Lausanne	Suisse
2009	Conservatoire Supérieur de Musique des îles Canaries	Las Palmas	Espagne
2009	Académie de Musique	Ljubljana	Slovénie
2010	Conservatoire de Musique « Lorenzo Perosi »	Campobasso	Italie
2010	Collège de Musique	Luzern	Suisse
2010	Conservatoire Royal	La Haye	Pays-Bas
2010	Académie d'Art	Szczecin	Pologne
2011	Haute École des Arts du Rhin – Académie supérieure de musique de Strasbourg	Strasbourg	France
2011	Conservatoire « Luisa D'Annunzio »	Pescara	Italie
2011	Académie de Musique VDU	Kaunas	Lituanie
2012	Conservatoire « Arrigo Boito »	Parma	Italie
2013	Pôle supérieur d'enseignements artistiques du Nord-Pas-de-Calais	Lille	France
2013	Université d'Evora – École d'art	Evora	Portugal
2014	Pôle d'enseignement supérieur musique/danse Bordeaux-Aquitaine	Bordeaux	France
2014	Conservatoire de Musique « Francesco Antonio Bonporti » de Riva del Garda	Trento	Italie
2014	Conservatoire National de Musique « Jacopo Tomadini »	Udine	Italie
2014	Haute École de Musique Kalaidos	Aarau	Suisse

Annexe 3

Entretien avec Michel Develay dans une réunion du *Café de l'éducation – LeBartholdi* sur le thème « Les enseignants et le changement »

En préambule, Michel DEVELAY évoque une discussion avec l'un de ses concitoyens :

« J'habite un petit village en Bresse. Quand je discute avec le dernier paysan qui élève encore des vaches [...] je me rends compte qu'il a assisté dans son existence, dans sa vie professionnelle, à la fois à une révolution mécanique (le passage du cheval au tracteur), à des changements chimiques (le passage du fumier à l'engrais), à des changements génétiques avec la sélection des animaux. Il me disait avoir vécu aussi un changement informatique: ses vaches ont un petit collier contenant un certain nombre d'indications qui font que la quantité de matière azotée leur est distribuée automatiquement [...]. Il n'existe pas de métier sans changements, et celui que je viens d'évoquer me semble être particulièrement concerné [...]. Alors pourquoi le changement se pose-t-il de manière aussi vive dans le champ de l'éducation? ».

Michel DEVELAY émet ensuite un certain nombre d'hypothèses, parmi lesquelles :

« La première raison relève sans doute du truisme : tout changement vient transformer une routine, vient transformer des habitudes. Tout changement est consommateur d'énergie et source d'inquiétude. Les routines sont confortables et rassurantes. Le changement est chambardement; il est désordre et, avant d'être perçu comme un nouvel ordre, il est d'abord consommateur d'énergie. Car il implique la concertation, ou de nouvelles préparations de cours. Chaque fois qu'il y a un changement en éducation, la vision individualiste de l'activité enseignante est obligée de se confronter à une vision – et à une activité – plus collective: celle-ci est consommatrice de temps, d'énergie et d'inquiétude. »

Annexe 4

Schéma national d'orientation pédagogique, 2008, extrait sur l'évaluation, p.8

« L'évaluation participe du principe même de formation. Tout en donnant aux enseignants des indications précises sur les résultats de l'enseignement dispensé, permettant de modifier, si nécessaire, les démarches et les contenus, elle donne à l'élève les outils d'une prise de recul sur sa pratique, pour qu'il mesure ses acquis et parvienne, au fil de son parcours, à un certain niveau d'autonomie. Elle donne également des points de repère et des informations, suscitant le dialogue avec les familles.

Elle conjugue plusieurs fonctions :

- [définir et illustrer les objectifs fixés par l'équipe pédagogique de l'établissement dans le cadre des orientations induites dans le présent schéma ;*
- [situer l'élève dans sa progression personnelle au regard de ces objectifs ; vérifier l'assimilation des acquisitions ;*
- [adapter l'organisation du travail pédagogique en fonction de l'élève ;*
- [guider l'élève dans son orientation ; l'aider à définir ou redéfinir son projet personnel et à en mesurer la motivation, par rapport aux différents cursus ou filières proposés ;*
- [entretenir un dialogue suivi avec les élèves et leurs parents, afin d'explicitier les décisions et préconisations prises par l'établissement dans l'intérêt de l'élève ;*
- [valider la formation par des certifications.*

Les modalités de l'évaluation sont conçues, comme la formation, pour en assurer le caractère global. Ainsi, l'évaluation croise l'ensemble des disciplines suivies. Formalisée par la tenue d'un dossier de l'élève, elle comporte une évaluation continue conduite par l'équipe pédagogique, ainsi que des examens de fin de cycle.

Mise en œuvre par l'ensemble des professeurs de l'élève, l'évaluation continue concerne les différents cursus, filières ou modules proposés par l'établissement. Elle peut revêtir des formes diverses, y compris des mises en situation publique, le suivi d'ateliers, la capitalisation de modules... Sa prise en compte est impérative au moment de l'évaluation terminale et de manière majoritaire en 1er cycle. »

Abstract

L'accordéon est un instrument très populaire connu dans le monde entier, mais auquel de nombreux préjugés sont attachés. Si bien qu'il n'a pu trouver sa place au sein des institutions qu'à partir des années 1980. Mais le répertoire enseigné dans les conservatoires et écoles de musique provient des musiques classiques, ne répondant pas forcément aux attentes du public connaissant cet instrument dans bien d'autres esthétiques. Ce mémoire fait un état des lieux de l'évolution de cet instrument au niveau de la facture mais aussi au niveau de l'enseignement. La démocratisation de la musique au sein de ces institutions nous amène donc à repenser l'enseignement afin que ces différentes esthétiques soient découvertes tout au long du parcours des futurs musiciens que nous souhaitons former.

Mots-Clés

Accordéon
Enseignement
Historique
Facture instrumentale
Répertoires
Diversité
Basses chromatiques/basses standards
Institutions
Démocratisation
Pluri-esthétique