



UNIVERSITE D'ABOMEY CALAVI (UAC)



&&&&&&&

**INSTITUT NATIONAL DES METIERS D'ART D'ARCHEOLOGIE ET DE LA
CULTURE(INMAAC)**

&&&&&&&

DEPARTEMENT DE MUSIQUE ET ART DRAMATIQUE

&&&&&&&

MEMOIRE DE LICENCE PROFESSIONNELLE

SUJET :

**ETUDE DIAGNOSTIQUE DE LA PEDAGOGIE DU PIANO A
L'ESMA : REALISATION D'UN PROJET POUR UNE CONFORMITE
AUX NORMES INTERNATIONALES**

Présenté par :

AHOUANSON A. E. Espoir

Sous la direction de :

Pr. Didier HOUENOUDE

Professeur Titulaire des Universités du CAMES

Année académique : 2021-2022

Sommaire

Dédicace	3
Remerciements	4
Sigles et acronymes	5
Résumé	6
Introduction	7
Chapitre I :Cadre théorique, institutionnel et methodologique de la recherche.....	9
Chapitre II :Traitement et analyse des résultats d'enquête et des informations recueillies au cours du stage	20
Chapitre III :Les contraintes liees a l'enseignement du piano a l'esma : approches de solution et presentation du projet	35
Conclusion.....	43
Références bibliographiques	45
Annexes	47
Tables des matières	49

Dédicace

A

- Mon père Basile AHOUANSOU
- Ma mère Euphémie DJOMATIN

Remerciements

La rédaction de ce mémoire n'aurait été possible sans le concours ou l'aide de certaines personnes que nous tenons à remercier. En ce sens, nous exprimons notre profonde gratitude à tous ceux qui ont lutté quotidiennement pour la réussite de travail.

Mes sincères remerciements vont à l'endroit de

- Mon maître de mémoire, le Professeur Didier HOUENOUDE, Professeur Titulaire des Université du CAMES, pour la confiance accordée à ma personne, en acceptant de diriger ce travail ;
- Tous les enseignants ainsi que les chefs de département de l'Institut National des Métiers d'Arts d'Archéologie et de la Culture de l'Université d'Abomey-Calavi ;
- A monsieur Dongeun KIM, Enseignant et chanteur d'Opéra ;
- A monsieur Félix NASSI, Directeur du Centre Polyphonique du Bénin pour son encadrement ;
- A la famille AHOUANSOU, pour le soutien qu'elle m'a accordé ;
- A la famille DJOMATIN, pour les divers soutiens ;
- A tous mes amis et camarades d'amphi, pour leur assistance morale ;
- A mes frères et sœurs, pour leur soutien indéfectible ;
- Membres du jury de soutenance, ma profonde gratitude pour avoir accepté d'examiner les résultats des travaux de recherche pour l'amélioration de la qualité scientifique.

SIGLES ET ACRONYMES

CAMES : Conseil Africain et Malgache de l'Enseignement Supérieur

CEB : Chœur d'Enfants du Bénin

CNR : Conservatoire National de Région

CNSM : Conservatoire National Supérieur de Musique

ESMA : Ecole Supérieure des Métiers d'Arts

ENM : Ecole Nationale de Musique

HEP : Haute Ecole de Pédagogie

MARP : Méthode Active de Recherche Participative

Résumé

Notre travail de recherche s'inscrit dans l'enseignement de la discipline musicale à l'école primaire. L'objectif principal de cette recherche réside dans l'enseignement du piano en classe, en se concentrant sur la manière dont les enseignants peuvent fournir la meilleure instruction possible à leurs élèves.

Dans cette étude, nous explorons divers aspects. En premier lieu, nous avons tiré des enseignements des commentaires des auteurs pour mettre en avant le rôle et la pertinence de l'éducation musicale au sein du curriculum scolaire. Nous avons également identifié les objectifs de l'enseignement du piano en classe. Par la suite, en utilisant différentes approches méthodologiques, nous avons exposé un ensemble de pratiques pédagogiques recommandées pour l'apprentissage du piano en milieu scolaire. Enfin, nous avons cherché à évaluer la mise en œuvre réelle de ces pratiques et actions pédagogiques sur le terrain. À cette fin, nous avons opté pour la collecte de données via des entretiens menés auprès d'enseignants en activité.

Mots-Clés : Piano, Pédagogie, Education musicale, Conformité, ESMA

INTRODUCTION

Bien que les écoles de musique aient connu diverses évolutions, les enquêtes et méthodes démontrent la persistance de la relation maître-élève dans l'enseignement musical. En général, lorsqu'un élève continue ses études musicales dans un même système, il se retrouve souvent avec deux professeurs, en raison du manque de personnel qualifié dans l'éducation musicale. L'enseignement du piano en école de musique et en conservatoire dans les pays qui le proposent demeure largement influencé par le modèle des cours individuels de musique instauré en 1795, centré sur la formation des solistes. Ainsi, ces éléments historiques tels que l'émergence de la virtuosité avec les grands maîtres, l'art de la transcription, la diversité du répertoire, le rôle du piano dans la société et la standardisation des méthodes pédagogiques convergent vers un objectif commun : la préparation de futurs solistes.

L'intégration de l'enseignement du piano dans le programme scolaire découle de son importance dans le développement des compétences des enfants au sein de l'éducation musicale. Comme l'a souligné Soulas (2008), « *la musique occupe une place prépondérante dans notre société contemporaine, et le piano, en tant qu'élément musical, est une composante essentielle de notre culture. Ainsi, l'inclusion des arts, y compris l'enseignement du piano, à l'école est un sujet d'actualité largement étudié, sujet à des débats dans notre société moderne* ». Ainsi, l'enseignant va réaliser avec ses élèves différentes activités en lien avec le domaine musical. Il devra donc être en mesure d'apporter un enseignement de qualité, afin de mettre à disposition les meilleures conditions, favorisant la progression de l'apprentissage de ses élèves.

Aujourd'hui, au Bénin, l'éducation musicale en général, et plus particulièrement l'enseignement du piano, rencontre encore de nombreux obstacles, notamment en ce qui concerne la mise en place de systèmes d'enseignement et de méthodes d'étude rationnelles pour les élèves musiciens. Dans le cadre de notre étude visant à approfondir nos connaissances et à apporter des éclaircissements sur ce sujet, nous allons procéder à un examen approfondi afin de trouver des méthodes d'enseignement conformes aux normes internationales. Cela nous permettra d'offrir à nos futurs élèves musiciens la meilleure éducation possible.

Dans ce contexte, il est essentiel de souligner que cette étude vise à explorer les intérêts pratiques et théoriques liés à l'éducation musicale en classe. L'objectif principal est de comprendre l'importance de l'éducation musicale, d'identifier les diverses pratiques enseignantes et de saisir les enjeux liés à l'utilisation de différentes méthodes d'enseignement pour l'apprentissage du piano en classe de formation à l'enseignement. Cette étude se concentre

principalement sur la pédagogie de l'étude du piano, bien que trois activités soient étroitement liées : l'apprentissage de la théorie musicale et du solfège, l'étude et la pratique du piano en solo ou en ensemble avec d'autres instruments selon divers genres musicaux. Il est important de noter que les pratiques enseignantes dans l'apprentissage du piano sont diverses, et les enseignants font face à des difficultés pour adapter leur enseignement à l'ensemble de la classe en utilisant des méthodes appropriées en raison du manque d'assistance gouvernementale et de l'absence de textes réglementaires.

Le débat actuel se concentre sur la pertinence de l'éducation musicale, créant ainsi une perception chez les enfants selon laquelle les activités artistiques semblent moins utiles que les matières fondamentales, peut-être en raison de leur caractère ludique et de leur mise en valeur précoce à l'école maternelle. Une question qui se pose est de savoir s'il est nécessaire de consacrer du temps à la musique, comme l'a soulevé Soulas en 2008.

Le but de la présente étude est d'apporter un enseignement de meilleure qualité possible au travers de différentes techniques d'enseignement, telles que le type d'accompagnement choisi, les méthodes de piano utilisés, les différentes sortes d'instruments et postures utilisés ; c'est dans cette optique que le sujet : **‘Etude diagnostique de la pédagogie du piano à l'ESMA : création d'un projet pour une conformité aux normes internationales’** est choisi afin d'expliquer les forces et faiblesses des méthodes de l'éducation musicale au Bénin et d'en apporter des solutions.

Ce mémoire est structuré en trois chapitres. Le premier sera consacré à la présentation du cadre théorique, institutionnel et méthodologique de la recherche, le second au traitement et à l'analyse des résultats d'enquête et des informations recueillies au cours du stage et la troisième portera sur les approches de solutions et suggestions, ainsi que sur leurs conditions de mise en œuvre.

CHAPITRE I :

CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE LARECHERCHE

Ce chapitre présente le cadre théorique, la problématique, le cadre institutionnel et le cadre méthodologique.

1-1- Cadre théorique

Au XIX^e siècle, le piano devient un symbole de statut au sein de la bourgeoisie, incarnant des idéaux de virtuosité, de grandeur et de succès personnel. Il trouve sa place dans les foyers bourgeois et devient un élément essentiel de l'éducation des jeunes filles. Parallèlement, dans les milieux populaires, l'attrait pour le piano est également puissant, car cet instrument permet de jouer un large éventail musical, le représentant ainsi à lui seul (L. Bougnol, 1996).

Tout a commencé à partir du Romantisme, au XIX^e siècle. Cette époque s'est fait appeler l'âge d'or du piano. Avec la naissance de grands compositeurs, le répertoire du piano solo a fait un pas en avant gigantesque. C'est la montée de la virtuosité avec entre autres Chopin et Liszt. Le public de l'époque acclamait ces maîtres du clavier. Ainsi s'est installée l'image du pianiste soliste. La virtuosité a profité de l'évolution de la facture instrumentale. La multiplication des trilles, des trémolos, des sauts d'octaves et des doubles notes ont joué un rôle important. Cette exigence technique a amené des compositeurs à écrire des cahiers d'études ayant pour objectif de faire travailler une difficulté précise. Nous pouvons citer Czerny. Une étude précise sur deux compositeurs phares du XIX^e siècle semble importante pour une meilleure compréhension du caractère individuel de la formation. Frédéric Chopin (1810-1849) a composé exclusivement pour le piano. « Le piano de Chopin ne renvoie ni à l'opéra ou au lied, ni à la symphonie ou au quatuor, mais au seul piano » (M. Honegger, 1982). Sa virtuosité et son talent ont influencé des générations de pianistes » (S. Villemin, 1980). Il a un rôle décisif dans l'évolution de la technique du piano. Son individualisme et sa virtuosité l'ont conduit à transcrire un nombre important d'œuvres d'orchestre pour piano. Il a ainsi contribué à promouvoir le piano comme instrument complet. Il disait : « L'orchestre, c'est moi ! Le chœur, c'est moi ! Le chef, c'est encore moi ! Mon piano chante, rêve, éclate et retentit ».

S'en est suivi l'art de la transcription qui se fait grâce aux possibilités polyphoniques et orchestrales du piano. C'est un art de concert ou d'intimité selon les cas. Dans le premier ce sont les magistrales œuvres d'autres répertoires instrumentaux qui ont tenté le pianiste de génie, avide de les jouer, lui aussi.

Pur O. Bellamy (2000), le répertoire pour piano solo est extrêmement vaste : 90% des œuvres éditées du répertoire de piano sont pour piano solo. Le pianiste dispose ainsi d'un long répertoire dans lequel il pourra puiser tout au long de sa vie. C'est un des arguments évoqués par les professeurs de piano afin de rester dans une pratique uniquement individuelle.

Au XIX^{ème} siècle, le piano prend place dans la bourgeoisie et véhicule des valeurs de virtuosité, de splendeur et de réussite individuelle. Le piano est introduit dans les foyers bourgeois. Son étude fait partie de la bonne éducation des jeunes filles.

Parallèlement, dans le milieu populaire, l'attrait pour le piano est très fort. Cet instrument représente la musique à lui tout seul, car il permet de jouer l'ensemble du répertoire. La démocratisation de l'étude du piano conjuguée à la difficulté du répertoire ont justifié des recherches pédagogiques. Le principal rôle du maître étant la transmission d'un répertoire, d'un patrimoine, le rôle du professeur prend ainsi toute son importance.

« Avec la création de la CDIP en 1874, l'instruction sera rendue obligatoire au niveau fédéral (Hoffstetter & Lussi, 2003) et l'école primaire pourra se coordonner en Suisse romande (Thévoz, 2002) » (cités par Joliat, 2009, p. 205).

Jahier (2011) mentionne qu'en 1882 la musique fait son entrée dans les disciplines scolaires obligatoires en France. Cette branche s'intitule *Musique et chant* et elle se compose d'activités vocales et de solfège. Plus tard, au travers du XX^e siècle, les programmes se modifient, « mais le piano y conserve une place centrale. Les exigences en solfège diminuent jusqu'à leur suppression, alors que les capacités expressives et créatives vont être prises en compte. En 1995, « la discipline *Musique* devient *Éducation musicale* » (p. 128). On distingue les deux programmes, car les objectifs et les enjeux ne sont pas les mêmes. L'*Éducation musicale* est enseignée à l'école dans le but de sensibiliser et initier les enfants à la musique ; alors que la *Musique* est enseignée dans des écoles de musique par des enseignants spécialisés visant des apprentissages techniques. Certains pensaient que cette distinction avait pour but de « dédramatiser » cette discipline, mais des entretiens ont démontré qu'il n'en a pas été ainsi. « L'éducation musicale reste hautement problématique pour nombre d'enseignants du primaire L'enseignement est un métier qui est constamment confronté au changement ; il y a régulièrement de nouvelles découvertes, moyens d'enseignement, pédagogie, etc. Ceci implique que l'enseignant doit continuellement s'adapter. En 2002, Wirthner et Zulauf citent les propos de Jean-Pierre Mialaret qui affirme que « les environnements sociaux et culturels se renouvellent plus vite que les générations ; aussi, face à ces mutations, l'école fait l'objet d'une demande accrue de transmission culturelle » (p. 169).

Joliat (2011) explique qu'il y a eu en Europe et en Amérique du Nord de récentes réformes des structures et des programmes des enseignants. De ce fait, ces réformes ont eu un impact sur le statut des institutions de formation à l'enseignement musical (scolaire et spécialisé) et sur le déroulement des études ainsi que sur les contenus des cours. Les changements survenus dans le cadre du travail sont d'abord institutionnels. Cependant, ils ont des conséquences sur l'organisation et les conditions de l'enseignement, mais également sur la conception même de l'objet d'enseignement – apprentissage (Coen & Zulauf, 2006). Depuis quelques années, la formation musicale en Suisse connaît d'importantes transformations. Du côté de l'école publique, l'émergence des Hautes Écoles Pédagogiques (HEP) a bouleversé la formation des futurs enseignants de l'école primaire et secondaire. L'établissement de nouveaux référentiels de compétences, par exemple, questionne fortement la nature même des plans et des contenus de formation. (De Pietro, 2006).

Jean-François de Pietro suppose que la conception de la formation des écoles normales est pour une part responsable des difficultés des enseignants généralistes à proposer à leurs élèves un enseignement finalisé de la musique, des ambiguïtés de cet enseignement et de la fragilité de cette discipline en rapport aux autres qui semblent plus utiles (De Pietro, 2006).

Les procédures visant l'apprentissage de chansons sont multiples. Willems (1950) souligne que des méthodes nouvelles naissent nombreuses, mais qu'elles ne correspondent pas souvent pleinement aux besoins de notre temps. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'il existe différentes procédures et méthodes pour faire apprendre une chanson aux élèves en classe.

1-2-Problématique

Tout d'abord, il convient de distinguer enseignement musical et enseignement du piano. Le premier est dispensé dans les écoles de musique et se veut plus spécialisé, alors que le second est l'ensemble de méthodes employées pour l'apprentissage du piano, qui est spécifique dans l'éducation générale des élèves. Cette étude va concerner l'enseignement du piano, étant donné que la recherche s'intéresse sa pédagogie dans le cursus scolaire et plus précisément avec des enseignants spécialistes.

Au XXI^e siècle, tous les jeunes élèves ont rencontré le piano bien avant de rencontrer la musique (Gaussin, 2009). La méthode "125 études" de Carl Czerny précise quatre directions d'apprentissage qui sont les suivantes : « jouer de manière expressive ; maîtriser un geste rythmique simple ; improviser de manière concertée ; acquérir des références culturelles.

Gaussin (2009) caractérise l'éducation de la musique selon six critères. Celle-ci doit tout d'abord être considérée comme un *jeu*, mêlé entre le plaisir de l'exécutant et la rigueur de l'exécution. Le jeu musical propose de grandes possibilités de *variation* à différents niveaux, par exemple rythmique, gestuel, corporel ou instrumental. L'enseignement du piano est également caractérisé par la présence d'*objets de référence culturelle* ; c'est-à-dire comptines, chansons ou œuvres musicales utilisées comme supports d'apprentissages. Enfin, la *trace écrite* que garde l'élève est représentée de manière générale sous forme de cahier de musique contenant principalement les notes musicales et partitions des morceaux appris. La musique et l'écoute sont étroitement liées ; c'est pourquoi ces dernières vont à présent être développées selon les propos de Gaussin (2009). « L'écoute est l'obstacle de tout apprentissage. Enseigner la musique et surtout le piano, c'est mettre en scène l'obstacle de l'écoute. Apprendre la musique, c'est le lever ». Ainsi, les élèves vont développer deux postures de jeu. L'une a pour but d'interpréter (jouer, rythmer) et d'improviser, alors que l'autre posture est requise pour ressentir, écouter et interroger des sons produits par des instruments de musique. De ce fait, l'écoute et la pratique du piano sont complémentaires ; les élèves vont devoir affiner leur écoute pour progresser musicalement. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, « Le jeu pianistique est une activité complexe et difficile qui met en jeu les acuités auditives et visuelles de l'élève.

Selon Soulas (2008), bon nombre de conseillers pédagogiques, ont contré des réflexions qui tendaient à exclure de la classe les activités artistiques et en particulier la musique. Elle explique que la plupart des enseignants sont approuvés par certains parents qui ne soupçonnaient pas l'importance des vertus éducatives des arts dont la musique fait partie. Ce qui provoque de la réticence et parfois l'abandon des activités artistiques. Mais notons que nous vivons actuellement dans une société qui a beaucoup progressé durant les XIXe et XXe siècles. Chaque nouvelle génération bénéficie de plus en plus de confort, de biens matériels. De ce fait, Soulas explique que certains parents souhaiteraient que l'on sacrifie une partie de l'éducation, moins indispensable, croient-ils à une autre plus instrumentale, croyant ainsi favoriser la réussite future. C'est ainsi qu'on entend : « *il faut savoir faire des sacrifices, ils feront de la musique plus tard* » »

Certains domaines d'enseignement, en effet, ont une plus grande importance, car ils permettent d'acquérir les outils les plus indispensables à un certain âge pour la suite du processus d'acculturation, par exemple la lecture qui est à la clé de beaucoup des autres apprentissages dont celui du piano (Soulas, 2008).

Et comme elle l'explique, l'accès à la lecture demande beaucoup d'investissement, car l'apprentissage est complexe pour les élèves. Alors pour permettre une bonne automatisation et une bonne intégration de nouvelles acquisitions chez les élèves il faut de l'exercice et de la répétition raison pour laquelle l'on consacre plus de temps à ces apprentissages.

Il explique dans son ouvrage que l'éducation n'est pas juste l'apprentissage d'un domaine spécifique. C'est un ensemble qui vise à faire acquérir des compétences, mais aussi des aptitudes socialement recevables. Ainsi, l'enseignement devrait être basé non seulement sur l'apprentissage des domaines fondamentaux, mais doit comprendre des aspects variés, permettant aux élèves d'acquérir diverses connaissances. Les compétences acquises par le biais de l'école sont multiples et ont pour mission de former des êtres de pensée qui soient adaptés à la vie et qui puissent prendre des décisions, des sujets autonomes aptes à la liberté.

À cet égard, les disciplines artistiques entendues comme facteur de formation du jugement de goût et de l'esprit critique ont un rôle irremplaçable à chaque étape de l'éducation ; il leur faut aussi une part de temps ici et maintenant (Soulas, 2008).

La notion de temps est toujours un dilemme pour tout enseignant. L'enseignant doit donc trouver un moyen pour gérer au mieux l'essentiel qui doit être acquis. Gilbert (2008) propose d'établir une priorité entre deux séquences d'enseignement sans aller jusqu'à supprimer un domaine pour renforcer un autre.

Les humains expriment, au travers des œuvres d'art, l'inexprimable. L'émotionnel existe en chacun d'entre nous, il a besoin de s'extérioriser, l'art le permet.

L'éducation artistique dans le cadre scolaire représente une prise de distance par rapport à soi. Il ne s'agit pas de psychothérapie, mais d'un processus commun à tous les êtres humains en devenir, où apprendre à exprimer ses émotions est indispensable à l'équilibre de la personne et donc à son désir de savoir.

Au regard de ces réalités, se posent les questions suivantes :

Quel est l'état des lieux de l'enseignement du piano au cours secondaire au Bénin ?

Quelles sont les pratiques mises en place par les enseignants pour faire apprendre le piano aux élèves ?

Quelles sont les contraintes liées à l'apprentissage du piano et les mesures pour y remédier?

Pour répondre à ces questions des hypothèses ont été émises :

1-2-1-Hypothèses

La pédagogie d'enseignement du piano au Bénin est encore à un niveau embryonnaire. Plusieurs méthodes d'enseignement sont utilisées par les enseignants pour faire apprendre le piano aux élèves.

Nombreuses sont les contraintes liées à l'apprentissage du piano à l'école au Bénin.

Pour vérifier ces hypothèses des objectifs ont été fixés

1-2-2-Objectifs

L'objectif général de notre recherche est d'étudier la pédagogie du piano au cours secondaire afin de créer un projet pour la conformité aux normes internationales

Spécifiquement, il s'agit de :

- ✓ Faire l'état des lieux de l'enseignement du piano au cours secondaire au Bénin
- ✓ Examiner les pratiques mises en place par les enseignants pour faire apprendre le piano aux élèves
- ✓ Trouver les contraintes liées à l'apprentissage du piano afin de prendre des mesures pour y remédier

1-2-3- Clarification conceptuelle

Dans le cadre de la présente étude, certains concepts sont clarifiés. Il s'agit :

- ❖ **Pédagogie** : Instruction ou éducation des enfants. Selon Michel Barlow (1993), c'est l'ensemble des méthodes d'éducation que l'on emploie pratiquement. Il vient du grec ancien « enfant » et « conduire mener, élever ». La petite histoire raconte que ce mot grec désignait la personne (généralement un esclave) accompagnant les enfants sur le chemin de l'école et ceci afin d'éviter de mauvaises rencontres.

La pédagogie c'est :

- L'instruction, l'éducation des enfants
- La théorie des méthodes et des procédés d'instruction et d'éducation
- Par extension, les méthodes d'éducation que l'on emploie pratiquement.

Selon le *Grand dictionnaire terminologique de l'office de la langue française*, c'est l'art d'enseigner ou les méthodes d'enseignement propres à une discipline, à un établissement d'enseignement ou à une philosophie de l'éducation. Le sens étymologique du terme pédagogie (science qui a pour objet l'éducation des enfants) semble avoir été quelque peu oublié. L'usage a retenu son sens de méthode éducative, ce qui a donné lieu à des expressions du type pédagogie universitaire.

La didactique porte sur les méthodes ou les pratiques d'enseignement tandis que la pédagogie porte sur l'éducation ou l'action éducative.

❖ **Education musicale** : partie de la culture importante dans le développement de l'aptitude qui est intégré à l'éducation générale des élèves et à la polyvalence des professeurs des écoles. Se fait généralement au cours primaire et plus précisément avec des enseignants généralistes.

Selon Adolphe Ferrière (1999), elle est une discipline qui s'occupe d'une part de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique (académique, populaire et du monde) et d'autre part, de l'éducation aux aspects sociaux et culturels du code sonore et des bruits dans notre monde actuel.

❖ **Enseignement musical** : cours de musique dispensé dans les écoles de musique plus spécialisé, qui débouche finalement sur des diplômes en musique

❖ **Musique** : considérée comme le cinquième art, elle est la capacité intuitive de l'être humain de combiner les sons de façon mélodique, rythmique et harmonique. Elle est aussi la théorie de cet art ; science des sons considérés sous leurs rapports à la mélodie, au rythme et à l'harmonie

Selon A. Danhauser (1996), la musique est l'Art des sons (combinaison) : le son est une sensation produite sur l'organe de l'ouïe par le mouvement vibratoire des corps sonores.

Le son musical possède trois qualités spécifiques : la hauteur, l'intensité et le timbre.

- La hauteur est le résultat du plus ou moins grand nombre de vibrations produites dans un temps donné ; plus il y a de vibrations plus le son est aigu.
- L'intensité, ou la force du son, dépend de l'amplitude des vibrations.
- Le timbre est cette qualité particulière du son, qui fait que deux instruments ne peuvent être confondus entre eux quoique produisant chacun un son de même hauteur et de même intensité. Par exemple, le timbre d'un violon se distingue de celui d'une trompette ou d'une guitare.

La musique s'écrit et se lit aussi facilement qu'on lit et écrit les paroles que nous prononçons. Pour lire les notes musicales et comprendre, il faut connaître les signes au moyen desquels on l'écrit et les lois qui les coordonnent.

BORIS DE SCHLOEZER (1959, Problèmes de la musique moderne), dit ainsi : « La musique est langage au même titre que la parole qui désigne, que la poésie, la peinture, la danse, le cinéma. Ceci revient à dire que tout comme l'œuvre poétique ou plastique, l'œuvre musicale a un sens (qui n'apparaît que grâce à l'activité de la conscience) ; avec cette différence pourtant qu'il lui est totalement immanent entendant par-là que close sur elle-même, l'œuvre musicale ne comporte aucune référence à quoi que ce soit et ne nous renvoie pas à autre chose».

Selon MAUROIS (1923, *Ariel*, p9), la musique est l'art de s'exprimer par les sons suivant des règles variables selon les époques et les civilisations.

Selon MARCEL PROUST (1918, *Filles et fleurs*, p745.), la musique est un type de combinaisons de son caractérisé du point de vue technique ou culturel.

❖ **Culture** : selon le dictionnaire Larousse c'est l'ensemble des connaissances dans un domaine particulier : ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe ethnique ou une nation, une civilisation, par opposition à un autre groupe ou à une autre nation par exemple la culture occidentale. Dans un groupe social, ensemble des signes caractéristiques du comportement de quelqu'un (langage, gestes, vêtements, etc.) qui le différencient de quelqu'un appartenant à une autre couche sociale que lui : *ex culture bourgeoise, culture ouvrière*.

C'est aussi l'ensemble des traditions technologiques et artistiques caractérisant tel ou tel stade de la préhistoire.

Dans le cadre de notre recherche c'est l'action de se cultiver, application que l'on met à perfectionner les sciences, les arts, à développer les facultés humaines comme la civilisation, l'ensemble des connaissances générales et spécialisées de la personne et du domaine de l'activité humaine qui concerne essentiellement les arts.

❖ **Piano** : instrument de musique à clavier, à cordes frappées.

Le cadre institutionnel de la recherche se présente de la manière suivante.

1-3-Cadre institutionnel

Dans le cadre de la rédaction de notre mémoire nous avons choisi pour centre de stage le Centre Polyphonique du Bénin.

En effet ce centre est une branche de l'association CHŒUR D'ENFANTS DU BENIN qui est un groupe constitué d'écoliers, d'élèves et d'étudiants. Enregistré sous le numéro: N 2005/069 DEP-ALT /SG-SGA-Assoc le CHŒUR D'ENFANTS DU BENIN est situé à Cotonou, dans le arrondissement, quartier Aglahlazounto non loin de l'hôtel le Dauphin et est actuellement délocalisé à Awhaliko derrière l'école primaire publique "AglaAkplomey". Boîte postale 01BP 416 IFB COTONOU. Tél :95067160, E-mail : felixnassi@yahoo.fr

Elle est présidée par Monsieur Félix NASSI en sa qualité de chef de chœur. L'association a pour objet l'encadrement et la formation des enfants en musique, en danse et en chant choral. Elle participe activement à la production, la réalisation, à l'édition à l'importation et à

l'exportation des œuvres, des instruments de musique, des accessoires pour la chorale, toutes œuvres littéraires et artistiques, ainsi que des produits de communications et d'informations publiques ou privées. Elle se charge aussi d'organiser des tournées, des concerts et spectacles divers.

Ainsi, l'association participe à la valorisation de la culture béninoise à travers sa musique.

Elle travaille en partenariat avec un réseau d'artistes béninois et un large réseau de musiciens professionnels à l'échelle internationale

1-4- Cadre méthodologique

Pour atteindre les objectifs fixés, les méthodes adoptées dans le cadre de cette recherche s'articulent autour de la collecte, le traitement des données et l'analyse des résultats.

1-4-1- Collecte des données

La collecte des données s'est effectuée à travers la recherche documentaire et les enquêtes de terrain

Plusieurs types de données seront utilisés dans le cadre de cette recherche. Il s'agit notamment de :

- ❖ Données socioculturelles et démographiques
- ❖ Statistiques sur les résultats des élèves musiciens

Informations générales sur les forces et les faiblesses de la pédagogie d'enseignement du piano au cours secondaire au Bénin

1-4-2-Technique de collecte des données

Plusieurs techniques ont été utilisées lors des investigations

❖ Recherche documentaire

La lecture de quelques ouvrages généraux et spécifiques, des thèses, des mémoires, des revues et articles traitant de la pédagogie du piano a permis de faire le point sur la documentation relative à cette étude.

❖ Enquête de terrain :

Les enquêtes de terrains ont été réalisées en deux phases : la pré-enquête et l'enquête proprement dite.

- ❖ **Pré-enquête :** Cette phase a servi à la prise en contact avec le secteur d'étude pour prendre connaissance des réalités du terrain par l'exploration des sites clés (écoles de musiques, collèges) afin d'identifier les écoles, collèges et lycées où la musique est enseignée

L'observation du terrain et les discussions sont les principales techniques utilisées au cours de cette phase. Ces techniques ont aidé à tester et améliorer les outils de collecte de données élaborées à cet effet.

- ❖ **Enquête proprement dite** : elle a été réalisée à partir d'un échantillon établi préalablement en tenant compte des critères sociaux-spatiaux. Celle-ci a permis de recueillir les informations relatives aux techniques d'enseignement de la musique et plus précisément du piano dans les écoles, collèges et lycées.

❖ **Echantillonnage**

L'Ecole Supérieure des Métiers d'Arts d'Abomey Calavi est composée de plusieurs ateliers de musique. La présente étude ne pouvant pas prendre en compte tous les enseignants et élèves il a été procédé à sa représentativité à partir d'un échantillon.

L'échantillon utilisé est de type aléatoire. L'effectif des enseignants et élèves enquêtés par ateliers a été déterminé sur la formule :

$$T = n \times t$$

T= l'effectif des enseignants et élèves enquêtés ;

n= l'effectif total des enseignants et élèves par classes ;

t= l'intervalle de connivence qui est de 2% soit 0,02

Tableau 1 : Effectif des enseignants et élèves par classes

Classes	Effectifs moyens d'élèves par classe	Effectifs enquêtés
Cm1	42	8
Cm2	39	7
Premier cycle collège	35	7
Deuxième cycle collège	23	5
Total	139	27

❖ **Observation directe**

L'observation directe a permis d'appréhender le niveau de l'éducation musicale et de l'apprentissage du piano à l'ESMA

❖ **Méthode Active de Recherche Participative (MARP)**

Elle a permis d'établir une certaine familiarité et la confiance avec les personnes identifiées ambiance nécessaire pour l'obtention des informations

1-4-3- Outils de collecte des données

- ✓ Questionnaire
- ✓ Guide d'entretien
- ✓ Grille d'observation

1-4-4- Matériel de collecte des données

- ✓ Appareil photo
- ✓ Moto
- ✓ Organigramme de l'ESMA de Calavi

1-4-5- Traitement des données

Cette phase de traitement a été consacrée au dépouillement manuel des résultats d'enquête à la codification des fiches d'enquête, à l'établissement des tableaux et figures et à l'interprétation des données statistiques. Les résultats issus des questionnements et guides d'entretien sont traités moyennant le logiciel Excel 2013 a permis la réalisation des tableaux et figures.

Le chapitre suivant présente le traitement et l'analyse des résultats du terrain.

Chapitre II :

Traitement et analyse des résultats d'enquête et des informations recueillies au cours du stage

2-1- La naissance de la pédagogie du piano

Des recueils pédagogiques furent édités par Clémenti (1752-1832), suivi de Cramer (1771-1858) élève de Clémenti et Czerny (1791-1857) élève de Beethoven. Leur enseignement était fondé principalement sur la technique du piano. Czerny partait des difficultés existantes, notamment dans les œuvres de Beethoven pour en faire des études.

Leur objectif était de délier les doigts, d'augmenter leur vitesse. A l'époque la relation maître-élève était très forte. Un élève travaillait avec un professeur en fonction de l'enseignement reçu par celui-ci ou de son affiliation à une certaine école. Au Bénin, l'Ecole Supérieure des Métiers d'Arts a vu le jour en 1975. Elle avait pour mission de former des futurs solistes. Malgré toutes les évolutions constatées des écoles de musique, les enquêtes et les méthodes attestent qu'il y a toujours cette relation duelle maître-élève dans l'enseignement musical. L'enseignement du piano en école de musique et conservatoire se calque encore pour beaucoup sur l'enseignement du CNSM qui lui existe depuis 1975, et qui est toujours organisé autour de la formation des solistes. Ainsi il est manifeste que tous ces éléments d'ordre historique, c'est à dire la montée de la virtuosité avec les grands maîtres, l'art de la transcription, l'extrême richesse du répertoire, la place du piano dans la société et la normalisation de la pédagogie, conduisent à un enseignement ayant pour objectif de former des solistes.

2-1-1-L'enseignement du piano

Après avoir découvert la polyvalence de cet instrument, nous pouvons penser que l'enseignement du piano donne accès à toute une richesse. Cependant, il semble que ce ne soit pas le cas. Il s'agit donc de comprendre pourquoi de nos jours la formation du piano est restée individuelle et encore centrée spécifiquement sur un répertoire piano solo classique.

En analysant les résultats du sondage effectué auprès des enseignants et des élèves d'écoles de musique et en observant les méthodes utilisées jusqu'à présent, nous mettrons en évidence les forces et les faiblesses qui existent dans l'enseignement du piano au Bénin. Nous présenterons par la suite des éléments historiques qui ont contribué à cette méthode d'enseignement.

Par ce sondage, il s'agit de cerner le type d'enseignement du piano qui est délivré actuellement dans les établissements musicaux. Pour cela, nous avons interrogé cinq pianistes qui ont fait leurs études à l'ESMA, ou qui côtoient un établissement musical (école de musique, ainsi que quatre pianistes professionnels ou futurs professionnels. Les questions qui leur ont été posées

visent à faire exprimer toutes les expériences, si modestes soient-elles, ayant permis de sortir de «l'individualité» habituel avec leur piano. Les principaux résultats du sondage sont listés ci-dessous :

✚ Le programme travaillé en cours de piano l'est spécialement autour du piano solo classique. Peu de pianistes ont travaillé avec un autre instrumentiste lors du cours de piano. Seuls quatre jeunes pianistes de la même classe en 1er et 2ème cycle ont eu l'occasion de jouer avec des flûtistes lors de leur audition de classe. Une seule a joué une fois avec une violoniste en 2ème cycle qui était également pianiste et élève du même professeur.

✚ La musique d'ensemble se base principalement sur des quatre mains. En effet, selon le questionnaire, tout le monde a déjà joué un quatre mains.

✚ Pour les élèves en 1er et 2ème cycle (cinq élèves sur cinq), l'apprentissage du piano consiste en un cours individuel (30 à 45 min), plus un cours de formation musicale (1h30 à 2h00). Pour Marie, en classes à horaires aménagés, se rajoutait, au même âge, une pratique collective en chorale.

✚ Pour les 3èmes cycles, certains (deux élèves sur quatre) ont eu accès aux cours de musique de chambre. L'un d'eux a dû attendre le 3ème cycle spécialisé pour intégrer ces cours.

✚ Deux pianistes sur six jouent de la musique en famille (mère pianiste, frère et sœur musiciens)

✚ Marie a découvert le plaisir de jouer ensemble grâce aux stages de vacances

✚ Gilbert et Gabriel ont l'occasion de jouer à plusieurs lorsqu'ils participent à des fêtes religieuses (orchestre de chorale, accompagnement de chants). Quatre pianistes sur sept pensent que leur établissement ne mettait rien en œuvre pour favoriser les échanges entre les pianistes et autres instrumentistes, les trois autres étant mitigés.

✚ En interrogeant les quatre jeunes pianistes de la même classe nous nous sommes rendu compte qu'il y a très peu de contact entre les musiciens et les projets culturels de l'école. Ils n'ont pas l'air au courant des projets musicaux mis-en place dans les locaux. Très peu côtoient des autres instrumentistes. Ainsi, à de rares exceptions près, l'enseignement qui est dispensé à tous les participants de ce sondage est centré sur une pratique soliste et dans une moindre mesure en piano quatre mains. Cette pratique de musique d'ensemble reste donc dans une logique mono instrumentale ce qui n'est pas vraiment conformes aux normes internationales de pédagogie du piano. Par la suite nous allons vérifier si cela est dû aux méthodes utilisées pour l'enseignement du piano.

2-1-2- Etude des méthodes de piano

Ici nous avons relevé quelques-unes des méthodes de piano les plus connues et les plus usitées par les professeurs un peu partout dans le monde, classées par dates de parution. Nous nous intéresserons spécialement à leur type de répertoire :

- ✚ **1945 et 1951** : l'étude du piano modernisée, 1er volume, Michael Aaron: piano solo uniquement.
- ✚ **1950** : méthode de piano, Bartók – Reschofsky : piano solo uniquement
- ✚ **1987**: la méthode rose, 1ère année, Van den Velde : un seul morceau à 4 mains (partie pour le professeur)
- ✚ **1990** : Méthode de piano, débutants, Charles Hervé et Jacqueline Pouillard : sur 86 morceaux et exercices, 7 morceaux sont des 4 mains, le reste étant du piano solo.
- ✚ **1993** : la méthode de piano des 4 - 7 ans, Sophie Allermé : solos, quelques fois partie d'accompagnement.
- ✚ **1995** : le piano ouvert, Jean Michel Arnaud : uniquement piano solo.
- ✚ **1996** : Méthode moderne de piano, vol. 1, John Thompson : piano solo uniquement.
- ✚ **1996** : Pianorama vol. A mes premières pistes au piano, Jean, Le cussant : piano solo uniquement
- ✚ **1999** : le piano apprivoisé 1er volume, Sophie Allermé : piano solo et sept morceaux à 4 mains
- ✚ **2002** : Pianolude, 1ère année de piano par Joste, Guérin, Descouturelle, Barkeshli, Chartreux : pièces à 2, 4, 5, 6 mains, d'époque classique et contemporaine.

Nous remarquons, qu'à l'exception des plus contemporaines, l'ensemble des méthodes enseignent le piano solo. Très récemment, nous observons une ouverture sur une forme de musique d'ensemble par le biais de morceaux pour quatre, cinq ou six mains mais ceci ne fait pas partir la méthode du piano en solo qui reste la plus pratiquée. Il apparaît ainsi que l'enseignement du piano est presque uniquement solo comme dans tous les conservatoires et écoles de musique dans le monde. Avant de juger si cela est opportun, il nous faut réexaminer quel est le rôle de l'école de musique.

2-2- Critique de l'enseignement

2-2-1- Le rôle joué par les écoles de musique

Le but de l'école de musique en général est de former des musiciens polyvalents. Dans la complexité des programmes d'enseignement nous pouvons constater que l'école vise à la fois à former des musiciens futurs solistes avec une technique irréprochable ; des musiciens

accomplis, capables de jouer dans n'importe quel environnement ; des musiciens cultivés en histoire de la musique ; des musiciens « touche à tout » afin qu'ils puissent jouer n'importe où avec n'importe quel instrument et avec n'importe qui.

Pour vérifier si l'école joue pleinement son rôle, nous analyserons les résultats de nos enquêtes et à partir de ces données nous essayerons de cerner quelle est actuellement la place de l'élève.

Parcourons le schéma d'orientation pédagogique des écoles de musique et de danse écrit par l'école Suisse romande afin de connaître les missions de l'école de musique pour notre époque. La formation des musiciens est globale : elle comprend nécessairement une discipline dominante, le plus souvent instrumentale ou vocale, une discipline de culture musicale générale et une pratique soutenue et diversifiée de la musique d'ensemble. Cette mission appliquée au piano veut dire explicitement que l'enseignement doit répondre à la double vocation de cet instrument vu précédemment. Ces établissements qui constituent la principale source de développement de la pratique amateur, assurent également la formation des futurs professionnels. L'école de musique est donc en priorité un lieu d'apprentissage pour des amateurs. La formation des futurs professionnels venant au second plan.

Chaque cycle possède des objectifs concernant la pratique de la musique d'ensemble :

2-2-1-1- Premier cycle

Pour le 1er cycle, un des objectifs est :

L'amorce de savoir-faire vocaux et instrumentaux, individuels et collectifs : l'acquisition des premiers réflexes fondés sur l'écoute des autres dans la pratique collective.

2-2-1-2-Deuxième cycle

Pour le 2ème cycle, un des objectifs est :

« La préparation au “métier” du musicien (amateur ou professionnel) par le jeu régulier des différentes formes de musique d'ensemble (orchestre, musique de chambre...) dans le cadre d'un département des pratiques collectives ou des départements consacrés aux divers genres musicaux (jazz, musiques traditionnelles...) ainsi que dans les classes elles-mêmes » (Marie Buscatto, 2020).

2-2-1-3- Troisième cycle

Pour le 3ème cycle spécialisé de l'ESMA

L'objectif porte sur les mêmes contenus que le 3ème cycle mais avec un peu plus d'exigences qui correspondent aux perspectives de l'enseignement supérieur, en particulier la connaissance d'un large répertoire, individuel et collectif.

Cette mission de l'école de musique, était déjà présente dans le plan scolaire de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse en Europe depuis 1992.

2-2-2- Les résultats d'enquêtes

Selon les résultats d'enquêtes sur l'enseignement musical au Bénin, pour savoir si les écoles remplissent bien le rôle qui leur est assigné par le Ministère, les résultats obtenus sont tels que à propos de la pratique de musique d'ensemble, dans les classes de musique, 65 % des élèves ont des cours d'ensemble. Un tiers des pianistes suivent des cours d'ensemble (chorale incluse). Un pianiste sur cinq fait, hors des classes musicales, de la musique d'ensemble (amis, famille, groupe de rock...). D'après une enquête spéciale réalisée auprès des pianistes du 2ème cycle, 2,8% des pianistes accèdent à une pratique de musique d'ensemble au cours de leurs études musicales.

A propos de la formation des amateurs, elles nous apprennent que :

Les élèves des conservatoires envisagent, pour la plupart, de rester amateurs ; mais le conservatoire professionnalise. Les écoles de musique ont longtemps fonctionné comme une machine à former des professionnels, avec comme modèle ultime le musicien virtuose. Or, 2% seulement des élèves accèdent à ce stade, et la grande majorité abandonne toute pratique musicale à l'âge adulte.

L'enseignement des écoles de musique fonctionne un peu comme un enseignement technique, plutôt qu'une filière culturelle. Le conservatoire semble viser une professionnalisation, alors qu'on sait par ailleurs que moins d'un élève sur trente a réellement devant lui un avenir professionnel comme musicien.

D'où le constat de Jean-Claude LARTIGOT dans L'apprenti instrumentiste :

Les écoles de musique ont grossi et se sont multipliées sans que personne n'y soit vraiment préparé. Aujourd'hui elles ne sont plus réservées à une élite, mais ont bien du mal à ne pas former qu'une élite : dans l'enseignement contrôlé (Ecoles Nationales de Musique et Conservatoires Nationaux de Région) 2/3 des élèves qui débutent se sont évaporés à la fin du premier cycle ; elles sont considérées comme indispensables au développement d'une pratique musicale mais la scolarité débouche rarement sur une pratique instrumentale amateur (sur 100 musiciens amateurs en activité, seulement 29 ont appris en école de musique ».

Au regard de tous ces constats nous pouvons dire que les réalités vont souvent à l'encontre des missions officielles assignées aux écoles de musique.

2-2-3- La place de l'élève ?

Selon les textes officiels la première mission assignée aux écoles de musique est de former des musiciens amateurs. Ceci nous invite à renverser les perspectives. Au lieu de partir de l'institution avec ses exigences, ses cursus, nous devons partir de l'élève. A l'aide de résultats d'enquêtes, d'articles, nous préciserons la place de l'élève dans l'enseignement actuel.

L'élève n'est pas toujours au centre du dispositif de l'enseignement. Il peut même être amené à abandonner ses études musicales :

Le musicien amateur est souvent confronté au défi de la solitude. Travailler seul, en période d'apprentissage, c'est compréhensible, mais l'absence d'échange musical peut finalement mener à la perte d'intérêt ou à l'abandon de la pratique active. Sur l'ensemble des français ayant fait de la musique au cours de leur vie (32% de la population française de 15 ans et plus), 69% ont abandonné.

L'enquête d'Hennion nous donne les raisons de ces abandons : Ceux qui ont abandonné : « Pratiquent les instruments très demandés (piano, bois), mais aussi des instruments moins « classiques (guitare, percussion) : beaucoup d'élèves semblent avoir quitté le conservatoire pour changer d'instrument et jouer d'autres musiques (pop, jazz...). Ont vu leurs projets musicaux initiaux se réduire à des proportions moins ambitieuses et plus réalistes. Pour former des amateurs il faut remettre les élèves au centre de l'école de musique. Ceci nous amène à contester la relation maître-élève qui existe actuellement.

L'élève est central, il ne devrait plus y avoir de notion de maître-élève où l'élève exécute ce que lui demande le professeur sans discussion. Le but n'est pas de contrarier la vocation de soliste de certains élèves, mais de donner au contraire à tous, dès les premières années d'apprentissage, la palette la plus globale de ce qu'est le piano. Nous avons le devoir en tant qu'enseignants de prendre en compte les envies, les souhaits des élèves ou de leur permettre de découvrir par eux-mêmes leurs envies, leurs goûts. Ensuite, l'élève se situera, choisira par lui-même son chemin après avoir eu une vision large de cet instrument.

De plus l'école de musique en plus d'être un lieu du savoir doit être un lieu de convivialité, de rencontres intenses et fructueuses. Les enfants qui s'inscrivent dans un club de sport ont pour but premier de faire des rencontres, de communiquer. Il en est de même pour la musique. Les jeunes enfants et adultes qui s'inscrivent en piano, en flûte, en accordéon et d'autres instruments ont aussi pour souhait de jouer, de faire des rencontres musicales avec d'autres instrumentistes, de montrer, de comparer leurs instruments respectifs. Très peu de musiciens ont des contacts

entre eux, au sein ou en dehors des cours. D'après notre enquête, cinq pianistes sur huit connaissent un quart, ou même moins, des pianistes de leur classe. En nous posant la question de savoir si c'est normal nous avons remarqué qu'en général, l'élève connaît celui qui précède et celui qui suit son cours. Et encore ne connaît-il que son prénom et les morceaux qu'il travaille. Pourtant, selon les témoignages des enseignants il n'est pas compliqué d'organiser régulièrement des rencontres musicales, amicales, des petits concerts entre eux, des pots amicaux, des sorties...

L'école de musique ne remplit donc pas pleinement son rôle. L'élève n'est pas considéré comme un futur amateur qui sera amené dans sa vie de citoyen, parfois avec difficultés, à mettre en place une pratique musicale. En particulier, elle peine beaucoup à dépasser le seul aspect piano solo et à aborder la musique d'ensemble dès le début de l'enseignement.

2-3-Résultats de nos enquêtes

Bien que les enquêtes sociologiques soient suffisamment explicites sur le rôle actuel de l'école de musique, il nous a semblé intéressant de mener des enquêtes personnelles auprès des élèves d'écoles de musique, ainsi qu'auprès des enseignants. En effet, comme le ministère de la culture à travers le plan d'action du gouvernement va instaurer les classes culturelles dès la rentrée prochaine, nous avons pensé nous pencher sur le vécu quotidien des élèves et enseignants afin d'améliorer notre projet pour une possible facilitation de l'ensemble des méthodes et outils utilisés pour l'enseignement du piano au collège.

2-3-1- Résultats auprès des élèves :

✓ Désir d'ouverture

Au travers de nos enquêtes, nous remarquons que la musique d'ensemble est fréquemment citée dans les meilleures expériences vécues. En effet, celles-ci bien que rares, sont tellement appréciées qu'elles laissent un souvenir indélébile dans la formation. Le fait de jouer avec d'autres musiciens permet au pianiste de voir son instrument sous un autre angle et ainsi de sortir du contexte piano solo. Citons Marie qui s'étonnait de parler des examens pour exprimer ses bons souvenirs. Elle aimait particulièrement l'ambiance dans les coulisses lorsque tous les élèves attendaient leur tour et qu'on se soutenait mutuellement. Il n'y a rien d'étonnant dans ces propos. Les pianistes de 1er et 2ème cycle ont peu l'occasion de jouer à plusieurs. Le fait de retrouver tous les pianistes dans une même salle et d'attendre ensemble pour la même chose, crée une ambiance toute particulière. Ce rapport de complicité se retrouve fréquemment dans les groupes d'ensembles tels que les multiples orchestres, que les pianistes ne côtoient pas.

La majorité des pianistes ayant terminé leurs études musicales (deux sur trois) se rendent compte de tous les avantages de la musique d'ensemble qu'ils n'ont pu aborder. La question ne s'est pas réellement posée lors de leur formation, car il n'y avait aucune information sur les différentes manifestations culturelles que l'école de musique proposait. Ainsi ces pianistes ne se sont pas sentis mis à l'écart. Nous pouvons l'affirmer en questionnant les jeunes pianistes âgés de 11ans et de 13ans. Nous nous sommes aperçus qu'ils ont un désir réel de vouloir faire davantage de musique d'ensemble, mais n'ont aucune conscience de ce qui se passe dans leur école. Très peu ont des amis autres instrumentistes, ils n'ont aucune comparaison. Ils se contentent d'aller seulement à leur cours de piano et de formation musicale. Certains pensent que s'il n'y a pour l'instant pas de cours dispensés pour eux c'est qu'il y a une raison particulière, comme un niveau « particulier » à atteindre. Revenons sur une phrase d'Anne – Nobel : « Je pense qu'il faut attendre le 3ème niveau pour pouvoir jouer d'autres esthétiques. Sinon on ne ferait pas que du classique encours ». Cette citation montre bien les idées que véhicule l'école de musique. Le constat est que à cet âge, les enfants ne se rendent pas compte des multiples facettes de leur instrument. Ou si au cas contraire ils s'en rendent compte, ils doivent se dire que c'est en atteignant un haut niveau qu'ils y arriveront, or ce n'est pas du tout le cas. Il nous a suffi de regarder les regrets, les désirs non réalisés des pianistes ayant arrêté leur formation en 3ème cycle pour voir que la plupart des pianistes auraient voulu avoir plus d'ouverture.

Pour la majorité d'entre eux, leurs regrets tournent autour de l'ouverture à la musique et de la pratique d'ensemble. Comme le dit une enquêtée :

« Je regrette qu'on ne m'ait appris que le piano classique qu'on ne m'ait pas ouvert sur d'autres esthétiques, qu'on ne m'ait pas appris le principe d'improvisation, [...] et qu'on ne m'ait pas fait davantage participer à des ensembles musicaux ».

Pour Didier, ses regrets concernent la pratique d'ensemble, le piano accompagnement, le piano jazz, l'improvisation. Il explique ces absences par un manque de temps. Seul David n'éprouve pas de regret, sûrement grâce à la pratique d'un deuxième instrument, la trompette grâce à laquelle il a participé à de nombreuses pratiques collectives.

La conclusion que nous pouvons tirer de ces enquêtes est le désir unanime des pianistes pour une pratique d'ensemble, et ce dès le 1er cycle.

2-3-2- Résultats auprès des enseignants :

✓ Nécessité du changement

La plupart des enseignants ont reçu un enseignement traditionnel où le premier objectif était de rentrer dans un CNSM. Aussi le programme étudié était particulièrement basé sur du piano solo. Illustrons ces propos par un des regrets de Séréna, ancienne élève d'un CNR :

« J'étais projeté dans un monde professionnel, alors que je n'y aspirait pas encore à cet âge-là. On m'a formaté dans un objectif CNSM. Le seul objectif à atteindre était l'excellence et la perfection. J'étais pour eux l'élève idéal, très scolaire, qui travaillait, qui réussissait ... et finalement ils ne m'ont jamais permis de me poser d'autres questions sur ce que je pouvais faire d'autre. Ils ne m'ont jamais dit ce qu'apportait réellement le CNSM. Ils ne m'ont pas assez ouvert les yeux ».

Certains enseignants, dont Séréna, arrivent à remettre en question l'enseignement reçu s'apercevant qu'avec le monde actuel le fait de savoir jouer impeccablement une étude de Chopin ou de Mozart ne suffit pas. Il n'y a pas que la virtuosité qui compte dans une vie de musicien. Une vie d'artiste devrait donner accès à de nombreuses portes : la pratique collective, l'ouverture aux autres esthétiques, une connaissance plus générale de la musique.

Les enseignants concernés sont tous les quatre conscients de l'importance d'une pratique de la musique d'ensemble dès le 1er cycle :

Il faut dès le début commencer à jouer avec d'autres. Ce que je reproche aux écoles de musique c'est que l'enfant joue trop tout seul et la relation professeur-élève est encore trop présente. Il faut que cette relation se casse, qu'il y ait davantage une relation élèves-professeurs.

Denise

« C'est un facteur de motivation important. « Il n'est pas nécessaire d'avoir un bagage avant de commencer la musique d'ensemble. Le répertoire n'est pas adapté aux très débutants. A l'enseignant de mettre en place un dispositif pour pouvoir jouer à deux, voire trois. Commencer dès la première année, pourquoi pas. Cela peut très bien marcher avec certains et d'autres non ». Marie-Hélène « Je pense qu'il faut aborder très tôt la musique d'ensemble ».

Timothée

« Il faut commencer dès la première année ».

Ayant tous ressenti ce manque d'ouverture, de spontanéité, de dialogue au cours de leur formation, ils essayent tant bien que mal de ne pas reproduire le même enseignement. Delphine, qui n'a connu le piano uniquement qu'en piano solo, met en œuvre chaque année une audition pour ses pianistes, en collaboration avec d'autres instrumentistes :

« En cours de piano 0% de musique d'ensemble. Rien, même pas un quatre mains. A l'époque on n'y pensait même pas, cela ne faisait pas partie de la culture du piano. Maintenant je

réfléchis sur les intérêts et les motivations qu'apporte la musique d'ensemble. C'est pourquoi j'organise moi-même chaque année une audition de piano avec autres instruments ».

Comme le souligne Delphine, et selon les normes de l'école Suisse normande la musique d'ensemble comporte de multiples intérêts dans l'enseignement musical et particulièrement celui du piano qui est quasiment inexistant au Bénin.

2-4- Les avantages de la musique d'ensemble

D'après nos enquêtes dans les écoles de musique nous avons perçu une volonté de la part des enseignants d'insérer une pratique collective dans l'enseignement de la musique dès le plus jeune âge. Cette volonté ne vient pas seulement du manque ressenti lors de leur propre enseignement, mais aussi et surtout d'une conscience réelle des avantages qu'apporte la musique d'ensemble. *Mon expérience d'enseignement du piano lors des cours particuliers, des stages de vacances et des remplacements en école de musique m'amène aussi à avoir une idée claire des avantages que peut apporter la musique d'ensemble à l'élève musicien. J'en présenterai les principaux.*

En fonction du type de formation, différents avantages peuvent être mis en jeu. Nous verrons tout d'abord les avantages communs à tous types de formation et ensuite les avantages qui sont spécifiques à certaines d'entre elles.

2-4-1- Les avantages communs

➤ Travail de l'écoute

Deux types d'écoutes sont mis en jeu lors d'un travail collectif. Tout d'abord, l'écoute musicale. Le jeu du piano à plusieurs implique un minimum d'écoute, ne serait-ce que pour être ensemble et avoir un résultat sonore convenable. Lorsqu'un élève joue seul, il n'est pas confronté à ces difficultés. Son seul objectif est d'obtenir une bonne sonorité. Mais dès les débuts, cet objectif est encore très peu recherché par beaucoup d'enseignants. Quant aux débutants qui commencent par de la musique d'ensemble, ils sont confrontés immédiatement à des obstacles dont le premier est de jouer ensemble, commencer et finir ensemble. Pour cela, ils devront faire travailler leur oreille, connaître la partie musicale de leur camarade, écouter attentivement les différentes voix pour pouvoir obtenir une parfaite mise en place. A titre d'illustration, voici l'exemple d'un de nos cours de piano. Actuellement nous sommes en train de faire travailler un quatre mains à deux frères, tous deux débutants : Marcoun an et demie de piano et Yann deux ans de piano. La pièce travaillée est tirée de la méthode de piano de Pouillard intitulée Une gamme singulière de Szelenyi. Cette pièce a une particularité : que ce soit à la première ou à la deuxième partie, il y a tout au long des croches. Ainsi, Marco et Yann, afin de pouvoir jouer

correctement ensemble, devront obligatoirement s'écouter et plus particulièrement écouter ce débit de croches. Durant l'exercice il arrive parfois que l'un accélère ou que l'autre ralentisse. Ils devront donc synchroniser en fonction des cadences. Si chacun écoute bien ce débit de croches, une stabilité rythmique se mettra en place naturellement. Pour vérifier cet apprentissage, je demande à l'un de faire absolument ce qu'il veut au niveau du rythme : il peut accélérer, ralentir, faire des rubatos, etc. Son frère aura pour objectif de le suivre. Ensuite nous inversons les rôles. Cet exercice était très intéressant. C'est à ce moment que l'on peut vérifier si l'oreille fonctionne bien, et c'est également à ce moment que les élèves se rendent réellement compte de l'importance de l'écoute et de la stabilité rythmique. De plus cela se pratique généralement dans une conviviale atmosphère. Mais il est dommage de constater cette pratique de la musique d'ensemble n'existe pas dans l'enseignement musical au Bénin.

L'écoute musicale porte également sur le rendu sonore. Quand on est plusieurs pour une performance, il faut apprendre à gérer l'intensité. A certains passages, un instrument doit plus ou moins être mis en valeur.

Les musiciens doivent donc prendre en compte ce paramètre mais aussi les capacités sonores de chacun. Prenons comme exemple une partie de violon et de piano qui sont toutes les deux de même intensité ff. Si le violoniste ne joue pas sa partie ff, le pianiste devra s'adapter afin de ne pas « noyer » le violoniste. Le deuxième type d'écoute est d'ordre social. Jouer, travailler à plusieurs présentent les mêmes enjeux que n'importe quel travail collectif. Une attention mutuelle est nécessaire pour pouvoir aborder un travail collectif. Il s'agit d'être capable d'écouter les problèmes que rencontre chaque musicien, de les comprendre, d'accepter leurs erreurs, d'accepter ses erreurs.

Afin d'obtenir un résultat satisfaisant au niveau de la sonorité, du tempo, de l'interprétation, chaque élève doit accepter les remarques de chacun, aussi bien celles de son professeur que celles de ses camarades. Ce moment de travail est un moment de communication, d'échanges, d'expériences. L'écoute est donc primordiale. Ce travail, bien qu'éloigné du contexte musical, nous semble cependant d'une grande importance. Il s'agit là d'une éducation à la citoyenneté.

➤ **Conscience des erreurs**

Le fait de jouer à plusieurs amène une meilleure compréhension de ses propres erreurs. Ainsi, comme nous l'avons déjà montré en début de partie, les problèmes rythmiques apparaîtront plus clairement à l'élève en pratique collective qu'en pratique solo.

➤ **La solidification des doigts**

Beaucoup de pianistes débutants n'osent jouer. Ils enfoncent à peine leurs doigts de peur de se tromper. Lorsque l'on joue un morceau tout seul, cela ne dérange pas, mais lorsqu'il s'agit de jouer à plusieurs, cela peut poser problème. En jouant un quatre mains, un six mains ou avec d'autres instruments, l'enfant se sent obligé de donner plus, de jouer davantage pour qu'on puisse l'entendre. A certains passages, la partie du piano peut être soliste. Le pianiste devra donc jouer plus, c'est à dire enfoncer davantage ses doigts et par conséquent avoir des doigts nettement plus solides. A plusieurs il est plus facile de prendre conscience de la faiblesse de ses doigts que seul devant son piano. Cela fait donc travailler un aspect technique : la solidification des doigts.

➤ **La respiration**

Un pianiste au début de son apprentissage ne voit pas l'intérêt de respirer. Pourquoi respirer alors que le piano n'est pas un instrument à vent ? Dès qu'il est amené à jouer avec au moins un autre musicien, obligatoirement la respiration devient nécessaire, ne serait-ce que pour donner le départ. Pianistes, nous ne mettons pas assez d'importance sur ce point, et cela est fort dommage. La respiration nous fait vivre, et si nous ne respirons plus pendant un morceau, nous sommes vite asphyxiés ! C'est grâce à elle que la construction des phrases devient plus claire et c'est aussi grâce à elle que le morceau a un sens musical. Je soutiens ces propos car l'on ne m'a jamais parlé de respiration en cours de piano. J'ai découvert l'importance de la respiration seulement lorsque je me suis mise à travailler avec un instrument à vent, un corniste, lors de mes cours de piano d'accompagnement en 3ème cycle spécialisé.

➤ **Le regard**

Le regard est également nécessaire afin de pouvoir suivre les autres musiciens notamment dans les changements de tempi, les ralentis, les points d'orgue...Généralement le travail du regard comme celui de la respiration, provoquent une agréable surprise chez les élèves. En effet, ils n'ont jamais eu l'occasion auparavant de respirer et de se regarder droit dans les yeux, cela est tout nouveau pour eux. Souvent la première approche amène à un fou rire.

➤ **Le répertoire**

Plus on joue avec d'autres instruments, et de différents styles, plus le répertoire s'élargit. L'enfant peut ainsi avoir une large palette du répertoire mise à sa disposition.

➤ **Motivation**

Nous avons vu au travers de notre enquête, que lorsqu'un travail de musique d'ensemble est amorcé, la motivation des élèves est bien présente.

« Le changement de comportement et de motivation est à 100%. Les élèves sont tous présents pour ces projets. Ceux qui ne travaillent pas habituellement, travaillent un peu, et ceux qui travaillent bien, travaillent encore mieux ».

Que demander de plus ? Les enfants réclament à l'unanimité des ateliers de musique d'ensemble. Ils travaillent alors nettement mieux, communiquent, font des rencontres, vivent des moments musicalement et humainement forts.

2-4-2- Les avantages spécifiques

2-4-2-1 Pour les quatre mains

❖ La lecture :

Généralement, la partie secundo se lit en clé de fa, et la partie primo en clé de sol. Souvent un enfant a plus de difficultés à lire la clé de fa. Faire travailler une partie secundo de quatre mains est un bon moyen pour aborder cette difficulté de lecture. Cela évite la lecture de notes en clé de fa sans objectif lisible pour l'enfant.

❖ L'espace du clavier :

Pour jouer un quatre mains, deux personnes se partagent le piano. Tout l'ambitus du clavier sera ainsi exploré, la partie primo étant dans les aigus et la partie secundo dans les graves. Il arrive souvent que les débutants ont du mal à se positionner sur le clavier. Très peu font le rapprochement texte/placement sur le clavier. Combien de fois des élèves jouent leur morceau une octave au-dessus ou une octave en dessous ? Par le biais des quatre mains, les pianistes auront davantage conscience du rapport partition/clavier puisqu'à deux sur le même instrument, il est difficile de jouer où l'on veut.

❖ Connaissance du corps, d'une gestuelle :

La première difficulté du quatre mains est la gêne des mains opposées des deux pianistes dans le médium, où il y a souvent des croisements et des « touche-touche ». Pour éviter cette gêne, il faut bien connaître la partie de l'autre afin d'anticiper le geste. Il y aura également la recherche d'un doigté qui convienne aux deux partenaires pour ne pas causer de gêne. En se confrontant à ces obstacles, l'élève aura davantage conscience de son corps, de la position des doigts et de la main, mais aussi de sa gestuelle. Souvent un pianiste qui travaille seul ne se pose pas de question sur son corps, il l'oublie complètement même. J'ai eu l'occasion de faire travailler un jeune élève de onze ans mal dans son corps. Il était extrêmement tendu et cela le gênait dans sa manière de jouer. J'ai donc décidé de lui faire faire un travail sur la découverte de son corps. Il a été complètement déboussolé parce travail. Pour la première fois il découvrait ce que sont

réellement son poignet, ses doigts, son avant-bras, ses jambes, son dos... Il a eu beaucoup de mal car il n'avait aucune conscience de ses différents membres.

Le quatre main est donc un moyen efficace pour permettre aux élèves un travail sur le partage du clavier c'est-à-dire le travail d'une gestuelle. Souvent pour permettre à son partenaire de « croiser », il faudra effectuer un léger mouvement du poignet vers le haut ou vers le bas, ou pour lui laisser la place, bien replier un doigt à un moment précis, etc.

❖ La pédale :

C'est celui qui joue la partie secundo qui met la pédale. Il la met à la fois pour lui, mais aussi pour la partie primo. Ainsi, pour les deux parties, le placement de la pédale est d'une grande importance. La partie secundo devra donc bien connaître l'autre partie afin de placer la pédale judicieusement. La partie primo qui, elle, ne s'occupe pas de la pédale se rendra compte plus aisément de son importance. En effet, si à un endroit précis, la pédale est nécessaire et que son camarade oublie de la mettre, il verra de suite les conséquences de l'absence de pédale au niveau du phrasé, de l'intensité. Lorsqu'on joue seul, souvent la pédale passe au second plan car nous mettons en priorité les notes et le rythme. Le fait de ne pas s'en occuper pour la partie primo permet de voir les avantages de la pédale sous un autre angle.

2-4-2-2. Pour le piano et autres instruments

Découverte d'autres instruments :

Jouer avec d'autres instruments apporte énormément de richesse pour le pianiste mais aussi pour les autres musiciens. Tout d'abord une meilleure connaissance de l'instrument de ses camarades.

Imaginons qu'un pianiste travaille avec un accordéoniste et un violoncelliste. Au travers des répétitions il s'habituerait aux sonorités de chacun des instruments, il verrait l'attention que porte chaque musicien sur son instrument, il remarquerait les caractéristiques propres à chaque instrument. Pour le violoncelle, il remarquerait qu'il lit toujours en clé de fa et de temps en temps en clé d'ut 3, que c'est un instrument à cordes avec un archet qu'il faut tendre et détendre à chaque répétition, qu'il faut mettre de la colophane dessus afin d'obtenir un meilleur son, qu'il ne faut pas toucher les crins de l'archet, qu'il faut un coussin, etc. Il remarquerait aussi que l'accordéon est un instrument proche du piano, qu'il lit les deux clés, qu'il doit tirer et pousser comme le violoncelle mais pas dans le même contexte, que la main droite fait la mélodie et que la main gauche les accords, qu'il existe plusieurs sonorités, etc. En plus des caractéristiques

propres à chaque instrument, il découvrira au fil des répétitions le commentaire propre à chacun, notamment sur les modes de jeux spécifiques (pizzicato, poids de l'archet, harmoniques, soufflet, bruits de touche).

Ainsi la musique d'ensemble présente de nombreux avantages qui interagissent les uns avec les autres. On peut y avoir accès dès le plus jeune âge.

CHAPITRE III :

LES CONTRAINTES LIEES A L'ENSEIGNEMENT DU PIANO A L'ESMA : APPROCHES DE SOLUTION ET PRESENTATION DU PROJET

3-1-Problèmes et approches de solutions

Dans cette partie, en nous basant sur les résultats de l'enquête effectuée et sur l'analyse des différents tableaux et sondage nous relèverons les différentes contraintes remarquées, posant problème dans le cadre de la pédagogie du piano et ensuite formuler des approches de solution pouvant permettre de les éradiquer.

3-1-1-Contraintes liées à l'enseignement

- Rareté de vrais pianos : quasi inexistence de pianos acoustiques professionnels.
- Absence de techniciens qualifiés pour la maintenance des dits pianos
- Amateurisme des enseignants de piano : très peu de professionnels formés pour le domaine, vaste improvisation à part quelques Européens qui sont souvent de passage
- Les églises exploitant les rares pianistes investissent très peu dans leur formation
- Manque au niveau national d'investissement dans les équipements musicaux
- Manque de travail individuel des élèves à la maison
- Difficulté des élèves à intégrer la musique occidentale dite classique
- Manque de matériel adéquat pour la bonne marche des cours
- Exorbitance du coût des vrais pianos : ce qui fait que très peu d'apprenants ont touché à un vrai piano
- Manque de cadre d'enseignement professionnel dans le domaine musical
- La sous-estimation des métiers d'arts en général et de la musique en particulier
- Le manque d'accompagnement au niveau de l'Etat des métiers d'arts
- Le manque d'accompagnement des parents d'élèves
- Inexistence de conservatoires et d'écoles pouvant permettre aux élèves d'exercer plus tard en tant qu'enseignant.
- Manque de patience et pression des parents exercée sur les enfants ce qui stresse et freine leur évolution
- Utilisation d'instruments déjà amortis et usés ce qui ne garantit pas une bonne expérience chez les apprenants
- Manque de moyens pour l'achat d'instruments adéquats aux enfants

- Les apprenants ont à leur actif beaucoup d'activités extra scolaires ce qui ne leur permet pas d'avoir assez de temps de répétitions individuelles
- Manque de documents didactiques pour le suivi et l'encadrement de l'enfant
- Quasi inexistence de suivi par les parents
- Complexité des différentes méthodes d'apprentissage
- Retard dans l'évolution des cours dû au manque d'instruments adéquats et de matériels didactique
- Manque de motivation des étudiants qui sont parfois ignorant de la chose musicale
- Difficulté dans le choix des partitions dû au manque de professionnalisme des quelques enseignants qui sont sur le terrain

3-1-2- Approches de solutions

- Commencer l'enseignement du piano avec les enfants dès le bas âge au cours élémentaire
- Créer des écoles de musiques ou conservatoires sur toute l'étendue du territoire national
- Formaliser l'enseignement de la musique
- S'ouvrir au monde extérieur musicalement parlant ; faire venir des enseignants qualifiés d'un peu partout pour coacher les quelques amateurs sur le terrain
- Mise à la disposition des pianistes de niveau supérieur des bourses d'études pour le renforcement des capacités dans les écoles de musiques à l'extérieur
- Exhorter les gros entrepreneurs avec la complicité des artistes à acheter de vrais pianos
- Construire des salles à architecture spécifiée pour la contenance des sons de musique produits par les instruments
- Installer des déshumidificateurs pour absorber le trop plein de d'humidité
- Faire former des facteurs de piano
- Construire des locaux pouvant abriter les pianos
- Produire massivement des matériels didactiques : les livres de théorie musicale et solfège, méthodes d'enseignement du piano

3-2- Proposition de projet pour la création d'un laboratoire de recherche en pédagogie de piano

Grâce à des installations de pointe pour la recherche multidisciplinaire, le *Laboratoire de recherche en pédagogie du piano* vise à augmenter notre compréhension des processus d'apprentissage et d'enseignement du piano. Le jeu pianistique étant une activité complexe qui requiert à la fois des habiletés motrices, auditives, visuelles et cognitives. La recherche expérimentale, dans ce domaine, sera désormais grandement facilitée grâce aux nouvelles infrastructures technologiques qui permettront de mesurer avec grande précision les habiletés reliées à l'expression artistique. Les nouveaux outils dont disposeront les chercheurs seront multiples et variés : des logiciels d'interface multimédias, des logiciels graphiques et des pianos acoustiques avec système informatique intégré qui coderont et analyseront les paramètres de l'interprétation ; la caméra thermique évaluera l'échauffement et les problèmes musculaires liés à la pratique de l'instrument ; la caméra numérique permettra la vision informatique, la reconstitution en 3-D et la création de la réalité virtuelle ; la vidéoconférence à large bande passante fera éclater les frontières physiques du studio de piano traditionnel.

A la fin de notre étude nous avons pour projet de constituer un laboratoire de recherches consacré à la pédagogie du piano. Ce laboratoire, sera équipé par des installations de pointe pour la recherche multidisciplinaire, pour une meilleure compréhension des processus d'apprentissage et des processus d'enseignement du piano. La mise sur pied du laboratoire sera possible grâce aux aides et des divers financements.

L'infrastructure comptera cinq pièces qui rempliront chacune des fonctions spécifiques. Le **studio** tout d'abord, la pièce principale pour les expérimentations et l'étude du jeu pianistique, sera équipé de deux pianos acoustiques 7' 6'' avec capteurs optiques et systèmes d'exploitation MIDI intégrés (Disklavirus), de caméras vidéo analogiques et numériques et d'écrans LCD. Afin de rencontrer les normes d'un studio d'enregistrement professionnel, un soin tout particulier sera accordé à la qualité de l'acoustique. Des murs isolés protégeront contre la pollution sonore causée par les bruits extérieurs et des panneaux acoustiques mobiles permettent de modifier la résonance spatiale du local.

Le **centre multimédia** aura à gérer l'ensemble du système informatique et tout l'appareillage audio-visuel du laboratoire. Son équipement permettra, entre autres, l'enregistrement direct de leçons de piano sur un support VHS, DVD ou mini DV, l'incrustation d'image et la reproduction instantanée en vidéo. Son système de production permettra une manipulation rapide et peu coûteuse de tout fichier audio ou vidéo : enregistrement, montage, formatage, transfert. De plus, le centre multimédia contrôlera les sessions de vidéoconférences permettant l'enseignement

interactif entre le laboratoire et des communautés lointaines, parfois même très isolées, ainsi que la communication entre des équipes internationales de recherche par transfert MIDI permettant d'obtenir à distance, une reproduction impeccable du jeu pianistique.

La **salle de conférence** sera un local polyvalent convenant pour des séminaires, des cours et des ateliers. Cette pièce sera également le site principal pour la vidéoconférence et l'enseignement à distance.

Le **centre de ressources** comprendra une importante collection de documents pour la recherche en pédagogie du piano. Il y sera disposé des documents en lien avec le jeu pianistique, beaucoup de livres de référence pour la recherche en pédagogie du piano, des partitions pour piano de niveau débutant à avancer, dont des partitions de compositeurs africains, et un ensemble de matériel didactique pour l'enseignement du piano à de jeunes élèves. Le centre de ressources rassemblera également une impressionnante collection de méthodes pour piano, chacun comprenant de multiples volumes des célèbres compositeurs.

Le **studio d'instruments anciens** renfermera une collection d'instruments historiques choisis avec soin : un pianoforte viennois Graf de 6 octaves (fabriqué par R.J. Regier), un clavicorde John Morley de Londres (reproduction) et un piano pour enfant type Papillon (instrument original reconstruit par Dan Côté). Un clavicorde Lindholm-Söderström (fabriqué par Andrew Lagerquist).

❖ Projets de recherche

De par sa nature, une approche scientifique de la pédagogie du piano doit allier art et science. Cette convergence n'est pas simple. Elle doit se produire dans un cadre multidisciplinaire et réunir des musiciens intéressés à la recherche scientifique et des chercheurs intéressés à la musique. La conception de la pédagogie du piano comme un champ d'études capable de répondre aux standards de recherche scientifique est une véritable innovation.

Le laboratoire se concentre sur six domaines de recherche :

- La pédagogie du piano : un nouveau domaine de recherche
- Motivation
- Lecture de la musique
- Santé et activité musicale
- Aspects physiques du jeu pianistique
- Apprentissage assisté par la vidéo

Un nouveau domaine de recherche

La pédagogie du piano étant un domaine émergent, il faut d'abord préciser son objet d'étude, cerner les approches méthodologiques et définir l'étendue de la discipline afin de l'établir comme un domaine de recherche autonome. De plus, les outils de recherche en pédagogie du piano sont rares. Nous sommes donc en train de préparer un guide de recherche et d'information faisant état des ressources multidisciplinaires disponibles pour la recherche en pédagogie du piano, avec renseignements descriptifs sur des ouvrages de référence et des sources érudites choisies.

Motivation

Les élèves de piano consacrent de nombreuses heures à l'étude et à la pratique de leur instrument. Maintenir leur motivation est crucial pour qu'ils persévèrent, d'autant plus que le taux d'abandon des débutants est alarmant. Les raisons derrière la décision de continuer ou d'abandonner restent floues, ce qui nous a poussés à développer un outil de mesure évaluant la motivation des élèves en piano. Notre objectif est d'explorer le lien entre cette motivation et leurs performances musicales. Nous avons également lancé une étude comparative sur la motivation des élèves issus de divers milieux culturels en Amérique du Nord et à l'étranger. Cette recherche inclut une enquête sur l'attitude et la participation des parents. Sachant que les sessions de pratique quotidienne peuvent être ardues, nous examinons comment les élèves perçoivent ces moments et comment cette perception influence leur motivation.

Lecture de la musique

Comprendre la lecture musicale représente un défi complexe pour les pianistes, qui doivent simultanément décoder une partition dans ses dimensions horizontale et verticale. Cependant, les difficultés d'apprentissage de la lecture musicale, ainsi que les solutions à ces problèmes, demeurent mal comprises. Souvent, on attribue ces difficultés au talent ou à son absence, négligeant ainsi une compréhension approfondie des obstacles rencontrés dans l'apprentissage de la musique. C'est pourquoi notre laboratoire s'est engagé à étudier ce processus afin de mieux appréhender les processus mentaux impliqués et les défis associés.

Pour ce faire, il est crucial de comprendre en détail le langage musical. Nous avons entrepris un examen minutieux des symboles musicaux présents dans divers manuels de piano utilisés en Amérique du Nord et en Europe. Cette création d'une base de données nous permettra de déterminer le nombre de ces symboles ainsi que leur fréquence et leur rythme d'apparition dans les différentes méthodes. Parallèlement, nous avons lancé une étude sur la coordination des

mouvements des yeux et des mains lors de la lecture d'une partition au piano. Cette recherche vise à approfondir notre compréhension des processus de lecture musicale chez les jeunes enfants, ainsi que des liens entre ces processus et les activités motrices associées à la pratique du piano. À l'aide de systèmes de caméras sophistiqués, nous sommes en mesure de mesurer les mouvements oculaires des musiciens pendant la lecture d'une partition, ce qui nous permet d'explorer les processus neurologiques et cognitifs impliqués dans la lecture musicale.

Santé et activité musicale

Le nombre de blessures liées à la pratique du piano est très élevé. Les statistiques démontrent que près de 47 % des musiciens professionnels et 17 % des apprenants (soit un élève sur 5) souffriront, au cours de leur carrière ou de leur formation, de douleurs liées à la pratique de leur instrument. Les tensions musculaires entraînent des problèmes articulaires et inflammatoires qui débouchent fréquemment sur la tendinite, la dystonie focale, ou le syndrome du tunnel carpien. Ces problèmes semblent souvent liés à une mauvaise posture, à un système moteur tendu ou à une compréhension fautive des mécanismes de réchauffement. Les nouvelles ressources technologiques permettent d'appliquer des méthodes de recherche scientifique éprouvées quant au diagnostic, au traitement et à la prévention de ces problèmes de santé. L'imagerie thermique, une technologie de vidéo infrarouge utilisée pour mesurer la température des mains, des bras, des épaules, du cou et du visage d'un pianiste en train de jouer permet aux chercheurs de déceler les points de tension musculaire et d'inflammation.

Aspects physiques du jeu pianistique

Les nouvelles technologies offrent plusieurs outils qui modifient considérablement notre façon d'étudier les aspects physiques du jeu pianistique. Des systèmes de caméras vidéo sophistiqués permettent de mesurer et d'évaluer le mouvement des doigts, des bras et du corps au moyen de techniques de visualisation numériques. L'analyse de la posture et des mouvements corporels nous permet d'étudier la position du corps au piano et les mouvements de base d'un interprète. Un système spécialisé de captation motrice permet également la visualisation tridimensionnelle du jeu pianistique et procure aux débutants une image en trois dimensions d'une exécution professionnelle pour les aider à visualiser la posture corporelle souhaitable au piano.

Les enregistrements audio réalisés sur des pianos équipés de systèmes d'interfaces MIDI permettent d'obtenir une représentation graphique des caractéristiques acoustiques d'une exécution musicale et de mesurer les écarts de temps en millisecondes et les intensités sonores en fractions de décibel. logiciel *MIDIator* développé au laboratoire permettent d'étudier les contraintes spatio-temporelles et musicales dans la coordination motrice lors d'une exécution

au piano. On peut ainsi mesurer l'exécution pianistique en faisant l'analyse de la force et de la précision rythmique du jeu de l'interprète.

Apprentissage assisté par la vidéo

L'utilisation de la vidéo permettra de modifier le studio d'enseignement de la musique. De plus en plus de professeurs ont recours à la caméra vidéo afin d'offrir une reproduction instantanée de l'aspect physique d'une exécution musicale. Notre laboratoire examinera l'efficacité des caméras vidéo utilisées comme outils d'enseignement et de recherche dans l'étude du jeu et de l'enseignement du piano.

La vidéoconférence sur large bande a considérablement élargi le milieu d'apprentissage de la musique. Une étude ethnographique permettra d'étudier l'impact de cet enseignement à distance.

Les travaux en pédagogie du piano de notre laboratoire de recherche seront caractérisés par leur caractère interdisciplinaire. En invitant des chercheurs de plusieurs champs différents à partager leurs expertises avec des musiciens, nous parviendrons à jeter un nouveau regard sur le jeu pianistique. Nous espérons ainsi pouvoir contribuer à établir les bases de ce nouveau champ de recherche qu'est la pédagogie du piano.

Budget prévisionnel du projet

N°	DESIGNATION	QUANTITE	PRIX UNITAIRE	MONTANT
1-	Logiciels d'interface multimédias	2	551.200F	1.102.400F
2-	Logiciels graphiques	2	18.655F	373.100F
3-	Pianos acoustiques avec système informatique intégré	3	11.700.000	3.5100.000F
4-	Pianos acoustiques avec capteurs optiques	2	14.500.000	29.000.000F
5-	Caméra thermique	1	412.125F	412.125F
6-	Caméra numérique	2	844.993F	1.689.987F
7-	Pièces à fonction spécifiques (salles)	5	25.000F	125.000F
8-	Ecrans LCD	3	975.000F	2.925.000F
9-	Caméra analogique	1	94.159F	94.159F
10-	Support VHS ou mini DV	2	18.850F	37.700F
11-	Piano forte Viennois Graf	1	757.893F	757.893F
12-	Clavicorde	1		
13-	Documents de recherche		4.500F	450.000F
				72.092.364F

CONCLUSION

Au terme de cette étude, il ressort que l'une des vocations des écoles de musique est la formation instrumentale mais ici nous parlerons de la pédagogie du piano est du fait qu'il doit être intégrée à un ensemble. Les enseignants choisissent leur répertoire en fonction de différents critères, tels que les difficultés musicales, le contexte actuel, l'intérêt des élèves ou les compétences musicales des enseignants. La formation musicale et instrumentale joue un rôle essentiel dans l'enseignement apporté aux élèves. Selon les interviewés, cette formation nécessite d'être suffisamment consistante.

Cependant nous avons mis en évidence, à partir d'enquêtes et d'une étude historique, que l'enseignement du piano est presque exclusivement centré sur le piano solo.

Or, la pratique d'ensemble présente un grand intérêt pour la formation du pianiste. Elle lui apporte des notions musicales peu développées dans la pratique piano solo telles qu'une sensibilisation à l'écoute, au rythme, à la respiration, à la connaissance d'autres instruments, etc. Nous pouvons retenir que contrairement à ce qui se fait actuellement dans les écoles de musique, la pratique de la musique d'ensemble doit s'effectuer dès le plus jeune âge et qu'il n'est pas nécessaire d'obtenir un bagage musical pour la commencer. Cette méthode répond de plus à la demande de nombreux élèves qui désirent étudier d'autres formes d'esthétique à part le piano solo, ainsi pour se préparer à une pratique d'amateur tout au long de leur vie, qui sera source d'une joie toujours renouvelée.

Quelques établissements ont commencé à mettre en place la pratique de musique d'ensemble dès le premier cycle, mais sans que cela ne s'installe dans la durée. C'est probablement parce que tout l'ensemble du système serait à revoir. Ces changements nécessiteraient de nouvelles implications, notamment autour de la formation des enseignants, de la conscientisation des parents, d'une nouvelle gestion des établissements ainsi que d'un dialogue avec les communes. Le regard critique que nous pouvons porter sur la démarche de ce travail, est de dire que cette recherche a pris une tournure différente de la toute première idée qui était d'obtenir des informations précises quant à l'utilisation des méthodes internationales dans l'enseignement du piano à l'école. Finalement, notre recherche a été ouverte sur l'ensemble des pratiques enseignantes ainsi que les différents aspects qui sont à prendre en compte pour faire apprendre le piano aux élèves en classe. Ainsi, nous avons obtenu une quantité d'informations concernant les besoins des enseignants, les objectifs visés chez les élèves et ce que les enseignants mettent en place sur le terrain. La finalité de ce travail permet d'avoir une vue d'ensemble plus large sur ce qui est pratiqué en classe avec les élèves. Nous trouvons cela bien plus intéressant que

d'utiliser uniquement les méthodes d'enseignement qui ne visent qu'à mettre en valeur le piano solo.

De plus notre étude nous a permis d'avoir une meilleure compréhension des différentes méthodes utilisées par les enseignants. Ceci nous a permis de voir réellement l'importance et les effets positifs de l'éducation musicale. Il est donc important d'éviter de tomber dans le piège de vouloir mettre de côté les activités musicales par souci de prendre du retard dans d'autres domaines disciplinaires.

Espérant, aussi de par notre étude, donner à qui que ce soit l'envie de pratiquer la musique et particulièrement le piano qui est par-dessus tout un instrument complet. Les objectifs d'apprentissage parfois tellement lourds et nombreux laissent les parents et les enseignants dans la crainte et le stress. Raison pour laquelle l'étude porte à éveiller leur conscience à ne pas supprimer les apprentissages musicaux ; mais au contraire à les utiliser avec intelligence et plaisir dans les disciplines fondamentales.

Pour finir, il a été constaté par cette recherche que les enseignants limités par le manque de formation musicale et instrumentale ne sont de loin pas favorisés pour cette mise en pratique et encore moins à l'utiliser dans les autres disciplines. La culture musicale qui n'a pas bien été intégrée durant leur formation reste en déficience.

À travers cette étude, nous relevons que la notion de plaisir est capitale dans un premier temps du côté de l'enseignant, car elle aura un effet sur l'enfant. Nous pourrions émettre l'hypothèse suivante : apprendre avec ou sans plaisir aboutit à une différence d'apprentissage grandement mesurable. Plus l'enseignant a du plaisir, plus l'enfant en aura ; ce qui facilitera également ses apprentissages. Plus l'enseignant est performant dans le domaine à enseigner, plus il aura du plaisir à le transmettre. D'où l'importance d'une formation musicale consistante, comme le témoignent les enseignants interviewés.

Ce mémoire s'est intéressé spécialement à l'enseignement du piano, mais nous pourrions également questionner l'enseignement individuel, dispensé par les écoles de musique, pour les autres instruments.

Références bibliographiques

BAUME-SANGLARD C. et JACUOD D., 2010, de la nécessité d'une formation musicale par le piano pour les enseignants : représentation d'une pratique. In la formation des enseignants en musique : état de la recherche et vision des formateurs ; colloque international...

BELLAMY O. 2000, Ecoles de musique, état des lieux, le monde de la musique pp 37-42.

BELLAMY O. 2001, Musiciens amateurs, la belle vie. Le monde de la musique.

BERTHOLET A. et PETIGNAT J.C., 1985, A vous la musique, 1ere année. Office romand des éditions et du matériel scolaire.

BOUGNOL L., 1996, Quelle place pour la musique d'ensemble dans le cours de piano ? Essai sur un changement de représentation du piano dans son enseignement, CNSM de Lyon, promotion.

CHARBERT E., 2000, Quelle place pour les pianistes dans les écoles de musique ? Rhône-Alpes promotion.

De LAVERGNE C., 2007, La posture du praticien- chercheur : un analyseur de l'évolution de la recherche qualitative pp 28-43.

De PIETRO J-F., 2006, Développements actuels dans la formation des enseignants de musique en Suisse. In Entre Savoirs modulés et savoir moduler : l'éducation musicale en question pp 211-231 Paris Edition l'harmattan.

DEVELAY M., 2005, Les enseignants et le changement, café de l'éducation « Le Bartholdy» Lyon.

DUPRE L., 1993, Quel enseignement dispenser aux amateurs ? La formation dans les écoles de musique est-elle adaptée aux amateurs ? Mémoire de bachelor.

HELFFER C. et MICHAUD-PARADEILLES, 1996, Le piano, que sais-je ?, p 174

HENNION A., MARTINAT F., VIGNOLLE J.P., 1983, Les conservatoires et leurs élèves et anciens élèves des écoles de musique agréés par l'Etat, Ecole des mines de Paris, centre de sociologie et l'innovation, La documentation française.

JAHIER S., 2011, L'éducation musicale à l'école primaire française : pratiques et représentations. In la formation des enseignants en musique : état de la recherche et vision des formateurs ; Colloque international... Bienne, 30 juin- 2 juillet 2010 pp 127-140.

JOLIAT F., 2010, La formation des enseignants de musique : état de la recherche et vision des formateurs : Colloque international ... Bienne 30 juin- 2 juillet 2010.

JOLIAT F., 2016, Musicalité, corporalité et performativité : La CTR (le carré, triangle et rond) Porrentruy : HEP-BEJUNE.

LARTIGOT J.C., 1999, L'apprenti instrumentiste, de la logique des méthodes à la méditation des professeurs dans la situation de l'enseignement Editions Van de Velde.

LEFORT Y., 2009, Projet de musique d'ensemble à l'ENMD de Lorient, Projet de validation CNFPT.

LOCARD P. et STRICKER R., 1997, Le piano, que sais-je ?, pp 250-263

SOULAS B., 2008, L'éducation musicale : une pratique nécessaire au sein de l'école. Paris : Editions l'Harmattan

VAN DER MAREN J.M., 1993, La recherche appliquée en pédagogie pp 127-134.

WILLEMS E., 2000, La préparation musicale des tout-petits. Lausanne : Editions Maurice pp. 74-79

WIRTHER M. et ZULAUF M., 2002, A la recherche du développement musical Paris : Editions l'Harmattan.

Annexes

Questionnaire d'enquête

Le présent questionnaire vous est destiné dans le cadre de la réalisation de notre mémoire de fin de formation pour l'obtention du Diplôme de Licence en musique à l'Institut Nationale des Métiers d'Arts d'Archéologie et de la culture. Le but visé par ce questionnaire est d'appréhender les problèmes que rencontrent les enseignants de musique et plus particulièrement du piano.

A l'endroit des enseignants

Identification

Département :

Commune :

Arrondissement :

Quartier :

Nom :

Prénoms :

Sexe:

1) Dans quel but le piano est insérer dans l'enseignement musical à l'ESMA ?

a) pour le plaisir ☐ b) éveil musical ☐ c) justesse rythmique ☐

d) synchronisation et mémorisation ☐

2) quels sont les types de partition enseignée aux élèves ?

a) relativement simple ☐ b) un peu de tout ☐ c) adapté aux intérêts ☐

d) en fonction des difficultés musicales ☐

3) quel est le matériel utilisé dans l'apprentissage du piano ?

a) Méthodes de piano ☐ autres techniques ☐

4) Quels sont les pratiques mises en place par les enseignants pour faire apprendre le piano aux élèves ?

5) Quelles sont les compétences nécessaires à l'enseignant pour enseigner le piano ?

6) Depuis combien d'années enseignez-vous la musique ?

a) 1- 5ans b) 5-10ans c) autres

7) Quelles sont les difficultés que vous rencontrez dans l'exercice de votre profession ?

8) Comment se font les cours en classe ?

a) individuellement oupe

9) Recevez-vous une aide de la part du gouvernement ?

10) Que pensez-vous que l'Etat peut faire en vue d'améliorer les conditions d'enseignement de la musique en général et du piano en particulier dans les écoles et conservatoire ?

Tables des matières

Sommaire	2
Dédicace	3
Remerciements	4
Sigles et acronymes	5
Résumé	6
Introduction	7
CHAPITRE I :CADRE THEORIQUE, INSTITUTIONNEL ET METHODOLOGIQUE DE LARECHERCHE.....	9
1-1- Cadre théorique :	9
1-2-Problématique	11
1-2-1-Hypothèses	14
1-2-2-Objectifs	14
1-2-3- Clarification conceptuelle	14
1-3-Cadre institutionnel.....	16
1-4- Cadre méthodologique.....	17
1-4-1- Collecte des données	17
1-4-2-Technique de collecte des données	17
1-4-3- Outils de collecte des données	19
1-4-4- Matériel de collecte des données.....	19
1-4-5- Traitement des données	19
CHAPITRE II :TRAITEMENT ET ANALYSE DES RESULTATS D'ENQUETE ET DES INFORMATIONS RECUEILLIES AU COURS DU STAGE.....	20
2-1- La naissance de la pédagogie du piano.....	20
2-1-1-L'enseignement du piano	20
2-1-2- Etude des méthodes de piano	22
2-2- Critique de l'enseignement.....	22
2-2-1- Rôle que jouent les écoles de musique.....	22
2-2-1-1- Premier cycle	23
2-2-1-2-Deuxième cycle.....	23
2-2-1-3- Troisième cycle.....	23
2-2-2- Les résultats d'enquêtes.....	24
2-2-3- La place de l'élève ?	25
2-3-Résultats de nos enquêtes	26

2-3-1- Résultats auprès des élèves :	26
2-3-2- Résultats auprès des enseignants :.....	27
2-4- Les avantages de la musique d'ensemble	29
2-4-1- Les avantages communs.....	29
2-4-2- Les avantages spécifiques	32
2-4-2-1 Pour le quatre mains	32
2-4-2-2 Pour le piano et autres instruments.....	33
CHAPITRE III :LES CONTRAINTES LIEES A L'ENSEIGNEMENT DU PIANO A L'ESMA : APPROCHES DE SOLUTION ET PRESENTATION DU PROJET	35
3-1-Problèmes et approches de solutions	35
3-1-1-Contraintes liées à l'enseignement	35
3-1-2- Approches de solutions	36
3-2- Proposition de projet pour la création d'un laboratoire de recherche en pédagogie de piano	37
Conclusion.....	43
Références bibliographiques	45
Annexes	47