

Anna STARTSEVA

LE GOUT MUSICAL

«Comment permettre aux élèves construire leurs propres goûts?»

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
PROBLEMATIQUE	2
LA NOTION DE GOUT DANS DIFFERENTS DOMAINES	3
Histoire	3
Philosophie	3
Sociologie. «La distinction» de P. Bourdieu	4
<i>Travail d'enquête</i>	4
<i>Le rôle d'éducation et d'origines sociales dans nos choix de goût</i>	5
<i>On aime parce qu'on comprend</i>	6
LE GOUT MUSICAL	6
Les habitudes d'une société	6
L'écoute	7
L'écoute dans les différents styles musicaux	7
<i>Classique</i>	8
<i>Jazz</i>	8
<i>Musiques traditionnelles</i>	9
L'interprétation musicale.	9
Le «bon goût» dans l'interprétation selon les époques	9
Histoire de la notation	9
La partition et l'interprète	11
<i>Epoque baroque</i>	11
<i>Romantisme</i>	11
<i>20ème siècle</i>	12

EFFETS DE CES CONCEPTIONS SUR L'ENSEIGNEMENT	13
Construction d'un individu	13
L'exemple du docteur Frankenstein	14
La «fabrication» et «l'abandon» dans l'enseignement de la musique classique	14
Le système d'enseignement à la française	15
Qui doit-on former?	16
De la théorie à la pratique	17
L'élève est un fruit d'une société	17
La «poiesis» et la «praxis»	17
Projet d'un dispositif	18
CONCLUSION	20
ANNEXE	21
BIBLIOGRAPHIE	22

INTRODUCTION

Nous voulons tous avoir du «*bon goût*». Mais qu'est-ce que le «*bon goût*»? Quelle est la norme? Le sens commun dit : «Les goûts et les couleurs ne se discutent pas». Le jugement de goût serait-il un tabou?

Voyons ce que nous disent les dictionnaires:

La première définition de ce mot est de l'ordre physique : *Le sens par lequel nous percevons les saveurs*. Le sens qui appartient au monde humain et animal. Un nouveau né préfère le goût sucré et doux au goût acide, donc ce sens est inné.

La deuxième définition appartient à la culture et se construit bien après la naissance : *Capacité à discerner ce qui est beau ou laid selon les critères qui caractérisent un groupe, une époque, en matière esthétique*¹. Il s'agit donc de quelque chose qui nous plaît ou pas, en lien avec notre perception de la beauté ou de la laideur, deux notions très subjectives qui dépendent toujours de quelque chose, qui sont toujours en rapport avec quelque chose.

On peut donc imaginer que le *goût* est le plat qui mijote dans une grande marmite dans laquelle on a mis beaucoup d'ingrédients, et que l'équilibre de tous ces ingrédients va faire le plat, unique en son genre.

Dans l'encyclopédie Universalis on trouve que «*le goût désigne, d'une part, un « don » personnel, d'autre part un phénomène collectif, l'orientation d'une société ou d'un milieu vers certaines formes d'art nettement déterminées ; c'est la faculté d'éliminer, de choisir, de créer des associations heureuses, qui naît d'une certaine intuition de la qualité, de la « saveur » des choses... En matière d'art et d'esthétique, la finesse et la qualité du goût dépendent d'abord de la sensibilité de l'œil et de l'oreille ; et, comme la sensibilité n'est pas compartimentée, l'environnement, l'ambiance, le fond sonore peuvent modifier, en l'accentuant ou en l'annihilant, l'impression ressentie devant un spectacle, un tableau, un paysage. Mais bien d'autres éléments interviennent pour développer, nuancer, personnaliser le goût : le tempérament et le milieu, l'étendue de la culture et de l'expérience visuelle. Ainsi, le goût de chaque individu est à la fois inné et perfectible, il peut être formé ou déformé, mais il reste essentiellement subjectif.*»

Voilà donc la difficulté de cette recherche : Comment apprendre à quelqu'un un sentiment? Comment permettre à quelqu'un de construire quelque chose de subjectif?

¹ Dictionnaire Larousse en ligne

Problématique

Dans ce mémoire je voudrais faire une recherche sur la composition de ce «plat unique», que met-on dedans (ou pas), est-il composé d'éléments concrets, facilement palpables, ou au contraire n'est-il basé que sur les sensations, les sentiments ou des éléments abstraits ? Quel chemin a fait la conception du *goût* à travers l'histoire? Comment la voit-on en philosophie? En sociologie? Peut-on transmettre notre goût ou apprendre à aimer quelque chose, comme on peut apprendre à faire la cuisine? Quel est le rôle du professeur vis-à-vis de son élève, d'un être humain en construction?

En faisant ces recherches je voudrais comprendre : **«Comment permettre aux élèves de construire leur propre goût ?»**

Les conceptions du goût dans différents domaines

Histoire

Si on regarde l'histoire du point de vue du goût, on voit que souvent les grandes tendances, les grandes modes sont liées aux découvertes, aux voyages, au commerce ou à des personnalités marquantes d'un milieu. A partir des monuments et des oeuvres préservés, si leur nombre est assez grand, il est possible de remonter aux sources et de pressentir quel a été le goût de ceux pour qui ils ont été créés. Par exemple, le commerce de Venise avec l'Orient au Moyen Age a influencé le goût des européens pour les épices et la soierie. La colonisation, la fondation de la Compagnie des Indes, les croisades ou la découverte des Amériques ont apporté en Europe des nouveaux goûts dans la cuisine, l'art, la musique, la mode.

Philosophie

Du côté des philosophes, au XVIIIe siècle, Voltaire, Hume et Kant, penseurs et écrivains, ont ruiné à leur façon le dogme platonicien de la beauté idéale, éternelle et immuable, pour mettre l'accent sur la subjectivité du goût. Pour cela, Kant a retranscrit ses idées dans « La critique de la faculté de juger » où il suggère la différence élémentaire entre les sentiments et les sensations. Il disait « *La beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple et chaque esprit perçoit une beauté différente* ». En effet, pour lui, la représentation des sensations peut être objective tandis que celle des sentiments ne peut l'être, elle est subjective.

« *Le goût est une aptitude à bien juger des choses des sentiments. Il faut donc avoir de l'âme pour avoir du goût* »², c'est à dire que le goût est forcément relié au beau. «*Le jugement sur un objet que l'on trouve agréable suppose un sentiment pour celui-ci. La satisfaction émet une relation de l'existence de cet objet à mon état. On dit aussi ce qui est agréable*»³.

Dans son dictionnaire philosophique, dans l'article sur «le beau», Voltaire explique que pour chaque individu la beauté est différente, que ce soit celle d'un homme pour sa concubine ou d'un crapaud pour sa compagne, même si cette dernière est laide ou ne répond pas aux critères de beauté que soulignait Platon. On parle alors ici de relativisme culturel : plus de beauté éternelle, mais autant de beautés qu'il y a d'individus et de contextes.

² Vauvenargues, «Philagora» www.philagora.net

³ Encyclopédie Universalis

Nos goûts dépendent beaucoup aussi sans doute de notre capacité à imaginer. Plus notre imagination est grande, plus on est capable de s'ouvrir sur des choses nouvelles et accepter d'être «dérangé», accepter qu'on peut aimer quelque chose qu'on ne connaît pas. Chacun aimerait pouvoir réduire toute espèce de goût ou de sentiment à sa norme, mais cela n'est pas possible. Si on est assez humble on peut imaginer de se mettre à la place de quelqu'un d'autre, accepter ses goûts. *«Qu'aurait pensé Einstein, qu'aurait-il trouvé s'il n'avait joué du violon? Les hypothèses audacieuses et inventives ne sont-elles pas le fruit du seul esprit d'imagination-avant de pouvoir ensuite être démontrées par le penseur logique ?»*⁴

Pour Nietzsche, *«le beau plaît surtout par l'intérêt fort et personnel, le but étant de se libérer d'une torture»*⁵. Et il est vrai que dans le monde d'aujourd'hui, il est souvent agréable pour le moral et pour le bien-être de voir une exposition dans un musée. Ou de pratiquer, dans les hôpitaux et en psychiatrie « l'art thérapie » qui aide le patient à canaliser ses émotions, à les faire ressentir ou tout simplement à se sentir mieux ainsi.

Sociologie. «La distinction» de P. Bourdieu

Dans la sociologie la référence des recherches sur *les goûts* est *La distinction. Critique sociale du jugement* de Pierre Bourdieu. L'ouvrage est volumineux et particulièrement dense ; il aborde des thèmes a priori aussi différents que les goûts musicaux et les manières à table, le rapport au langage et les préférences politiques ; il alterne développements conceptuels, tableaux statistiques, matériaux photographiques, coupures de presse ou encore extraits d'entretiens.

Travail d'enquête

«Les différences dans les goûts sont fortement corrélées avec les situations sociales» (P. Bourdieu). Dans un entretien lié à la sortie de son livre⁶, Pierre Bourdieu dit que l'une des découvertes de son enquête sur le goût dans la société a été qu'aujourd'hui peu de jugements engagent autant les gens que les jugements de goût. C'est extrêmement facile de faire rougir quelqu'un sur une faute de goût. Et là est une des difficultés de l'enquête. Evidemment, le rapport d'enquête est un rapport social et la personne interrogée a une idée du statut social de la personne qui l'interroge, ses goûts, ses préférences. Et elle a peur d'être jugée par l'interrogateur, d'autant plus que l'interrogé est plus bas dans la hiérarchie sociale.

⁴ N. Harnoncourt «Le discours musical» 1984, éd. Gallimard (p.11)

⁵ Dissertation sur le goût. Site internet Philagora www.philagora.net

⁶ http://www.dailymotion.com/video/x31ksa_bourdieu-les-jugements-de-gout_politics

Et de ce fait elle tend à produire des jugements de goûts qu'il juge conformes aux attentes de l'interrogateur.

P. Bourdieu trouve qu'il y a un espace de différences selon plusieurs principes, de différences hiérarchisées (selon le sexe, l'âge, la profession, le niveau d'instruction, le capital économique, la résidence etc.) et que ces différences objectives, dans les moyens de consommation, se traduisent en différences dans les préférences manifestées. C'est à dire que quand vous savez où quelqu'un se situe dans cet espace de différences, quand vous connaissez sa profession, la profession de ses parents, son niveau d'instruction, vous pouvez deviner globalement quelle catégorie de goût il aura, quelle catégorie de goût il ne peut pas avoir. Il y a des conditions sociales de possibilités. *«Pour avoir les goûts que j'ai il faut que je sois le produit de certaines conditions sociales»*. (P. Bourdieu)

Dans le schéma qui se trouve dans l'annexe, Bourdieu présente un espace social selon deux axes qui correspondent au volume global du capital qu'une personne possède (capital social, culturel, économique) et au rapport entre le capital culturel et économique de la personne.

Le rôle de l'éducation et des origines sociales dans nos choix de goûts

«Contre l'idéologie charismatique qui tient les goûts en matière de culture légitime pour un don de nature, l'observation scientifique montre que les besoins culturels sont les produits de l'éducation: l'enquête établit que toutes les pratiques culturelles (fréquentation de musées, des concerts, des expositions, lecture etc.) et les préférences en matière de littérature, de peinture ou de musique, sont étroitement liées au niveau d'instruction (mesuré au titre scolaire ou au nombre d'années d'études), et secondement à l'origine sociale. Le poids relatif de l'éducation familiale et de l'éducation proprement scolaire (dont l'efficacité et la durée dépendent étroitement de l'origine sociale) varie selon le degré auquel les différentes pratiques culturelles sont reconnues et enseignées par le système scolaire, et l'influence de l'origine sociale n'est jamais aussi forte, toutes choses étant égales par ailleurs, qu'en matière de «culture libre» ou de culture d'avant-garde. A la hiérarchie socialement reconnue des arts et, à l'intérieur de chacun d'eux, des genres, des écoles ou des époques, correspond la hiérarchie sociale des consommateurs, ce qui prédispose les goûts à fonctionner comme des marqueurs privilégiés de la «classe»»⁷ («La distinction»).

Tout au long de son livre P. Bourdieu nous montre les différentes classes sociales et leurs goûts dans la musique, les arts plastiques, la nourriture (qui est forcément liée au pouvoir d'achat). Ce livre a été écrit en 1979, donc il y a 30 ans, certaines des ces «théories» peuvent sembler un peu dépassées au regard des progrès technologiques et informations diverses, mais de nombreux aspects de la société de 2009 peuvent encore se lire à travers l'analyse de Bourdieu.

⁷P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979, Les éditions de minuit p.1-2

On aime parce qu'on comprend

On peut avoir le même goût aussi parce qu'on «parle le même langage». *«L'oeuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée. (...) Le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé, «noyé», devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes sans rime ni raison. (...) C'est dire que la rencontre avec l'oeuvre d'art n'a rien du coup de foudre que l'on veut voir, qui fait le plaisir d'amour de l'art, suppose un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage, qui implique la mise en oeuvre d'un patrimoine cognitif d'une compétence culturelle».* (Bourdieu)

Donc, apprécier quelque chose esthétiquement, avoir du goût - c'est connaître l'objet qu'on a devant nous. Si on le comprend et arrive à porter un jugement, c'est qu'on a pu le décoder, comprendre le langage qui a été utilisé pour la création de cet objet.

Le goût musical

Les habitudes d'une société

«On peut dire que les sons musicaux, dans leur acception relèvent de l'ordre de la culture et non de la nature.»⁸

Ceci tendrait à prouver que les valeurs construites par un individu pour tel ou tel type de musique, ne peuvent pas être pensées comme des données absolues et universelles, et que chaque type de société fabrique ses propres échelles de valeurs.

Pour donner un exemple sur les préférences musicales d'une société, en Russie, un pays doté d'un riche passé dans la musique classique, la musique contemporaine (c'est à dire des compositeurs vivants) a vraiment du mal à avoir des amateurs. Ce phénomène est lié à la fermeture des frontières du pays pendant près de 70 ans et au grand manque d'informations culturelles venues du monde extérieur (sur la musique, mais aussi sur la littérature, la peinture, le design). La société est restée si longuement dans les harmonies classiques avec des enchaînements sans «surprises», avec un son plein et rond, que maintenant un concert avec des sons inhabituels ou un «manque d'harmonie» est accueilli souvent avec réticence. Le public, par manque d'informations, n'a pas eu accès à des connaissances, donc ne peut pas, dans sa majorité, aimer quelque chose de nouveau, quelque chose qui le dérange.

⁸ ESCAL, F. *Espaces sociaux espaces musicaux* Paris: Payot, 1979 p.121.

Le goût dépendrait-il des habitudes, de ce qu'on connaît bien ?

Quand on donne la première purée à un bébé, le goût et la sensation dans la bouche sont tellement nouveaux, que sa première réaction sera probablement une grimace et une réaction de rejet. A la deuxième tentative, le lendemain, il va peut-être faire encore une fois la grimace, mais le troisième jour ce goût sera déjà connu par son palais et il finira même le petit pot.

Ne s'agirait-il pas du même phénomène pour l'écoute musicale ? Si on fait volontairement une démarche dans la découverte des nouvelles musiques, on s'habitue à des nouvelles sonorités, notre corps et notre esprit les acceptent et on peut même commencer à les aimer.

A l'époque de Mahler, quand les musiciens présentaient une nouvelle oeuvre au public, l'oeuvre était jouée deux fois pour mieux la comprendre, commencer à l'apprécier. Daniel Kawka le chef d'orchestre de l'Ensemble Orchestral Contemporain utilise souvent cette technique pendant ses concerts. L'ensemble joue une oeuvre, il explique son histoire, la construction, c'est à dire donne les clés d'écoute, les repères. Ensuite il fait rejouer cet oeuvre pour que le public découvre de nouvelles choses qu'il n'a pas pu entendre à la première écoute.

L'écoute

Donc, *l'écoute*, bonne ou mauvaise, va jouer un rôle primordial dans nos jugements des goûts musicaux. Car avant d'avoir une quelconque opinion sur une oeuvre musicale on est obligé de l'entendre. «*La musique n'est pas, elle est exécutée ; elle n'existe pas avant, elle est produite à travers une infinité de moyens par et pour son écoute*».⁹

Et chaque musicien, avant de vouloir faire de la musique et toucher un instrument, a déjà une compétence d'auditeur.

L'écoute dans les différents styles musicaux

Il y a une différence d'apprentissage d'écoute suivant les différents styles de musique. Prenons un exemple dans la musique classique, le jazz et les musiques traditionnelles.

⁹A. Hennion, *Figures de l'amateur*, 2000 ed. Documentation française

Classique

Dans la musique classique, le plus souvent, on commence par l'instrument à l'âge de 6-7 ans sans avoir vraiment entendu le son qu'on veut produire. «*Les musiciens qui peuplent les orchestres symphoniques ont souvent appris la technique de leur instrument dès l'enfance, sans avoir eu vraiment le temps de développer un goût préalable pour tel compositeur ou tel interprète*». ¹⁰ Les précurseurs de ce constat sont les objectifs créés par le Conservatoire de Paris en 1795 de former de bons instrumentistes-exécutants au service de la nation, instrumentistes qui vont remplir les orchestres où l'on doit suivre les indications et pas forcément avoir une opinion sur la musique.

Et quand je repense à mon parcours de musicienne classique, je me rends compte que j'ai commencé le violon sans trop me poser de questions, sans savoir si c'était l'instrument qui me plaisait, si le son me plaisait etc. J'ai suivi sagement la volonté de mes parents et les cours sans trop me demander si je pouvais faire autrement ou pas. Beaucoup d'amis faisaient de la musique autour de moi, alors c'était normal, après l'école d'aller prendre mon cours de violon, comme de faire des devoirs après la classe. Ensuite, mes parents m'ont beaucoup amenée aux concerts de musique classique et à l'opéra, mon oreille musicale a commencé à se former plus tard, mais la première approche de la musique a commencé par l'instrument.

Jazz

Plus tard, quand j'ai eu l'occasion de rencontrer beaucoup de musiciens de jazz, j'ai été impressionnée de savoir que beaucoup d'entre eux n'avaient commencé leur instrument que vers 16-20 ans. Dans le milieu classique commencer le violon à 9 ans était déjà impensable et menait forcément à l'échec dans le parcours... Ces musiciens étaient peut-être moins «forts techniquement» que leurs homologues classiques, mais ils avaient une énorme culture musicale dans leur domaine, savaient exactement le son et le phrasé qu'ils voulaient produire, ils avaient les références esthétiques et surtout avaient la passion de la musique. La musique était leur monde.

¹⁰ Marc Perrenoud, *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires*, ed. La découverte, Paris 2007, p.117

Musiques traditionnelles

Dans les musiques traditionnelles il y a de la pratique en même temps que de l'écoute. On fait de la musique en groupe et chacun fait avec «les moyens du bord». Le travail se fait par la transmission orale, la compréhension de la structure, de la pulsation, du rythme. C'est la musique qui passe aussi de génération en génération, on vit dans ce «bain» depuis qu'on est tout petit, la pratique musicale fait partie du quotidien.

L'interprétation musicale.

Étymologiquement, « interpréter » vient du latin *interpretari* qui signifie «traduire d'une langue à une autre» et de manière générale, l'interprétation est définie comme « l'action d'expliquer, de clarifier ce qui est obscur », « donner un sens à quelque chose ».¹¹

Contrairement à la plupart des autres arts, la musique écrite n'autorise pas un contact direct entre le créateur et son public. L'intervention d'un médiateur, d'un interprète, qui permet de passer du signe au son, est indispensable. Cet individu - ou ces individus - se présente comme un traducteur de la chose écrite, celui qui la fait vivre. Le cadre abstrait qu'est la partition ne prend corps qu'à la suite de l'intervention de l'interprète.

Le «bon goût» dans l'interprétation selon les époques

Quel doit être le rapport entre le compositeur et l'interprète pour que l'interprète puisse «traduire» ce que voulait dire le compositeur ? A-t-il un rôle de créateur-artiste ou de simple exécutant ? Suivant les époques leur «relation» a été très différente. Elle dépendait aussi de la place qu'occupait la musique dans la société.

Et, évidemment, comme l'interprète dépend de la partition, l'histoire de l'interprétation est aussi l'histoire de la notation. «...la notation ne joue que par rapport aux sous-entendus difficilement descriptibles de manière exhaustive que recèle la pratique d'une époque».¹²

Histoire de la notation

C'est intéressant de voir comment à travers les notations graphiques (neumes, losanges, les ronds) se construit le goût esthétique dans la prise des décisions en interprétant une oeuvre.

¹¹ Larousse, Dictionnaire en ligne

¹² «L'histoire de la musique occidentale» ed. Fayard 1985

Traditionnellement, les chants liturgiques se transmettaient par la voie orale. Dans les monastères, où le chant prend une grande importance, l'apprentissage du répertoire de l'année liturgique pouvait prendre jusqu'à 10 ans. Ainsi, la nécessité de répandre une liturgie uniforme à l'échelle de la chrétienté, de même que les difficultés à mémoriser un aussi vaste répertoire, ont favorisé le développement de " trucs " mnémotechniques pour faciliter l'exécution du chant.

C'est en Aquitaine que l'on trouve les premiers manuscrits dans lesquels sont consignés des neumes vers les VIII^e / IX^e siècle. Les neumes, de *pneuma*, souffle, sont des signes graphiques, qui renseignent l'exécutant sur le sens que doit prendre la ligne mélodique. Placés au-dessus de chaque syllabe du texte, les neumes s'apparentent aux signes de ponctuation de notre écriture. Les neumes toutefois ne renseignent ni sur la hauteur relative des sons ni sur le rythme de la mélodie. Ils sont disposés "a campo aperto" (à champ ouvert) sur la page. Il s'agit de signes mnémotechniques qui s'adressent à des exécutants qui connaissent déjà la mélodie qui continue d'être transmise par voie orale. Les neumes, bien qu'utiles pour indiquer la direction de la mélodie, ne renseignent pas sur la hauteur des sons, c'est-à-dire sur quelles notes exécuter le chant. C'est seulement autour de l'an mille que l'on commence à voir apparaître une notation qui tient compte de l'espace sonore par la disposition des neumes qui suit le tracé de la mélodie, selon que celle-ci monte ou descend. Au XII^e siècle, l'écriture musicale connaît une importante évolution avec le remplacement du roseau par la plume d'oie. La pointe de la plume laisse une trace carrée (ou en losange) qui se substitue au système des neumes.

Désormais, la mémoire n'est plus le seul vecteur de transmission de la musique. Une tradition écrite se constitue lentement grâce aux manuscrits qui voyageront à travers le réseau des monastères et des chapelles épiscopales.

*«La complexité grandissante de la polyphonie comme celle que l'on pratiquait à Notre-Dame de Paris, demandait une plus grande précision de la notation afin de synchroniser convenablement les voix. La notation neumatique, ainsi que la portée, bien qu'un grand progrès dans l'écriture musicale, reste imprécise quant au rythme à adopter. Il devient donc nécessaire d'introduire la dimension de temps dans l'écriture musicale».*¹³

¹³ www.collegeahuntsic.qc.ca/

La partition et l'interprète

L'époque baroque

L'imprimerie joue un rôle dans la standardisation de l'écriture. Les procédés de gravures influencent désormais la forme des figures de notes, elles deviennent arrondies. *«Si la notation a incontestablement tendance à s'uniformiser, elle reste néanmoins grandement nourrie de l'inventivité et du talent d'improvisateur des musiciens, généralement à la fois compositeurs et instrumentistes ou chanteurs. ...L'essor de la fonction de virtuose professionnel ne fait que confirmer l'importance de l'apport individuel dans l'interprétation»* (...) *«Il n'est qu'à se référer à des témoignages de l'époque qui nous démontrent que l'interprétation ne se réduit nullement à l'obéissance à l'égard de la partition fournie par le compositeur, mais qu'elle représente bien davantage le prétexte à des excursions de toutes sortes de la part du musicien»*.¹⁴ Et il est vrai que lorsqu'on regarde la partition d'une oeuvre baroque on ne voit ni nuances, ni tempo. Cela voulait dire que c'était à l'interprète de choisir de jouer plus ou moins vite, de créer ses nuances. Ce genre de partition pourrait mettre complètement perplexe un interprète contemporain, mais à l'époque baroque les musiciens «savaient» comment il fallait jouer telle ou telle ornementation, comment varier le tempo et réaliser plusieurs plans sonores dans l'oeuvre.

«A l'époque baroque, qui accorde à l'interprète la place centrale, une grande part du jeu musical reste imprégnée de la relation vivante à des maîtres qui inculquent le «bon goût» en matière d'interprétation. C'est que, jusqu'à la fin de 18 siècle, les interprètes semblent essentiellement concernés par l'état présent du langage musical que par la notation de leurs techniques».

Donc, à cette époque pour bien interpréter une partition et «avoir du *bon goût*» il fallait connaître le langage musicale.

Le Romantisme

A mesure que l'activité de l'interprète se détache de celle du compositeur, que leurs techniques gagnent en spécificité, la part de liberté qui revient à l'interprète s'amenuise et celui-ci devient de plus en plus soumis à la fidélité au texte écrit. *«Cette tendance coïncide avec l'affirmation du droit moral du compositeur sur son oeuvre, du sentiment de propriété artistique»*.¹⁵

¹⁴«L'histoire de la musique occidentale», ed. Fayard 1985

On peut voir ce changement de rôle dans l'exemple de la cadence, la partie dans le concerto laissée à l'interprète pour s'exprimer dans le style de l'oeuvre. Depuis la création de la forme du «concerto» cette partie était entièrement improvisée. Cela donnait beaucoup de liberté à l'interprète et c'était le moyen de montrer toute sa virtuosité et sa créativité. Mais à partir de Beethoven, les compositeurs ou certains grands virtuoses se mettent à écrire les cadences. Et l'improvisation ainsi que tous les ornements que l'interprète ajoutait dans son jeu se mettent à l'écart. Le compositeur donne de plus en plus d'indications de tempo, de nuances, de rythmes etc. L'ère du Romantisme sacralise la création du compositeur.

Ce qui amène l'interprète à se référer vraiment sur la partition, connaître le compositeur et son langage de notation. Avoir du *goût* en interprétant une oeuvre d'un compositeur, c'est aussi d'aller le plus loin possible dans le décodage de son univers.

20ème siècle

Au 20ème siècle, les compositeurs cherchent de nouveaux effets sonores, d'autres modes de jeux instrumentaux, une autre expression, trouvent leur inspiration dans les musiques traditionnelles et se rendent compte que la notation conventionnelle n'est plus suffisante. Ils sont obligés d'inventer des nouveaux signes ou des explications détaillées sur la façon de jouer. Et souvent l'interprète est troublé par un surcroît d'informations à assimiler, tant le compositeur exige la précision dans l'exécution de sa partition.

Certains compositeurs, comme Earle Brown ou John Cage, se sont sentis dans leur travail de notation plus proches des compositeurs baroques et ont créé des partitions graphiques où il n'y a plus aucun signe conventionnel, les interprètes peuvent s'exprimer à travers leurs propre monde sonore, font appel à leur créativité.

Et je trouve impressionnant de constater à quel point des musiques complètement différentes par leurs styles - comme par exemple un concerto de Vivaldi et le quatuor de Prokofiev - sont écrits avec la même notation ! Nous avons tellement intégré la notation et la façon de jouer de l'époque Romantique, que nous avons oublié (ou tout simplement ignoré) que chaque époque a eu sa propre façon d'interpréter la partition malgré les signes «universels».

Effets de ces conceptions sur l'enseignement

Construction d'un individu

Le goût, comme on l'a déjà vu, est une notion abstraite et subjective, mais qui se construit. Vauvenargues disait « *Le goût est une aptitude à bien juger des choses, des sentiments* ». Comment alors apprend-on les sentiments, comment apprend-on à aimer les choses, quel est le positionnement du professeur vis-à-vis de l'élève ? Est-ce qu'on peut imposer un sentiment ou plutôt le susciter ? Le professeur a le rôle d'éduquer quelqu'un, de former en quelque sorte un individu.

« Si l'on est biologiquement conçu par ses parents , psychologiquement construit par son environnement, notre socialité, elle, doit s'inscrire dans une histoire et se développer grâce à la transmission d'une culture ». (...) Ainsi se confirme la forte affirmation de Kant : 'L'homme est la seule créature qui soit susceptible d'éducation. L'homme ne peut devenir homme que par l'éducation. Il n'est que ce qu'elle le fait. Il est à remarquer qu'il ne peut recevoir cette éducation que d'autres hommes qui l'aient également reçue' ».

(...)

« L'homme est donc « fait », on vient de le voir, par d'autres que par lui. Quelqu'un ou quelques-uns se chargent toujours, de quelque manière, de son éducation. ... Qui a en charge l'éducation d'autrui se doit d'y mettre toute son énergie, de multiplier les sollicitations, de lui communiquer les savoirs et les savoir-faire les plus élaborés, de l'armer le mieux possible pour qu'au moment où il aura à affronter le monde seul, il puisse assumer le mieux les choix personnels, professionnels et politiques qu'il aura à faire ».

(...)

« Fabriquer un homme n'est pas une chose que l'on peut faire comme cela, au débotté et sans vraiment y penser, sans en mesurer les conséquences ni sans s'interroger sur ce que cela implique pour l'avenir. »¹⁶

L'enseignant prend ici un rôle de formateur d'individu, ce qui implique une grande responsabilité. Et la façon dont il va s'y prendre peut influencer le parcours de son élève, va lui donner ou pas les outils nécessaires pour pouvoir s'adapter dans la vie, suivre ses envies. En prenant ce rôle l'enseignant devra utiliser toute son énergie dans la réflexion sur la personnalité de son élève, cet être unique, trouver comment rendre son enseignement utile et applicable dans le projet de ce dernier, d'être lucide sur les conséquences de son enseignement

¹⁶ Ph. Meirieu « Frankenstein pédagogue », ESF éditeur, 1996, p.51

L'exemple du docteur Frankenstein

Dans son livre *Frankenstein pédagogue* Philippe Merieau explore les différents positionnements du professeur par rapport à son élève grâce à l'exemple de Frankenstein, un médecin érudit qui crée un être humain à partir de cadavres du cimetière voisin. Le résultat est tellement effroyable que Frankenstein prend peur et s'enfuit, laissant le monstre à son propre sort. Abandonné par son créateur, la créature va essayer de faire sa propre «éducation». En faisant des «expériences» dans la forêt (la chaleur du soleil, la pluie et l'abri, le goût de la viande etc.) il construit son intelligence par «la méthode naturelle». La rencontre avec la famille De Lacey, va lui apprendre les coutumes des hommes et le langage. En observant en cachette les cours de lecture, il apprend à lire. Il aime cette famille et a envie d'être aimé. Mais sa tentative d'approcher les humains tourne à l'échec: la famille De Lacey est effrayée à sa vue et lui porte des coups violents, il sauve un enfant de la noyade, mais reçoit des coups de fusil... Déçu par l'humain, incompris, enragé, il court à la recherche de son créateur pour se venger de son destin solitaire et les crimes se succèdent. *«Maudit soit le jour qui m'a vu naître ! m'écriais-je, désespéré. Damné créateur !»*

*«Pourquoi, en effet, avoir créé un être et l'avoir abandonné, seul, en dépit de ses terribles handicaps, au milieu d'hommes qui ne peuvent pas, sans l'aide d'un médiateur, le reconnaître comme l'un des leurs ? Pourquoi l'avoir mis au monde et avoir renoncé à l'introduire dans le monde, à l'appriivoiser et à aider les hommes à s'appriivoiser à lui ?».*¹⁷

Cette idée de fabrication de l'humain peut être transposée dans l'enseignement. Le professeur qui essaie de fabriquer un élève à son image, «mécaniquement», sans rentrer dans le contexte de l'élève, va rencontrer une révolte de la part de l'élève, parfois le refus d'apprendre. L'idée de faire un clone sans réflexion et sans la capacité d'adaptation au monde mène à la souffrance de ce dernier. L'apprentissage c'est la reconstruction des savoirs et des connaissances de l'apprenant par rapport à son propre projet, à son envie musicale. Il doit concevoir comment cet apprentissage contribue à son développement personnel. On n'apprend les choses que si elles présentent un intérêt pour notre projet personnel.

«Fabrication» et «abandon» dans l'enseignement de la musique classique

On voit cet exemple de «fabrication» et d'«abandon» très clairement dans l'enseignement de la musique classique. Beaucoup d'enseignants ne sont pas encore sortis du «moule» fabriqué par le Conservatoire de Paris, qui consiste, comme on l'a vu plus haut, à fabriquer des instrumentistes qui vont jouer dans les orchestres. Sauf que si un élève ne correspond pas à ce profil ou s'il n'a pas les capacités nécessaires pour intégrer le conservatoire supérieur, il se retrouve complètement perdu dans le monde musical. Il n'a pas les capacités

¹⁷ Ph. Merieau «Frankenstein pédagogue», ESF éditeur, 1996, p.51

d'adaptation et la curiosité nécessaires pour s'ouvrir à d'autres musiques que la musique classique, et à d'autres façons de faire de la musique que celle qu'on lui a apprise. Il sait pas qu'on peut être musicien et pas seulement instrumentiste-exécutant.

C'est un problème qui touche aussi, à mon avis, le corps enseignant. Un musicien frustré qui n'a pas trouvé sa voie quand il devient enseignant, transmet sa frustration à son élève. Et s'il ne s'est pas posé la question de la voie que peut prendre un élève-musicien, s'il ne lui apprend pas à s'adapter, à chercher ses propres goûts musicaux, à voir comment il peut appliquer cet apprentissage de la musique dans son propre projet, il risque de former encore une fois un personnage sorti du «moule».

Le système d'enseignement à la française

Cette réflexion trouve une réponse dans le constat de Noémie Lefebvre sur l'enseignement musical en France. Une des particularités de l'enseignement français est que la perfection n'est pas une donnée, mais un résultat, la perfection est une valeur. C'est à dire que pour pouvoir faire de la musique il faut atteindre la perfection technique, *«il est impossible de jouer de la musique avant d'avoir appris la musique»*¹⁸. Donc, la musique ne serait accessible qu'une fois les études terminées et la perfection technique atteinte ?

Dans l'échelle constitutionnelle de l'enseignement, ce moment se situerait à l'entrée au CNSM, voire seulement dans la vie musicale professionnelle. Mais qu'en est-il de tous ces élèves qui n'atteignent pas ce niveau, mais qui ont quand-même envie de faire de la musique ? Ils ne sont pas musiciens ?

Cela relève une question sur les musiciens amateurs, qui sont très présents dans la vie musicale française. Si on considère que le musicien est avant tout un excellent technicien, *«l'amateur est celui qui a échoué à devenir musicien, qui n'a pas atteint la perfection; qui ne jouera donc jamais de la musique»*¹⁹. Mes nombreuses observations auprès des amateurs montrent que ce sont souvent eux, par comparaison aux musiciens professionnels, qui sont le plus «dans» la musique. Ils ne se préoccupent pas de l'aspect financier dans leur pratique musicale, il prennent le temps de savourer les moments passés avec leur instrument, jouent les oeuvres qui leur plaisent, sont parfois plus au courant de la vie musicale actuelle. Le fait de ne pas être parfait techniquement ne les bloque pas, ils «se débrouillent» avec ce qu'ils ont. Il font de la musique pour le plaisir.

¹⁸Noémie Lefebvre «De la natation appliqué à l'éducation musicale». Enseigner la musique N° 9 et 10

¹⁹ Noémie Lefebvre «De la natation appliqué à l'éducation musicale». Enseigner la musique N° 9 et 10

«Le problème politique que pose la formation vers l'excellence, avec la figure du musicien virtuose qui jalonne notre histoire musicale, est celui de l'absence de la musique en train de se faire, en train de s'apprendre, en train de changer. ...Comment vouloir l'accès de tous à la musique si la musique n'est pas dans l'apprentissage, mais seulement dans son aboutissement ?»²⁰

Qui doit-on former ?

En se posant la question «Qui doit-on former ?» je dirais qu'on devrait former *un musicien*. Faire en sorte que la musique et l'apprentissage de la musique se rencontrent. Essayer de chasser nos vieux démons et échapper à cette formule d'enseignement qui existe depuis la fin du 18ème siècle. Avoir une vision globale de l'élève, être à l'écoute de ses envies, donner une possibilité de connaître les différentes esthétiques, l'orienter et surtout faire faire de la musique. Sinon, en finissant son enseignement musical (et si devenir un virtuose ne fait pas partie de ses objectifs) l'élève ne pourra jamais appliquer son apprentissage à la vie et à ses envies, ses projets. Et comment permettre aux élèves de former leur goût si on les «fabrique» à notre image ?

«Fabriquer un homme et l'abandonner, c'est prendre, en effet, le risque terrible d'en faire un «monstre». La créature apprend beaucoup, mais personne, à proprement parler, ne fait son éducation. Un homme qui a commis une faute impardonnable en confondant «fabrication» et «éducation». Un homme qui a cru qu'il pouvait mettre un être au monde sans l'accompagner dans le monde».²¹

De la théorie à la pratique

Alors, comment, en pratique, peut-on permettre aux élèves de former leur propre goût ? Quels dispositifs mettre en place pour qu'un élève puisse faire son propre choix musical ?

A mon avis, pour qu'un élève puisse construire son propre goût musical, il faut lui permettre de «goûter» à des musiques différentes, il ne va pas toutes les aimer, mais ça lui permettra de les connaître, d'avoir du recul. Il faut lui donner des clés pour comprendre les différents langages, développer son imagination, avoir un regard critique et forger sa propre opinion.

²⁰ Noémie Lefebvre «De la natation appliquée à l'éducation musicale». Enseigner la musique N° 9 et 10

²¹ Ph. Meirieu «Frankenstein pédagogue», ESF éditeur, 1996,

L'élève est le fruit d'une société

Quand on se propose d'éduquer, de former le goût de quelqu'un, je pense qu'il est important de prendre en compte ce qui est déjà là chez l'individu, à savoir ses référents culturels qui ne sont pas toujours conscients mais qui peuvent être le signe d'une appartenance à un groupe ou une culture. Vouloir bousculer ces référents est délicat car on touche alors profondément à ce qui fait un individu. Le fait de vouloir imposer des valeurs à un individu et de lui faire comprendre implicitement que les siennes ne comptent pas, risque parfois de mener à un rejet pur et simple de ces valeurs de "référence".

L'élève, même s'il est débutant et très jeune n'est jamais une feuille blanche. Il a un passé et une certaine culture musicale. Elle est définie par ce qu'écoutent les parents à la maison, ce qu'il entend dans les publicités ou les films à la télé, à la radio ou aux concerts. On est entouré de musique, la musique est partout. Quand un élève arrive dans une école de musique, il a déjà un passé, comme on l'a vu chez Bourdieu, et donc une certaine prédisposition à certains goûts particuliers.

La «poiesis» et la «praxis»

«C'est sans aucun doute, Francis Imbert qui a le mieux formalisé l'opposition entre praxis et poiesis en éducation. Reprenant cette thématique à Aristote et l'éclairant par les travaux d'Hannah Arendt (1993) et Cornélius Castoriadis (1975), il a bien montré que toute entreprise éducative était profondément travaillée par cette opposition (Imbert, 1985, 1987, 1992). La poiesis se caractérise par le fait qu'il s'agit d'une fabrication qui cesse dès que son but est atteint. L'objet qu'elle se donne pour fin impose la mise en oeuvre de moyens techniques, de savoirs et de savoir-faire, de capacités et de compétences qui produisent un résultat objectivable et définitif qui se détache de son auteur et auquel celui-ci ne touche plus. La poiesis est, à proprement parler une activité; au sens aristotélicien, elle n'est pas un «acte». La praxis, au contraire se caractérise par le fait qu'il s'agit d'une action qui n'a d'autre fin qu'elle-même: il n'y a plus, ici, d'objet à fabriquer, d'objet pour lequel on disposerait à l'avance d'une représentation qui permettrait sa production et l'enfermerait en quelque sorte dans son «résultat», mais un acte à accomplir dans sa continuité, un acte jamais véritablement achevé parce qu'il ne comporte aucune fin extérieure à lui-même et préalablement définie».²²

Le rôle de l'enseignant serait de mettre en place cette «praxis» qui réunirait en elle toutes les composantes permettant aux élèves de former leur propre goût.

²² Ph. Meirieu «Frankenstein pédagogue», ESF éditeur, 1996

Projet d'un dispositif

On pourrait imaginer un dispositif au cours du premier cycle dans une école de musique, pendant lequel l'élève aurait l'occasion d'aborder plusieurs styles musicaux. Elargir sa culture musicale et lui offrir la plus grande palette possible d'esthétiques différentes lui permettrait de choisir ce qu'il aime en connaissance de cause. Car, comment avoir du choix avec une seule proposition?

Cette idée m'est venue en repensant au fait que, quand un enfant vient à l'école de musique il a envie de faire de la musique. Et même si ce sont les parents qui l'y amènent, ils ont en tête un certain style de musique, les oeuvres, les concerts etc. Mais rapidement, au lieu de dire : «Je fais de la musique», l'enfant va dire: «Je fais du violon», ou «du piano», ou «de la flûte». Donc, rapidement, on tombe dans cette formule, instaurée par le Conservatoire de Paris au 18ème siècle qui réduit tout élève à un instrumentiste qui doit atteindre la perfection technique. Petit à petit, certains enfants ne trouvent plus d'intérêt à leurs cours, et abandonnent. Et pour d'autres qui continuent, ils passent 10 ans dans un conservatoire à apprendre des techniques qu'ils ne mettront jamais en jeu, ni seuls, ni dans une pratique amateur de groupe, ni dans leur vie de mélomane.

La solution ne serait elle pas dans le changement de ce parcours unilatéral ?

Il arrive aussi que au bout de quelques mois l'enfant n'aime plus l'instrument qu'il a choisi avant de venir à l'école et a envie de changer, en essayer un autre. Le système actuel dans nos écoles de musique ne permet pas de jouer d'un instrument, puis un autre pour découvrir, comprendre et vraiment choisir un qui leur plaît.

Si au lieu de n'aborder qu'un style de musique, on proposait aux enfants d'en découvrir plusieurs au cours de leurs premières années d'études ? C'est à dire que pendant trois mois ils s'essaient à la musique classique, puis les trois mois suivants à la musique cubaine, puis du baroque etc. En suivant ce dispositif, les élèves acquerraient des nouveaux répertoires et feraient connaissance avec de nombreux compositeurs, leurs vies, leurs époques et leurs façons d'écrire. Ils comprendraient mieux le rapport à la partition et ce que cachent les signes de notation pour chaque époque. Et aussi tout le fonctionnement de la musique «non écrite». Qu'est-ce qui fait le style de la musique de Mali ou des musiques klezmer, pourquoi les musique des pays voisin peuvent être aussi différentes? Qu'est qui fait le swing et le groove?

Aussi le fait d'étudier plusieurs esthétiques leur donnerait les clés pour comprendre les particularités de chaque esthétique, aiguiserait leur goût et la faculté de jugement.

Une autre possibilité de dispositif serait l'écriture. L'écriture dans le style donné pourrait vraiment leur permettre de manipuler les signes et les sons, de se mettre à la place du compositeur et de mieux appréhender le rapport entre ce qu'on a envie d'entendre, ce qu'on écrit et ce que comprend l'interprète.

Ce travail pourrait être très intéressant en groupe. L'enseignant mettrait à disposition des CDs pour écouter plusieurs versions des oeuvres, discuter sur les différences des sons, du phrasé, trouver les particularités de langage caractéristiques à tel ou tel style. Cette proposition est applicable aussi pour les musiques traditionnelles, le jazz ou les musiques actuelles.

Pour former des musiciens qui sont avant tout des «producteurs de son», il est important d'apprendre aux élèves à expérimenter toutes les possibilités sonores de leurs instruments et à développer leur écoute intérieure.

Donc, cette démarche les pousse à développer l'écoute et l'imagination. Imaginer le son, le produire, voir si ça «colle» dans le morceau ou si ça permet d'exprimer leurs sentiments.

Le rôle de l'enseignant dans cette recherche est de montrer comment on obtient tel ou tel son et grâce à quels moyens techniques (l'archet, la tenue, la colonne d'air, l'attaque, la position etc.). Donner des petits exercices «dans le style», proposer aux élèves de repérer le problème et trouver leurs propres exercices leur permettrait d'avancer dans le morceau.

Du coup, tout ce «travail» de culture musicale, d'écoute, de choix des sons adéquats est relié avec l'instrument et la progression technique des petits musiciens. Les enseignants sont parfois réticents à ce genre de projets, car ils trouvent que techniquement les élèves n'avancent pas. Mais pour être «fort techniquement» (c'est à dire jouer juste, en rythme, propre, vite) on n'est pas toujours obligés de passer par les exercices écrits dans les cahiers et qui n'ont pas de rapport avec le travail musical. Le même style d'exercices peut être inventé sur le champ par l'enseignant ou l'élève en lien avec le morceau étudié.

Pour continuer dans le travail d'imagination, en abordant un style de musique, il peut être intéressant de faire un travail d'improvisation dans ce style.

La musique contemporaine, même si c'est imposé dans les programmes, a du mal à trouver sa place dans les écoles de musique et les conservatoires. On joue les oeuvres des compositeurs de nos jours, mais c'est parfois plus par obligation, pour préparer l'examen de la fin du cycle. Et même si c'est au cours de l'année, la simple approche de lecture de notes ne donne pas vraiment envie de découvrir cette musique. Elle ne donne pas non plus la possibilité de la comprendre.

Peut-être que si les élèves pouvaient manipuler la partition, composer eux-mêmes ou, encore mieux, travailler avec un compositeur et faire une composition commune, ils se familiariseraient plus facilement à un langage nouveau pour leurs oreilles. En faisant écouter les enregistrements, en les amenant aux concerts ou à des spectacles de danse

contemporaine, on peut essayer de former leur écoute de ce style de musique, absent de notre quotidien. En dirigeant leur écoute, ils pourront peut-être s'habituer à ces sons, et ne pas rejeter directement cette musique.

Conclusion

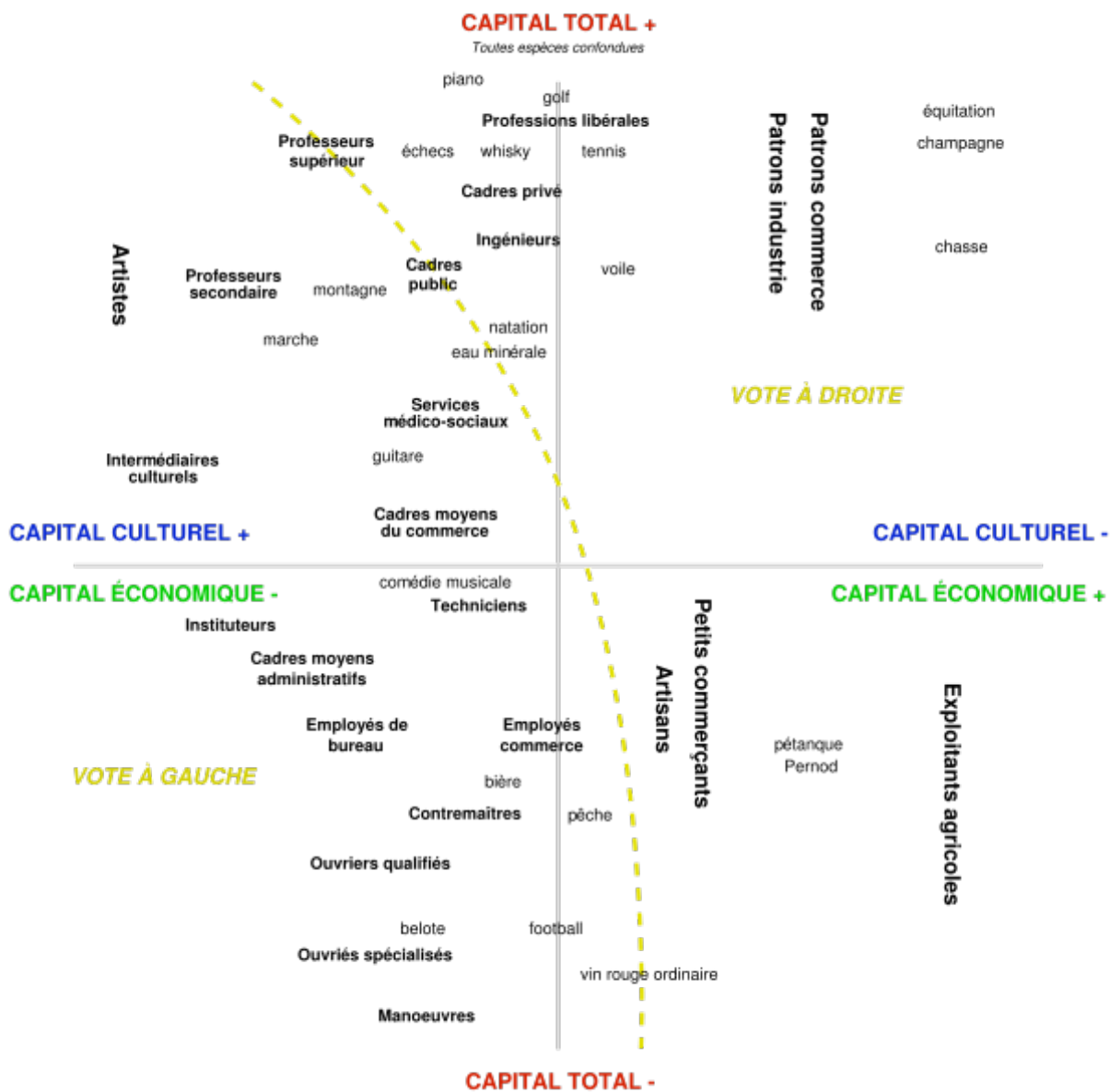
Pour revenir à la question posée au début de ce mémoire : «Comment permettre aux élèves de former leur goût ?», je viendrais à la conclusion que le rôle du professeur est un rôle d'animateur ou d'accompagnateur dans les recherches des élèves. Le fait de leur faire connaître le plus de musiques possibles permet d'avoir une ouverture d'esprit et de l'imagination. Après, chaque élève aura ses préférences musicales, mais au moins, il saura que telle ou telle musique existe. S'il a envie d'aller plus loin dans ses recherches, il aura les outils nécessaires.

L'une des composantes de ce travail est de rendre les élèves curieux. La curiosité sort l'individu de son enfermement, de son opinion arrêtée sur les choses.

Ce travail apprend aussi la tolérance. Car quand on aborde un nouveau style, on approche aussi un nouveau milieu, d'autres coutumes et façons de faire (pour les musiques traditionnelles, le jazz, le rock etc.). Et finalement, ce travail, au départ purement musical, nous apporte dans la vie sociale, dans les rapports avec les gens. Il nous apprend à fonctionner dans la société. Voilà un beau lien entre l'école de musique et la vie! Car l'école de musique est un service public qui a pour but de former les citoyens.

Le travail sur l'apprentissage des styles musicaux différents permet d'acquérir aussi la reconnaissance des langages différents. Cela donne les clés pour pouvoir apprécier tel ou tel style, porter un jugement fondé. Car avoir du «*bon goût*» esthétique veut dire connaître et comprendre un style ou une oeuvre donnée. P. Bourdieu, par rapport à la rencontre avec une oeuvre d'art dit que «*c'est un acte de connaissance, une opération de déchiffrement, de décodage*». Et c'est le rôle du professeur de permettre de construire les clés nécessaires aux élèves pour comprendre la musique qui les entoure et fabriquer la leur.

ANNEXES



Bibliographie

L'Encyclopédie «Universalis». Article «Le goût esthétique»

Nicolaus Harnoncourt *Le discours musical*, ed. Gallimard, 1984

A. Hennion *Figures de l'amateur*, 2000 ed. Documentation française

Marc Perrenoud *Les musicos. Enquête sur les musiciens ordinaires* ed. La découverte, Paris 2007

Ph. Meirieu *Frankenstein pédagogue*, ESF éditeur, 1996

Noémie Lefebvre «De la natation appliquée à l'éducation musicale», article in «*Enseigner la musique N 9 et 10*, Cefedem Rhône-Alpes, 2008

L'histoire de la musique occidentale, ed. Fayard 1985

ESCAL, F. *Espaces sociaux espaces musicaux* Paris: Payot, 1979

P. Bourdieu *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979, Les éditions de minuit

www.philagora.net

http://www.dailymotion.com/video/x31ksa_bourdieu-les-jugements-de-gout_politics

www.collegeahuntsic.qc.ca/

Larousse. Dictionnaire en ligne. www.larousse.fr

Mots clés

«bon goût»

interprétation

imagination

style

pluridisciplinarité

Abstract

Nous voulons tous avoir du «*bon goût*». Mais qu'est-ce que le «*bon goût*»? Quelle est la norme? Le goût de chaque individu est à la fois inné et perfectible, il peut être formé ou déformé, mais il reste essentiellement subjectif. Voilà donc la difficulté de cette recherche: Comment apprendre à quelqu'un un sentiment? Comment, en pratique, l'enseignant peut permettre aux élèves de former leur propre goût? Quels dispositifs il doit mettre en place pour qu'un élève puisse faire son propre choix musical?