



HAL
open science

La formation des pianistes du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (1991-2018)

François Bibonne

► **To cite this version:**

François Bibonne. La formation des pianistes du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (1991-2018). Histoire. 2018. dumas-01916616

HAL Id: dumas-01916616

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01916616>

Submitted on 8 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA FORMATION DES PIANISTES
DU
CONSERVATOIRE NATIONAL SUPERIEUR DE
MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS
(1991-2018)

PRÉSENTÉ PAR : FRANÇOIS BIBONNE
DIRECTEURE DE RECHERCHE : PASCALE GOETSCHEL

UNIVERSITÉ PARIS I PANTHEON-SORBONNE
HISTOIRE DES SOCIÉTÉS OCCIDENTALES CONTEMPORAINES



UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Année universitaire 2017-2018

**La formation des pianistes du
Conservatoire National Supérieur de
Musique et de Danse de Paris
(1991-2018)**

Présenté par : François BIBONNE
Numéro d'étudiant : 11441414

Sous la direction de Pascale Goetschel
Maître de conférences et directrice du centre d'histoire sociale (CHS)

Jury composé de Pascale Goetschel et Pascal Ory

Note : 14/20

REMERCIEMENTS

Je remercie Françoise MENGHINI qui m'a transmis son amour pour le piano et ses valeurs. Elle m'a accompagné avec beaucoup d'exigence et d'affection constructive dans mes apprentissages musicaux.

Je remercie ma professeure référente Pascale GOETSCHER, toujours positive et intéressée malgré de nombreux trébuchements pendant ces deux années d'étude. Sa capacité à proposer des directions sans les imposer m'a donné la certitude d'avoir été accompagné par une grande pédagogue qui a le sens de la maïeutique.

Je remercie Alain DALLO, professeur d'informatique, qui m'a familiarisé avec la lexicométrie. Cet outil fait souvent peur aux historiens en raison de son exigence technique, son aide a inversé cette dynamique.

Je remercie Michel DALBERTO, Florent BOFFARD, Hortense CARTIER-BRESSON, Esther ASSUIED, Jonathan FOURNEL, Ryutaro SUZUKI et Michel BEROFF qui ont consacré leur temps pour s'entretenir avec moi.

Je remercie Anne-Laure NGUYEN, la directrice du restaurant où je travaille à temps partiel, pour avoir spontanément aménagé mes horaires et ainsi facilité mon travail d'écriture.

Enfin, je remercie mes parents pour avoir relu mon mémoire. Ils sont toujours à mes côtés, quelles que soient les circonstances.

SOMMAIRE

Introduction.....	7
Partie I : la mission professionnelle du Conservatoire depuis les années 1960s.....	17
Chapitre 1 : accueillir une nouvelle élite musicale.....	18
Chapitre 2 : une formation hybride depuis 1994.....	32
Partie II : un espace marqué par des traditions (1991-2018..).....	44
Chapitre 3 : la fin des logiques disciplinaires ?.....	45
Chapitre 4 : le cours de piano, un lieu d'échange.....	60
Partie III : dans la jungle du marché des talents (2011-2018).....	76
Chapitre 5 : les études et la carrière.....	77
Chapitre 6 : Ryutaro Suzuki, exemple de l'internationalisation du CNSMDP.....	96
Chapitre 7 : les pianistes du web 2.0.....	114
Conclusion.....	128
Bibliographie.....	131
Sources.....	150

ABRÉVIATIONS

ADAMI	Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes
AFAA	Association française d'action artistique
CA	Certificat d'aptitude
CNRTL	Centre national de ressources textuelles et lexicales
CNSM	Conservatoire National Supérieur de Musique
CNSMDP	Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
CNSML	Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon
CPGE	Classes préparatoires aux grandes écoles
CRR	Conservatoire à Rayonnement Régional
DAI	Diplôme d'artiste interprète
DE	Diplôme d'état
DMDTS	Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles
EPTA	European piano teachers association
ECMA	European Chamber of Music Academy
ENM	Ecole normale de musique
ERASMUS	EuRopean Action Scheme for the Mobility of University Students
FFEM	Fédération Française de l'Enseignement Musical
FMCIM	Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique
INA	Institut national de l'audiovisuel
INSEE	Institut national de la statistique et des études économique
IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique
LMD	Licence-Master-Doctorat
OCDE	Organisation de Coopération et de développement économique
PSL	Paris sciences et lettres
RSNP	Réseau social numérique professionnel
SACEM	Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique
SPEDIDAM	Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes
TMS	Troubles musculos-squelletiques

N.B : le CNSMDP est également appelé, par choix stylistique, le Conservatoire de Paris (la majuscule donne la qualification de CNSMDP).

À Thérèse Bibonne

INTRODUCTION

Les relations entre professeurs et élèves de piano ont constitué un premier terrain d'étude. C'est une idée dont les prémisses se retrouvent dans les discussions que j'ai pu avoir avec ma professeure de piano Véronique Bonnacaze. De nombreuses réflexions concernaient le rôle du professeur dans la communication artistique des élèves, la désacralisation de la figure du maître, le rapport au travail de chaque élève, les récits de jalousie entre professeurs ou/et élèves, le désir croissant de participer à des concours. Entreprise difficile, puisque le sujet était dépourvue de contexte géographique et que les sources se fondaient presque exclusivement sur des témoignages.

L'enseignement du piano au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) a retrouvé le thème des pratiques relationnelles en y ajoutant un contexte pédagogique et une contrainte spatiale. L'École Normale de Musique de Paris, le Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, le Conservatoire de Boulogne-Billancourt, le Conservatoire à Rayonnement Régional de la rue de Madrid disposent également de caractéristiques particulières. Le CNSMDP illustre la mission d'excellence artistique que se donne l'État où se croisent des enjeux pédagogiques et politiques.

Mais l'histoire du Conservatoire est une longue traversée dans le temps, de la Révolution Française à aujourd'hui, avec une histoire institutionnelle complexe. Le sujet s'est donc resserré autour de **l'enseignement du piano au Conservatoire de Paris depuis 1991**, c'est à dire depuis sa situation au Parc de La Villette. Avec des moyens beaucoup plus importants, le Conservatoire s'intègre à un complexe musical qui traduit la puissance de l'action publique dans le secteur de la culture.

Les pianistes travaillent au Conservatoire, parfois tard le soir dans les studios de répétition. Ils peuvent étudier à la médiathèque Hector Berlioz, suivre une conférence à la Cité de la musique ou écouter l'Ensemble Intercontemporain à la Philharmonie de Paris. Ce sont des trajets qui restent dans le cadre géographique du campus musical, et qui intéressent la notion de formation. C'est donc davantage une étude sur **la formation des pianistes au CNSMDP depuis 1991**. La formation des pianistes se réalise également sur scène et le concert dépasse les frontières du Conservatoire : concours internationaux, master-classes, stages d'été, festivals et même Internet. Le sujet de ce mémoire porte ainsi sur **la formation des pianistes du CNSMDP depuis 1991**.

UNE HISTOIRE DES SENSIBILITÉS TRANSDISCIPLINAIRE

Ce travail croise l'histoire culturelle de la musique et les sciences de l'éducation, deux ensembles qui mobilisent à leur tour plusieurs disciplines.

Le mémoire entre en dynamique avec les approches transdisciplinaires de l'historiographie contemporaine, loin de la « timidité¹ » des sciences humaines à aborder la musique, et de ce que Myriam Chminènes appelait le « no man's land² » entre l'histoire et la musique. Aujourd'hui, l'histoire de la musique entre pleinement dans la cité de l'historien³. La musique est devenue un enjeu important au delà du milieu qui s'est spécialisé dans son étude, et c'est dans ce terreau épistémologique que prend racine ce mémoire. L'enracinement institutionnel de certaines pratiques musicales⁴ a rendu caduque toute hiérarchisation entre approche historique et interrogations esthétiques.

Le sujet croise donc des analyses musicologiques et explore des partitions de piano. Étudier la formation des pianistes, c'est également comprendre leur rapport au texte musical et aux pratiques pianistiques héritées des grands-maîtres. Des outils musicologiques ont servi à fouiller les prestations musicales et leurs représentations visuelles. En étudiant les « modalités du regard⁵ », cette étude se situe dans le sillage des *visual studies*.

C'est une histoire qui raisonne à partir de plusieurs échelles. Les grandes structures conditionnent le sujet puisque la formation des pianistes est motivée par des acteurs internationaux : médias, marché de la musique, public international. Une histoire institutionnelle pour le campus musical et tous les lieux qui touchent à la formation du pianiste, une histoire corporative des

1 CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas, et KECK Frédéric, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. no 14, no. 1, 2006, pp. 3-17.

2 CHIMENES Myriam. « Musicologie et histoire : frontière ou « no man's land » entre deux disciplines ? », *Orgues nouvelles*, tome 84, n° 1, 1998 : « Revue de musicologie, t. 84/1 (1998) (*Revue de musicologie* tome 84, n° 1, 1998) », Société française de musicologie, p. 67-78.

3 TRAVERSIER Mélanie « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n° 57, 2010, p190-201.

4 CONTRERAS Zubillaga, RIEU Elsa, « Transferts culturels vécus, entretien avec Annegret Fauser », *Transposition. Musique et sciences sociales*, revue de l'EHESS, 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 10 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/361> ; DOI : 10.4000/transposition.36.

5 DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, CHARPY Manuel, « Le XIXe siècle au prisme des visual studies », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 49 | 2014, 139-175.

musiciens du Conservatoire et surtout des pianistes étudie les pratiques musicales, leur hétérogénéité et leur possible catégorisation. Enfin, une histoire des individus qui suit des parcours artistiques.

Ces réflexions appellent une sociologie des professions musicales. Comme l'explique Philippe le Guern, les liens entre sociologie et musicologie n'ont jamais été aussi forts. « L'implication étroite du chercheur avec sa propre pratique⁶ » explique la multiplication des musiciens-sociologues. Elle montre l'écart entre la formation proposée, la formation vécue et l'intégration sur le marché du travail. Cet effort souligne la préoccupation de saisir les formes sociales à un niveau intermédiaire entre individu et société, ce que Georg Simmel appelle le niveau « mésiocologique⁷ », comme par exemple le goût partagé des musiciens.

L'histoire connectée est intégrée à notre sujet car un chapitre s'attache à comprendre les liens entre le Japon et la France sous le prisme de la musique classique. Le terme d'histoire transnationale est aussi adapté, mettant en évidence le cadre « mouvant⁸ » de l'univers musical dont les acteurs dépassent les frontières étatiques. Les parcours des musiciens déclinent la notion de transfert culturel, clé de voûte méthodologique de ce mémoire, qui se propose d'analyser « comment les éléments d'une culture se déplacent vers une autre culture et en cela se modifient⁹ ».

Les sciences de l'éducation ont fêté leur 50 ans au début de cette recherche - en 1967 est créée la maîtrise de sciences de l'éducation¹⁰. Elles apportent deux matières supplémentaires : l'histoire de l'enseignement dont les racines dépassent le cadre temporel du CNSMDP, et la didactique. La science de la pédagogie (didactique) qualifie les spécificités de la transmission du savoir musical, toujours sous le prisme de la pratique pianistique.

Puisque le sujet ne part pas des disciplines pour faire converger un objet mais part de l'objet pour faire émerger de nouvelles approches, et parce que le sujet se focalise sur des questions et non sur des réponses, c'est sous le titre de « l'indisciplinarité¹¹ » que se situe cette étude. Cette nouvelle

6 LE GUERN Philippe, « Musiciens-sociologues », *Volume !*, 4 : 1 | 2005, 5-9.

7 PEDLER Emmanuel, « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales », *L'Année sociologique*, vol. 60, no. 2, 2010, pp. 305-330.

8 MAUREL Chloé, « Chapitre 4 - L'histoire transnationale, connectée, croisée, partagée... », *Manuel d'histoire globale. Comprendre le « global turn » des sciences humaines*, sous la direction de Maurel Chloé, Paris, Armand Colin, 2014, p79-92.

9 *Ibid.*

10 CHARLOT Bernard. « Formes et enjeux des recherches en éducation et formation », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. 50, no. 1, 2017, pp. 17-30.

11 AKRISCH Madeleine, Discours du 22 septembre 2008 au CNRS en hommage à la médaille d'argent du CNRS

notion rejoint celle de sérendipité qui « implique un dialogue entre la raison et l'imagination, entre le conscient et le non-conscient ; le pouvoir de découvrir découle de cette interaction¹² ». Les disciplines sont au service de l'enquête. C'est une recherche qui « dit la vérité de son objet comme le fait le cubisme¹³ ».

SOURCES ORALES

Cet esprit de sérendipité se retrouve dans les entretiens menés auprès de quatre professeurs (Michel Dalberto, Florent Boffard, Hortense Cartier-Bresson, Michel Beroff) et trois élèves (Esther Assuied, Jonathan Fournel, Ryutaro Suzuki) du Conservatoire. En effet, les questionnaires ont évolué selon les réponses apportées par chaque entretien. Tous ont duré environ 45 minutes et questionnaient le thème des relations professeurs-élèves, la balance entre enseignement universitaire et enseignement instrumental au Conservatoire, les nouvelles formes de professionnalisation artistique et les pratiques pianistiques. Chaque entretien débute par des questions sur le parcours du pianiste puis s'oriente vers des questionnements institutionnels.

Cette pratique rejoint une « posture d'*insider*¹⁴ » qui doit trouver le juste équilibre entre engagement et distanciation. C'est une réponse à un sentiment de manque et met en connexion des données existentielles avec un cadre conceptuel, puisque « tout chercheur construit sa recherche à la fois sur et contre un terreau existentiel ». Les témoignages constituent l'essentiel des sources, avec les entretiens menés par la revue *Piano*, ceux de Rémy Campos¹⁵ et de Catherine Lechner-Reydellet dans *La grande École française de piano*¹⁶. Ces récits ont nourri un travail prosopographique qui repère des tendances générales et des exceptions de parcours¹⁷.

Les sources digitales constituent le deuxième volet le plus important. Elles connectent ce récit

remise à Michel Callon.

12 *Ibid.*

13 CHARLOT Bernard. « Formes et enjeux des recherches en éducation et formation », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. vol. 50, no. 1, 2017, pp. 17-30.

14 BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, vol. vol. 38, no. 1, 2008, pp. 5-13.

15 CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, 284p.

16 LECHNER – REYDELLET Catherine, *La grande école française de piano*, Chateau – Gontier, éditions Aedam Musicae, Coll. Musiques XX – XXI siècles, novembre 2014, 427p.

17 LEMERCIER Claire, PICARD Emmanuel, « Quelle approche prosopographique ? », *Biographie et prosopographie*, archives ouvertes en Sciences de l'Homme et de la Société, 2010, 26p.

universitaire à une nouvelle période d'archivage caractérisée par une « désacralisation de l'authenticité¹⁸ ». Dans le sillage des *digital studies*, les comportements sociaux sont étudiés sous le prisme des données virtuelles. Elles correspondent majoritairement au chapitre I et VII. Le site internet du Conservatoire de Paris met à disposition de nombreux documents : annales, brochures, règlements, mémoires universitaires, chiffres-clés, descriptifs des enseignements et des diplômes. Le site reflète le discours politique du Conservatoire, son rapport aux élèves, ses valeurs et ses missions. Les réseaux sociaux apportent beaucoup d'informations sur le Conservatoire et sur les élèves. Les commentaires de la page Facebook du Conservatoire relayent la pensée des anciens élèves, les plateformes interactives (Youtube, Superprof, LinkedIn, Facebook) illustrent leur intégration sur le marché de la visibilité artistique...

Peu d'archives ont été mises à disposition en raison du secret de la vie privée (50 ans). Quelques échanges auprès de Sophie Lévy, chargée d'études documentaires au Centre des archives du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, ont comblé des incertitudes statistiques. Le grand travail de fouille archivistique a été mené lorsque le sujet concernait l'étude des relations entre professeurs et élèves de piano depuis la création du Conservatoire. Les bulletins des professeurs de piano du Conservatoire de Paris de 1870 à 1930¹⁹ dévoilent le discours pédagogique des professeurs et leur contemporanéité. Cette recherche est utile pour les nouvelles bornes du mémoire (1991-2018) car elle offre des échos historiques qui replacent l'histoire contemporaine dans une temporalité longue. Les appréciations ont été rentrées dans une base de données qui a fait l'objet d'un traitement lexicométrique à l'aide du logiciel Iramuteq.

HISTORIOGRAPHIE

La formation des pianistes du CNSMDP depuis 1991 chevauche deux historiographies. La première porte sur l'enseignement du piano qui étudie les pratiques institutionnelles, relationnelles, et pianistiques. Les acteurs concernés sont le Conservatoire, les professeurs, les élèves et les compositeurs. La seconde historiographie porte sur les professions musicales. Elle dépasse la géographie du Conservatoire et prend en compte l'articulation des pianistes avec la société. Cette historiographie étudie le processus de professionnalisation et ses pratiques de visibilité (concert,

18 PALOQUES-BERGES Camille, « Les sources nativement numériques pour les sciences humaines et sociales », *Histoire@Politique*, vol. 30, no. 3, 2016, p221-244.

19 ANF de Pierrefitte sur Seine, AJ37/262 à AJ37/320.

communication). L'un des enjeux de ce mémoire est de questionner la frontière entre ces deux historiographies pour montrer que le Conservatoire est aussi un lieu de professionnalisation, et la scène (réelle ou virtuelle) un lieu d'enseignement.

L'enseignement du piano a été surtout étudié sous le prisme du XX^{ème} siècle par Daniele Pistone²⁰ et Frédéric De La Granville²¹ et la presse musicale. Le bi-centenaire du Conservatoire apporte un nouveau souffle à l'histoire institutionnelle du Conservatoire²² et ravive des interrogations sur les liens entre politique et fait musical. Des historiens ont étudié les politiques culturelles du ministère Malraux²³ et du gouvernement Mitterrand²⁴. Les pratiques musicales ont été pleinement intégrées aux terrains d'étude des sciences-humaines contemporaines²⁵ et des considérations sur les pratiques numériques²⁶. Les travaux sur l'enseignement de la musique et sur l'enseignement en général sont très nombreux et étouffent souvent le sujet. La pédagogie de groupe²⁷, la transmission musicale et sa didactique²⁸ ou encore l'histoire de l'enseignement musical²⁹ apportent des clés historiques et théoriques. L'histoire de l'enseignement en général³⁰ et de ses pratiques relationnelles³¹ replace les pratiques pédagogiques dans un espace de réflexion plus large pour mesurer l'influence de la société. Enfin, le thème des relations professeurs-élèves est traité dans les coupures de presse.

20 PISTONE Daniel (DIR), *Pianiste du Xxème siècle : Critique, pédagogie, interprétation*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2007, 182p.

21 DE LA GRANVILLE Frédéric, *Une histoire de piano au conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, l'Harmattan, 2014, 290p.

22 BONGRAIN Anne, GERARD Yves (Dir), *Le Conservatoire de Paris (1795-1995) : des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Buchet/Chastel, Paris, 1996, 356p ; BONGRAIN Anne-Marie, POIRIER Alain (dir.), *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, 444p ; CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, 284p.

23 LEFEBVRE Noémie, *Marcel Landowski, une politique fondatrice de l'enseignement musical, 1966-1974*, Lyon, Cefedem Rhône-Alpes, 2014, 358p.

24 LEFEBVRE Noémie, VEITL Anne, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, La documentation française, 2000, 471p.

25 POIRRIER Philippe, *Politiques et pratiques de la culture*, 2ème édition, Paris, La Documentation Française, 2017, 328p.

26 DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2009, 282p.

27 COBO DORADO Karina, *La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique*, Paris, l'Harmattan, 2015, 217p.

28 TERRIEN Pascal, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Paris, Delatour France, 176p.

29 LESCAT Philippe, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, éditions J.M. Fuzeau, 2001, 241p.

30 PROST Antoine, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. Tome IV*, Paris, Perrin, 2004, 807p.

31 BOURDIEU Pierre, « Epreuve scolaire et consécration sociale [Les classes préparatoires aux grandes écoles], *Actes de la recherche en sciences sociales n°39*, 1981, p3-70 » ; GAYET Daniel, *Les relations maîtres-élèves*, Paris, éditions economica, 2007, 242p ; VIRAT Mael, *Dimension affective de la relation enseignant-élève : effet sur l'adaptation psychosociale des adolescents (motivations, empathie, adaptation scolaire et violence) et rôle déterminant de l'amour compassionnel des enseignants*, sous la direction de Daniel Favre, thèse de doctorat en sciences de l'éducation, bibliothèque universitaire de Montpellier 3, 2014, disponible sur <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2014MON30048>.

Les professions musicales sont surtout étudiées par les journalistes et sociologues. Quelques cadres théoriques ont été utiles pour comprendre les notions de professionnalisation³², de réseau³³, de vocation³⁴ et de réputation³⁵. La contemporanéité de ces réflexions entre en cohérence avec la pratique prospective associée à un regain d'intérêt pour la recherche scientifique au sein de l'état. L'importance du réseau dans la carrière musicale³⁶ et des nouvelles plate-formes interactives³⁷ sont les fils rouges de cette bibliographie. Le thème des inégalités a été davantage traité selon le capital culturel³⁸ que selon le sexe³⁹, puisque le piano est une pratique instrumentale féminisée.

PROBLÉMATISATION

Le CNSMDP accueille en 1991 ses élèves au 223 avenue Jean-Jaurès, porte de Pantin. En 1993, le directeur Marc-Olivier Dupin installe un système à la carte où chaque élève agence son emploi du temps autour d'une discipline fondamentale. Le processus de Bologne est mis en place à la rentrée 2008, soit dix ans après les débuts de l'espace européen de l'enseignement supérieur. Cette adaptation correspond à l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle génération de musiciens qui ne se reconnaît pas dans l'opposition entre le modèle traditionnel de formation des interprètes français et la culture universitaire. La formation des pianistes est en partie universitaire, et intègre également des enseignements professionnels pour familiariser les musiciens avec les conditions du marché du travail. En 2011, Bruno Mantovani crée le Diplôme d'Artiste Interprète (DAI), cycle de perfectionnement centré sur l'apprentissage de la scène et qui pousse à changer de professeur. La circulation du savoir se situe au cœur de la dynamique du CNSMDP, moins un lieu disciplinaire qu'un site de transmission.

32 DEMAZIERE Didier, « Problématiques de la professionnalisation », postface de *Professions, institutions, temporalités*, France, la Documentation Française, n°108, p83-90, 2009.

33 BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 382p.

34 HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 380p ; HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 608p, 2012.

35 MENGER Pierre-Michel, « Chapitre 6. Talent et réputation. Les inégalités de réussite et leurs explications dans les sciences sociales, p237-366, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, éditions Points, 2009, 973p.

36 WAGNER Izabela, « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, vol. no 56, no. 4, 2004, pp. 133-163.

37 LETEINTURIER Christine, « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 164-174 ; JEHEL Sophie. « Les pratiques des jeunes sous la pression des industries du numérique », *Le Journal des psychologues*, vol. 331, no. 9, 2015, pp. 28-33.

38 BOURDIEU Pierre, « Chapitre 3. Espèces de capital et formes de pouvoir », p97-168, *Homo Academicus*, Paris, les éditions de Minuit, 1992 (2ème édition), 320p.

39 RAVET Hyacinthe, « La musique est un milieu assez peu féminise », *l'invité du jour*, 13 février 2014, France Musique. <https://www.francemusique.fr/emissions/l-invite-du-jour/hyacinthe-ravet-la-musique-est-un-milieu-assez-peu-feminise-22923>.

L'internationalisation et le rayonnement du CNSMDP interrogent les modalités d'admission des étrangers et leur capacité à intégrer une école longtemps enfermée dans un protectionnisme culturel. Plus encore, elle bouleverse la notion d'« École Française », et *a fortiori* d'« École de piano ». La circulation du savoir suggère également une autonomisation des élèves qui sont étudiants. La relation professeur-élève, thème chérie de la presse musicale, transcende le sujet et exige une typologie des différentes relations possibles : professionnelle, affective, privée, publique, coaching...

Comment la formation des pianistes du CNSMDP dépasse t-elle la tension entre les logiques traditionnelles (disciplinaire comme affectives) et les attentes professionnelles ?

La première partie étudie la mission professionnelle du Conservatoire et ses enseignements. Elle raisonne surtout au niveau institutionnel. Le projet de l'aile-ouest du parc de la Villette confirme la volonté de redresser l'école des élites musicales sur la scène culturelle internationale dans le cadre du Grand-Paris. Le premier chapitre étudie ce thème qui mêle histoire urbaine et histoire culturelle de la musique. Le chapitre suivant insiste sur la complémentarité entre les disciplines professionnelles et les disciplines universitaires. Depuis 2008, l'école harmonise ses formations avec le schéma de Bologne et développe des disciplines dites « complémentaires » autour d'une discipline fondamentale. La culture universitaire et le désir de professionnaliser les musiciens entrent dans une même danse : l'autonomisation du pianiste et sa flexibilité sur le marché du travail. Cette première partie relie le thème de la formation des pianistes au Conservatoire de Paris.

La seconde partie étudie les traditions du Conservatoire de Paris et du cours de piano en tant que pratique culturelle. Elle raisonne au niveau de la classe de piano. Ses chapitres montrent que si le nouvel emplacement illustre une modernisation des conditions d'enseignement, l'héritage de certaines pratiques est toujours présent. Les professeurs de piano et les directives de l'institution sont les relais de ces représentations qui n'ont pas été étouffées par le déménagement de l'école. Le chapitre 3 étudie les pratiques disciplinaires de la formation pianistique et traite les notions de rigueur, d'exigence, de contrainte et de déférence. À l'opposé de la discipline et de la forme scolaire du travail pianistique, le cours de piano est un espace interactif. C'est la transmission, et plus seulement le savoir, qui motive la relation maître-élève. Le chapitre 4 propose d'étudier le cours de piano comme un espace de convivialité. Cette partie étudie les émotions, qu'elles soient négatives comme la peur et la souffrance (chapitre 3), ou positives comme le plaisir et le divertissement

(chapitre 4).

La troisième étudie à nouveau le marché du travail. Elle montre comment les pianistes utilisent le Conservatoire pour parvenir à leurs aspirations professionnelles, et intègre les autres lieux d'apprentissage et de représentation. Le chapitre 5 montre que la formation pianistique est un cursus à la carte et que chaque prétendant a une carrière de soliste à les moyens de se préparer à la vie de concertiste. Concours et master-classes viennent parfaire leur attentes, parfois en périphérie des attentes institutionnelles de l'école. Le chapitre 6 est une étude de cas autour du personnage de Ryutaro Suzuki, ancien élève du CNSMDP. Par le biais d'une histoire connectée, il tente de comprendre l'épanouissement d'un étudiant japonais au Conservatoire de Paris et les débuts prometteurs d'une carrière de vedette. Le dernier chapitre cristallise la contemporanéité du sujet : à l'heure de l'interactivité virtuelle, quelles sont les nouvelles pratiques de visibilité des pianistes ?

PARTIE I

LA MISSION PROFESSIONNELLE DU CONSERVATOIRE DEPUIS LES ANNÉES 1960s

CHAPITRE 1

ACCUEILLIR UNE NOUVELLE ÉLITE MUSICALE



Copyright © Atelier Christian de Portzamparc

À l'Ouest, achevé en 1990, le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP), représente 40 000 m² dédiés à 1 200 élèves. Plus de 5 000 personnes travaillent ou enseignent ensemble et le bâtiment procure à chacun une place propre (chaque discipline, chaque « tribu » a sa maison) et il crée un vaste réseau de circulations et de lieux où les étudiants peuvent se rencontrer. Des « rues » verticales et horizontales distribuent 186 salles différentes pour étudier, autour d'un jardin ainsi qu'un petit opéra, une salle d'orgue, une grande salle de musique modulable. C'est un monastère moderne ouvert sur la ville qui vient conclure les gabarits de la longue avenue Jean-Jaurès en une grande façade incurvée, blanche, rythmée régulièrement de transparences, qui se reflète dans un plan d'eau⁴⁰.

Les chiffres déclinés par Christian de Portzamparc, directeur du cabinet d'architectes de l'aile-ouest de la Cité de la musique, démontrent le rayonnement pédagogique et structurel du nouvel emplacement du Conservatoire. Situé dans le parc de la Villette, le CNSMDP est intégré aux nouveaux défis de la métropolisation parisienne. Le parc crée des points de synergie entre les différentes institutions musicales (Cité de la musique, Philharmonie, CNSMDP) et favorise une vie étudiante qui n'existait pas dans l'ancien quartier du Conservatoire au 14 rue de Madrid. Au sein du Conservatoire, de nouveaux départements sont créés pour s'adapter aux pratiques musicales

40 DE PORTZAMPARC Christian, « Cité de la musique aile ouest », *Projets*, [<http://www.christiandeportzamparc.com/fr/projects/cite-de-la-musique-ouest/>], consulté le 8 mai 2018.

contemporaines. Les années 90 incarnent la volonté de redresser le Conservatoire sur le plan international et de l'adapter à l'intensification des échanges. La gestion politique du Conservatoire a aussi évolué dans le sens de la création et de la transdisciplinarité : le service de la musique et de la danse est remplacé en 1998 par la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS) et en 2010 naît la Direction générale de la création artistique issue de la DMDTS et de la délégation aux arts plastiques. Quelle est la place de ces nouvelles structures dans les représentations des élèves et professeurs de piano ?



I. LA POLITIQUE MUSICALE DEPUIS 1966

Les mots d'Alain Peyrefitte (1925-1999), ministre de l'Information pour le Général de Gaulle de 1962 à 1966, montre comment s'est formée la complicité entre l'État et le secteur culturel. Son action traduit une nouvelle approche de l'individu et de ses besoins au sein de la société. Le projet du Conservatoire a été influencé par ces considérations anthropologiques et des motivations politiques renouvelées :

Aujourd'hui, la culture est considérée comme un « besoin » de l'individu. Dès lors, ce besoin s'inscrit dans la montée des besoins sociaux : le développement culturel prend sa place dans le développement social de la nation à côté du développement de l'instruction dont il est le complément plus que jamais indispensable, et il bénéficie normalement de l'expansion. Les crédits consacrés à la culture ont désormais justification objective⁴¹.

La musique occupe aujourd'hui une position dominante dans le budget du ministère de la Culture, à hauteur de 48% des crédits d'intervention pour le spectacle vivant en 2007, soit 310 millions d'euros⁴². Les subventions accordées au Conservatoire représentent 25 millions d'euros pour l'année 2016⁴³.

41 PEYREFITTE Alain, « L'Expansion de la recherche scientifique », *Revue trimestrielle de l'Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique*, no 21, décembre 1965, « Des chiffres pour la culture. Colloque de Bourges », 40p.

42 PEBRIER Sylvie, « La revendication de la différence dans le champ de la musique classique », 37-43, *L'institution musicale* (Dir. Mahiet Damien), Paris, Delatour France, 2011, 158p.

43 Site officiel du Conservatoire de Paris, « chiffres-clés », [www.conservatoiredeparis.fr/lecole/organisation/chiffres-

A) Le système pyramidal et la démocratisation culturelle depuis 1966

L'action de Marcel Landowski (1915-1999) marque une rupture dans l'histoire contemporaine du Conservatoire. Il y étudie la composition ainsi que la direction d'orchestre et a une connaissance empirique de l'institution. Ses compétences politiques se confirment avec sa nomination à la direction du service de la musique de la Comédie Française, de 1962 à 1965. André Malraux le nomme en 1966 à la direction de la musique et de la danse au ministère des Affaires culturelles⁴⁴. Il dispose alors du titre d'« inspecteur de la musique ». Ce choix rejoint ce que Thierry Chopin appelle « l'idéal-type des élites de la Ve République⁴⁵ », qui mise sur une « dépolitisation par l'expertise⁴⁶ ».

Les objectifs de Marcel Landowski concernent prioritairement la conservation du répertoire classique et ses institutions historiques, apparues à partir de la fin du XVIII^e siècle⁴⁷. À la différence de Pierre Boulez⁴⁸ qui souhaite au même moment développer la recherche et la création pour la musique contemporaine, le Conservatoire reste terré dans son étymologie, un « lieu où l'on conserve quelque chose⁴⁹ ». Son plan repose sur l'idée que la formation professionnelle revient seulement aux conservatoires nationaux. Les autres écoles sont des espaces pour les amateurs ou des passerelles pour le CNSMDP.

Suite à son action, le CNSMDP devient une « étrange pyramide dont la pointe constitue paradoxalement le socle⁵⁰ ». L'Inspecteur de la musique lance une politique musicale qui offre des débouchés professionnels aux élèves sortant du C.N.S.M., et « étend l'exigence d'un "haut niveau" musical à la diffusion comme à l'enseignement dans les écoles contrôlées, ce haut niveau se rapportant aux critères d'excellence du Conservatoire de Paris⁵¹ ».

[cles/](#)], consulté le 9 mars 2018.

44 Le ministère des Affaires culturelles est créée le 8 janvier 1959.

45 CHOPIN Thierry, « La République des démocrates, une faiblesse démocratique du macronisme », *Telos*, 27 avril 2018, [<https://www.telos-eu.com/fr/societe/la-republique-des-technocrates-une-faiblesse-democ.html>], consulté le 10 avril 2018.

46 *Ibid.*

47 VEITL Anne, « *Des politiques et des musiques* », *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010, 303p.

48 Il est également candidat à la direction de la musique et de la danse.

49 CNRTL, « Conservatoire », [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/conservatoire>], consulté le 8 juin 2017.

50 LEFEBVRE Noémi, *Mai 1968 au Conservatoire National Supérieur de Musique*, 2008, disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382630/document>.

51 *Ibid.*

Sur l'année scolaire 2002-2003, plus de 860 000 élèves sont inscrits dans l'ensemble des conservatoires et écoles de musique agréées, dont 141 752 pianistes. C'est le résultat des politiques de démocratisation culturelle. Le travail des institutions et des enseignants sous le CNSM tend à se « dédoubler⁵² » : les conservatoires nationaux de région deviennent les « antichambres⁵³ » ou « classes préparatoires⁵⁴ » des conservatoires nationaux supérieurs de musique (Lyon et Paris) et les petits conservatoires préparent au conservatoire national de région.

B) Une réponse aux enjeux métropolitains depuis 1981

LA POLITIQUE DE « GRANDS TRAVAUX »

Le 16 janvier 1985, Christian de Portzamparc est nommé architecte du projet de l'aile-ouest de la Cité de la musique, c'est-à-dire du nouvel emplacement du CNSMDP. Le nom du projet revendique une fonction qui dépasse la dimension du Conservatoire de Paris pour le soumettre à l'ensemble plus vaste de la Cité de la musique et *a fortiori* du parc de la Villette. Christian de Portzamparc a mobilisé une quantité d'acteurs pour répondre à la demande du ministère de la Culture et de la Communication⁵⁵ : Jacques Dubreuil, Jean Clair, Christian Boltansky, Pierre Buraglio, Aurélie Nemours, Georges Noël, Yann de Portzamparc, Antonio Semeraro. L'aménageur est l'établissement public du parc et de la Grande Halle de la Villette (EPPGHV) dirigé par Bernard Latarjet⁵⁶ de 1996 à 2016. Les inaugurations se succèdent : parc de la Villette le 12 octobre 1987, CNSMDP le 1er décembre 1990, Cité de la musique le 1er janvier 1995.

Ces chantiers se situent dans la politique de « grands travaux⁵⁷ » du Président François Mitterrand amorcée en 1981. Promouvoir les nouveaux architectes et doter le pays de nouvelles entités culturelles pour les savoirs artistiques et scientifiques sont les deux ambitions du gouvernement. Elles répondent à la mission de démocratisation de la culture, de croissance économique et d'attractivité territoriale. La notion de stratégie urbaine s'est progressivement

52 COULANGEON Philippe, « Pratiques et écoutes musicales », p40, in FRANCOIS Pierre, *La musique. Une industrie, des pratiques*, collection Les Etudes, n°5270, la Documentation Française, 2008, 152p.

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*

55 C'est le nom donné au ministère de la Culture entre 1997 et 2017.

56 Membre de la DATAR (1976) et conseiller technique chargé de la Culture et des grands travaux au secrétariat général de l'Élysée de 1992 à 1995.

57 VOLDMAN Danièle, Le parc de la Villette entre Thélème et Disneyland, *Vingtième Siècle*, 1985, vol 8, n°8, p19-30.

affirmée dans le paysage politique en raison des dynamiques de métropolisation et de mondialisation, aussi en réponse à l'essor des travaux sociologiques sur la ségrégation sociale.

LE GRAND PARIS

Le Nouveau Grand Paris est un projet d'aménagement à l'échelle de l'agglomération parisienne. Il a vocation à améliorer le cadre de vie des habitants, à corriger les inégalités territoriales et à construire une ville durable⁵⁸.

La politique musicale implique des projets urbains et une homologie entre espace social et espace musical. Son prisme territorial est celui du Grand Paris. Nicolas Sarkozy annonce ce projet le 17 septembre 2007, lors du discours de l'inauguration de la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris. Christian de Portzamparc (Prix Pritzker 1994 ; Grand Prix de l'urbanisme 2004) dirige l'une des dix équipes internationales d'architectes. Le CNSMDP anticipe de près de trente ans le projet de 2007 en créant une synapse entre la petite couronne et l'agglomération parisienne.

Le chapitre IV du *Schéma d'orientation pédagogique de 2008*⁵⁹ donne raison au système de synergies engagé par le projet de la Villette. Il prend en compte « la présence et l'activité des différents acteurs et partenaires potentiels⁶⁰ » qui sont dans la sphère de rayonnement du Conservatoire. La nouvelle Philharmonie de Paris naît dans ce contexte de politique culturelle en 2015.

C) Plusieurs générations de directeurs

Fleuret percevait le Conservatoire de Paris comme un bloc absolument irréformable, comme une institution figée dans sa tradition sinon millénaire du moins bicentenaire. Il s'est dit qu'une personnalité comme Bleuse, qui était par certains côtés agitateur, pouvait changer tout cela [...] ⁶¹.

58 Site officiel du ministère de la cohésion des territoires, [<http://www.cohesion-territoires.gouv.fr/Presentation-du-Grand-Paris>], consulté le 11 avril 2018.

59 Ministère de la Culture et de la communication, « Le projet d'établissement et la concertation », Schéma d'orientation pédagogique, 2008, [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/Schema_orientation_pedagogique.pdf].

60 *Ibid*, p1.

61 CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p143.

Marc Bleuse est directeur de la musique et de la danse au ministère de la culture et de la communication en 1986. Son ouverture d'esprit contraste avec son prédécesseur Raymond Gallois-Montbrun qui, pendant mai 68, « refuse le dialogue et s'enferme dans son appartement de fonction dont il ne sortira plus pendant un mois⁶² ». Marc Bleuse étudie le projet du nouveau Conservatoire, et lègue ses plans à Alain Louvier qui assure le déménagement de 1986 à 1991. Ce dernier est choisi notamment pour son expérience au Conservatoire de Boulogne qu'il inaugure en 1978.

C'était un vieux directeur en costume-cravate [Pascal Dumay] quand je suis rentré au Conservatoire. On a eu ensuite un directeur jeune, Bruno Mantovani, avec l'impression que le Conservatoire se rajeunit parce qu'il est proche de nous. Il en est sorti il n'y a pas si longtemps que ça. [...] [il y a] Une accessibilité au directeur surtout, qui est souvent dans les couloirs ou dans le même ascenseur, qui nous reconnaît et retiens même notre prénom⁶³.

Trois générations de directeurs se distinguent depuis mai 68. Henri Gallois-Montbrun est né en 1918 et n'est pas dans le mouvement. La génération de Marc Bleuse est née autour de la seconde guerre mondiale et participe à mai 68, enfin celle de Bruno Mantovani est ancrée dans les nouvelles pratiques numériques et profite des aides à la création pour la musique contemporaine.

La prosopographie des directeurs du Conservatoire depuis 1991 montre que tous reçoivent une formation musicale solide durant leur jeunesse, mais avec des parcours différents. Les deux grandes orientations sont celles de la composition (Alain Louvier, Marc Olivier Dupin, Bruno Mantovani) et de la pratique pianistique (Alain Louvier, Xavier Darasse, Pascal Dumay). Alain Poirier développe des compétences intellectuelles : maître de conférences à l'École polytechnique en 1995, membre du comité de rédaction des revues *Analyse musicale* et *Musurgia*.



II. L'ÉCOLE DES ÉLITES MUSICALES

Les élèves du Conservatoire sont des élites choisies par le service public. Leur position est contrainte par de nombreux facteurs.

⁶² *Ibid.*

⁶³ FOURNEL Jonathan, interview, p199.

A) Le concours d'entrée

Nathalie Heinich montre dans *L'élite artiste*⁶⁴ que la troisième République a favorisé les artistes en leur donnant une reconnaissance publique. La méritocratie a favorisé l'éclosion d'une nouvelle élite sociale fondée sur le travail et le don⁶⁵. Le Conservatoire approuve ce point de vue, puisque c'est un service public sous tutelle du ministère de la Culture. Son statut est réglementé par le décret n°2009-201⁶⁶ et s'applique également au CNSM de Lyon. Le droit de scolarité est de 500 euros et depuis la rentrée scolaire 2018-2019 l'affiliation à la sécurité sociale est gratuite⁶⁷. Le concours d'entrée s'adresse à toutes les nationalités (absence de quota), à condition d'avoir un niveau de français au moins égal à B1⁶⁸ pour le 1er cycle supérieur et B2⁶⁹ pour le 2nd cycle supérieur. Cette exigence linguistique est devenue officielle depuis l'harmonisation du Conservatoire avec le système LMD en 2008. Le test de langue qui était autrefois demandé pouvait se réaliser pendant l'année et ne discriminait pas les concurrents.

De 1991 à 2018, les restrictions sur le nombre de places n'ont pas changé. On compte un nombre identique de classes de piano (9) et un nombre d'élèves très semblable (81 en 1991 et 78 en 2018 pour les deux premiers cycles)⁷⁰. Quarante-six élèves sont inscrits en classe de piano en premier cycle en 2018. Si l'on répartit ces élèves sur trois ans, cela signifie que chaque promotion est constituée de moins de vingt élèves. Le terme de promotion symbolise la difficulté d'entrée dans l'école et la notion de vocation. Jouer sur la difficulté des concours est un outil pour sélectionner les meilleurs élèves et développer des relations professionnelles avec les professeurs :

[J]e fais relativement confiance à l'examen d'entrée et me dis que ça ne peut pas être des « boulets ». Parfois c'est quelqu'un de remarquable, parfois un peu moins mais ça ne me dérange pas de ne pas prendre que des talents exceptionnels⁷¹.

64 HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 380p.

65 RAFONI Béatrice, « Nathalie HEINICH, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 29 septembre 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7749>.

66 Décret n° 2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon. NOR: MCCH0812233D Version consolidée au 21 mai 2009, 6p.

67 <http://www.conservatoiredeparis.fr/vie-scolaire/formalites-administratives/>.

68 Cadre européen de référence pour l'apprentissage/enseignement des langues : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>.

69 *Ibid.*

70 Statistiques, annexes, p242.

71 DALBERTO Michel, interviews, p168.

Le concours d'entrée est une variable d'ajustement pour le budget du Conservatoire. Gerard Ganvert, ancien directeur de la Fédération Française de l'Enseignement Musical (FFEM), montre que les conservatoires ont automatiquement un budget déficitaire, puisque la progression de leur masse salariale n'est pas compensée par l'efficacité du spectacle vivant⁷². Le prestige des écoles est relié à celui des élèves, à l'extension des études et du professorat. Droits de scolarité, cours collectifs, et concours d'entrée et de sortie sont des outils pour équilibrer le budget du Conservatoire.

B) Inégalités culturelles et économiques

[L]a plupart des élèves ne sont pas issus de milieux favorisés. Mais ce ne sont pas non plus des milieux défavorisés, je dirais plutôt issus de classe moyenne. On a quand même la chance d'avoir une des seules écoles les moins chères au monde. Il faut reconnaître que le service public en France sur ce plan est encore très efficace. C'est pour ça que le concours d'entrée est très difficile, il y a un nombre de places très limité. Étudier au Conservatoire ne coûte donc pas cher aux élèves. Ce qui coûte est de venir s'installer à Paris pour les provinciaux, d'avoir un piano... Mais il y a de plus en plus d'aide⁷³.

Selon les chiffres de l'INSEE, les prix des logements en région parisienne sont près de 50% supérieurs à ceux de province⁷⁴. Les sociologues ont observé à ce sujet la constitution d'une nouvelle classe sociale construite par le système méritocratique : « [N]otre nouvelle méritocratie, toute multiraciale et indifférente au genre soit-elle, a trouvé le moyen de se rendre héréditaire⁷⁵ ». La mobilité sociale est figée et une nouvelle aristocratie se constitue avec des valeurs qui lui sont propres.

72 GANVERT Gérard, *l'Enseignement de la musique en France*, Paris, l'Harmattan, 1999, 221p.

73 CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p188.

74 INSEE, Première, numéro 1210, 01/10/2008 [<https://www.insee.fr/fr/statistiques/1281287>], consulté le 8 mai 2018.

75 COUTURIER Brice, *Le tour du monde des idées*, « La méritocratie, une nouvelle aristocratie ? », *France culture*, 27/09/2016, 5min.

III. L'ESPRIT DU CONSERVATOIRE DANS UN CAMPUS

Les locaux du 14 rue de Madrid recouvrent une ancienne école de jésuites de Saint Ignace. En 1911, le Conservatoire s'y installe. Il attire fabricants et vendeurs d'instruments de musique dans le quartier de l'Europe. Un véritable lieu musical se développe ainsi dans le 17ème arrondissement de Paris et favorise l'épanouissement du Conservatoire. Pour autant, il n'y a pas de synergie entre différentes structures. Le lieu reste un entre-soi musical, au contraire de l'aile ouest de la Villette.

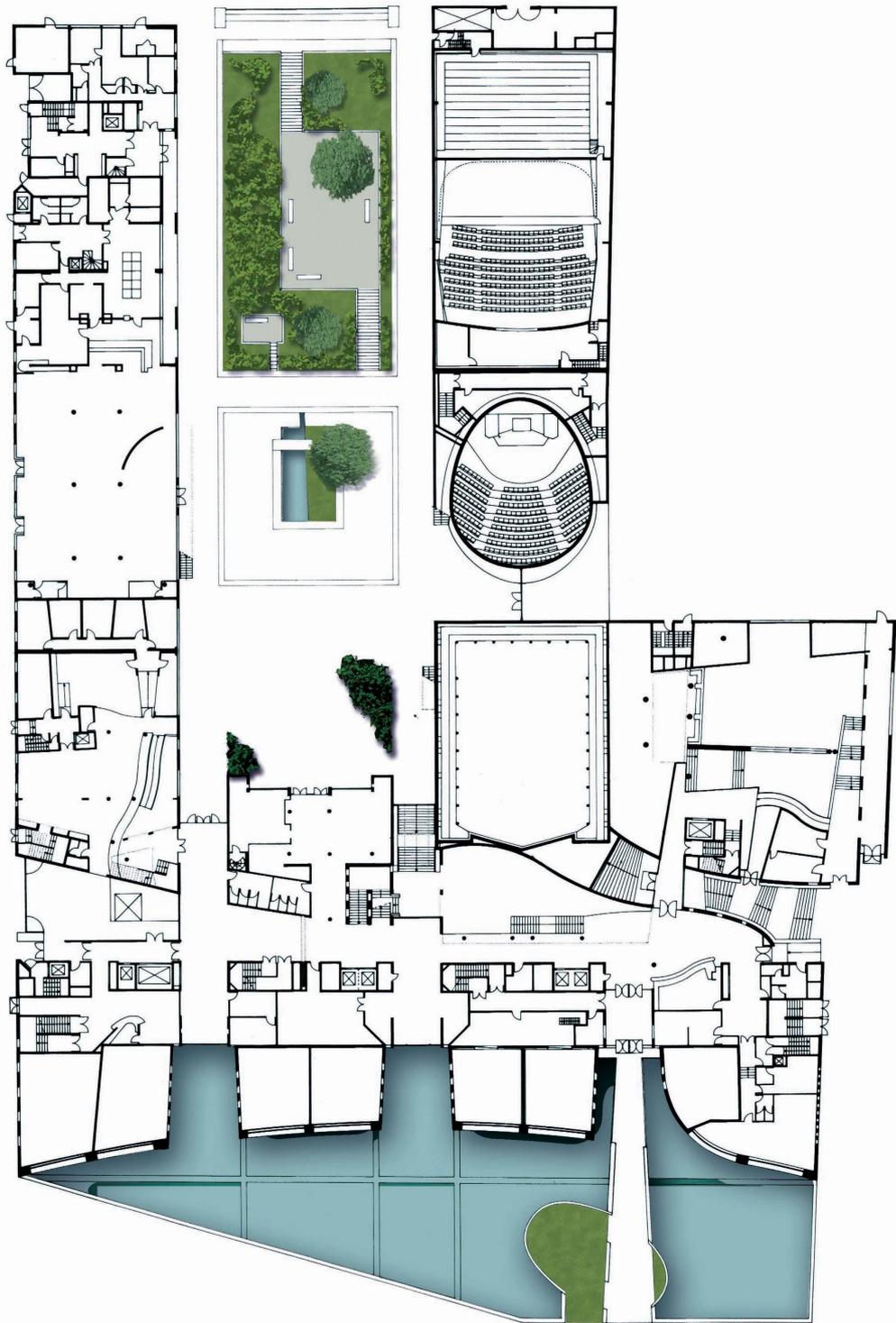
A) Un esprit moins familial, 1991-2011

Les dimensions du nouveau Conservatoire contrastent avec celles du 14 rue de Madrid : respectivement 35000m² contre 5500m² pour la surface totale, 148 contre 50 pour les salles de travail (classe et studios confondus), 950 contre 630 pour le nombre de places dans les salles publiques. Le parc pianistique est immense : 232 pianos, 30 clavecins et 4 piano-fortes. Le gymnase pour la danse et les espaces de détente viennent fortifier la valeur du nouvel espace. Le plan ci-dessous réalisé par le cabinet de Christian de Portzamparc montre bien que c'est autant un lieu de vie que de travail.

Rue de Madrid, l'administration était moins dispersée, plus imbriquée avec les classes. Maintenant, nous sommes plus isolés car le bâtiment est vaste. On a perdu la sensation de faire partie d'une famille qui était très forte auparavant⁷⁶.

Ces représentations montrent que les considérations sur le nouvel espace sont complexes. Une première période correspond à un conservatoire peu convivial, avec une ségrégation entre les supérieurs (professeurs et administration) et les élèves. Une seconde période, toujours rue de Madrid, aspire à une unité entre tous les membres du Conservatoire grâce à Marc Bleuse. Enfin, l'emplacement de la porte de Pantin se rattache à une nouvelle forme de relation, avec à nouveau une distance entre professeurs et élèves.

76 ROBIN Catherine in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p153.



Plan du CNSMDP⁷⁷

[L]e vieux Conservatoire avait quelque chose de très touchant. Quand on entrait dans la salle Berlioz, qui n'était pourtant pas un lieu magnifique, il y avait quelque chose palpable, comme quand on entre dans une église⁷⁸.

Les témoignages cristallisent une nostalgie liés à ces ruptures, et les nouvelles dimensions du Conservatoire expliquent la présence de discours kafkaïens. Le conservatoire aurait perdu son âme et le confort matériel apporté par le nouvel espace ne remplacerait pas la magie de la rue de Madrid. C'est ce qui distingue notamment le CNSMDP du CNSML, associé à un lieu « beaucoup plus familial où l'esprit de compétition est moins développé⁷⁹ ». Les commentaires des anciens élèves sur la page Facebook du Conservatoire⁸⁰ utilisent en outre le complément circonstanciel rue de Madrid. Cette précision souligne l'appartenance à une école définie par sa géographie.

Les commentaires Facebook des anciens élèves du Conservatoire⁸¹

Identifiant	Langue	Date	Commentaire	Note (/5)
Françoise Inthamoussou	Française	10/11/17	J'ai adoré mes trois années passées au CNSM rue de Madrid auprès de professeurs extraordinaires que nous appellions Maître. L'ambiance y était très sympathique et de rencontrer dans les couloirs Messiaen-Maurice André-Tortelier-Et tant et tant d'autres...J'ai vécu un rêve. En fin d'année obtenir les récompenses suprêmes quelle fierté j'ai eu!!!	5
Patrick Szymczak	Française	05/08/17	Ancien élève de l'institution rue de Madrid à l'époque (1971-1973) j'ai gardé un excellent souvenir de mes 2 ans passés avec la future élite musicale Française, professeurs émérites concertistes en activité pour certains, enseignement à la hauteur de la réputation internationale, que de bons moments avec mes amis musiciens de haut vol.	5
Elizabeth Delpla	Française	30/11/17	des années fantastiques dans la classe de Pierre Nerini ..rue de Madrid oui	5

77 Site de Christian de Portzamparc, [<http://www.christiandeporzamparc.com/fr/projects/cite-de-la-musique-ouest/>], consulté le 16 juin 2017.

78 *Ibid.*, p154.

79 AMY Gibert, in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p108.

80 Page Facebook du CNSMDP, [<https://www.facebook.com/pg/conservatoiredeparis.cnsmdp/reviews/>], consultée le 13 novembre 2017.

81 *Ibid.*

B) Une nouvelle effervescence, 2011-2018

Cet espace n'a cessé d'évoluer, avec ensuite l'inauguration de la Cité de la musique conçue par Christian de Portzamparc le 7 décembre 1995, puis de la Philharmonie de Paris inaugurée le 14 janvier 2015. Le plan ci-dessous figure les dynamiques structurelles de l'aile ouest du parc.



*La campus musical du parc de La Villette*⁸²

Le campus se situe entre l'avenue Jean-Jaurès et le Boulevard Périphérique. Les espaces verts, les bars environnants et l'accessibilité (ligne 5, tramway à proximité, bus 75, 151) complètent la vie étudiante du parc. La proximité des institutions apporte une nouvelle mixité entre les professions musicales. Ingénieurs du son, chercheurs, concertistes, professeurs, étudiants se croisent. L'espace de la Villette est un campus dans la mesure où chaque individu est libre de trouver des savoirs complémentaires. La présence de l'Ensemble Intercontemporain avec la Philharmonie de Paris est un atout pour écouter la musique contemporaine et la Cité de la musique offre des ressources universitaires pour les chercheurs. Les journées musicales de Musicora, « grand rendez-vous de la musique et des musiciens⁸³ », se déroulent chaque année à la Grande Halle de la Villette et offrent

82 Site du CNSMDP, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/RTEmagicC_IMG_plan_700L_02.jpg.jpg], consulté le 3 novembre 2018.

83 Site officiel de musicora, [<http://www.musicora.com/fr/présentation>].

une visibilité à toutes les professions musicales, avec plus de 200 sociétés exposantes sur plus de 6000m².

[I]l [le directeur] a une influence immense et majeure sur ce qu'est l'école même. Il y a eu pendant de trop nombreuses années des directeurs, sans doute bons au plan administratif, mais qui n'étaient pas du tout des références musicales. En fait, depuis Gabriel Fauré, il n'y avait plus jamais eu un directeur du Conservatoire qui soit en même temps un compositeur reconnu internationalement. Il y en avait eu quelques-uns qui écrivaient un peu de musique mais cela restait plutôt anecdotique. Un directeur qui soit compositeur avec des opéras, des œuvres symphoniques joués partout dans le monde, il a fallu attendre Bruno Mantovani pour en retrouver un⁸⁴.

Bruno Mantovani entre au Conservatoire en 1993 et ressort avec cinq premiers prix (analyse, esthétique musicale, orchestration, composition et histoire de la musique) qu'il complète avec une formation à l'Ircam. Suite à cette formation pluridisciplinaire il obtient plusieurs séjours à l'étranger, toujours dans le cadre européen : résidence à la *Herrenhaus* d'Edenkoben en Allemagne (1999), à Bologne dans le cadre du programme « Villa Médicis hors les murs » de l'AFAA (2002), à la Villa Médicis à Rome (2004). La consécration de son écriture lui vient en 2009 aux Victoires de la musique (compositeur de l'année). L'Opéra de Paris lui commande *Siddharta* (2010) et *Akhmatova* (2011). Le prix Claudio Abbado de la Philharmonie de Berlin, en 2011, confirme sa renommée internationale. Il dirige régulièrement l'Ensemble Intercontemporain et les orchestres des grandes métropoles françaises (Paris, Lille, Lyon, Toulouse).

Il a fait entrer beaucoup d'air frais dans cette école, rouvert des portes qui semblaient hermétiquement closes. Quand vous entrez dans cette école, vous sentez qu'il s'y passe quelque chose de positif, qu'il y a une effervescence au sein des élèves⁸⁵.

Il poursuit sa carrière de compositeur et de chef d'orchestre tout en assumant sa fonction de directeur et en restant accessible aux élèves. Il restaure le Conservatoire : remise de l'eau du bassin qui accueille les visiteurs, remplacement des dalles qui se détachent de la façade, règlement des problèmes d'inondation et réparation des portes coupes-feu.

84 DALBERTO Michel, interviews, p172.

85 DALBERTO Michel, interviews, p173.

Le Conservatoire de Paris est entré dans une nouvelle ère depuis 1991. L'école traduit par sa carrure le poids d'une nouvelle administration. Condition *sinequanone* pour le développement des disciplines liées à la formation professionnelle et au système universitaire, dont les germes remontent aux idées de mai 68. Les revendications estudiantines se divisaient alors en deux mouvements : le premier, issue des universitaires, souhaitait faire de l'école une université des arts, le second porté par les élèves du Conservatoire militait pour une formation professionnelle. La formation des pianistes au Conservatoire ne caractérise-t-elle pas cette hybridation entre culture universitaire et culture professionnelle ?

CHAPITRE 2

UNE FORMATION HYBRIDE (1994-2018)

Au début, il avait pour mission de former des musiciens pour la Garde nationale, avec un cahier des charges précis. A d'autres périodes, il a tout à fait ignoré le monde extérieur et n'a vécu que pour former des musiciens en dehors de toutes considérations professionnelles. Au fond, la doctrine de l'établissement a oscillé entre ces deux pôles tout au long de son histoire. La vérité se trouve certainement au milieu. Nous ne devons pas être obnubilés par les questions de l'emploi ; ce n'est pas le seul facteur qui influe sur l'organisation de l'établissement. Il faut bien sûr avant toute chose rechercher la qualité et former de grands musiciens, mais en étant honnête avec eux, en leur disant : « Vous avez une carrière très difficile devant vous, mais nous essayons de vous donner le maximum d'outils. »⁸⁶

L'investissement des jeunes pianistes est souvent celui d'une vie. Dépressions et souffrances physiques sont parfois consécutives aux efforts exigés par la reconnaissance artistique. Le Conservatoire s'assure de ne pas former de futurs chômeurs et d'être une fabrique à rêves. Depuis 1994, les élèves ont ainsi la possibilité de suivre un cursus à la carte organisé autour d'une discipline instrumentale. Dès la rentrée 2008, le directeur Alain Poirier ajoute des enseignements professionnels et universitaires pour familiariser l'étudiant avec la communication et l'esprit critique. *A priori*, les enseignements universitaires, la formation instrumentale et les modules professionnels sont trois espaces d'apprentissage aux objectifs différents : la recherche, le concert, et la communication. Or ces trois pratiques entrent en complémentarité dans le profil du musicien contemporain, et rejoignent la mission de professionnaliser les pianistes. Les conseils du professeur aident également à l'insertion professionnelle. Comment circulent les savoirs instrumentaux, intellectuels et professionnels au CNSMDP et dans les cours de piano ?

⁸⁶WORMS Michèle, « Le piano au Conservatoire de Paris : entretien avec Marc Olivier Dupin, directeur du Conservatoire », *Piano* n°9, 01/09/1995, http://www.revuepiano.com/s/articles/3757_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-entretien-avec-marc-olivier-dupin-directeur-du-conservatoire.

I. LE CONSERVATOIRE ET L'INSERTION PROFESSIONNELLE

Comparé aux autres arts, le domaine de la musique a une meilleure capacité d'insertion professionnelle. Ainsi, 97% des diplômés sont actifs trois ans après leurs études, contre 87% pour les arts du théâtre, de la marionnette et du cirque⁸⁷. Les diplômés partagent une activité d'interprétation artistique (67%) avec une activité d'enseignement (66%)⁸⁸. En effet, 38% sont à la fois interprètes et enseignants⁸⁹. Seulement 29% se consacrent exclusivement à l'enseignement et 28% à l'interprétation⁹⁰. Il y a un équilibre entre l'activité de concert et l'activité pédagogique dans le métier de musicien. Quelles ont été les actions du Conservatoire qui ont contribué à cet épanouissement ?

A) *L'application d'une pensée cinquantenaire*

[point 3] Les études doivent préparer à la vie professionnelle, [...] un enseignement pré- professionnel doit être donné avant toute entrée dans la vie active [...] [L]es établissements d'enseignement supérieur doivent avoir une motivation professionnelle beaucoup plus précise, faute de laquelle ils tendront de plus en plus à former des chômeurs intellectuels; le curriculum et les programmes doivent être entièrement revus en fonction de cette finalité qui a été souvent oubliée.⁹¹

Le désir de relier les lieux d'enseignement supérieur aux motivations professionnelles est déjà présent dans *Les 27 points de la rénovation pédagogique*⁹² d'Alain Peyrefitte. La professionnalisation est un mot qui entre en politique dans la deuxième moitié du XXème siècle, car le gouvernement s'est rendu compte que les établissements d'enseignement étaient déconnectés de la réalité de la vie active. Il faut attendre le milieu des années 1990 pour qu'une réelle politique pédagogique se mette en place au CNSMDP.

87 DARRAS Anne, « L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture », *Culture chiffres*, vol. 3, no. 3, 2015, pp. 1-16

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*

91 PEYREFITTE Alain, « Les vingt sept points de la rénovation pédagogique d'Alain Peyrefitte », *C'était de Gaulle tome III*, Paris, Fayard, p4.

92 *Ibid.*

Le projet se concrétise sur le papier en 1984 avec la valorisation de la notion de compétence dans les textes du ministère de la Culture et de la communication. Le schéma directeur pour l'organisation pédagogique d'un conservatoire national de région et d'une école nationale de musique (1983-1984)⁹³ est le premier schéma directeur rendu public par la Direction de la musique et de la danse du ministère de la Culture en 1984. Son ambition est de « consolider liens entre les arts, démarche de création et d'appropriation du patrimoine, ouverture d'esprit, et notion de compétences⁹⁴ ».

L'accueil des élèves n'y est pas prévu pour former des artistes, c'est-à-dire des hommes de communication. Au contraire, quand vous avez intégré une classe, on vous demande de ne pas quitter cette classe, de surtout ne pas écouter les autres, parce que cela ne sert à rien. Et surtout, le problème n'est pas réglé en ce qui concerne le parallélisme entre les études musicales et les études générales.⁹⁵

En 1988, Jean-Philippe Collard développe une critique négative sur la relation du Conservatoire avec l'insertion professionnelle. L'enseignement est fortement individualisé et la formation s'apparente à une « hyper-spécialisation⁹⁶ ». Les réformes engagées par Alain Poirier et Bruno Mantovani rompent avec cette carence institutionnelle. Dès 1993, Marc Olivier Dupin ouvre l'idée d'un enrichissement de la discipline principale par des disciplines complémentaires. C'est une volonté qui est influencée par le modèle du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon (CNSML) qui ouvre en octobre 1979.

Le paradoxe est que les diplômes sont devenus toujours plus nécessaires, mais de moins en moins suffisants, pour s'insérer professionnellement⁹⁷.

Les diplômes restent un indicateur privilégié pour mesurer le mérite d'un élève et lui garantir une reconnaissance sociale en France. Les prix du Conservatoire sont souvent l'objet d'une mystification⁹⁸ et ne marquent pas automatiquement une insertion professionnelle. Le devoir

93 Ministère de la Culture et de la Communication, [Schéma directeur pour l'organisation pédagogique d'un conservatoire national de région et d'une école nationale de musique \(1983-1984\)](http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/SD1984.pdf?_ga=2.122019597.701848475.1528960757-206141844.1522326019), ministère de la Culture et de la Communication, 1984, p4, [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/SD1984.pdf?_ga=2.122019597.701848475.1528960757-206141844.1522326019].

94 *Ibid.*

95 MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Jean-Philippe Collard : il faut réformer le Conservatoire », *Piano n°2*, 01/09/1988, [http://www.revuepiano.com/s/articles/4031_177_jean-philippe-collard-il-faut-reformer-le-conservatoire].

96 POIRIER Alain, in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p158.

97 MARTINACHE Igor, « Les diplômes ont-ils perdu leur valeur ? », *Alternatives économiques*, 25/09/2017, [https://www.alternatives-economiques.fr/diplomes-ont-perdu/00080514].

98 Bruno Mantovani in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*,

d'honnêteté fait donc partie de la déontologie de l'institution. Ce comportement éthique est présent dans les enseignements artistiques car l'investissement en temps et en énergie y est considérable. Le rôle du Conservatoire est de trouver un travail au pianiste, même en dehors du milieu des virtuoses-solistes.

B) L'apprentissage de la scène au CNSMDP

Pour l'exercice de ses missions, le Conservatoire organise en particulier, dans le cadre de l'apprentissage de la scène, environ 300 spectacles musicaux et chorégraphiques dans ses trois salles publiques ainsi que dans de nombreuses institutions partenaires, à Paris, en France et à l'étranger, contribuant au rayonnement national et international de l'établissement⁹⁹.

L'apprentissage de la scène forme la constituante professionnelle la plus importante. Elle ouvre un réseau social au pianiste, le familiarise avec le stress et son attitude sur scène. Les élèves choisissent leurs partenaires de musique de chambre et multiplient parfois leurs collaborations. HJ Lim indique faire partie de six groupes de musique de chambre pendant son parcours au CNSM. C'est une pratique qui tisse un premier réseau professionnel pour le pianiste.

Les élèves feront une courte présentation orale à une ou plusieurs voix (durée maximum trois minutes) portant principalement sur ce qui a motivé leur choix de répertoire pour cette épreuve ; par exemple la formation, le style, les techniques d'écriture, l'originalité de l'œuvre, etc¹⁰⁰.

Pour obtenir l'attestation de musique de chambre en premier cycle, les pianistes présentent quatre programmes différents d'une durée de quinze minutes environ. Pendant cet enseignement, les élèves renforcent leur esprit critique pour avoir une meilleure conscience de leur interprétation.

L'école offre une structure professionnalisante et relaye des affinités tout en gardant une pédagogie solide. Le Trio Metral par exemple, trois frères et sœurs à la renommée internationale montre le succès de la professionnalisation des musiciens au CNSMDP. En 2013, le Trio rejoint l'EMCA et gagne en 2017 le prix du Concours Joseph Haydn à Vienne. Il fait partie du vedettariat international de la musique classique.

Paris, L'Œil d'or, 2016, 284p.

99 CNSMDP, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/missions/>], consulté le 13 mars 2017.

100CNSMDP, *Musique de chambre*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/DI-musique-chambre-comp.pdf], 2018.

Après nos études aux CRR de Grenoble, Chambéry et Lyon, nous avons intégré le Conservatoire de Paris. Nous avons travaillé avec des interprètes que nous admirons comme le quatuor Ebène et le pianiste Michel Dalberto¹⁰¹.



Victor, Justine et Joseph Metral à la Joseph Haydn Competition of Vienna¹⁰²

C) Les modules professionnelles (2015-2018)

Le complexe de la Philharmonie de Paris-Cité de la musique offre depuis 2015 des formations professionnelles pour les jeunes musiciens. Les enseignements qui sont proposés répondent aux enjeux du Conservatoire et tissent des partenariats. Le vocabulaire du management contemporain imprègne le discours des formations continues : compétences, méthodologie, communication, stratégie. L'acquisition d'une méthodologie et la réflexion sur sa pratique professionnelle sont les deux grands objectifs. Les enjeux des formations proposées sont de « cerner les cadres juridiques, [...] acquérir une méthodologie de projet, [...] élaborer sa communication », [...] « mettre en œuvre une stratégie de développement et de diffusion [...], découvrir différentes modalités d'action culturelle¹⁰³ ». L'artiste est donc placé dans une « posture d'entrepreneur¹⁰⁴ ».

101GERVAIS Suzanne, « le Trio Metral, une fratrie au diapason », La lettre du musicien, [https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/5337_278_le-trio-metral-une-fratrie-au-diapason], consulté le 12 juin 2018.

102Site officiel du Trio Metral, [<http://www.triometral.com/album-photos/joseph-haydn-competition/>], consulté le 11 juin 2018.

103Site officiel de la Philharmonie de Paris, Brochure Formation-Orientation 2017-2018, [<https://fr.calameo.com/read/002545952d1c037785cd5>], 2017.

104Ibid.

Les formations proposées à la Philharmonie de Paris

Environnement juridique et social	Méthodologie de projet	Présentation professionnelle	Communication audiovisuelle
Notion de propriété intellectuelle, statuts et cadre juridique, association loi de 1901, gestion (contrat, salaires)	« Méthodologie d'action », promotion, principes de rédaction, finance, marketing, stratégies, organisation du réseau	CV, lettre de motivation, formaliser sa singularité artistique (biographie), concevoir photo d'artiste, pitcher son projet	Technique du son, répertoire matériel du home studio, collaborer avec l'ingénieur du son, concevoir un teaser vidéo

Promotion numérique	Expression scénique	Action culturelle et médiation	Intervention auprès de publics fragilisés
Concevoir son site internet, se promouvoir sur les réseaux sociaux, mobiliser sa communauté de fans, préparer sa campagne de crowdfunding	Affirmer sa présence et sa personnalité, interagir avec le public, utiliser des techniques de concentration, entrer et sortir sur scène, maîtriser sa présentation orale, improviser, révéler son charisme scénique	Pratiques de médiations, identification des différents publics, animation de projet	Auprès de malades d'Alzheimer, intervenir à l'hôpital (champs d'action, modalités), diriger une chorale inclusive

Ces formations s'adressent notamment aux élèves qui ne sont pas assez talentueux pour réaliser une carrière de virtuose. Elles soulignent le bagage professionnel qui manque aux pianistes.



II. LES OUTILS UNIVERSITAIRES DEPUIS 2008

A) Partenariats universitaires

À la rentrée 2008, le cycle LMD a entraîné l'addition des enseignements de culture écrite à la formation des pianistes, la méthodologie de la recherche ainsi que le travail d'étude personnel. Une convention de partenariat avec l'université Paris IV pour le 1er cycle supérieur est validée en 2008, puis en 2009 pour le doctorat d'interprète de la musique. En 2011, le rapprochement avec le monde universitaire se consolide avec le partenariat Paris Sciences et Lettres (PSL).

Les concerts de midi dans l'amphithéâtre Richelieu confirment les liens entretenus entre le CNSMDP et l'université Paris IV. Jean-Pierre Bartoli, ancien vice-président de l'université Paris-Sorbonne (2004-2008), fondateur de la société française d'analyse musicale (1985) et professeur

d'histoire de la musique et de musicologie (Paris IV), en est le président. Le 24 février 2017, la violoniste Sarah Nemtanu, ancienne élève du CNSMDP, et la pianiste Anne-Lise Gastaldi, professeure-assistante au CNSMDP, ont eu l'occasion de jouer en musique de chambre dans un programme entièrement consacré à Camille Saint-Saëns¹⁰⁵.

B) La recherche au CNSMDP

La bibliographie de l'enseignement de la méthodologie de la recherche est disponible sur le Calaméo de la médiathèque Hector Berlioz¹⁰⁶. « Se repérer », « rechercher », « rédiger » et « éditer » sont les quatre catégories de références de la bibliographie. Les ouvrages de la section « Se repérer » sont de nature universitaire et n'ont pas de lien tacite avec la musique. Onze références sur quatorze correspondent à la pratique musicale dans la section « rechercher ». Les trois autres sont de nature universitaire. Quatre références sur six dans la section « rédiger » sont reliées au champ musical, et enfin 3/3 dans la section « éditer ». La méthodologie de la recherche s'ancre dans la pratique musicale. Elle définit le sujet du travail d'étude personnel.

La particularité du CNSMDP est de varier les supports de rédaction et d'accorder une grande liberté aux élèves. Le travail peut également se réaliser en groupe, ce qui prouve l'influence des méthodes actives au sein de l'institution¹⁰⁷. La validation de la discipline peut être bloquée par le veto d'un des membres du jury. La note doit être au minimum de 12/20. Ce travail est dirigé par un « tuteur » qui peut être autre que le professeur référent. Il est proposé par l'élève et validé par le département. Ryutaro Suzuki avait par exemple une tutrice hongroise qui enseigne à Strasbourg et au CNRS.

C'est quelque chose de bien, c'est le seul moment de notre vie où on ressemble à autre chose que des solistes qui savent uniquement jouer sur leur instrument. C'est bien de pouvoir chercher sur les choses qui nous intéressait¹⁰⁸.

105HULOT Charles-Marie, « Camille Saint Saëns à la Sorbonne », 5 avril 2017, *Classicagenda*, [<http://www.classicagenda.fr/camille-saint-saens-a-la-sorbonne/>].

106Calaméo de la médiathèque Hector Berlioz, [<https://fr.calameo.com/read/000176409a71a23b4e59e>], consulté le 14 avril 2018.

107Voir le chapitre 4, Le cours de piano et ses traditions, p69-87.

108FOURNEL Jonathan, interviews, p199.

Jonathan Fournel étudie l'évolution orchestrale de la musique de Scriabine. Ses recherches lui développent des points de comparaison entre ce « compositeur très influencé par la musique romantique de Chopin et les début de Balakriev » et des auteurs français comme Debussy et surtout Messiaen. Les sujets sont reliés à la musique, mais peuvent « dévier¹⁰⁹ » vers d'autres disciplines, comme la sociologie, l'histoire, l'anthropologie... C'est un travail très apprécié des élèves. Libres de choisir l'objet de leur recherche, ils n'ont pas le sentiment de perdre leur temps.

C) Savoir universitaire et pratique instrumentale

L'approche historique et technique du piano est un enseignement facultatif pour les étudiants en 1er cycle et obligatoire pour les étudiants en 2nd cycle. Il contient quatre ateliers de trois heures dont les objectifs sont de « [d]onner les clefs de compréhension technique et historique du piano, explorer de nouvelles possibilités de jeu ».

Pour l'année scolaire 2017, les enseignants sont Florent Boffard (professeur de piano au CNSMDP), Patrick Cohen (pianofortiste), Christopher Clarke (facteur de pianoforte et spécialiste des instruments antérieur à 1840) et Daniel Zimmermann (tromboniste, arrangeur et compositeur). Ces ateliers familiarisent les élèves avec les anciennes pratiques musicales (pianofortes), et les possibilités contemporaines (harmonisation).

J'ai travaillé sur les transcriptions de Liszt à partir d'Opéra. Surtout Don Juan, Rigoletto... J'ai surtout étudié la dramaturgie qu'il avait en langue originale qui se trouve dans la version de Liszt. C'était une idée de Hortense Cartier-Bresson. J'avais une tutrice hongroise, donc le pays de Liszt, qui enseigne à Strasbourg et au CNRS. Ce sont des pièces que j'aimais beaucoup et que je n'arrivais pas à jouer, techniquement et musicalement. C'est devenu un répertoire majeur pour moi¹¹⁰.

Un lien entre le TEP et le récital libre de 2e année du 2e cycle supérieur est encouragé par le Conservatoire¹¹¹. Ryutaro Suzuki montre ici l'influence de son travail de recherche sur ses pratiques musicales et sur sa vie de concertiste. La connaissance de la partition donne des repères et un sens à la pratique pianistique. C'est une béquille existentielle pour le musicien qui est possédé par le compositeur et son époque.

109ASSUIED Esther, interviews, p192.

110RYUTARO Suzuki, interviews, p205.

111Site officiel du Conservatoire de Paris, Parcours d'étude 2017-2018 – TEP, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/tep2e_cycle_01.pdf], 2017.

Marc Olivier Dupin précise à ce sujet qu'il y a « une véritable appétence à aller vers de nouveaux répertoires ou à rechercher des instruments historiques¹¹² ». Les enseignements universitaires ouvrent à « une compréhension saine et positive de la tradition [...] sans les outils artificiels d'une certaine pédagogie¹¹³ ». Cela signifie que le savoir de bibliothèque est plus riche que la transmission d'un style sans contextualisation, c'est à dire sans interrogation sur ses origines et ses liens avec d'autres compositeurs.

Le savoir universitaire apporte une valeur ajoutée et est valorisé par les maisons de disques. C'est le cas de l'analyse des pièces de Beethoven par HJ Lim, véritable argument commercial. La relation de la pianiste au compositeur est intégré à un système de marketing musical propre au marché des interprètes de musique classique.

Platon, Dostoïevsky, Poulenc and Chopin font partie de cette boulimie intellectuelle. [...]. Ce cycle Beethoven crée la sensation dans le monde de la musique classique et en 2011, elle l'enregistre pour EMI Classics en publiant son analyse personnelle de chacune des sonates qu'elle a organisées en huit thèmes sémantiques, invitant à poser un regard neuf sur ces œuvres¹¹⁴.



III. LA PLACE ET L'ENGAGEMENT DU PROFESSEUR DANS LE SYSTEME HYBRIDE

Les professeurs de piano des générations qui n'ont pas vécu les réformes du Conservatoire restent sceptiques. C'est l'empreinte d'une vision traditionnelle de la formation des pianistes, resserrée autour des oppositions classiques élève/étudiant et conservatoire/université.

A) La pratique instrumental comme objectif prioritaire

112DUPIN Marc Olivier, in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p123.

113Ibid.

114Site officiel de HJ Lim, [<https://www.hjlim.com/francais>], consulté le 1er mai 2018.

De façon générale, nous cherchons à avoir comme enseignants de grands solistes qui ont, il est vrai, le contact le plus étroit possible avec la vie professionnelle au niveau international¹¹⁵.

Cette exigence est présente dans la *Charte de l'enseignement artistique spécialisé* de 2001¹¹⁶, qui stipule « [qu'en tant qu'artistes] les enseignants contribuent à l'enrichissement des enseignements et à l'inscription du projet pédagogique dans la vie artistique¹¹⁷ ». Les professeurs sont choisis pour leur réputation mélangée de concertiste et de pédagogue. Le recrutement des enseignants se fait sur la base de cette double compétence en respectant leur activité de concertiste. L'alternance des cours entre professeur référent et assistant est révélatrice de cette logique artistique.

Avec le violon, le piano est l'un des instruments dont la technique est la plus difficile à maîtriser, c'est pourquoi le travail technique doit être précoce, intense et régulier¹¹⁸. L'institution prend en compte la temporalité du travail pianistique : l'élève aura-t-il le temps de développer son potentiel artistique ? Le rôle de l'enseignant est de ne pas « leurrer¹¹⁹ » l'élève et de le renseigner sur la difficulté de l'insertion professionnelle dans son secteur.

Selon Michel Beroff les élèves ont plus de travail en périphérie de leur instrument et ils n'ont plus le temps d'augmenter leur répertoire¹²⁰. La réalité est plus brutale pour Jacques Rouvier :

Ce n'est pas en transformant les artistes en étudiants qu'on fera d'eux de bons musiciens. Certes, il appartient au professeur de stimuler ses élèves, mais ce n'est pas avec ce système qu'on formera des pianistes performants. Il arrive déjà qu'un élève me dise qu'il ne pourra pas venir à un cours parce qu'il a une autre activité. Cela veut dire, que même au niveau du Conservatoire, le piano n'est plus prioritaire. Il y a quelques années, le piano serait passé avant tout¹²¹.

115WORMS Michèle, « Le piano au Conservatoire de Paris : entretien avec Marc Olivier Dupin, directeur du Conservatoire », *Piano* n°9, 01/09/1995, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3757_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-entretien-avec-marc-olivier-dupin-directeur-du-conservatoire], consulté le 4 mars 2017.

116Charte de l'enseignement artistique spécialisé, ministère de la Culture et de la communication, 2001, disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/Charte.pdf?_ga=2.92378011.701848475.1528960757-206141844.1522326019].

117Ibid, p5.

118WAGNER Izabela, « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, vol. no 56, no. 4, 2004, pp. 133-163.

119MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Le piano au Conservatoire de Paris : la transmission du savoir », *Piano* n°9, 01/09/1995, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3756_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-la-transmission-du-savoir], consulté le 4 mars 2017.

120BEROFF Michel, interviews, p208.

121ROUVIER Jacques, « Maîtres et élèves dans l'enseignement supérieur », *Piano* n°22, 01/09/2008, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3984_197_maitre-et-eleves-dans-lenseignement-superieur], consulté le 4 mars 2017.

B) De nouvelles formes de relations pédagogiques

DES RELATIONS UNIVERSITAIRES ?

[I]ls [les professeurs] ont moins de culture. C'est dommage car ils jouent des pièces et ils ne savent pas forcément d'où elles viennent historiquement¹²².

La nouvelle génération de pianistes est plus familière avec la notion de contexte que celle de leurs professeurs. Tandis que les étudiants sont amenés à construire des analyses externalistes, c'est à dire portées vers des causalités qui dépassent la partition, les professeurs sont plus souvent dans des approches internalistes. L'approche internaliste est liée à la conception wagnérienne de l'œuvre musicale qui se suffit à elle-même. La pièce musicale n'est plus une chose en soi, mais un produit de la société.

[E]n musique baroque lorsqu'il y a le rythme deux croches ça se joue un peu comme du jazz, ce que Michel Dalberto ne comprenait pas. C'est lié à un manque de culture. Il n'y avait pas de recherches universitaires auparavant¹²³.

L'esprit critique des étudiants leur donne le sentiment de mieux connaître certaines pratiques pianistiques que leurs professeurs. C'est un jugement qui éclaire une désacralisation de la figure du professeur et du monopole du savoir dont il pouvait jouir. Le corps étudiant remplit en ce sens l'objectif d'autonomie professionnelle du Conservatoire. La distance face à la vérité absolue de la partition est un prérequis pour atteindre cette indépendance et pour développer son style.

L'ENGAGEMENT DES PROFESSEURS DANS LA CARRIERE

Je les conseille sur le répertoire et sur ce qu'ils pourraient faire. Mais c'est à eux de se prendre en charge sur ce plan. Développer leur image, se faire connaître...: ce n'est pas mon travail¹²⁴.

Les professeurs se rangent dans deux écoles différentes en ce qui concerne leur rapport à l'insertion professionnelle de leurs élèves. Bruno Rigutto aide ses élèves à jouer, leur trouve des élèves, « croit à leur capacité d'enseigner, [...] leur donne des récitals à la radio [et] joue avec

122ASSUIED Esther, interviews, p192.

123ASSUIED Esther, interviews, p193.

124CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p187.

eux¹²⁵ ». Ces discours rejoignent des conceptions sur le rôle du professeur en général et sur la philosophie de l'enseignement. C'est également une question de responsabilité : le professeur a-t-il l'énergie pour accompagner ses élèves dans la vie active, et en conséquence de développer une relation qui dépasse le terrain du Conservatoire ?

Il n'y a pas de rapport de hiérarchisation entre le métier de pédagogue et celui de concertiste car les deux nécessitent des talents différents. D'autre part, ils sont souvent complémentaires comme le montrent les pratiques de master-classe, ou le profil des professeurs de piano des grandes écoles de musique qui concilient une vie d'artiste avec une vie de concertiste.



Il n'y a donc pas de tension entre la verticalité du savoir technique et l'horizontalité du savoir culturel de la musique¹²⁶. Les pianistes ont l'intelligence de créer des correspondances entre leurs pratiques pianistiques et leurs enseignements universitaires. La résolution de cette harmonisation se concrétise dans la communication sur la scène.

125« Bruno Rigutto : le Conservatoire a changé ! » Piano n°2, 01/09/1988, http://www.revuepiano.com/s/articles/4034_177_bruno-rigutto-le-conservatoire-a-change

126DUPIN Marc olivier, « Conclusion : le conservatoire de paris, leçons d'une histoire et perspectives », p 345-350, in BONGRAIN Anne-Marie, POIRIER Alain (dir.), *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, 444p.

PARTIE II

UN ESPACE ENCORE MARQUÉ PAR DES TRADITIONS (1991-2018)

CHAPITRE 3

LA FIN DES LOGIQUES DISCIPLINAIRES ?

[...] je trouve qu'actuellement les élèves ne travaillent pas assez. A 9 heures, ils sont déjà fatigués... Ils devraient être épuisés par le travail, il devraient avoir des cernes. Moi, j'en avais¹²⁷.

Bruno Mantovani rejoint la définition classique du travail qui touche à la notion de souffrance. La description ci-dessus exprime également une seconde acception qui est « le passage d'un état vers un autre¹²⁸ » symbolisée par les cernes. Le Conservatoire conditionne ce passage grâce à un ensemble de procédés. Lieu de pouvoir et de savoir, l'école des élites musicales est une « institution disciplinaire¹²⁹ ». La discipline est une règle imposée par un maître et nécessite une conduite de travail avec des enjeux moraux. Les logiques disciplinaires viennent de l'élève qui s'impose une rigueur de travail, du professeur ou du Conservatoire. La philosophie de Michel Foucault est une porte intéressante pour comprendre si le Conservatoire et les classes de piano créent des sentiments d'enfermement. Mais c'est davantage au sein du discours des élèves et des professeurs que se trouvent les évolutions de la mentalité disciplinaire. Dans quelle mesure la conservation de la musique passe-t-elle par le biais de « techniques disciplinaires visant la spécialisation des interprètes, et la perfection de leur exécution¹³⁰ » ?

127CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p261.

128DELPORTE Marie-France (1984), « Trabajo-trabajar(se) : étude lexic-syntaxique », *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, n°9, p99-162.

129FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, 328p.

130POURADIER Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les Conservatoires français du XIXème siècle », *Musurgia, Volume XIV n°1*, 2007, p13.

I. LA DISCIPLINE DU TRAVAIL PIANISTIQUE

A) Le corps discipliné

LES EXERCICES

On ne manquera pas d'assimiler cette gymnastique quotidienne du pianiste à la série d'exercices physiques et respiratoires préconisés par les hygiénistes¹³¹.

La disciplinarisation des sociétés occidentales est notamment passée par le développement de la gymnastique dans les écoles. Pour la musique, la « trivialité¹³² » des exercices l'emporte sur l'expression et l'interprétation. La finalité est le travail musculaire et non le travail du son. Le pianiste est enfermé dans une boucle mélodique qui épuise ses doigts. Les exercices journaliers de Carl Tausig, l'un des pianistes les plus techniques de l'histoire, matérialisent cette soumission au développement musculaire :

9

17. To be played slow, with heavy stroke on each tone. Beware of letting the tones run into each other; each one must be heard distinctly, perfect in it-self. The quarter-notes must be strictly held. The left hand plays two Octaves lower, that the two thumbs may not collide.



18. Allegro. An essential condition is here, that the finger which has the quarter-note should be raised, not at the 4th or sixteenth note, but after it. Hence a slow tempo must be observed, in which it is much more difficult to perform the exercise well than in quick tempo, in which the holding on till after the fourth sixteenth would be impracticable.



Exercices journaliers de Tausig n°17 et 18¹³³

131 GAUSSIN Frédéric, « Alfred Cortot, Professeur de piano », Piano n°27, 01/07/2013,

[http://www.revuepiano.com/s/articles/2656_173_alfred-cortot-professeur-de-piano], consulté le 2 mars 2017.

132 CAMPOS Rémy, « L'étude instrumentale ou quand le travail devient œuvre », La Revue du Conservatoire [En ligne], Le quatrième numéro, La revue du Conservatoire, Dossier Individuel / Collectif, mis à jour le : 14/12/2015, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1269>.

133 TAUSIG Carl, *Daily studies*, New York, Schirmer, 1880, 76p.

L'exercice n°17 consiste à décliner des accords de 7ème de dominante¹³⁴ et travaille tous les doigts. Les écarts entre le troisième et le quatrième ou entre le quatrième et le cinquième sont souvent douloureux. L'exercice n°18 travaille l'indépendance en tenant le pouce pour la main droite et le cinquième pour la main gauche en allant vers les aigus, et inversement en allant vers les graves. Les pianistes continuent aujourd'hui à travailler ce genre d'exercices pour s'échauffer ou avoir une dextérité efficace pour les pièces romantiques.

LES IMPLICATIONS MÉDICALES

Si je devais formuler un vœu, c'est qu'un mouvement se mette en marche dans l'ensemble des établissements d'enseignement musical afin d'offrir un minimum de connaissances physiologiques aux élèves. Bien des écueils seraient ainsi évités !¹³⁵

Les troubles musculo-squelettiques (TMS) font aujourd'hui partie du quotidien de beaucoup de jeunes pianistes qui ont une cadence de travail qui ne respecte pas celle de la récupération de leurs muscles, ou une méthode qui n'engage pas de détente musculaire. L'articulation entre le savoir des sciences médicales et le Conservatoire forme l'un des enjeux contemporains de la pédagogie pianistique. Selon une thèse de la faculté de médecine de Grenoble, les pianistes sont les sujets les plus exposés au TMS dans l'enseignement musical (91% des participants à l'étude présentent des douleurs¹³⁶).

B) Le temps discipliné

LE TEMPS DE L'ÉLÈVE

Au piano la progression n'est jamais linéaire, elle procède par seuil. C'est pourquoi les apprentis pianistes ne dérogent pas à un travail quotidien et rigoureux, et affronter le sentiment de stagner pendant de longues périodes. Le week-end et les vacances ne sont pas des jours de congé pour les musiciens. C'est ce qui explique également l'inscription des pianistes dans des stages d'été

134 Accord de quatre notes en tierce à partir du cinquième degré (dominante) de la tonalité utilisée. En do majeur, l'accord est sol si ré fa.

135 COCHARD Alain, Le regard de Michel Béroff, Piano n°11, 01/09/1997, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3398_186_le-regard-de-michel-beroff], consulté le 1 mars 2018.

136 OZIOL Florence, *Particularités des troubles musculo-squelettiques des membres supérieurs et du rachis chez les enseignants des écoles de musique*. Médecine humaine et pathologie. 2015, 70p.

et des master-classes pendant la fermeture du Conservatoire. La préservation du répertoire, des réflexes techniques et des habitudes de déchiffrage sont les rituels de chaque pianiste.

Quand je suis arrivé c'était entre 8 et 10 heures par jour, ce qui est énorme compte tenu de la disponibilité des salles etc. J'arrivais à 8h et repartais à 22h.¹³⁷

Ester Assuied donne le sentiment de travailler plus que la moyenne puisque toute sa journée est consacrée au piano. Sa vie se confond avec celle du Conservatoire qui est une seconde maison. Son temps de travail hebdomadaire est estimé à environ 70 heures¹³⁸. L'institution encadre ce *tripalium* : les locaux sont disponibles tous les jours de la semaine, de 8h à 22h du lundi au samedi et de 9h à 20h le dimanche. Ils sont également ouverts pendant les vacances et jours fériés aux horaires du dimanche. C'est un rythme différent du système scolaire et universitaire. L'ouverture permanente du parc instrumental souligne les exigences du travail instrumental dont le maître mot est régularité. La formation des pianistes passe par des moments de solitude, comme le pianiste Simon Ghraichy qui précise avoir commencé une vie sociale à partir de 17 ans seulement¹³⁹.

Si la régularité est un critère disciplinaire, la quantité du travail varie selon la rigueur du pianiste. Les élèves de licence travaillent avec moins de méthode que les élèves de master et plus longtemps. Esther Assuied admet avoir acquis une meilleure méthode de travail à l'issue de sa formation au Conservatoire :

Maintenant je travaille environ 4-5 heures par jour. J'ai le temps de faire d'autres choses. Je travaille mieux maintenant, même si je devrais travailler beaucoup plus si je prépare un concours¹⁴⁰.

LE TEMPS DU CONCOURS

Les examens de sortie ou les concours altèrent l'emploi du temps de l'élève en augmentant la charge de travail fourni. Chaque semaine intègre une base de travail à laquelle s'ajoute le perfectionnement des morceaux pour les épreuves. Aujourd'hui, les emplois du temps se sont complexifiés avec le développement des disciplines extra-musicales (initiation aux sciences

137ASSUIED Estehr, interviews, p192.

138Avec 14 heures de présence quotidienne au Conservatoire, et en estimant à 4 heures le temps de pause pour chaque journée.

139BORDAS Julien, « Rencontre avec Simon Ghraichy : pianiste sans frontières ! », classicagenda, 28 février 2017, [<http://www.classicagenda.fr/simon-ghraichy-pianiste-sans-frontieres/>].

140Ibid.

humaines, apprentissage du monde professionnel). L'organisation du travail instrumental reste la priorité des élèves qui évacuent en quelque sorte toutes les autres matières de manière à progresser au piano.

Comme les classes préparatoires aux grandes écoles (CPGE), la pédagogie pianistique « [réalise] la concentration de toute l'existence autour de préoccupations exclusivement scolaires¹⁴¹ ». Certaines conditions d'apprentissage sont volontairement mises en place pour un « usage intensif du temps¹⁴² ». La notion de productivité est ainsi au cœur des enjeux de l'institution et de ses directives. La logique de sanction des absences est également ancrée dans l'école puisque les cours sont individuels ou en petit groupe de moins de cinq personnes (lorsque les cours sont collectifs, une absence isolée ne pénalise pas le cours du professeur). Tandis que la présence d'un élève ne modifie pas le cours d'un professeur et de sa classe dans l'enseignement général, l'enseignement spécialisé individualise davantage et nécessite une disciplinarisation de la ponctualité.

LE TEMPS DE L'OEUVRE

La musique, art du temps, implique également une disciplinarisation du *tempo*. En témoigne l'usage du métronome, gardien de la pulsation. Marie-Josèphe Jude, professeur de piano au CNSMDP, associe le métronome à un « tuteur¹⁴³ » pour stabiliser les élèves qui se perdent dans leur subjectivité. Une fois que le *tempo* est réglé, l'élève est autorisé à développer son interprétation et ses *rubatos*. Cette disciplinarisation n'est toutefois pas systématique, elle s'exerce selon le profil de l'élève :

Certains élèves ont une pulsation intérieure très stable, d'autres moins. A ceux-là, je recommande de travailler avec métronome le plus souvent possible. A d'autres au contraire, je ne recommande jamais, ou alors de façon exceptionnelle, le travail au métronome, parce qu'ils ont déjà tendance à jouer d'une façon trop stricte, à rester dans un carcan rythmique ou d'expression. Il n'y a donc rien de systématique. Le métronome est un tuteur sur lequel on s'appuie et que l'on oublie ensuite.¹⁴⁴

141BOURDIEU Pierre, « Epreuve scolaire et consécration sociale [Les classes préparatoires aux grandes écoles], *Actes de la recherche en sciences sociales* n°39, 1981, p3-70.

142Ibid.

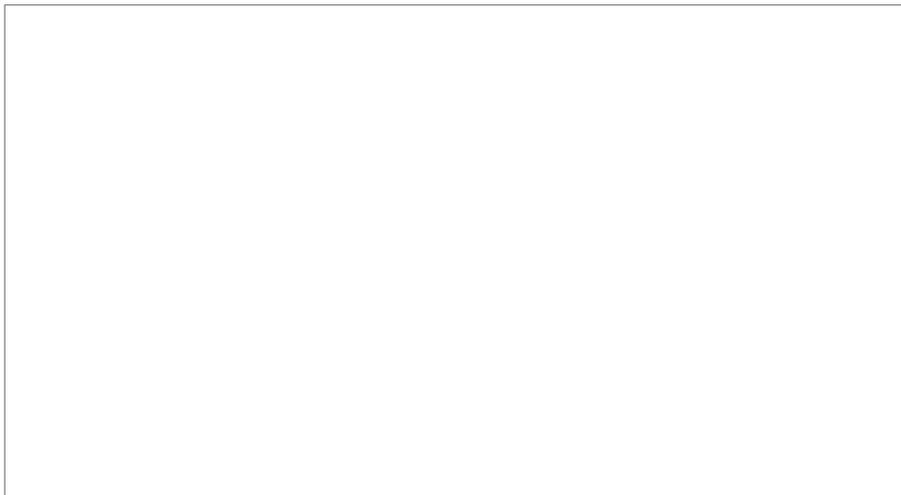
143RENVOISE Nathalie, Marie-Josèphe Jude : « Le métronome donne une base solide », *Piano* n°27, 01/09/2013, http://www.revuepiano.com/s/articles/2665_173_marie-josèphe-jude-le-metronome-donne-une-base-solide.

144Ibid.

C) *Le répertoire discipliné*

Alors que les gens de ma génération prenaient le soin de placer les œuvres et les compositeurs dans une progression logique, eux veulent plonger rapidement dans les études de Rachmaninov, Scriabine ou Debussy sans passer par Chopin ou Liszt. Il me semble que les élèves étaient jadis plus humbles, plus disciplinés. Ils rechignent aujourd'hui devant les gammes, arpèges, exercices et études pour filer directement vers le grand répertoire ; c'est dommage¹⁴⁵.

Les élèves sont aspirés vers l'interprétation des grandes œuvres qui suscitent des émotions musicales. Toutefois le travail doit être rationnel avec le déchiffrage, la répétition du geste, la technique. Les œuvres de Bach par exemple méritent une disciplinarisation de l'oreille pour bien respecter le contrepoint. Selon le graphique ci-dessous¹⁴⁶, les œuvres romantiques et celles du XXème siècle sont les plus jouées, tout pays confondu. La musique contemporaine reste très marginalisée en raison de la complexité du système atonal.



Les œuvres les plus jouées selon les périodes historiques

145AVRAND-MARGOT Sylvia, « France Clidat, La technique et les maîtres », *Piano 13*, 01/09/1999, http://www.revuepiano.com/s/articles/3446_188_france-clidat-la-technique-et-les-maitres.

146BACHTRACK, « Statistiques Bachtrack : l'infatigable Gergiev domine le classement », Bachtrack, [https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2016], 9 janvier 2017.

II. L'ÉLÈVE FACE AU JUGEMENT

A) L'ascendance du professeur depuis le XIX^{ème} siècle

Le maître possède un pouvoir psychologique, social et physique. Il peut récompenser et punir, exclure et promouvoir. Son autorité est institutionnelle ou charismatique, voire les deux à la fois¹⁴⁷.

La prestation touche directement à la psychologie, avec une palette émotionnelle allant de la souffrance à la joie. Le travail pianistique engage également le corps. Enfin, le pouvoir social du professeur est lié à son statut et à la facilitation de certaines pratiques relationnelles. Ces fonctions sont exacerbées par le cours de piano lorsque l'élève exécute son œuvre. Les appréciations des professeurs dans les bulletins¹⁴⁸ reflètent ces jugements :

14/12/60	Lecouppey	Petitjean	F	Bonne lectrice
14/12/60	Lecouppey	Levy	F	1er accessit de 1859
14/12/60	Lecouppey	Leckesne	F	2eme accessit de 1860
14/12/60	Lecouppey	Dezoul	F	Bonne musicienne intelligente
14/12/60	Lecouppey	Mairargue	F	Charmante organisation pas assez de travail
14/12/60	Lecouppey	Obazair	F	Beaucoup de zèle
14/12/60	Coche	Deshays	F	Va très bien accessit de 1860
14/12/60	Coche	Coche	F	3eme accessit beaucoup de moyens
14/12/60	Coche	Lindenheimer	F	Ne manque pas de moyens, travail mal soigné, pourra parvenir avec de l'étude
14/12/60	Coche	Montal 2	F	Va bien elle a fait beaucoup de progrès
14/12/60	Coche	Dupré	F	Beaucoup de zèle et de docilité peu de moyens
14/12/60	Coche	Callank	F	Travail autant que lui permet une santé très délicate
14/12/60	Coche	Comte	F	va bien bonne élève
14/12/60	Coche	de Biéville	F	va bien de l'intelligence, de jolis doigts beaucoup d'avenir
07/06/61	Marmontel	Emmanuel	H	1er accessit de 1860. bon élève, exécution brillante, lecteur excellent
07/06/61	Marmontel	Lavignac	H	2 prix 1860. très bon élève, nature d'élite, destiné je crois a un bel avenir musical

Base de donnée des appréciations des professeurs du Conservatoire

Les jugements touchent les registres suivants : les dispositions théoriques de l'élève (déchiffrage), les résultats aux concours, les dispositions physiques, l'organisation de l'élève, la personnalité musicale de l'élève, la progression et le soutien ou non du professeur. Le jugement du professeur provoque des sentiments d'humiliation ou au contraire des émotions positives. C'est souvent le discours sur le potentiel physique qui engage des drames : en touchant à l'inné, le jugement révèle au jeune pianiste son indisposition à la pratique pianistique.

147STEINER George, *Maîtres et disciples* (Trad E. Dauzat), Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006, p13.

148Archives de Pierrefitte sur Seine, AJ/37/270.

Les attentes des professeurs varient selon les capacités des élèves et leur degré d'étude. Mais aucun professeur ne fait un travail de déchiffrement. Les élèves présentent leur œuvre entièrement déchiffrée avec une interprétation déjà travaillée. C'est ce que Lucas Debargue nomme « le degré zéro du travail¹⁴⁹ ». Le cours de piano est associé à une échéance pour les élèves, au sens de la dette¹⁵⁰, c'est-à-dire de ce que doit l'élève à son professeur. Lorsque ce travail n'est pas respecté, les logiques disciplinaires remontent à la surface du cours :

Je me souviens d'un cours où je n'avais pas été à la hauteur. Lucette Descaves a refermé la partition en cours d'exécution et m'a dit devant les autres élèves : « Et bien, tu travailleras ! » et puis elle a lâché la partition. C'est à dire qu'il m'a fallu passer derrière elle et me baisser devant les camarades pour ramasser la partition à terre. Au début, je me cachais dans un coin de la classe en espérant vaguement qu'elle m'oublie... mais elle ne m'oubliait jamais¹⁵¹.

Les professeurs ont moins d'ascendance qu'il y a cinquante ans. Lucette Descaves (1906-1993) appartient à la génération des premiers élèves de Marguerite Long avec un enseignement guidé par la rigueur. Le cours de piano est parfois lieu de souffrance psychologique où le regard du professeur et celui des autres élèves réfléchissent les émotions de l'élève puni. L'humiliation est au cœur de ce témoignage. Un sentiment de honte associé à une forme de docilité envers le professeur sont des critères de soumission qui expriment une relation disciplinaire entre le professeur et l'élève.

L'attitude du professeur influence le statut du pianiste, tantôt élève, tantôt interprète. Par exemple, pendant la prestation de l'élève, le professeur s'installe au fond de la salle en Russie, et à côté de l'élève en France. L'interprétation est étouffée par le rapprochement physique du professeur en France. Le regard conditionne l'élève dans une relation pédagogique¹⁵².

B) Le respect de la filiation, de Marguerite Long à aujourd'hui

Il existe trois formes de relations entre maître et disciples selon George Steiner : le maître qui détruit l'élève, l'élève qui détruit le maître et la relation passionnelle¹⁵³. Dans le cadre des logiques

149HUYNH Pascal, « Entretien avec Lucas Debargue, III. Le travail de l'interprète », Philharmonie de Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=xvIZciOnaB4>], 7 novembre 2017.

150CNRTL, « échéance », [<http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9ch%C3%A9ance>], consulté le 22 mai 2017.

151MOUTIER Géry in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p209.

152WORMS Michèle, « Brigitte Engerer : un certain regard ». *Piano* n°7, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3641_182_brigitte-engerer-un-certain-regard].

153STEINER George, *Maîtres et disciples* (Trad E. Dauzat), Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006.

disciplinaires, c'est la première forme de relation qui prévaut. La notion de « destruction » signifie que le professeur est un frein à l'émancipation artistique de l'élève. La technique pianistique et même l'interprétation ne s'écartent pas des normes du professeur. L'enseignement par l'exemple, qui est toujours le premier support d'apprentissage dans l'enseignement spécialisé de la musique, « est une sorte de promulgation¹⁵⁴ ». L'interprétation est disciplinée par le respect de la partition, et la partition est une forme de juridiction sur laquelle se développent les interdits du professeur. Le texte musical légitime les désaccords du professeur.

Il y a deux choses que je répète souvent, d'abord le précepte latin « *Dura lex, sed lex* » (la loi est dure mais c'est la loi), ensuite « si vous voulez transgresser une règle, apprenez d'abord à la maîtriser »¹⁵⁵.

Les pratiques disciplinaires étaient à leur paroxysme sous la figure de Marguerite Long (1874-1966). Enseignante de 1806 à 1940 au Conservatoire de Paris, ses cours sont le chantre de la technique du jeu perlé. Le jeu perlé consiste à séparer les notes comme des perles et insiste sur la clarté et l'articulation, à l'image de la langue française. Cette approche pousse à son paroxysme la disciplinarisation du corps car elle consiste à faire le moins de mouvement possible.

La notion d'adaptation à l'élève est beaucoup plus ancrée dans le système d'apprentissage depuis le déclin de la pédagogie traditionnelle. La tradition de la fidélité technique et musicale envers le professeur ne correspond plus aux pratiques pédagogiques du Conservatoire. Les derniers élèves de Marguerite Long forment la dernière génération de pianistes ayant reçu ce système de clonage pianistique :

Elle [Marguerite Long] était assez rigide comme le professeur que j'ai eu qui était son élève. Mon professeur hongrois György Sebök avait au contraire un sens aigu de l'adaptation à chaque élève¹⁵⁶.

Il est difficile de dater la fin de cette logique disciplinaire. Marguerite Long a enseigné jusqu'en 1966, et ses élèves ont plus de soixante-dix ans aujourd'hui. Ils n'enseignent plus au Conservatoire de Paris : il y a donc une nouvelle génération de pianistes au pouvoir. Leurs pratiques pédagogiques sont fortement influencées par les méthodes actives.

154 *Ibid*, p13.

155 DALBERTO Michel, interviews, p172.

156 CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p186.

Autrefois l'assistant était sensé suivre exactement ce que faisait le professeur, c'était un travail de ménage. Parfois l'assistant était plus important car il était plus dans le concret alors que le professeur était plus dans les perspectives esthétiques. Aujourd'hui les assistants sont plus jeunes, appelés à devenir solistes ou professeurs¹⁵⁷.



III. LES LOGIQUES DISCIPLINAIRES DE L'INSTITUTION

A) La liberté pédagogique avant les années 2000s

Les logiques disciplinaires du début du Conservatoire contrastent avec les libertés dont jouissent élèves et professeurs aujourd'hui. Au XIX^{ème} siècle, le Conservatoire de Paris est un modèle pour tous les grands conservatoires européens¹⁵⁸. Dans une dynamique de protection artistique et économique de la musique française, l'école est un lieu où la musique se conserve, c'est un patrimoine. Ce patrimoine est conservé de manière uniforme, avec une méthode centralisatrice. Cette tradition normative s'explique par un antagonisme historique avec les pratiques pédagogiques des clercs :

Aux maîtres de chapelle et aux maîtres privés usant chacun d'une pédagogie propre, le Conservatoire oppose une pédagogie uniforme et rationnelle¹⁵⁹.

La discipline du Conservatoire s'applique d'abord aux professeurs contraints de « suivre scrupuleusement les méthodes éditées avec l'accord de la commission du Conservatoire¹⁶⁰ ». La méthode remplace le maître et la classe le disciple. Les succursales du Conservatoire suivent la même méthode.

La transmission du savoir musical est un système de compagnonnage qui appelle une initiation. Mais les pianistes du Conservatoire ne forment pas une corporation unie. Chaque classe

157BEROFF Michel, interviews, p211.

158POURADIER Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les Conservatoires français du XIX^{ème} siècle », *Musurgia, Volume XIV n°1*, 2007, p6.

159POURADIER Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les Conservatoires français du XIX^{ème} siècle », *Musurgia, Volume XIV n°1*, 2007, p8.

160Ibid., p8.

s'organise autour du professeur et de sa vision technique et musicale. La distance entre le succès de son parcours (et celui de ses élèves) et le secret de son enseignement en huis-clos confère une certaine part de mystère. Le confinement de ces lieux dans le Conservatoire crée des cloisonnements, des séparations entre les différentes classes qui deviennent rivales. Jusque dans les années 2000, les classes de piano dialoguent peu.

On n'avait pas vraiment le droit de parler des cours avec les étudiants des autres classes ! C'est par les amis que j'ai compris qu'il y avait d'autres mondes, celui de Vlado Perlemuter ou celui d'Aldo Ciccolini un peu plus tard [...]. L'interdiction de communiquer les secrets des maîtres était tacite¹⁶¹.

B) Les contraintes juridiques au CNSMDP (1991-2018)

DANS LES COULOIRS DU CONSERVATOIRE

J'ai été en procès avec le CNSM à cause de problèmes interpersonnels. J'ai gagné le procès mais j'ai été viré un an. L'administration est extrêmement inhumaine, elle cherchait à se débarrasser de moi car les élèves ne doivent pas causer de problèmes au sein du CNSM - ce que je comprends. J'ai eu en réalité des problèmes avec un autre élève, ça à virer au harcèlement mais tout était confidentiel. Les choses ont ensuite dégénéré et ça à déborder sur le Conservatoire car on ne pouvait plus être dans les mêmes cours ni les mêmes couloirs¹⁶².

« [Le couloir] a l'idée d'un passage, d'un lieu intermédiaire qui dans les assemblées politiques est favorable aux bruits et aux intrigues¹⁶³ ». L'affaire d'Esther Assuied, qui est restée privée, cristallise cette définition. Une part de romantisme existe dans le rapport que certains élèves ont avec le Conservatoire. Une tension latente oppose la rationalité de l'institution et le tropisme existentiel de l'artiste. Les mots utilisés sont explicites : « l'administration est extrêmement inhumaine¹⁶⁴ ». Les locaux du Conservatoire drainent deux catégories de personnes, le personnel administratif, et le personnel musical.

161MOUTIER Gery in CAMPOS Remy (DIR), *Aux origines du piano français : le jeu perlé*, Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, 2012.

162ASSUIED Esther, interviews, p191.

163BABLET Marc, « Cour, couloir, escalier, salle, classe, quelques lieux d'éducation », *Administration & Éducation*, p157-164, 2017.

164ASSUIED Esther, interviews, p191.

De mon temps, on avait son professeur et on n'aurait pas eu l'idée de saluer les autres dans le couloir ! Le rapport de l'élève avec son professeur était figé, plein de respect, il y avait toujours une certaine distance... Pensez, Vlado Perlemuter, Yvonne Lefébure, Lucette Descaves !... Les élèves des différentes classes ne se fréquentaient pas. Aujourd'hui, les élèves des autres classes viennent nous dire bonjour, ils donnent un coup de main à ceux des autres classes.¹⁶⁵

Les couloirs du Conservatoire remplissent plusieurs fonctions. La première renvoie à une opposition au cours, un espace d'exclusion pédagogique où s'expriment les rumeurs, les vies privées. La seconde fonction est davantage ancrée dans l'actualité : c'est celle de l'échange, des circulations pédagogiques entre les classes. Le couloir entre en cohérence avec la culture disciplinaire comme avec la culture universitaire.

GARANTIR LA DISCIPLINE

Le directeur incarne davantage l'institution dans le Conservatoire que dans les autres lieux d'apprentissage. Le règlement intérieur¹⁶⁶ cite le directeur 72 fois sur une totalité de 28 pages. C'est parce que la majorité des décisions lui reviennent. Souvent très médiatisé, proche des élèves et des professeurs, il possède une fonction disciplinaire tout en développant des relations affectives. Le directeur punit et surveille, mais donne également des libertés au sein de l'institution.

Sauf pour l'avertissement, le directeur prononce la sanction après avis de la commission de discipline. **(article 38)**

Les sanctions s'appliquent dans tous les cas où il y a manquement aux règles de civilité élémentaires ou à la discipline [...] le Directeur peut prononcer un avertissement ou convoquer l'élève devant la commission de discipline. **(article 39)**

Pour des raisons dûment motivées, un élève peut être autorisé par le directeur à changer de classe dans la même discipline au cours de ses études, après avis des professeurs concernés et des responsables pédagogiques. **(article 14)**

Les cours sont donnés dans les locaux du Conservatoire, sauf autorisation spéciale et temporaire accordée par le directeur. **(article 33)**

Le directeur et le règlement intérieur¹⁶⁷

165 MOUTIER Gery in CAMPOS Remy (DIR), *Aux origines du piano français : le jeu perlé*, Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, 2012.

166 CNSMDP, Règlement intérieur, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisblocs/Reglement-interieur_05.pdf], 2017.

167 Ibid.

Pour moi, le Conservatoire de Paris a été un grand moment d'isolement mais un isolement volontaire¹⁶⁸.

Beaucoup de témoignages louent les qualités affectives de Bruno Mantovani et sa complicité avec les pratiques contemporaines (pratiques numériques, pratiques pédagogiques). Cela n'entre pas en contradiction avec une conception sévère de la formation musicale. Le thème de l'isolement est un *continuum* dans le milieu du Conservatoire, une étape jugée nécessaire pour accéder au talent. L'isolement prend la forme d'un travail solitaire, qui implique engage la notion de sédentarisation. Bruno Mantovani relativise par exemple l'intérêt des séjours à l'étranger. « Le séjour à l'étranger est devenu une mode¹⁶⁹ », et présente un « risque d'éparpillement¹⁷⁰ ». C'est pourquoi les élèves en première année ne sont pas autorisés à partir, tandis que les L3 et M2 ne séjournent à l'étranger qu'au premier semestre en raison du concours de sortie.

C) Discipliner les relations professeurs-élèves au XXI siècle

DISCIPLINER LES PROFESSEURS

[Il y a] une banalisation des relations sexuelles et amoureuses entre maître et élève, particulièrement en référence aux relations entretenues par d'illustres musiciens ou musiciennes comme une célèbre pianiste et son professeur¹⁷¹.

Souvent, les relations professeurs-élèves sont conditionnées par un contexte de séduction que vient renforcer la transmission musicale. Aujourd'hui, la dimension individuelle des cours de piano s'écorne à travers les dérapages stéréotypés de certaines relations extra-musicales. Hélène Grimaux relate, dans son ouvrage *Variations Sauvages*¹⁷², sa relation passionnée avec Jacques Rouvier au CNSMDP.

Les cours individuels de maître à élève, qui sont aujourd'hui le plus souvent dispensés dans les conservatoires de la Ville doivent être limités et remplacés par des cours collectifs¹⁷³.

168MANTOVANI Bruno in CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, p260.

169Ibid, p263.

170Ibid.

171Mairie de Paris, *Mission de prévention, de signalement et de traitement des risques d'infraction sexuelles sur des mineurs par des agents de la Ville et du département*, Paris, Mairie de Paris, Juin 2015, p55.

172GRIMAUX Hélène, *Variations Sauvages*, Paris, Robert Laffont, 2003, 256p.

173Ibid, p55.

Le rapport de la mairie de Paris de juin 2015¹⁷⁴ commandé par Anne Hidalgo témoigne de l'ampleur de phénomène. L'aménagement des locaux doit ainsi « favoriser la transparence et la visibilité¹⁷⁵ », avec des salles de classe visibles depuis les couloirs. Les espaces d'apprentissage privés comme les master-classes et stages d'été sont dans le viseur de la justice. Les cours collectifs présentent l'avantage de réduire les dépenses de l'État.

On se dirige comme aux USA vers un contexte où va devoir demander aux élèves si on peut toucher leur poignet etc. C'est grotesque¹⁷⁶.

Les conséquences de cette politique se ressentent dans la pédagogie des professeurs. Souvent, le professeur guide l'élève en lui touchant une partie du corps, car la transmission du geste musical est d'abord tactile. Aujourd'hui la pédagogie tactile est de moins en moins utilisée en raison de la fonction moralisatrice de l'état.

DISCIPLINER LES ÉLÈVES

Sur les quatre professeurs interrogés, Florent Boffard est le seul à pratiquer le tutoiement avec ses élèves. La marque du vouvoiement reste une règle relationnelle stable, tandis que le titre de « maître » n'est plus utilisé. Ces phénomènes ne sont pas exclusifs au milieu musical, ils s'intègrent à des évolutions sociales plus larges. « Maître » est rapidement enlevé du langage courant dans les années soixante, notamment dans un contexte de décolonisation (comme le rappelle George Steiner, le mot est souillé par l'esclavage¹⁷⁷). Une rupture liée à une désacralisation du statut de l'enseignant est perceptible du côté des élèves.

J'en ai eu un récemment qui a essayé de me tutoyer, qui me prenait par le bras etc.. je lui ai juste dit que je n'étais pas un de ses copains et il a compris.¹⁷⁸

Les professeurs de piano utilisent les outils de la psychologie sociale en réfléchissant sur la qualité des relations interpersonnelles. Ce jugement entre en écho avec la pensée de Laurent Lafforgues, selon qui mai 68 est le point de départ d'une « généralisation de l'irrespect à l'égard des enseignants¹⁷⁹ ».

174Ibid.

175Ibid.

176BEROFF Michel, interviews, p212.

177STEINER George, *Maîtres et disciples* (Trad E. Dautat), Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006, 208p.

178DALBERTO Michel, interviews, p168.

179LAFFORGUES Laurent, cité dans FORESTIER Yann, « Mai 68 et les paradoxes de la modernisation de l'école », *Carrefours de l'éducation*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 181-196.

La notion de respect s'est un peu perdue, on voit aujourd'hui des professeurs qui se font tutoyer par leur élève. Que les relations soient plus proches qu'elles ne l'étaient autrefois est une bonne chose, mais il y a quand même quelqu'un qui enseigne et quelqu'un qui étudie. On a tendance à dire que ça apporte beaucoup d'enseigner mais il faut quand même que le ratio soit équilibré avec quelqu'un qui donne et quelqu'un qui reçoit¹⁸⁰.



Les pianistes et les professeurs du Conservatoire ne dérogent donc pas à la discipline pianistique. La culture scolaire est ainsi fortement présente dans le discours de l'institution. Cette histoire éprouve des difficultés à définir des évolutions précises, puisque les récits restent piégés dans les salles de cours et conditionnés par la psychologie de chaque élève et professeur. Pour autant, la parabole du lieu d'enfermement trouve ses limites avec l'ouverture de l'école vers les échanges internationaux et les nouvelles circulations entre les classes de piano.

180BEROFF Michel, interviews, p210.

CHAPITRE 4

LE COURS DE PIANO, UN LIEU D'ÉCHANGE



*Chopin in the Drawing Room of Prince Antoni Radziwill*¹⁸¹

La pratique pianistique comme art d'agrément est un thème fréquent dans les peintures du XIX^e siècle. Dans celle d'Henryk Siemieradzki (1843-1902), les auditeurs ne s'organisent pas comme le public contemporain. Chez les aristocrates, le piano est un objet musical mais aussi culturel, intégré à la culture mondaine. Au Conservatoire, le piano devient un objet professionnel. Mais la professionnalisation des pratiques pianistiques n'a pas éteint certaines traditions encore couvertes par le cours de piano. Après mai 68, le développement des méthodes actives a renforcé la tradition conviviale de la transmission musicale. Les annales du concours pour le diplôme d'État et le certificat d'aptitude témoignent de l'importance accordée à la pédagogie de groupe. Ces nouvelles représentations soulèvent des enjeux pédagogiques, déontologiques et même éthiques. Quelle est la situation des cours de piano dans ce contexte didactique ?

¹⁸¹SIEMIERADZKI Henryk, huile sur toile, 1887, privé.

I. CONVIVIALITÉ ET RELATIONS AFFECTIVES

A) *La musique dans l'histoire de l'enseignement depuis 1968*

L'histoire de la pédagogie éclaire le décalage entre les pratiques du CNSMDP et celles du milieu scolaire. En effet, la didactique contemporaine a mis du temps à pénétrer l'enseignement spécialisé de la musique.

MÉTHODES ACTIVES ET MAI 68

On généralisera l'adoption des méthodes actives, qui ont largement fait leurs preuves (...). Substituer à la leçon apprise par cœur l'effort pour faire comprendre et deviner par l'élève. Développer sa curiosité, son goût de la recherche, sa capacité d'invention, sa créativité.¹⁸²

Il existe plusieurs pédagogies liées aux méthodes actives. Roger Cousinet (1881-1973) est le pionnier de la pédagogie nouvelle en France. Ses ouvrages, publiés de 1945 à 1952, sont influencés par la pensée d'Adolphe Ferrière (1879-1960). Renverser l'autorité du professeur et lui donner le rôle de collaborateur, créer une coopération entre les élèves et un esprit de groupe sont les grandes lignes de sa pensée. La finalité de cette didactique est l'interaction sociale. La pédagogie de projet naît de la pédagogie nouvelle, elle voue un culte à la méthodologie et envisage le professeur comme un ingénieur pédagogique. Enfin, la volonté de rendre l'élève acteur de ses apprentissages se retrouve dans la pédagogie active.

L'érudition, si même on y arrive, est vite périmée. Il vaut mieux développer la capacité d'adaptation, la force de caractère, l'esprit d'initiative, le sens de l'équipe, bref des qualités d'éducation[...]. Il faut mettre fin au monologue du cours magistral qui sévit même au collège. Le dialogue, les pratiques, la participation active à la vie de la classe doivent le remplacer.¹⁸³

En février 1968, le ministre de l'Éducation Alain Peyrefitte (1925-1999) présente au Conseil des ministres un « Plan de rénovation pédagogique¹⁸⁴ ». Il étudie la relation maître-élève et le travail en équipe des professeurs. Le premier point critique l'érudition et le cours magistral. Alain

¹⁸²*Ibid.*

¹⁸³PEYREFITTE Alain, « Les vingt sept points de la rénovation pédagogique d'Alain Peyrefitte », *C'était de Gaulle tome III*, p3-13.

¹⁸⁴*Ibid.*

Peyrefitte caractérise une tension entre trois modes de transmission. L'enseignement successif fait cours de manière individuelle, l'enseignement simultané face à l'ensemble de la classe et l'enseignement mutuel consiste à désigner des élèves pour faire cours à des camarades moins avancés. Au Conservatoire, c'est l'enseignement successif qui prévaut, et dans le système scolaire l'enseignement simultané.

LES MÉTHODES ACTIVES AU CNSMDP

[L]environnement d'apprentissage créé par l'enseignant a un impact spécifique sur le niveau de performance des élèves.¹⁸⁵

L'intégration des méthodes actives dans le milieu musical se retrouve dans la méthode Martenot¹⁸⁶. L'élève se situe au cœur des enjeux du triangle pédagogique qui, pendant longtemps, mettait l'accent sur le savoir. La préface de Maurice Martenot stipule être « [l']enseignement officiel dans les conservatoires¹⁸⁷ ». L'accent est mis sur la relation affective, la pédagogie positive et la relaxation. En 1932 l'école d'art Martenot, à Rennes, est née. Il existe depuis 2010 une Fédération des Enseignements Artistiques Martenots, dont les maximes sont les suivantes : « respecter la vie, l'esprit avant la lettre, le cœur avant l'intellect¹⁸⁸ ». Cette forme d'apprentissage entre en dissonance avec les pratiques disciplinaires et scolaires.

Ces idées n'ont pas dénaturé le paysage pédagogique au Conservatoire. Le CNSMDP a institutionnalisé le « cours magistral [qui] inscrit les élèves dans un processus disciplinaire et un jugement par évaluation systématique¹⁸⁹ ». L'enseignement reste sur le sillon de la pédagogie traditionnelle, et la pédagogie collective est seulement pensée en complément du cours individuel. L'enseignement mutuel est inexistant.

L'historicisation de ces pratiques est difficile puisque chaque classe possède son histoire intime. Il semble toutefois qu'une rupture se creuse depuis les années 2000. Dans *La pédagogie de groupe* publié en 2015¹⁹⁰, Karina Kobo-Dorado explique l'influence de la pédagogie nouvelle sur la

185« Introduction. L'efficacité dans l'enseignement : recherches et politiques », *L'efficacité dans l'enseignement. Promesses et zones d'ombre*, Paris, De Boeck Supérieur, 2009, pp. 7-15.

186MARTENOT Maurice, *Principes fondamentaux d'éducation musicale*, éditions Magnard, 5ème édition, 1970 Paris 192p.

187Ibid., p5.

188Site officiel de la Fédération Martenot, [<http://federation-martenot.fr/Historique-de-l-Ecole-d-Art>], consulté le 12 avril 2018.

189MARTENOT Maurice, *Principes fondamentaux d'éducation musicale*, éditions Magnard, 5ème édition, 1970, Paris, p37-38.

190COBO DORADO Karina, *La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique*, Paris, l'Harmattan,

pédagogie de groupe dans l'enseignement musical. On retrouve cette rupture dans les annales du concours d'entrée pour la pédagogie (DE et CA) :

Les enjeux pédagogiques du CNMSPD¹⁹¹

	Auteurs	Notions	Quantité
Interprétation	Chopin, Gilles Mouëllic, Yvan Galamian	Clonage, sensation, mimétisme, « méthode du perroquet »	3
Création	Christian Delacampagne, Pierre Boulez	Musique contemporaine, environnement social	2
Jazz	Kenny Werner	Rythme	1
Pédagogie	Edmond Marc Cahiers pédagogiques Fournier Jean-Yves Astolfi Jean-Pierre Baudrit Alain Jerome Bruner Philippe Meirieu Rousseau Perrenoud Philippe	Apprentissage coopérant, évaluation traditionnelle, pédagogie nouvelle, pédagogie différenciée	9
Recherche	Philippe Albéra Harnoncourt Nikolaus Boulez Jean-Yves Tadié	Approche historique, « attitude historicisante »	4
Philosophie de l'art	Hanslick Eduard Arendt Hannah Mendelssohn Felix	Le beau, l'intimité de l'œuvre musical	3

Le Certificat d'Aptitude (CA) et le Diplôme d'État (DE) permettent d'enseigner dans les conservatoires, ils sont créés respectivement en 1969 et 1985. Le corpus comprend 22 textes (18 pour le CA et 4 pour le DE)¹⁹². Le thème de la pédagogie représente plus de 40% des textes du concours. Méthodes actives et pédagogie nouvelle forment l'univers commun à ces textes. Le Conservatoire est en filiation avec la pédagogie contemporaine et en rupture avec la pédagogie traditionnelle.

2015, 217p.

191 *Ibid.*

192 CNSMDP, *Annales*, [www.conservatoiredeparis.fr/concours-dentree/les-annales/#c596], consulté le 3 octobre 2017.

LA FIGURE CONTEMPORAINE DU PROFESSEUR

Le fait d'avoir un discours magistral et que rien ne soit contredit est impossible aujourd'hui, il faut que les étudiants comprennent ce qu'on leur dise et les questions sont bienvenues¹⁹³.

Le professeur de piano contemporain est l'ingénieur d'une pédagogie et le créateur d'un milieu didactique. La déontologie des professions musicales a été modifiée par les évolutions pédagogiques de la société. Ce milieu didactique rejoint une logique disciplinaire ou s'inscrit dans une dynamique interactive :

On vient surtout apporter une ambiance artistique. [...] Il faut les aider à se comporter sur scène, à être professeur, à affronter, à éprouver, à ressentir les émotions et les drames de la musique.¹⁹⁴

Les trois fonctions didactiques du professeur¹⁹⁵

	Transmission d'information	Activation-stimulation	Facilitation
Fonction	Incorporer une information	Trouver et comprendre une information	Aider avec des métaphores
Rôle de l'élève	Passif	Actif	Passif
Évolution contemporaine	▼	▲	Selon le professeur

Le professeur assume un rôle pédagogique qui consiste à organiser les conditions d'apprentissage, et un rôle didactique (les trois fonctions) pour gérer l'acquisition des savoirs.

193BEROFF Michel, interviews, p210.

194MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Le piano au Conservatoire de Paris : la transmission du savoir », *Piano* n°9, 01/09/1995, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3756_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-transmission-du-savoir].

195MORIN Christiane, « Approche descriptive des interactions professeur-élève au cours d'une séquence de mathématiques », in *Analyse plurielle d'une séquence d'enseignement – apprentissage*, Nantes, cahiers du CREN, 1999, p 11-21.

B) Organiser des cours collectifs, une tâche difficile ?

[O]n écoutait des cours de Perlemuter avec des œuvres que l'on ne travaillerait peut-être jamais avec lui mais on les gardait en mémoire. J'en parle en particulier au sujet de Gabriel Fauré : j'en joue de plus en plus, je viens d'en enregistrer un disque mais je n'ai jamais vraiment travaillé Fauré avec Perlemuter. En revanche je l'ai beaucoup entendu enseigner cette musique et c'est resté dans ma mémoire, donc c'est presque un peu comme si je l'avais travaillé avec lui¹⁹⁶.

Michel Dalberto montre que la seule présence dans un cours de piano suffit à intégrer une œuvre musicale. La musique facilite la transmission des informations dans le cortex (lobe pariétal, temporal et occipital) où se construisent les souvenirs. Ces données cognitives expliquent l'importance accordée aux enseignements collectifs, même si les élèves sont dans une logique de file d'attente pour jouer leurs morceaux.

J'ai organisé ma classe de manière à ce que l'esprit de concurrence soit découragé spontanément. [P]ar groupe de trois, ils s'écoutent les uns les autres [...] et peuvent développer ainsi la critique bienveillante. Souvent il se crée des liens et ils jouent spontanément les uns pour les autres en dehors des cours. C'est une classe très conviviale.¹⁹⁷

Les élèves découvrent des pièces apportent leur critique dans la mesure où ils connaissent les différents styles en master. L'augmentation des heures de cours et les devoirs écrits¹⁹⁸ ont éloigné les élèves de la culture de classe au profit d'un enseignement à la carte. C'est un système de promotion où les élèves affirment des parcours individuels. Néanmoins, les enseignants sont libres d'aménager des horaires pour retrouver une unité de classe. En groupe, les élèves développent leur culture musicale. Ils retiennent les indications du professeur sur des morceaux qu'ils ne connaissent pas.

L'emploi du temps des élèves est plus varié que celui des générations précédentes en raison de la diversification des enseignements (professionnels, universitaires) au milieu des années 2000. La temporalité de la formation professionnelle est un rythme court et apporte des savoirs qui s'intègrent rapidement. *A contrario*, celle de l'enseignement musical seconde est un rythme lent qui nécessite une digestion du savoir. Il y a une tension entre ces deux temporalités.

196DALBERTO Michel, interviews, p169.

197CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p184.

198Voir les chapitres 1 et 4 pour la diversification des cours au sein de classes instrumentales au CNSMDP.

[...] je souhaite désormais que les élèves viennent, restent au moins trois heures et ainsi s'écoulent les uns les autres. Le problème c'est que, pendant la semaine, ils ont beaucoup de cours et sont beaucoup plus occupés que nous ne l'étions.¹⁹⁹

C) *La classe de piano, un univers familial ?*

Les cours utilisent le registre de la convivialité ou maintiennent des relations utilitaires dans le cadre de la formation professionnelle. L'enseignement instrumental assume néanmoins un retard par rapport au milieu scolaire, plus familiarisé avec les méthodes actives. Deux conceptions s'opposent : la première pense que « l'intelligence humaine se développe en fonction d'interactions sociales »²⁰⁰, et la seconde reste calquée sur la transmission unilatérale du savoir.

Ces choix se rattachent à des données psychologiques : l'absence d'une vie familiale chez le professeur explique une pédagogie fondée sur l'affection par exemple. Selon Mael Viat, il le professeur tente de combler une « carence affective²⁰¹ », consciemment ou non. Les pédagogies sont fortement influencées par les contextes psychologiques. La parentalisation est un processus fréquent dans les rapports entre professeurs et élèves, car « par la fréquente conjonction de sa fonction éducative à une fonction protectrice, le maître incarne une figure paternelle ou maternelle²⁰² ». Ce type de relations s'éloigne toutefois des relations professeurs-élèves dans des pays comme la Russie :

[...] il n'y a pas ce rapport comme en Russie où les élèves sont comme une famille, dorment quasiment chez leur professeurs.²⁰³

Parfois le professeur est aussi un parent de l'élève, à l'instar de Gaspard Dehaene et sa mère Anne Queffelec. Ces situations invitent à s'éloigner du modèle familial pour trouver un autre maître.

Je n'ai jamais voulu copier ni même considérer que ma mère est un modèle mais je m'inspire de son contact et de nos discussions, de nos interrogations pour avancer. Je pense qu'il est important de garder sa singularité et de la cultiver le plus possible²⁰⁴.

199DALBERTO Michel, interviews, p169.

200PIAGET Emile, cité par GAYET Daniel, *Les relations maître – élève*, Paris, éditions economica, 2007, p9.

201VIRAT Mael, *La dimension affective de la relation enseignant-élève*, Canopé Innovation, ajoutée le 28 novembre 2016 sur Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=H_UXid0Vd7U.

202AUGEREAU Flore, *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, sous la direction de Christine Page, disponible à <http://www.theses.fr/2017REN20013/document>, 2017, p187.

203BEROFF Michel, interviews, p211.

204BOS-JUCQUIN Sonia, « Gaspard Dehaene : chaque concert est une aventure nouvelle », *Classicagenda*, 2 novembre 2017, [<http://www.classicagenda.fr/gaspard-dehaene-concert/>]

La convivialité favorise l'intégration linguistique des étudiants étrangers. La démarche de Bruno Rigutto montre que les dynamiques sociales sortent du cadre institutionnel. Les sorties dans des milieux populaires et gastronomiques découlent également du cadre relativement festif du parc de la Villette. Ces pratiques se situent en parfaite adéquation avec la définition du CNRTL : est conviviale le « goût des réunions et des festins²⁰⁵ ».

[D]ans la classe de Rigutto on était une douzaine, et il n'y avait que des français hormis une autre japonaise. Rigutto nous a obligé à parler avec eux. Je me souviens très bien qu'il avait organisé des sorties au restaurant ou dans des bars après la classe.²⁰⁶



II. LA TRADITION FRANÇAISE DANS LES COURS DE PIANO (1910s - 2010s)

A) L'École française de piano

L'enseignement du piano au Conservatoire prolonge un héritage musical français. Il se traduit par un langage métaphorique, une approche intellectuelle de l'œuvre musicale et un couplage de la musique aux arts picturaux. Le professeur suggère et évoque des impressions ; développe des discours mêlant partition et texte. Ces mélanges de supports approfondissent le discours musical et la partition en la contextualisant.

« L'ÉCOLE CORTOT »

Alfred Cortot (1876-1962) entre au Conservatoire de Paris après avoir suivi les cours d'Émile Descombes (1829-1912). Son professeur et son camarade Georges Mathias étaient d'anciens élèves de Chopin. Il débute son activité de pédagogue en 1907 avec une classe de femmes au

205CNRTL, « Convivialité », [<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/convivialité>], consulté le 24 février 2018.

206SUZUKI Ryutaro, interviews, p203.

Conservatoire de Paris. Il crée l'École Normale de Musique de Paris avec Auguste Mangeot en 1919. L'absence de concours d'entrée et de limite d'âge, et la pluridisciplinarité de l'enseignement (histoire de la musique, formation musicale, cours collectifs...) font la différence avec la formation proposée au Conservatoire, encore engoncée dans la pratique instrumentale. Cortot est à l'origine d'une génération de pianistes, dont Samson François, Yvonne Lefébure, Vlado Perlemuter.



Les maîtres de l'Ecole Normale de Paris, 1925²⁰⁷

Sa pédagogie est celle du « modèle des cours de maître lisztien, suivant une philosophie singulière de l'exemple²⁰⁸ ». C'est le mode d'apprentissage pratiqué dans les master-classes. Son enseignement est axé sur les nuances, le pétrissement des touches et l'intensité. Sous son influence, le Conservatoire devient une école où l'on apprend que la technique entre au service du style. En témoigne la devise du pianiste Yves Nat, « tout pour la musique, rien pour le piano ».

LA MÉTAPHORE COMME OUTIL PÉDAGOGIQUE

Il me semble que le dernier morceau, *le poète parle*²⁰⁹, c'est là le titre que Schumann a lui-même ajouté à cette page mortelle, devrait être transposée sur un plan de rêverie plus intime, n'est-ce pas ? Pas seulement la belle sonorité, la détente expressive de la phrase, mais un sentiment plus rêveur.²¹⁰

207 Illustration disponible sur le site officiel de l'école normale de Paris,

[<http://www.ecolenormalecortot.com/en/school-studies/history/>], consulté le 29 avril 2018.

208 GAUSSIN Frédéric, « Alfred Cortot, Professeur de piano », *Piano* n°27, 01/07/2013, [http://www.revuepiano.com/s/articles/2656_173_alfred-cortot-professeur-de-piano].

209 Cortot fait référence à la 13ème pièce des *Scènes d'enfants* (opus 13) de Robert Schumann, Breitkopf und Härtel, 1839, 19p.

210 INA, « Yves Nat et Alfred Cortot », deux maîtres de l'école française enseignent », [https://www.youtube.com/watch?v=4rUf59b_7ns&t=122s], 2014, 3min50sec.

Aux yeux de Cortot, Chopin était le plus parfait, Schubert le plus simple et Schumann le plus émouvant. Le registre de l'émotion se retrouve dans l'isotopie développée par Cortot dans son conseil : rêverie, intimité, sentiment...

Nous travaillons beaucoup la « matière musicale », ce sont donc des mots en rapport avec le texte et la « grammaire de la musique ». Le but est de parler la « langue » du compositeur donc d'entendre le texte musical. Il peut également y avoir des mots évocateurs, mais je ne travaille pas beaucoup sur les images et les métaphores, c'est mon tempérament²¹¹.

Les frontières entre le rationnel et le symbolique dans l'enseignement du piano sont complexes. Elles varient selon l'enseignant et la compréhension de l'élève. Ces formes de communication contournent les barrières linguistiques et expliquent l'intégration des élèves étrangers au Conservatoire. Les pratiques pianistiques contemporaines conservent aujourd'hui les liens de la musique avec les autres arts, notamment dans la perspective de personnaliser son interprétation.

L'ÉCOLE FRANÇAISE AU XXI SIÈCLE

Je pense qu'il y a toujours une approche un peu française de la musique liée à la couleur, surtout si on est de l'école Cortot. La qualité du son, l'attention au phrasé, la respiration sont également importantes²¹².

L'héritage de la tradition impressionniste remplit plusieurs fonctions. La première consiste à contourner l'aporie des tentatives de rationalisation du discours musical. La seconde évite de recourir à la démonstration et touche directement au ressenti musical et à la fabrication du son.

C'est très intéressant de rappeler l'origine étymologique d'un mot. Par exemple arpeggio vient de harpe. Visuellement déjà, quand on imagine un accord à la harpe, l'arpeggio prend tout à coup une autre dimension. Adagio ne signifie pas lent mais à l'aise. Rubato c'est rubare, c'est à dire voler, dérober. Cortot le rappelait très justement : « Lorsque vous accélérez ou ralentissez, vous volez du temps et ensuite, vous devez rendre ce que vous avez volé' »²¹³

Michel Dalberto fait référence à la mémoire associative qui consiste à enregistrer plusieurs

211CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p186.

212DALBERTO Michel, interviews, p171.

213DALBERTO Michel, annexes, p171.

données en établissant des liens entre elles. L'hippocampe regroupe les deux informations et qui solidifie la connexion entre les neurones. L'association du jeu *arpeggio* avec l'image de la harpe en est un exemple. Les pratiques musicales, et particulièrement celles héritées de la tradition impressionniste, jouent sur cette dynamique neurologique.

B) Le contexte didactique

Jusque dans les années 60, les professeurs du CNSMDP réfléchissent à la technique pianistique et publient de nombreux ouvrages. Ces théories manifestent une effervescence pédagogique, et l'absence d'une méthode unificatrice. Quelques livres se détachent de la rationalité et se concentrent sur l'interprétation.

Les théories pianistiques au CNSMDP

TECHNIQUE	INTERPRÉTATION
<ul style="list-style-type: none"> • MARMONTEL Antoine, <i>Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano</i>, Paris, Heugel, 1917 • ROUGNON Paul : <i>Mon piano. Hygiène du piano. Petit dictionnaire explicatif et historique des éléments constitutifs du piano</i>, Paris, éditions Fischbacher. 1921 • CORTOT Alfred, <i>Principes rationnels de la technique pianistique</i>, Paris, Salabert, 1928 • DOUEL Jean, <i>Essai de pédagogie musicale. Principes techniques d'une pédagogie générale de la musique</i>. Paris, éditions Combres, 1944 • SERVAIS Maurice, <i>notions sur l'étude rationnelle de la musique par le piano</i>, Paris, H. Lemoine, 1947 	<ul style="list-style-type: none"> • DESCAVES Lucette, <i>Un nouvel art du piano. Exposés et documentation de pédagogie pianistique</i>, Paris, Billaudot, 1966 • CORTOT Alfred, « de l'interprétation », p 11-22 <i>Cours d'interprétation</i>, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry, Slatkins reprints, Genève, Suisse, 1980

Les avantages cumulés par cet enseignement pluridisciplinaire sont soulignés par Pascal Terrien : « l'artiste est contraint, lorsqu'il veut enseigner, d'aller à la rencontre des disciplines scientifiques²¹⁴ ». L'apprentissage instrumental ne peut se réduire à un apprentissage technique car l'interprétation implique la mobilisation des sciences humaines. Le cours de piano consiste à transmettre une interprétation. Tandis que le geste relève du corps et de l'inné, l'interprétation touche à la culture, donc à ce qui s'enseigne.

²¹⁴TERRIEN Pascal, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Le Vallier, Delatour France, 172p

[L]a partition ne contient pas toutes les informations nécessaires, il faut donner aux signes musicaux un sens souvent lié à des savoirs partagés dans une époque donnée, plus tard perdus²¹⁵.

Ce contexte didactique engage des questionnements sur la formation des enseignants : « [f]ormer l'enseignant – musicien à la littérature, à l'esthétique, aux sciences diverses est un des enjeux majeurs de la formation dispensée au CNSMDP ». Le deuxième texte donné aux candidats au Certificat d'Aptitude (CA) rejoint directement cette philosophie, avec un extrait emprunté à Philippe Albéra²¹⁶. Le travail du pianiste est un travail d'historien : tout deux cherchent à contextualiser un objet, à en obtenir des ruptures et des continuités. La pluridisciplinarité de l'apprentissage instrumental emmène professeur et élève sur le terrain de l'échange et du débat.

C) De quoi parle t-on dans un cours de piano au XXI siècle ?

LE PROFESSEUR ÉCOUTE SON ÉLÈVE

Le cadre privé que confèrent les conditions d'apprentissage du piano au Conservatoire (cours individuel, huis-clô, rapprochement physique du professeur et de l'élève autour du piano) favorise le développement de discours qui sortent du cadre professionnel. Le cours de piano devient parfois un cabinet et le professeur un psychologue, au sens d'une personne qui cherche à comprendre autrui pour l'aider à sortir d'une névrose. Les thèmes abordés relèvent souvent des problèmes sentimentaux. Roger Muraro témoigne ses problèmes « terribles²¹⁷ » d'amour auprès de sa professeure Eliane Richepin qui tente de la consoler. Michel Dalberto accueille volontiers ces échanges. Selon lui c'est un devoir d'être au côté de son élève lors de moments difficiles :

Il y a des élèves qui ont des environnements familiaux difficiles et cela risque d'avoir une influence sur leurs études. Ces élèves ne réalisent pas que le Conservatoire peut les aider. Souvent les élèves sont timides, honteux, ont de la peine à en parler. Cela peut être aussi quelque chose de plus personnel comme une déception amoureuse qui va les mettre « à plat » pendant des semaines voire des mois et là, il est important que le professeur soit à l'écoute si l'élève le souhaite²¹⁸.

215ALBERA Philippe, *Le son et le sens, Essais sur la musique de notre temps*. « Le son et le sens », Genève, éditions Contrechamps, 2007, p11.

216Ibid.

217CHAINED Judith, « Roger Muraro, 'Eliane Richepin m'a obligé à regarder les étoiles' », France musique, mercredi 7 février 2018, [<https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/roger-muraro-eliane-richepin-m-a-oblige-a-regarder-les-etoiles-3-5-58138>].

218DALBERTO Michel, interviews, p168.

La déontologie du professeur de piano intègre des éléments qui dépassent la pédagogie et la musique. Elle intègre des droits et devoirs qui rejoignent le champ de l'affectivité et de l'assistance psychologique. Le savoir musical n'entre pas en contradiction avec cette relation puisque les œuvres jouées touchent à l'émotion. Il y a en ce sens un parallèle entre le *pathos* verbal et le pathos pianistique. Le professeur s'intéresse à la vie privée de son élève, ses joies et ses souffrances pour comprendre son interprétation.

LA CIRCULATION DU CAPITAL CULTUREL

Bourdieu distingue le capital incorporé (le savoir), objectivé (les biens culturels) et institutionnalisé (les titres et diplômes)²¹⁹. Les cours de piano favorisent la circulation du capital culturel incorporé, puisque la partition entraîne le professeur vers des références culturelles. Les échanges sont réciproques, et c'est parfois l'élève qui transmet son capital culturel incorporé.

C'est un garçon extraordinairement cultivé, on peut avoir des discussions passionnantes sur la philosophie grecque par exemple²²⁰.

Ces échanges favorisent la construction d'un habitus qui influence à son tour la didactique du professeur. L'héritage de la Grèce antique est un outil de réflexion pour la musique et l'interprétation de certaines transcriptions musicales liées à des opéras par exemple. En raisonnant sur le temps, la musique est une histoire qui s'empare des réflexions sur le mouvement (Héraclite) ou l'inertie (Parménide). C'est souvent la littérature et la peinture qui reviennent dans les échanges extra-musicaux. Dominique Merlet, ancien président de l'EPTA, le confirme dans un entretien auprès de la revue *Piano* :

Souvent, j'apportais à la classe des fac-similé de manuscrits ou d'éditions originales. Parallèlement, j'insistais pour qu'ils se cultivent en littérature et surtout en peinture. Je les amenais souvent voir des expositions au musée Rath ou à la galerie Krugier, près du Conservatoire. Naturellement, je les encourageais également à écouter les grands pianistes du passé comme Fischer, Backhaus ou Schnabel²²¹.

219BOURDIEU Pierre, « Les trois états du capital culturel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, novembre 1979, p3-6.

220DALBERTO Michel, interviews, p174.

221LORANDIN Christian, « Dominique Merlet, concertiste et pédagogue », *Piano* n°27, 01/09/2013, http://www.revuepiano.com/s/articles/2664_173_dominique-merlet-concertiste-et-pedagogue

III. LA MÉMOIRE AFFECTIVE DES ANCIENS ELEVES DU CONSERVATOIRE

A) Le cours de piano et le Conservatoire : deux mondes différents

Chaque groupe est très marqué, très uni par et autour de son professeur. Il forme en quelque sorte une entité, un clan ayant pour centre l'enseignant. Chacun d'entre eux a sa personnalité, sa pédagogie, sa technique pianistique. En aucun cas, d'après les personnes rencontrées pour cette enquête, on ne peut parler « d'enseignement maison »²²².

Le monde du professeur ne coïncide pas avec celui du Conservatoire. Son espace articule sphère publique et sphère privée. Le professeur peut même avoir une influence plus durable sur l'élève que le Conservatoire.

Ils [les anciens élèves] viennent de temps à autre me demander conseil, me jouer de nouvelles œuvres. Ce n'est pas un cours, c'est plus un moment où je vais leur dire mon impression sur leur jeu, sur ce qu'ils pourraient améliorer et je ne me vois pas leur demander quelque chose.. On a développé des relations de confiance et quasi amicales²²³.

Conseiller, c'est « parler en secret²²⁴ ». Il y a une dimension privée dans l'action de conseiller, comme à l'écart du Conservatoire. Cette intimité traverse les espaces et entre parfois dans la résidence du professeur. Les relations, qui étaient déjà affectives mais régulées par le Conservatoire, prennent alors la forme de relations amicales. Le rôle de conseiller est une fonction que les professeurs veulent garder. C'est parfois le professeur qui demande à l'élève de revenir le voir :

Il m'a demandé si je voulais revenir lui jouer quelque chose plus tard.
Il y a quelque chose d'affectif avec monsieur Dalberto effectivement.
J'aime aller le voir²²⁵.

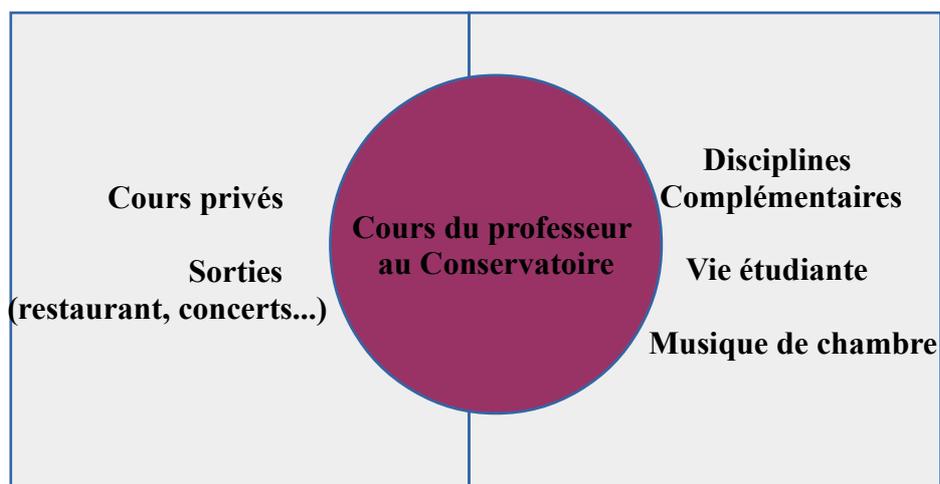
Le Conservatoire est une plate-forme où deux personnalités artistiques échangent des conseils. C'est une porte d'entrée pour rencontrer une grande figure pianistique. Les modes de communication ont déjoué le monopole de l'institution qui garanti la présence d'un professeur.

222SLAMA Véronique, « Plaidoyer pour le Conservatoire », *Piano* n°2, 01/09/1988, [http://www.revuepiano.com/s/articles/4032_177_plaidoyer-pour-le-conservatoire].

223DALBERTO Michel, interviews, p169.

224CNRTL, « conseiller », [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/conseiller>], consulté le 17 février 2018.

225FOURNEL Jonathan, interviews, p196.



Le monde du professeur, un espace qui transcende celui du Conservatoire

B) La mémoire affective

Le discours des anciens élèves est souvent proche du registre lyrique lorsqu'il s'agit de qualifier les cours de piano. La salle de cours est décrite comme un lieu à part, hors du Conservatoire, dans la même suspension temporelle que l'amour musical procure. Le cours de musique est une transmission orale, au contraire des classes préparatoires. La concentration intellectuelle est déployée dans une seule direction : l'instrument de musique.

Le professeur de piano canalise la plus grande part de la mémoire affective des anciens élèves du Conservatoire. Il construit un argument d'autorité, une référence. Au contraire, le Conservatoire constitue une étape dans la vie de l'élève. Le professeur est la personnification d'une tradition pianistique et l'institution en est son cadre de vie, sa condition de transmission qui n'est pas unique. C'est l'institution qui va chercher le professeur : il y a donc une domination du professeur référent. Les élèves perçoivent d'abord leur professeur comme une personnalité artistique, et ensuite comme un pédagogue.

Cette satisfaction est le plus souvent due, non pas à l'institution du Conservatoire mais au professeur choisi pour l'enseignement du piano²²⁶.

226SLAMA Véronique, « Plaidoyer pour le Conservatoire », *Piano* n°2, 01/09/1988, http://www.revuepiano.com/s/articles/4032_177_plaidoyer-pour-le-conservatoire.

L'élève garde en souvenir le jeu pianistique de son maître, compétences techniques et palette sonore. En effet, le cours de piano est également un espace de prestation, pour le professeur comme pour l'élève. Esther Assuied précise ainsi que le « jeu [de Michel Beroff] est monstrueux²²⁷ ». Comme le précise Aldo Ciccolini en préface de la *grande école de piano française*²²⁸, le professeur acquiert alors le statut de maître. Les élèves se considèrent comme des héritiers. La mémoire se développe dans la fierté d'appartenir à une école pianistique :

J'ai la chance d'être héritière de ce professeur hongrois Gyorgy Sebök qui était un très grand maître et un immense musicien, et forcément je sens que je suis une fenêtre entre lui et mes élèves²²⁹.



Plusieurs interprétations sont possibles au sujet des traditions du cours de piano. La première consiste à établir une séparation entre la relation professeur-élève et le Conservatoire qui est surtout liée aux attentes rationnelles de la profession. Une seconde lecture, plus nuancée, part du constat que la professionnalisation musicale joue sur la confusion entre le public et le privé, l'affect et la raison. En conséquence, l'héritage traditionnel du cours de piano n'entre pas en tension avec les attentes institutionnelles du Conservatoire. Au contraire, la formation des pianistes du Conservatoire se nourrit des traditions pour en faire des forces professionnels.

227ASSUIED Esther, interviews, p190.

228LECHNER – REYDELLET Catherine, *La grande école française de piano*, Chateau – Gontier, éditions Aedam Musicae, Coll. Musiques XX – XXI siècles, novembre 2014, 427p ;

229CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p185.

PARTIE III

DANS LA JUNGLE DU MARCHÉ

DES TALENTS

(2011-2018)

CHAPITRE 5

LES ÉTUDES ET LA CARRIÈRE (2011-2018)

Jouer du piano est devenu un accomplissement peu difficile à maîtriser avec un peu de talent et beaucoup d'application. Cela paraît moins être une vocation qu'une carrière offerte, et les jeunes pianistes acquièrent la facilité de la même façon qu'une dactylo apprend à taper vite. Ils participent aux concours internationaux qui ont lieu dans des pays de plus en plus nombreux chaque année, concours qui mettent l'accent sur la technique²³⁰.

Peter Cooper caricature les aspirations professionnelles des jeunes pianistes qui oublient la sensibilité de l'art musical. La carrière de soliste reste la première source de motivation pour les élèves pianistes²³¹. Le système LMD a néanmoins rajouté de nouvelles disciplines à la formation instrumentale et repoussé l'âge des étudiants qui doivent avoir le baccalauréat pour entrer au CNSMDP. La relation professeur-élève est devenue une relation entre adultes avec des questionnements professionnels. La variété des classes de piano offre un large panel pédagogique aux élèves. Certaines se situent dans des logiques de discipline, d'autres dans des logiques de valorisation artistique. Les élèves évaluent rapidement l'efficacité de chaque pédagogie. En témoignent les circulations entre les classes de piano que le diplôme d'artiste interprète est venu favoriser en 2011. Mais le Conservatoire ne suffit pas : la pratique des master-classes et des concours dénote le besoin de se rapprocher du monde de la scène. Cette étude des formes et des lieux d'apprentissage dans la formation des pianistes du Conservatoire met ainsi en évidence ce que Didier Demazière nomme le « stochastisme des parcours [professionnels]²³² ».

230COOPER Peter, *Style et piano*, traduit de Claude Hermann, Éditions Henri Veyrier, 1984, 204p.

231SLAMA Véronique, « Plaidoyer pour le Conservatoire », *Piano* n°2, 01/09/1988, [http://www.revuepiano.com/s/articles/4032_177_plaidoyer-pour-le-conservatoire].

232DEMAZIERE Didier et SAMUEL Olivia, « Inscire les parcours individuels dans leurs contextes », *Temporalités* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 05 juillet 2010, consulté le 15 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/1167>.

I. JOUER AVEC LES CONTRAINTES PÉDAGOGIQUES

A) Choisir son professeur

Je dirais que mes relations étaient très professionnelles au Conservatoire, voire utilitaires. Le vrai suivi était en cours privé avec des gens que j'ai choisi et qui ont choisi de me garder²³³.

Esther Assuied montre que le Conservatoire n'est pas un espace de loisirs mais de formation professionnelle. **La relation utilitaire** est une notion intéressante. Elle implique un choix objectif de la part de l'élève. Ce qui est utile, c'est ce qui sert, ce qui est profitable et avantageux²³⁴. En sélectionnant un professeur, les élèves élisent une méthode de travail. Les situations affectives que suscitent les relations musicales sont tempérées par la réflexion pédagogique et l'envie de faire carrière. Aucun pianiste n'a précisé choisir son professeur en fonction de son goût stylistique. Les élèves sont surtout attirés par les conditions d'enseignement. Ces conditions s'étaient selon deux registres : les pratiques relationnelles engagées au sein du cours et les pratiques pédagogiques.

[...] il y a d'autres élèves qui choisissent justement des professeurs avec lesquels ils peuvent avoir une relation plus affective comme Hortense Cartier-Bresson ou Denis Pascal. Là, il y a une vraie relation qui se fait entre le professeur et l'élève. J'ai choisi volontairement les autres.²³⁵

Certains élèves gardent une distance avec leur professeur pour atteindre leurs objectifs professionnels. C'est une conception classique de l'éducation qui sépare l'affect du travail. Cette pédagogie « schizoïde²³⁶ » comprend l'étudiant comme une intelligence en formation. Le statut d'élève se substitue à celui de jeune adulte. Certains choix pédagogiques traînent encore « la vieille opposition du corps (passions) et de l'esprit (raison)²³⁷ ». Cette conception s'oppose à l'idée que les individus ne sont pas autonomes. Les méthodes de travail dépendent de ces considérations anthropologiques.

233ASSUIED Esther, interviews, p194.

234CNRTL, « utile », [<http://www.cnrtl.fr/etymologie/utile>], consulté le 28 janvier 2017.

235ASSUIED Esther, interview, p190.

236GAYET Daniel, *Les relations maîtres-élèves*, Paris, éditions economica, 2007, p7.

237Ibid., p8.

B) Les temporalités du travail pianistique

Quand on arrive chez Michel Beroff, le programme est imposé. Chaque semaine il faut faire environ cinquante minutes de programme par cœur et impeccable. Une sonate entière minimum et une étude ou deux, mais vraiment parfaitement. Sinon il nous dispute. C'est lui qui choisit le programme de la semaine suivante. Il dit clairement aux élèves qui ne le font pas de ne pas venir au cours. Du coup certains élèves venaient toutes les trois semaines²³⁸.

L'école du déchiffrage se différencie par l'importance accordée au répertoire et au travail technique. Elle est associée aux conservatoires de Russie, les élèves absorbant des recueils entiers d'études chaque année. Avec le développement des pièces contemporaines et le décloisonnement des genres musicaux, l'industrie de la musique classique incite les interprètes à élargir leur répertoire. Les compétences en déchiffrage sont devenues indispensables. C'est un système qui accélère le talent, mais qui peut également créer des abandons. La rigueur est le mot d'ordre de ces cours de piano qui sont d'abord professionnels.

La méthode analytique est une pédagogie qui se concentre sur l'interprétation de l'œuvre. Le registre du plaisir est mieux accepté. *L'étude numéro 1 opus 25*²³⁹ de Chopin par exemple se déchiffre rapidement. Elle consiste à déployer des harmonies selon un mouvement identique pour les deux mains. Les traits rouges ci-dessous mettent en évidence l'itinéraire de la ligne de basse. Une étude analytique consisterait ainsi à repérer ces ruptures harmoniques et à jouer *forte* les graves qui emmènent le discours jusqu'à la cadence parfaite de la dernière mesure.

The image displays two systems of musical notation for Chopin's Etude n°1 opus 25. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a minor key and 4/4 time. The bass line is heavily annotated with red lines and asterisks, indicating specific harmonic and rhythmic features. The first system shows a series of chords and eighth-note patterns. The second system includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano), and concludes with a cadence.

Etude n°1 opus 25 de Chopin, éditions Peters, 1879, 44p

238ASSUIED Esther, interviews, p191.

239Composée en 1832 et dédiée à Madame la Comtesse d'Agoult.

Ces deux écoles sont complémentaires. Un professeur peut demander une quantité de morceaux à travailler et se concentrer sur l'analyse de quelques passages. La difficulté est de concilier la temporalité du déchiffrage et celle de l'interprétation. Lucas Debargue admet ainsi travailler encore son interprétation de *Gaspard de la Nuit* (Ravel, 1908), déjà récompensée au Concours Tchaïkovski en 2015²⁴⁰.

C) *La technique au piano*

ÉCOUTER SON CORPS

La Technique F.M. ALEXANDER est un enseignement qui permet de rétablir l'équilibre naturel du corps. Il fait prendre conscience des tensions habituelles et inutiles, puis montre comment les réduire par soi-même dans toute activité²⁴¹.

La posture, la respiration et la détente corporelle se travaillent indépendamment de l'instrument. Depuis 1985, Guy Vincent Aknin enseigne la méthode Alexander aux musiciens et danseurs du Conservatoire qui le désirent. Se retrouver dans l'instant, conscientiser ses mouvements et économiser son énergie en évacuant les tensions inutiles sont les points forts de cette méthode. La qualité du son est fonction de la qualité du sens proprioceptif²⁴². La méthode Alexander retrouve la liaison vitale entre le corps et le cerveau, « le corps [étant] le vecteur essentiel du discours musical²⁴³ ».

Alexandre Tharaud évoque l'accompagnement constant de son kinésithérapeute, et la nécessité pour les musiciens d'avoir comme le sportif une « armada » de médecins²⁴⁴. Cette prise de conscience est un enjeu professionnel conséquent que les jeunes pianistes découvrent au Conservatoire de Paris. De mauvaises habitudes et une mauvaise gestion de son corps sont à l'origine de sérieux problèmes cliniques :

240HUYNH Pascal, ECOFFET Christophe, « Entretien avec Lucas Debargue. I. Les concours », *Philharmonie de Paris*, 7 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QDJufinNx0Y>.

241Site officiel de Guy-Vincent Aknin, [<http://gvaknin.com/la-technique/>], consulté le 20 novembre 2017.

242La proprioception est la conscience de la position des différentes parties du corps.

243LOISELEUX Isabelle, « Du geste au savoir-faire – La place de la conscience du corps dans l'apprentissage, l'exécution puis la transmission du geste du musicien instrumentiste », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], La revue du Conservatoire, Le troisième numéro, Réflexions et matériels pédagogiques, mis à jour le : 23/06/2014, [<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=882>].

244THARAUD Alexandre, « Alexandre Tharaud sur LCI – 28/10/2016 », *WarnerClassics*, ajoutée le 10 novembre 2016 sur Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=a5g8zH83t9M>, 11min24secondes.

[...] j'ai eu un élève qui n'arrivait pas à trouver sa position au piano. Il venait une semaine en jouant très haut, la semaine d'après il avait baissé au minimum, la semaine d'après il avait remonté et ainsi de suite. Résultat, il a eu de sérieux problèmes avec sa colonne vertébrale²⁴⁵.

LA TECHNIQUE DIGITALE

Des professeurs mettent l'accent sur la souplesse, dans le sillage de l'école de Vlado Perlemuter (1904-2002), et les partisans de tradition du jeu perlé. Le travail de la souplesse consiste à détendre les épaules et accompagner le son avec son corps. Le jeu perlé économise les gestes et se concentre sur le mouvement des doigts. Cette approche tend à réduire les déplacements du corps dans une logique héritée des codes de bienséance de l'aristocratie²⁴⁶. Se distingue toutefois un répertoire commun en amont des études techniques de Moszkowski, Chopin, Czerny, Brahms ; en aval des morceaux puisés dans les œuvres de Bach, Mozart, Beethoven. La technique est travaillée pour un passage précis d'une œuvre ou de manière autonome, sans lien avec le répertoire de l'élève. Les élèves ont encore une technique immature lorsqu'ils se présentent au Conservatoire.

Madame Cartier-Bresson avait cette manière d'enseigner à partir d'une gestion corporelle pour que ça aide à faire la musique, comme moyen et non comme finalité. Au début j'étais un peu gêné car elle parlait tout le temps de mouvements, au bout d'un moment je me suis dit « qu'est-ce qu'on est en train de faire ». Mais c'était quelque chose dont j'avais absolument besoin pour aller à une autre étape, pour pouvoir m'exprimer sans écraser le son²⁴⁷.

Le DAI créée en 2011 par Bruno Mantovani montre que le Conservatoire profite de ses diversités pédagogiques pour former un esprit de synthèse chez les jeunes pianistes. Il n'y a pas de pianistes « type » au Conservatoire, mais des profils singuliers. Cette recherche de singularité répond aux exigences du public. En dépendent les carrières des solistes.

245DALBERTO Michel, interviews, p174.

246CAMPOS Remy (DIR), *Aux origines du piano français : le jeu perlé*, Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, 2012, 1h05min48sec, [https://www.youtube.com/watch?v=U_5lVqKg-0E].

247SUZUKI Ryutarō, interviews, p204.

Les différentes pédagogies pianistiques au Conservatoire²⁴⁸

Didactique	Méthode active	Méthode traditionnelle
Pédagogie	École du déchiffrage	École analytique
Technique corporelle	Souplesse	Économie de moyen
Technique digitale	Technique indépendante	Technique orientée
Répertoire technique	Traditionnel (Czerny, Hanon)	Brahms

Ce tableau développe une nouvelle notion, qui est la **proprioception institutionnelle**. C'est le fait que les élèves ont conscience des différentes pédagogies proposées par le Conservatoire. Les élèves, selon la réputation des professeurs et les échanges au sein du CNSMDP, objectivent ces variables. La formation des pianistes au CNSMDP varie selon l'importance donnée aux compétences que tout pianiste doit maîtriser : déchiffrage, technique, analyse... Les nouvelles mentalités se situent davantage dans les attentes professionnelles des élèves que les concours viennent cristalliser.



II. LE TRAVAIL DE PERFECTIONNEMENT

Quand on est arrivé à un certain niveau de pratique instrumentale, le répertoire ce n'est pas une question. Tout le monde a du répertoire. Tout le monde est capable d'apprendre un morceau difficile en un jour²⁴⁹.

Cette étape dans la vie du pianiste correspond le plus souvent aux élèves qui ont eu leur licence. Ils se sont constitués un répertoire et ont acquis des compétences professionnelles en déchiffrage. La notion de perfectionnement correspond à des pratiques professionnelles qui entrent en complémentarité avec la formation dispensée au Conservatoire. Ces pratiques peuvent être intégrées pendant la formation au Conservatoire.

248Réalisé à partir d'une synthèse de l'historiographie des pratiques pianistiques.

249DEBARGUE Lucas in HUYNH Pascal, « Entretien avec Lucas Debargue, III. Le travail de l'interprète », Philharmonie de Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=xvIZciOnaB4>], 7 novembre 2017.

A) *Les master-classes se développent*

DES ENJEUX PROFESSIONNELS

L'inscription dans des master-classes est un passage évident pour les pianistes professionnels. Celles-ci n'entrent pas en contradiction avec les cours du Conservatoire, mais construisent une complémentarité tant professionnelle que musicale. Une classe de maître, c'est un cours généralement établi sur une petite semaine dirigé par un artiste reconnu, « un Grand, qui bien souvent n'enseigne pas au quotidien²⁵⁰ ». Cette pratique marque la consécration d'un pianiste puisqu'elle certifie le savoir de concertiste. D'autre part, elle valorise le parcours du pianiste qui inscrit sur son *curriculum vitae* son expérience avec un grand nom du piano classique. Cela s'observe sur le LinkedIn d'Esther Assuied :

Esther Assuied étudie d'abord auprès de Raymond Alessandrini et Brigitte Bouthinon-Dumas avant d'être admise à l'unanimité, à 14 ans, au CNSMDP dans la classe de Michel Béroff. Elle y poursuit actuellement ses études. Elle remporte de nombreux concours internationaux depuis l'âge de sept ans (Arcachon en 2004 et 2005, Vulaines en 2005 et 2006, Flame en 2007) et participe très régulièrement à des stages et master classes²⁵¹.

La pratique des master-classes entre dans les critères de légitimité professionnelle. Elle illustre le désir de perfectionnement et l'ouverture d'esprit de l'élève. C'est une pratique qui reste très coûteuse - 500 à 2000 euros pour une semaine, sans compter le prix du logement. « [R]ares sont les musiciens de province qui reçoivent des bourses d'aide au développement de la carrière²⁵² » précise Fanny Azzuro. C'est une étape discriminante économiquement pour les pianistes étudiants. Celles proposées par le Conservatoire sont donc une ressource professionnelle considérable pour les pianistes. Elles se réalisent dans le cadre d'un établissement qui, dès l'année 1995, a des potentialités qui apparaissent comme exceptionnelles²⁵³, c'est à dire des espaces acoustiques remarquables comme la salle Maurice Ravel par exemple.

250BIRNBAUM Joseph, site des master-classes d'Enghien, [<https://www.pianomasterclass.fr/temoignages>], consulté le 2 octobre 2018.

251ASSUIED Esther, LinkedIn d'Esther Assuied, [<https://www.linkedin.com/in/esther-assuied-629a0758>], consulté le 23 mars 2018.

252Ibid.

253DUPIN Marc-Olivier, « Conclusion : le conservatoire de paris, leçons d'une histoire et perspectives », p345-350, in BONGRAIN Anne, GERARD Yves (Dir), *Le Conservatoire de Paris (1795-1995) : des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Buchet/Chastel, Paris, 1996, 356p.

LOGIQUES D'ÉCHANGE

La master-classe est une période intense de travail musical dans laquelle élèves et professeurs échangent leur personnalité artistique. L'approfondissement de sa personnalité est le principal enjeu. La finalité est moins pédagogique que performative, c'est à dire que l'élève et le professeur travaillent en profondeur l'interprétation du morceau et non la manière de le travailler. Les bases techniques de l'élève ne sont généralement pas bousculées afin de se consacrer entièrement au style. La master-classe s'inscrit donc pleinement dans la tradition de l'échange intellectuel et esthétique. Les propos de Nathalia Milstein, qui a notamment suivi des master-classes auprès d'Elena Ashkenazy ou Vladimir Tropp, rejoignent cette idée :

Une autre approche d'enseignement, de conseils de pédagogues et musiciens renommés qui encouragent l'ouverture d'esprit et développent notre liberté d'interprétation²⁵⁴

C'est dans ce cadre que se déploient les intentions de l'élève. Cette culture proche des salons du dix-neuvième siècle est favorisée par les échanges entre élèves. Libres de suivre les cours des autres élèves, les pianistes améliorent leur capacité d'écoute, de partage et de compréhension esthétique. Ils disposent en outre d'un « avis extérieur primordial »²⁵⁵. La richesse d'une master-classe repose sur le savoir du maître, la variété des styles de chaque pianiste et l'étendue du répertoire étudié. La notion de partage est au cœur de la tradition des master-classes, comme l'indique Célia Oneto Bensaïd :

[s]'ouvrir également à d'autres répertoires grâce aux pièces jouées par les autres étudiants de la master classe²⁵⁶

L'enseignement du professeur référent est parfois « concurrencé » par une master-classe au sein même de l'institution du Conservatoire. Jerome Rose est par exemple invité à livrer ses conseils les 13, 14 et 15 décembre de 10h à 17h30, salle Maurice Ravel²⁵⁷. Le pianiste américain, né en 1938, vient de la *Julliard School* et collabore avec l'orchestre symphonique de San-Fransisco dès 15 ans. Katya Buniatishvilli était aussi invité à donner une master-classe au début de l'année 2016 au Conservatoire.

254MILSTEIN Nathalia, site des master-classes d'Enghien, [<https://www.pianomasterclass.fr/temoignages>], consulté le 2 octobre 2018.

255LORY Alexandre, site des masterclasses d'Enghien, [<https://www.pianomasterclass.fr/temoignages>], consulté le 2 octobre 2018.

256ONETO BENSAÏD Celia, site des masterclasses d'Enghien, [<https://www.pianomasterclass.fr/temoignages>], consulté le 2 octobre 2018.

257Site officiel du CNSMDP, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/lagenda/classes-de-maitres/>].



« Kathia Buniatishvili, *La Beyoncé du piano* », *Stupéfiant !*, France 2, ajoutée sur Youtube le 6 octobre 2016

La photographie est fidèle à la configuration d'une master-klasse : deux pianos à queue côte à côte, un pour le professeur et un pour l'élève, le public au fond de la salle, dans l'attente de jouer à leur tour leur interprétation. Katya Buniatishvili enseigne auprès de Cécile Oneto Bensaid. Debout à sa gauche, les gestes de la « Beyoncé du piano » décrivent à l'aide de mouvements, comme un chef d'orchestre, sa perception de la phrase musicale. Ces master-classes rapprochent le Conservatoire du vedettariat international.

B) Le coaching au Conservatoire

Il n'y a pas cette relation de professeur-élève mais plutôt de coach au Conservatoire. On appelle pour un conseil, une recommandation. J'ai beaucoup retrouvé ce côté coaching lors des concours internationaux quand j'avais par exemple passé la première épreuve, monsieur Dalberto et Gisèle Magnand étaient derrière moi. Ils écoutaient en direct mon épreuve et me communiquaient leur sentiment, « tu feras attention pour la prochaine épreuve à ce passage... »²⁵⁸

Le *coaching* est une « pratique d'accompagnement [visant] l'autonomie²⁵⁹ ». Comme l'idéologie de la performance où « les plus forts seraient appelés à régner²⁶⁰ », le rôle du professeur est de susciter un dépassement de soi, avec pour prérequis une méthodologie individualiste et

258FOURNEL Jonathan, interviews, p198.

259AMADO Gilles, « Le coaching ou le retour de Narcisse ? », *Connexions*, vol. no81, no. 1, 2004, p43-51.

260Ibid.

psychologique. Cette pratique s'accorde avec les professions musicales puisque leur disponibilité temporelle est plus grande : leurs tâches traversent tous les temps sociaux, qu'ils soient liés à la famille ou au sommeil²⁶¹. Le professeur met ainsi en relation le milieu professionnel et le milieu privé. Le *coaching* s'apparente à une sorte de « parrainage²⁶² » entre un ancien et un nouveau virtuose :

Dans la première étape le professeur imposait son savoir et exigeait des résultats, dans la seconde, c'est l'élève qui est demandeur et qui semble ce qu'il veut obtenir.²⁶³

Les jeunes interprètes sont pris en étau dans une contradiction : l'affranchissement des règles de déférence liées au système de la pédagogie traditionnelle, et le besoin de suivre un grand maître engagé dans une relation asymétrique. Jonathan Fournel émet finalement une distinction entre deux systèmes d'accompagnement pédagogique. Le premier relève de l'institution du Conservatoire avec une forme normative et une situation hiérarchique entre l'enseignant et l'élève, le mentorat. Le second relève de la sphère privée et se réalise dans une relation d'égalité, le coaching.

Le sentiment d'être coaché se développe par rapport à des objectifs de travail, des périodes de stress et de compétition. Les professeurs évoqués n'ont pas un côté « maman-poule²⁶⁴ », mais une disponibilité prononcée pour leur élève lorsque l'occasion se présente. Pour autant, ce type de relation n'exclut pas le développement de charges affectives. Au contraire, les relations de *coaching* ne sont pas « d'ordre rationnel légal²⁶⁵ », c'est-à-dire liées aux directives de l'établissement. Elles viennent même parfois se substituer à « l'économie affective de la famille²⁶⁶ ». En témoigne la relation entre Gisèle Magnand et Jonathan Fournel :

On est souvent fière de son professeur. J'ai un peu ce ressenti avec mon professeur privé Gisèle Magnand, je lui dois énormément de choses. C'est une sorte de seconde mère : j'ai un problème : j'appelle Gisèle ! Le cours s'est mal déroulé au Conservatoire : j'appelle Gisèle ! Problème de cœur : j'appelle Gisèle !²⁶⁷

261 SINIGAGLIA-AMADIC Sabrina, SINIGAGLIA Jeremy, « Chapitre I. Configurations temporelles du travail artistique : multiplicité des activités et concurrence des temps », *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s.* sous la direction de Sinigaglia-Amadio Sabrina, Sinigaglia Jérémie. Ministère de la Culture - DEPS, 2017, p29-72.

262 WAGNER Izabela, « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, vol. no 56, no. 4, 2004, pp. 133-163.

263 *Ibid.*

264 ASSUIED Esther, interviews, p190.

265 FAURE Sylvia, « Apprentissage et socialisation », *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p53-84.

266 *Ibid.*

267 FOURNEL Jonathan, interviews, p198.

La complicité entre le professeur et l'élève repose sur le registre de la souffrance, qu'elle soit d'ordre intellectuel ou physique. L'interprétation transmet la vie intérieure du pianiste. En travaillant l'interprétation, le professeur influence la psychologie de son élève. Cette pratique est exacerbée par les facilités de circulation des élèves entre les professeurs, et surtout par la profusion des lieux de concours.

Il faut être prêt à des changements, à des troubles du sommeil, à des troubles de l'alimentation [...] c'est même réjouissant, [l]es séances de travail avec Rena Cherechevskaïa qui m'a préparé au Concours Tchaïkovski [...]. La vie privée et le travail, c'est la même chose²⁶⁸.



III. L'APPRENTISSAGE DE LA SCÈNE HORS DU CNSMDP

Les associations, les concours et les master-classes sont des lieux d'apprentissage qui mettent l'accent sur la notion de réseau. Les cours de piano au Conservatoire se concentrent davantage sur les *hard skills*, c'est à dire les compétences techniques de l'élève, tandis que les autres espaces familiarisent le musicien avec les *soft skills*, c'est-à-dire les compétence sociales²⁶⁹. La socialisation de l'artiste ne passe pas par les cours de piano qui sont en huis-clos. Le cours de piano traverse ainsi l'intériorité de l'élève et sa relation à lui-même, tandis que la connaissance de la scène exige une posture externe et une relation à la société. L'interprétation d'une œuvre reste affectée par les conditions de la représentation et surtout de la présence d'un public. Ainsi, le désir de la scène n'est pas réductible à celui d'être vue ; c'est aussi un moyen de poursuivre son travail musical.

268DEBARGUE Lucas in HUYNH Pascal, « Entretien avec Lucas Debargue, III. Le travail de l'interprète », Philharmonie de Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=xvIZciOnaB4>], 7 novembre 2017.

269AMUSSEN Gretchen, «La formation à l'esprit d'entreprise dans les conservatoires européens», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Réflexions et matériels pédagogiques, Le quatrième numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le : 14/12/2015, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1224>.

A) *Les concours internationaux*

Les élèves du Conservatoire obtiennent régulièrement les meilleures récompenses au sein de prestigieux concours internationaux (Reine Elisabeth, Genève, Pragues, Munich ARD, ...).²⁷⁰

Recueillie sur le site du Conservatoire, cette remarque suggère l'importance des concours dans une carrière. Elle exprime aussi la parenté de l'institution avec un système de gratification proche de la culture scolaire. Le Conservatoire se donne pour fonction de préparer ses élèves aux concours internationaux. C'est même l'une de « ses missions prioritaires²⁷¹ ».

Élève de Jean Doyen, Philippe Entremont est lauréat du Concours international Marguerite-Long-Jacques-Thibaud (1950) puis finaliste du Concours musical international Reine-Élisabeth-de-Belgique (1952). C'est le premier à creuser une filiation entre le vedettariat international contemporain et la scolarité du Conservatoire de Paris. C'est sous l'influence du directeur Claude Delvincourt (1941-1946), dont l'ambition est de faire rayonner l'école à l'international, que la pratique des concours se démocratise au sein de l'institution.

LE REGARD DES PROFESSEURS

Les grands concours internationaux exigent des programmes qui entrent parfois en conflit avec ceux du Conservatoire. Si le professeur référent juge que l'élève n'a pas le niveau ou que concourir est inutile, l'élève est bloqué : il peut changer de professeur ou solliciter un tiers pour des cours privés.

Dans la classe de Claire Desert elle préférait choisir un seul Concours pour ne pas se disperser. Une fois je lui ai dit que j'avais choisi quatre concours à faire en deux mois et elle était réticente. Après, beaucoup d'élèves se laissent diriger par leur professeurs. J'avais annoncé ces concours à Claire Desert au mois de mai, en septembre j'étais avec Michel Dalberto qui était d'accord²⁷².

Le prestige des professeurs est lui-même fondé sur des récompenses attribuées par des concours prestigieux : Michel Dalberto, Lauréat du Prix Clara Haskill (1975) et du Leeds (1978) ; Roger Muraro, 1er Prix du Concours Franz Liszt (1981) et Frank Braley, 1er Grand Prix du

270Site officiel du CNSMDP, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/etudes/les-parcours-et-perspectives/>].

271CHASSAIN-DOLLIOU Laetitia, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 1995, p79.

272FOURNEL Jonathan, interviews, p197.

Concours de Reine Elizabeth (1991). Les concours propulsent une carrière et d'asseoir une légitimité professionnelle auprès du pianiste. Lucas Debargue, comme le rappelle Esther Assued et les divers médias qui l'ont accompagné ces dernières années, en est l'exemple le plus contemporain :

Lucas Debargue était élève au CNSM et à toujours eu mention assez bien ce qui est très bas. Il a été 4ème prix du Concours Tchaïkovski ce qui l'a propulsé, il fait aujourd'hui une carrière absolument énorme. Il ne doit absolument rien au CNSM²⁷³.

« Il ne doit absolument rien au CNSM ». L'expression, certes brutale, est toutefois représentative d'une réalité, à savoir que ce n'est pas un professeur du Conservatoire qui a permis à cet élève de s'élever, mais Rena Cherechevskaïa, et que ce n'est pas l'institution du Conservatoire qui en était l'enjeu, mais le prix du Concours Tchaïkovski.

LA PLUS-VALUE DU CONCOURS

Les concours apportent des connaissances que le Conservatoire ne produit pas ou seulement en faible quantité. Lucas Debargue oppose dans une interview l'apprentissage de la scène pendant les concours et celui du Conservatoire qui transmet un savoir de « bibliothèque²⁷⁴ ». Trois profils d'élèves se déclinent : ceux qui participent à des concours pour faire carrière, les élèves qui utilisent leur réseau pour jouer, et enfin ceux qui choisissent une autre profession que pianiste-concertiste.

Les concours sont un lieu de rencontre pour tous les acteurs du milieu instrumental²⁷⁵. Ils confirment ou révèlent un talent. Carrefour du milieu virtuose, ce sont des points d'éclairage et de construction de la réputation des jeunes interprètes du Conservatoire. Le témoignage de HJ LIM souligne cette propension des concours à engager des relations durables et utiles pour la voie professionnelle :

La présidente du jury du Concours Flame, avec qui je suis toujours en contact, me fait rencontrer la responsable de la cathédrale Sainte-Croix des Arméniens à Paris²⁷⁶.

273ASSUIED Esther, interviews, p192.

274DEBARGUE Lucas in HUYNG Pascal, ECOFFET Christophe, Entretien avec Lucas Debargue. I. Les concours, ajouté par la Philharmonie de Paris le 7 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QDJufinNx0Y>

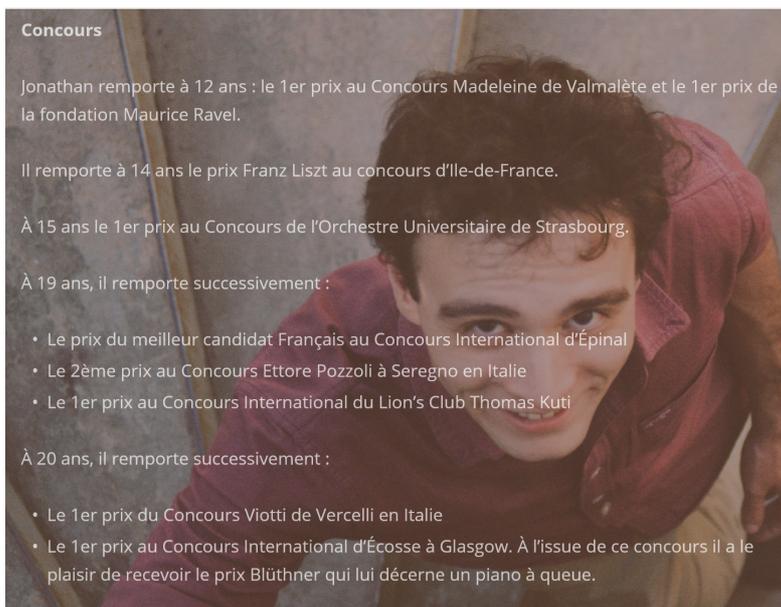
275WAGNER Izabela, « La formation des violonistes virtuoses : les reseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, vol. no 56, no. 4, 2004, pp. 133-163.

276HJ LIM, *Le son du Silence*, Paris, Albin Michel, 2016, 192p.

Ce sont les rapports de concurrence qui se sont exacerbés, et les attentes médiatiques et économiques qui ont modifié l'attitude des élèves faces aux concours. Plus pressés, moins conscients de leur potentiel, ils tendent selon Jacques Rouvier à oublier l'essentiel de ce qu'on leur enseigne :

Aujourd'hui, lorsqu'un élève arrive dans ma classe, il n'est pas rare qu'il veuille tout de suite passer des concours internationaux. Souvent, les étudiants ne comprennent pas qu'ils doivent d'abord apprendre leur métier d'artisan, c'est-à-dire apprendre à lire un texte, à le restituer, à trouver le tempo juste, une variété de sons, un type de caractère..., bref, tout ce qui fait qu'on ne joue pas Beethoven comme Haydn ou Rachmaninov ! Il y a vingt ou trente ans, on prenait le temps ; aujourd'hui, ils veulent d'emblée brûler les planches. Je dois les freiner²⁷⁷.

Avec la multiplication des concours, au nombre de 119 selon la Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique²⁷⁸, et l'exploitation médiatique du marché du vedettariat, les jeunes élèves sont davantage attirés par les systèmes privés de gratification que par celui du Conservatoire. Cette culture de la certification est présente sur le site de Jonathan Fournel²⁷⁹.



Concours

Jonathan remporte à 12 ans : le 1er prix au Concours Madeleine de Valmalète et le 1er prix de la fondation Maurice Ravel.

Il remporte à 14 ans le prix Franz Liszt au concours d'Ile-de-France.

À 15 ans le 1er prix au Concours de l'Orchestre Universitaire de Strasbourg.

À 19 ans, il remporte successivement :

- Le prix du meilleur candidat Français au Concours International d'Épinal
- Le 2ème prix au Concours Ettore Pozzoli à Seregno en Italie
- Le 1er prix au Concours International du Lion's Club Thomas Kuti

À 20 ans, il remporte successivement :

- Le 1er prix du Concours Viotti de Vercelli en Italie
- Le 1er prix au Concours International d'Écosse à Glasgow. À l'issue de ce concours il a le plaisir de recevoir le prix Blüthner qui lui décerne un piano à queue.

Le palmarès de Jonathan Fournel²⁸⁰

277ROUVIER Jacques, « Maîtres et élèves dans l'enseignement supérieur », *Piano* n°22, 01/09/2008, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3984_197_maitre-et-eleves-dans-lenseignement-superieur], consulté le 4 mars 2017.

278FMCIM, Brochure annuelle de la FMCIM, 2017, 94p, disponible sur le site de la FMCIM [<http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/News/Read+the+WFIMC+Yearbook>].

279Site officiel de Jonathan Fournel, [<http://jonathanfournel.com/index.php/fr/biographie-fr/>], consulté le 21 mars 2017.

280Site officiel de Jonathan Fournel, [<http://jonathanfournel.com/index.php/fr/biographie-fr/>], consulté le 13 octobre 2017.

Les concours ne sont pas déterminants pour atteindre une reconnaissance internationale. Récompensé à de multiples reprises, notamment par les Victoires de la musique en 2012 comme meilleur soliste instrumental, Alexandre Tharaud n'a jamais été lauréat d'un concours international. Il est sollicité pour l'hommage national aux victimes du 13 novembre 2015 aux Invalides, le vendredi 27 novembre 2015.

B) Le rôle des associations

L'ASSOCIATION DES ANCIENS ÉLÈVES (1915-2018)

Les professeurs ne sont pas forcément présents pour aider les élèves à se produire en public. L'association des anciens élèves du Conservatoire répond également à cet enjeu :

[U]ne association à part même si le bureau est au Conservatoire. Ils essaient d'orienter des concerts pour les étudiants et j'en ai profité pour quelques-uns. Ce ne sont pas des concerts payés mais ça aide pour roder un programme.

Alfred Bruneau (1857-1934) crée l'association des anciens élèves du Conservatoire de Musique et de Danse de Paris en 1915. Il est l'un des plus grands représentants du Conservatoire depuis sa nomination au Conseil supérieur en 1900 et au poste d'inspecteur de l'instruction musicale en 1909. Reliée au Conservatoire de Paris, l'association est sous tutelle de la puissance publique (reconnue d'utilité publique en 1918), même si elle ne reçoit aucune subvention de l'État. La vie de l'association est soutenue par ses nombreux partenaires : *Pianiste magazine*, *l'Instrumentarium*, *la SPEDIDAM*, *Parmenon*, *La Lettre du Musicien* et le Conservatoire.

L'ASSOCIATION DES JEUNES TALENTS

L'association des jeunes talents a un impact plus fort. Créée par Laurent Bruneau, elle vise à promouvoir la musique classique en France à partir du Conservatoire National Supérieur de Paris et de Lyon, mais ouvre aussi ses portes aux grandes écoles européennes. Son directeur est Philippe Hersant, compositeur de l'année aux Victoires de la musique classique en 2005 et 2010. Depuis 1998, plus de 2200 concerts ont été organisés pour plus de 3000 musiciens. Les lieux investis sont les espaces culturels parisiens (Archives Nationales, Petit Palais - Musée des Beaux-Arts, Église Saint Louis en l'Île), les espaces investis hors de Paris (Chapelle de la Madeleine, Ubaye, Dinard) et

le Festival Européen Jeunes-Talents dans la Cour de Guise des Archives Nationales, les représentations données dans les hôpitaux.

Les partenaires sont nombreux : institutions culturelles (Archives Nationales, Petit-Palais), sociétés civiles (SPEDIDAM, ADAMI, SACEM...), grandes fondations (MMSG, Fondation RATP, Fondation groupe ADP, Fondation Safran, Ciel des Jeunes), entreprises publiques ou privées (La Caisse des dépôts, Caisse d'épargne IDF, Nebout et Hamm...). La variété de ces partenaires indique la complexité du réseau de l'art et l'immersion des jeunes concertistes de piano dans une société aux acteurs multiples.



IV. LES DIFFÉRENTS CYCLES DANS LES PARCOURS DES PIANISTES

A) Les deux premiers cycles, l'antichambre de la carrière du soliste

	Licence	Master	Diplôme d'Artiste Interprète	Doctorat Recherche	Parcours création
Statut dominant de l'élève	Apprenti musicien	Interprète en voie de professionnalisation	Interprète professionnel	Interprète-chercheur professionnel	Compositeur et interprète professionnel
Acquis désirés	Technique et répertoire	Interprétation	Production	Réflexion	Composition
Finalité	Admission en master	Insertion professionnelle	Concerts	Thèse	Enregistrement
Finalité	Certificative	Professionnelle	Artistique	Intellectuelle	Artistique

Le tableau ci-dessus ajuste les analyses précédentes selon le cursus suivi par l'élève. Il a été constitué à partir des données disponibles sur le site du Conservatoire²⁸¹. Les trois diplômes qui suivent le master correspondent à des options du troisième cycle. La première option (le diplôme d'artiste interprète) est celle qui correspond le mieux aux objectifs de carrière des solistes.

Le 1er cycle relève encore du compagnonnage et de la filiation technique, avec encore une relation de type maître-élève. C'est ce que Sylvia appelle **la logique de la discipline**²⁸². Le 2nd cycle apparaît comme l'étape la plus déterminante dans la professionnalisation. C'est un autre professeur, la technique est acquise et le travail de l'interprétation est la priorité majeure. C'est **la logique de la singularité**²⁸³. Les étapes suivantes, qu'elles soient au sein du Conservatoire ou ailleurs, relèvent du perfectionnement artistique. Le bagage pianistique accumulé en fin de master est généralement suffisant pour démarrer une carrière ou pour partir à l'étranger se perfectionner auprès de nouvelles pédagogies. C'est néanmoins sur toutes les étapes du perfectionnement artistique (master-classes, collaborations, écoles extérieures...) que se concentrent le *curriculum vitae* des pianistes et leur système de prestige.

B) Le diplôme d'artiste interprète (DAI)

Le troisième cycle est un cas à part. Il est réservé à l'élite du Conservatoire, car seuls les premiers prix sont admis, soit un quart des élèves. Ce cursus déploie toutes les ressources nécessaires à l'épanouissement professionnel de l'élève. L'apprentissage de la scène est au cœur des enjeux pédagogiques, en témoignent les « cartes blanches » organisées pour les membres du 3ème cycle. Les 9, 10 et 11 décembre 2017 se sont ainsi déroulés des concerts à l'espace Maurice Fleuret²⁸⁴.

Le programme d'Alexandre Lory est représentatif des programmes pianistiques contemporains. On observe une conciliation entre un répertoire romantique relativement populaire et des pièces moins connues. Le programme joue sur la parenté entre Chopin et Karol Szymanowski, avec l'influence de l'impressionnisme musical.

281 CNSMDP, site officiel du CNSMDP, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/etudes/diplomes-delivres/musique/>].

282 FAURE Sylvia, « Chapitre IV. Les modalités d'incorporation des savoirs-faire de la danse », p113-174.

283 *Ibid.*

284 CNSMDP, *Programmation Carte Blanche 2017*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Voir-et-Entendre/Agenda/pdf/2017Prog_CarteBlanche.pdf], 2017.

MARDI
10 OCTOBRE

ESPACE
MAURICE-FLEURET
19 H

FRÉDÉRIC CHOPIN
Nocturne en si majeur, op. 62 n° 1 - 6'

ROBERT SCHUMANN
Fantaisie en do majeur, op. 17 - 12'
(extrait, 1^{er} mouvement)

OLIVIER MESSIAEN
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus,
« Le Baiser de l'Enfant-Jésus » - 11'
(extrait)

KAROL SZYMANOWSKI
Variations en si bémol mineur, op. 3 - 12'

Alexandre Lory, piano

Programme et description issues de la brochure « Carte blanche aux solistes de troisième cycle » disponible sur le site internet du Conservatoire

Ainsi, Chopin offre son lyrisme le plus épanoui au moyen d'un traitement « impressionniste » de la matière sonore quand Schumann s'appuie sur l'onirisme d'une réminiscence pour guider son auditeur vers la révélation. La Grâce nous saisit par les sonorités éclatantes du Baiser de l'Enfant-Jésus tandis que Szymanowski transfigure le thème choral de ses Variations au travers de la virtuosité vibratoire d'un piano orchestral.



Les élèves de piano sont intégrés à un système d'enseignement qui dépasse largement le cadre du Conservatoire. Leurs parcours rappellent la dimension polysémique de la notion de professionnalisation : professionnalisation par le bas, liée au territoire de l'institution qui assure les objectifs (le CNSMDP), et par le haut, liée aux influences extérieures (concours, master-classes)²⁸⁵. **Ils ne se désolidarisent pas de l'institution, mais s'en dépolarisent.** Ils recherchent des compétences qui ne sont pas pleinement transmises par le Conservatoire. Comme le rappelle Pascal Terrien, maître de conférences en sciences de l'éducation et en musicologie, l'apprentissage instrumental est aussi un apprentissage social²⁸⁶. Leurs choix rentrent dans ce que le coach Franck Nicolas appelle les « 5 astuces pour booster sa carrière »²⁸⁷ : l'auto-formation (les enseignements périphériques au CNSMDP), la curiosité (aller vers un autre professeur), le mentor (le professeur référent), les valeurs (le partage, le respect de la partition...) et la vision (devenir soliste). Les professeurs contribuent à ce déploiement pédagogique puisqu'ils sont dans le jury des concours ou organisateurs de master-classes et de stages d'été.

285 SAINT-DENIS Karine, « Compte rendu de Didier Demazière, Pascal Roquet et Richard Wittorski (dir.) *La professionnalisation mise en objet*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2012 », *Socio-logos* [En ligne], 7 | 2012, mis en ligne le 04 décembre 2012, consulté le 18 septembre 2017. URL : <http://socio-logos.revues.org/2698>.

286 TERRIEN Pascal, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Paris, Delatour, France, 172p.

287 NICOLAS Franck, « 5 astuces pour booster sa carrière », *Franck Nicolas*, <https://www.youtube.com/watch?v=5F1eXURMhX0>, 30 janvier 2018, 10min21sec.

PARCOURS DES ÉLÈVES

PARCOURS DES PROFESSEURS DU CNSMDP

MILIEU PRIVÉ DIDACTIQUE

- Autres écoles :
- Cours privés
- Ecoles privées
- Masterclass

MILIEU PUBLIC PROFESSIONNALISANT

- Association des élèves du CNSM
- Atelier professionnalisant
- Professorat formel (école...)
- Construction d'un réseau

VIE PÉDAGOGIQUE AU CONSERVATOIRE

- Accompagnement des élèves en externe (concerts, conseils)
- cours de piano

Obtention du baccalauréat
Examens d'entrée



CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR DE MUSIQUE ET DE DANSE DE PARIS



Licence
Master

Diplôme d'artiste interprète



MILIEU PUBLIC DIDACTIQUE

- Cours de piano
- Musicologie
- Composition
- Histoire de la musique
- Méthodologie de la recherche

MILIEU PRIVÉ PROFESSIONNALISANT

- Enregistrement studio
- Construction d'une image médiatique : Enregistrements, réseaux sociaux, espaces virtuels (Youtube, LinkedIn...)
- Concours nationaux et internationaux
- Concerts avec aide

VIE PROFESSIONNALISANTE HORS CONSERVATOIRE

- Jury
- Professorat informel
- Evaluation et préparation pour l'entrée au Conservatoire

VIE DE CONCERTISTE

- Enregistrements
- Concerts en invités
- Préservation de l'image médiatique
- Interviews de presse
- Autres projets (films, spectacles)

Examens de sortie

CHAPITRE VI

L'INTERNATIONALISATION DU CNSMDP : L'EXEMPLE DE RYUTARO SUZUKI

À l'âge de 10 ans il remporte le 1er prix du Concours 54th All-Japan Student Music Competition, puis s'ensuivent de nombreux autres, tels que le Prix spécial pour la meilleure interprétation de la musique espagnole du Concours de Piano Ciudad de Ferrol, Espagne (2013, 2017), le 1er Prix du 17ème Concours International de Piano d'Ile de France à Maisons Laffitte (2015), le 2ème Prix du Concours International de Piano en mémoire d'Emil Gilels, Ukraine (2015), le 2ème Prix du Concours International de Piano à Campillos, Espagne (2015), le 2ème Prix du Concours International de Musique à Val Tidone, Italie (2017)²⁸⁸.

Ryutaro Suzuki est né en 1990, à 50 kilomètres au sud de Tokyo, à Kamakura. C'est une ville balnéaire occidentalisée par le tourisme où « la part d'occidentaux dans les points d'intérêt touristiques est assez impressionnante²⁸⁹ ». Si ses parents ne sont pas musiciens, Ryu vit dans une famille qui écoute beaucoup de musique classique. Il souhaite faire du violon mais ses parents l'emmènent chez une pianiste. Son talent se révèle très vite puisqu'il joue à 9 ans le Concerto en Ré Majeur d'Haydn avec le Kanagawa Philharmonic Orchestra. Il entre au CNSMDP à l'âge de 18 ans et obtient de nombreuses récompenses. L'épanouissement de Ryutaro souligne l'intégration des étrangers au Conservatoire, également favorisée par une complicité entre le Japon et la France. Son parcours, aujourd'hui couronné par un disque et une tournée internationale, est le fruit d'une longue chaîne d'acteurs qui dépassent le cadre du Conservatoire. La caractérisation de sa formation montre légalement le rôle des *soft skills* dans la construction d'une carrière.

288SUZUKI Ryutaro, site officiel de Ryutaro Suzuki, [<http://ryutarosuzuki.com/biography/>], consulté le 16 janvier 2018.

289KANPAI, « Kamakura, la charmante petite ville côtière de la mégapole Tokyoïte », *Kanpai*, [<https://www.kanpai.fr/kamakura>], consulté le 9 mai 2018.

I. L'INTERNATIONALISATION DU CNSMDP

L'internationalisation passe par l'accueil des étudiants étrangers et des structures qui favorisent les échanges. On compte aujourd'hui 1 232 élèves inscrits dans 1 399 cursus dont 984 français, 72 européens et 176 ressortissants non européens, soit 16% de l'ensemble des élèves inscrits²⁹⁰.

A) *Un conservatoire plus ouvert*

Mon amie Claire Desert a été la première à travailler à l'étranger pendant les années du 3ème cycle. Son directeur Marc Bleuse n'avait jamais entendu une telle demande. Il a accepté mais c'était inenvisageable auparavant pour quelqu'un du Conservatoire d'avoir besoin d'étudier ailleurs. C'est un état d'esprit qui est aujourd'hui inimaginable. Erasmus est évidemment quelque chose qui est souhaité. Il y avait une fierté du Conservatoire auparavant, une sensation de très bon enseignement, de très bonne formation qui rendait suspect le besoin d'aller ailleurs²⁹¹.

Florent Boffard sépare la génération de Claire Desert née en 1967 de celle des années 90. La pianiste angoumoise remporte un premier prix de piano au Conservatoire en 1985. Sa démarche et la réponse du directeur accusent une rupture dans la pensée du Conservatoire dès la fin des années 90. Le Conservatoire développe un complexe d'infériorité lorsque les élèves veulent voyager. Hortense Cartier-Bresson, née à la fin des années 50, montre que le Conservatoire était plus rigide à son époque :

Quand j'étais étudiante il y avait une fermeture envers l'étranger qui était très profonde, assez grave même. Quand je suis parti aux États-Unis, j'ai demandé une lettre de recommandation à mon directeur, mais il a refusé cette lettre car je n'avais pas terminé mon 3ème cycle de piano. Il n'approuvait pas que je parte à l'étranger²⁹².

Le départ à l'étranger est associé à un court-circuitage du cursus proposé par le Conservatoire. La notion de perfectionnement et l'importance du voyage pour l'épanouissement de l'élève sont entrées progressivement dans les normes pédagogiques. Puisque le refus ne vient pas du professeur mais du directeur, c'est un blocage qui reste lié à des directives institutionnelles.

290CNSMDP, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/organisation/chiffres-cles/>], consulté le 11 mars 2017.

291BOFFARD Florent, interviews, p179.

292CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, p187.

L'ouverture progressive vers l'extérieur est principalement liée à des facteurs politiques. Fin de la guerre froide (1989), traité de Maastricht (1992), processus de Bologne (2002), traité de Rome (2004), traité de Lisbonne (2007)... autant d'événements politiques qui ont renforcé l'intégration européenne de la France. Le rapport à l'étranger a été modifié et les échanges se sont développés. La palme de l'intégration européenne revient au système ERASMUS (1987), intégré à l'ensemble des pays de l'Union Européenne. Il participe à l'espace européen de l'enseignement supérieur qui cimente une dynamique d'ouverture à l'international. Le processus de Bologne de 2002 est venu renforcer cette intégration et en 2007 le Conservatoire adopte le système universitaire licence-master-doctorat (LMD). Cette étape marque une nouvelle victoire pour l'économie du savoir, qui est « la pleine reconnaissance du rôle joué par le savoir et la technologie dans les économies modernes²⁹³ ».

B) Partenariats et systèmes d'aide

Le Conservatoire incite ses élèves à partir étudier à l'étranger. Un réseau d'écoles s'est constitué grâce aux programmes ERASMUS, surtout présents en Europe mais aussi aux États-Unis. La mobilité des étudiants du CNSMDP est principalement occidentale (absence de partenariats en Amérique du sud et Asie du sud). Les élèves sont aussi en mesure d'intégrer l'école sans partenariat :

J'ai une élève japonaise et aussi un cubain – ce qui est assez exceptionnel car je pense que c'est le seul cubain du CNSM. Il a un talent tout à fait étonnant. Il est boursier du gouvernement cubain²⁹⁴.

Beaucoup de bourses sont accordées aux musiciens : 186 bourses sociales et 231 aides privées pour l'année 2018²⁹⁵. Au Conservatoire de Paris, elles sont offertes par l'État pour les étudiants en 3ème cycle surtout, puisque la recherche musicale en doctorat implique de nombreux investissements. Les fondations sont les aides les plus dynamiques, comme la fondation Meyer qui rejoint le Conservatoire en 1995, sous l'impulsion de Vincent Meyer et Marc Olivier Dupin. C'est le seul système d'aide pour les étudiants étrangers qui sont exclus du système des bourses. Aujourd'hui la fondation s'est étendue à tous les départements du Conservatoire et nourrit deux facteurs d'internationalisation que sont les master-classes et l'*European Chamber of Music Academy* (ECMA). Les master-classes amènent des concertistes étrangers dans l'enceinte de l'école.

²⁹³Site officiel de l'OCDE, Accueil de l'OCDE, Politiques scientifiques et technologiques, [<http://www.oecd.org/fr/sti/sci-tech/leconomiefondeesurlesavoir.htm>], consulté le 1 mai 2018.

²⁹⁴CARTIER-BRESSON Hortense, interviews, 183.

²⁹⁵Site officiel du Conservatoire de Paris, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/lecole/organisation/chiffres-cles/>].

II. JAPON ET FRANCE DEPUIS MEIJI (1870s)

En accueillant des étudiants étrangers, le Conservatoire de Paris engage des dynamiques internationales et entraîne de nouvelles formes de relations entre professeurs et élèves de piano. Cette politique joue avec des héritages historiques communs. Une histoire de « comparaison peut s'exercer entre des cultures différentes ou au sein d'une même culture, pour déceler alors des ruptures essentielles et mettre ainsi en évidence des problématiques propres à cette culture²⁹⁶ ».

A) L'arrivée de la musique classique

La modernisation du pays par l'Empereur Meiji à partir de 1868 déclenche des réformes culturelles. Ces mesures familiarisent les japonais avec la culture occidentale et mettent terme à une longue période d'isolationnisme. En 1872, Isawa Shuji travaille pour le ministère de l'Éducation et écrit un rapport élogieux sur l'enseignement de la musique dans la démocratie américaine²⁹⁷. La musique classique est introduite en 1879 pour regrouper les castes autour d'une culture commune. Avec l'occupation des Américains de 1945 à 1952, les élèves Japonais reçoivent une formation musicale obligatoire de 6 à 12 ans, à raison d'une heure et demie par semaine. Il est donc vrai que « [L]a culture japonaise s'est mis des œillères pour regarder uniquement vers la culture occidentale²⁹⁸ ». Les années 70 enracinent définitivement la musique classique au Japon.

La philosophie japonaise qui mêle syncrétisme et shintoïsme explique la facilité d'intégration de la musique classique. Le syncrétisme consiste à intégrer, approprier et transformer une culture. Il se définit à l'origine comme « un compromis entre l'enseignement du Bouddha et des *kamis*²⁹⁹ », les *kamis* étant tous des objets de vénération issues du folklore (héros, phénomènes naturels, ancêtres, talents). Le shintoïsme est la religion des *kamis*, entre polythéisme et animisme, liée à une vénération quotidienne des forces de la nature. Les élèves japonais assimilent leur maître à des êtres doués de transcendance comme les *kamis*. Cet inconscient collectif se retrouve dans le milieu pédagogique musical où le professeur a une figure sacrée.

296JULIEN Élise, « Le comparatisme en histoire. Rappels historiographiques et approches méthodologiques », *Hypothèses*, vol. 8, no. 1, 2005, p191-201.

297SHUJI Isawa, *Ongaku Torishirabe ni tsuki Mikomisho, Statement regarding Music Investigation*, Tokyo, 1879.

298TRIBOT-LASPIERE Victor, « L'éducation musicale au Japon, un modèle à suivre ? », actualités musicales de France musique, 13/07/2016, [<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/l-education-musicale-au-japon-un-modele-suivre-310>].

299MAHORO Murasawa, NADAUD Stéphane, « Une expérience de possession collective transculturelle au Japon », *L'Autre*, vol. volume 14, no. 2, 2013, pp. 144-158.

B) L'institutionnalisation des relations musicales (1990s)

MASTER-CLASSES

J'en ai [masterclasse] déjà fait au Japon dans une série qui s'appelle *Super Piano Lesson*. Elle avait été filmée par la NHK, l'équivalent japonais de la BBC ou de Radio France. C'était diffusé en *prime-time* tous les dimanches pendant presque trois mois. Le Japon est assez unique pour ce genre d'émission. Je donnais un cours à des élèves, chacun sur une œuvre spécifique, je jouais ces mêmes œuvres et la NHK, avec la collaboration de Yamaha, avait publié un magnifique album avec des textes explicatifs sur les œuvres ainsi que les partitions avec mes propres annotations, doigtés etc..³⁰⁰.

Master-classes, partenariats institutionnels et concerts cristallisent de nouvelles connexions. Les pratiques de master-classe donnent aux professeurs français l'occasion de transmettre leur pédagogie. C'est la NHK qui récupère leur enseignement. Créée en 1925 sur le modèle de la BBC, c'est une entreprise publique qui se dirige progressivement vers la télévision. Une master-classe est déjà donnée en 1993 sur la NHK par Cyprien Katsaris, au sujet de la *Fantaisie-Improvisation* de Chopin. Michel Dalberto travaille pour la série *Super Piano Lesson* en 2009 suivi de Michel Beroff en 2010. Ces pratiques sont familières aux pianistes français. Le Japon leur offre une audience et des parts de marché.



*Michel Beroff présente la Cathédrale Engloutie de Debussy sur la NHK*³⁰¹

³⁰⁰DALBERTO Michel, interviews, p173.

³⁰¹NKH, « Michel Beroff teaches Debussy La cathédrale engloutie Prelude », *Super Piano Lesson*, ajoutée sur Youtube par Pogottivo, <https://www.youtube.com/watch?v=MqtlY-xf35o>, 14min30sec, 2014.

PARTENARIATS

En 1997, un partenariat naît entre la *Gendai* de Tokyo et le Conservatoire de Paris grâce à un système de bourses. Il est épaulé par le Fondation de Tokyo³⁰² créée la même année. Cette école est la plus prestigieuse du Japon et dispose de trois facultés : une faculté d'arts plastiques, une faculté de musique et une faculté de cinéma et médias. Les parcours de ses principaux professeurs de piano en Europe confirment ces circulations internationales : Kenji Watanabe étudie à l'Académie Franz Liszt de Budapest (1984-1987), Akiyoshi Sako au Conservatoire de Munich grâce à une bourse du gouvernement allemand (1981-1983), Kei Ito au *Salzburg Mozarteum* puis à la *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* à la fin des années 70, Seizo Azuma part au milieu des années 80 au CNSMDP.

Aujourd'hui la prégnance d'un jury japonais dans la majorité des concours internationaux de piano justifie en soi la parenté entre musique classique et Japon. Haruhi Hata et Megumi Doi participent au jury du Concours International de piano d'opus Yvelines³⁰³, Kazurou Oi au nouveau Concours International de piano France-Amériques³⁰⁴ créée par Véronique Bonnacaze.

C) « *Je veux aller vivre en France*³⁰⁵ »

Dans la culture post-martiale du Japon [...] la culture française n'a pas cessé d'occuper une certaine place, assez élitiste [...]. La France reste envisagée comme pays de culture, elle partage cette image avec l'Italie.³⁰⁶

L'exposition universelle de 1867 marque l'essor du japonisme, et annonce les prémises de l'ère Meiji (1868-1912). Pendant cette période, les Français sont parmi les pionniers de l'industrialisation et de la modernisation du Japon. Paul Brunat (1840-1908) supervise la construction de la filature de soie de Tomioka. La France joue également un rôle déterminant dans la construction du droit japonais et de la gestion de son administration. Si l'Angleterre et l'Allemagne sont utiles pour construire un pays riche et une armée forte, la France est un refuge, un ailleurs idéalisé qui échappe à l'emprise de la société industrielle japonaise, de plus en plus

302Deux directeurs se succèdent : Kimindo Kusaka (1997-2006) et Hideki Kato.

303Concours Île de France, *site officiel*, [<https://www.concoursdepiano.com/index.php/fr/organisation/le-concours-international-de-piano/comite-d-honneur-et-jury.html>], consulté le 13 mai 2018.

304CERCLE FRANCE AMERIQUE, *Site officiel*, [<https://france-ameriques.org/concours-international-de-piano/premiere-edition-2018/>].

305HJ LIM, *Le son du Silence*, Paris, Albin Michel, 2016, p37.

306Ibid.

répressive³⁰⁷. La maison franco-japonaise, créée grâce à l'action de Paul Claudel à Tokyo, est l'idée d'un groupe de japonais soucieux de transmettre la culture et le savoir français. Pendant les années 60, le Japon traduit beaucoup de livres français dont *Le petit Prince* de Saint Exupéry (1943).

Le Son du Silence de HJ Lim³⁰⁸ est une source précieuse pour comprendre les particularités de l'enseignement musical en France. HJ Lim quitte la Corée du Sud à 12 ans pour étudier le piano en France. Elle réussit à intégrer le Conservatoire de Paris grâce aux cours de Marc Hoppeler au conservatoire de Compiègne. Elle obtient en 2006 son premier prix de piano auprès de Henri Barda. Mondialement reconnue, elle a voué un culte au Conservatoire de Paris dès son enfance :

Il y a le Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Institut légendaire et historique s'il en est, l'un des plus prestigieux au monde où Saint-Saëns, Fauré, Ravel ou Debussy ont eux-mêmes étudié. La sélection est l'une des plus difficiles qu'il soient. C'est en France. Plus difficile que d'entrer à l'université de Séoul. En France. Plus exigeant que toutes les autres écoles. En France. Une concurrence internationale. En France. Je veux aller vivre en France avec les filles aux cheveux jaunes, au grand nez et aux yeux bleus, porter de beaux chapeaux, me déplacer en carrosse, tenter l'impossible, ça c'est un vrai rêve, le piano en France³⁰⁹.

Ce témoignage se construit à partir d'un parallélisme de construction. La jeune pianiste cite à six reprises la « France ». La figure anaphorique dénote la fascination des pianistes étrangers pour le Conservatoire, mais également pour le pays français. Des anciens élèves de l'école sont parmi les compositeurs les plus joués au monde. Le critère de la difficulté est aussi un élément d'attraction puisqu'il certifie une vocation. La musique ne concentre pas toutes les prédilections de HJ Lim : le raffinement de la musique française se confond avec l'élégance de la gent féminine de Paris.



III. DES CONTEXTES PÉDAGOGIQUES DIFFÉRENTS

307KESSLER Christian, SIARY Gérard, « France - Japon : histoire d'une relation inégale », *La Vie des idées* , 12 septembre 2008. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/France-Japon-histoire-d-une.html>.

308Ibid, 192p

309Ibid, p37.

A) Enseigner la musique au Japon

LES LIEUX D'ENSEIGNEMENT MUSICAL

L'apprentissage du piano passe d'abord par des professeurs particuliers. Les parents inscrivent ensuite les jeunes musiciens dans les petits conservatoires, ou les conservatoires *Yamaha* avec un enseignement qui insiste sur l'improvisation et la composition. Lycée et université complètent leur formation musicale. Selon Jun Kanno, « l'enseignement de la musique au lycée et à l'université musicale est intégré à un enseignement généraliste³¹⁰ ». Au niveau universitaire, deux institutions se distinguent à Tokyo : la *Geidai* et *Toho*. La *Geidai*, ou « Université des arts de Tokyo³¹¹ », est la plus ancienne (1949) et prestigieuse école du Japon. *Toho* est une université privée dont la durée des études se répartit comme à l'université sur trois ans. Elle compte près de mille élèves.



Toho, une université mondialisée³¹²

Une multitude de disciplines sont disponibles dans les universités japonaises, de la biologie jusqu'au droit. Les élèves qui veulent devenir pianiste choisissent au sein d'un *consortium* de cinquante universités. La formation instrumentale au CNSMDP est plus efficace car il n'y a que de la musique dans des classes peu chargées. Au contraire, les étudiantes japonaises « sont en mesure de suivre une carrière [...] dans d'autres domaines³¹³ ». Le système japonais est dans une certaine mesure celui vers lequel tend le CNSMDP : un système hybride, entre formation universitaire et formation instrumentale.

310 *Ibid.*

311 東京藝術大学, *Tōkyō Geijutsu Daigaku*.

312 Site du département de musique de l'université de Toho, [<https://www.tohomusic.ac.jp/english/>].

313 KAZUKO Narita, « L'enseignement de la pratique musicale en France et au Japon », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, p164-167.

PRATIQUES PIANISTIQUES

Ce qui a été bien pour moi était la base de la technique, jusqu'à 18 ans.
Je faisais du Hanon, Czerny. C'est banal mais ça marche³¹⁴.

Philippe Cassard dénonce une « méthode calamiteuse et imposée au Conservatoire pendant des générations et des générations³¹⁵ ». Elle privilégie l'incorporation de la technique (doigtés, tenues de notes, articulation, trilles) et se détache du plaisir musical et de toute réflexion sur la palette sonore. La gymnastique digitale hérite du système scolaire de la Troisième République comme l'indique Rémy Campos dans un article consultable en ligne³¹⁶. *Le pianiste Virtuose* publié en 1873 par Charles-Louis Hanon est le symbole de cette tradition. Centrée sur la mécanique des doigts, elle contraint la souplesse et crispe les poignets. Or cette mécanique n'est pas une technique en soi, mais une couleur, un outil à la disposition des pianistes utilisée dans des passages précis, comme chez Ravel.

14

29.

Allegretto moderato

Etude n°29, les Heures du matin, opus 821, Czerny, 1916, Henry Lemoine

314SUZUKI Ryutaro, interviews, p207.

315CASSARD Philippe, « Leçon de piano de Philippe Cassard en vidéo(3/4) : Hanon ? Ah, non ! », *France musique*, publié le 19 avril 2014 à 17h25, [<https://www.francemusique.fr/musique-classique/lecon-de-piano-de-philippe-cassard-en-video-3-4-hanon-ah-non-2547>].

316CAMPOS RÉMY, « L'étude instrumentale ou quand le travail devient œuvre », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Le quatrième numéro, *La revue du Conservatoire*, Dossier Individuel / Collectif, mis à jour le : 14/12/2015, [<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1269>].

Cette étude issue des *Heures du du matin de Czerny*³¹⁷ est destinée à travailler les passages en tierces. Ce travail peut être douloureux selon les dispositions physiques de l'élève. L'étude ne dure que huit mesures mais se travaille de manière circulaire. Le pianiste travaille régulièrement cette technique pour habituer son articulation (méthode japonaise), ou l'utilise seulement lorsqu'un parallèle est possible avec un morceau de son programme. La pédagogie contemporaine privilégie la deuxième démarche qui entre dans une dynamique de contextualisation.

B) *La culture martiale au travail*

*Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*³¹⁸ décrypte ce qu'est la culture martiale. Le disciple japonais doit avoir « une bonne éducation, un amour passionné pour l'art qu'il a choisi, et une vénération du Maître, excluant tout esprit critique³¹⁹ ». Le rapport au travail des japonais hérite de ces valeurs incarnées par une « ardeur au travail proverbiale³²⁰ ». L'esprit de docilité, la rigueur, la patience et la répétition des gestes rythment leur pédagogie. Le rapport entre le maître et l'élève au Japon découle de cet ancrage.

Les arts martiaux se sont toujours transmis dans la rigueur, la technique est reproduite à l'identique. Cette tradition entre en cohérence avec l'esprit de compagnonnage de l'enseignement du piano. Les exercices techniques nécessitent rigueur et répétition et sont beaucoup pratiqués par les pianistes japonais. Pascal Le Corre évoque même une « totale abnégation avec laquelle les élèves s'adonnent à leur exercice³²¹ ».

L'apprentissage des arts anciens du Japon [...] comme le judo s'accompagnait toujours d'une soumission absolue au maître et à l'enseignement et d'un entraînement rigoureux.³²²

317Opus 821, Paris, éditions Henry Lemoine, 1916.

318HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Bibliothèque de l'initié, Paris, Dervy, 1993, 92p.

319LE CORRE Pascal, « Le professeur et l'élève », *Piano n°15*, 01/09/2001, [http://www.revuepiano.com/s/articles/3520_190_le-professeur-et-leleve].

320WATANABE Mamoru, « Pourquoi les japonais aiment-ils la musique européenne ? », p709-718, dans « Composantes de la musique : la sociologie, les contextes et les créateurs de l'art », *Revue internationale des sciences sociales*, vol 34, n°4, Paris, éditions de l'UNESCO, 823p.

321WATANABE Mamoru, « Pourquoi les japonais aiment-ils la musique européenne ? », p709-718, dans « Composantes de la musique : la sociologie, les contextes et les créateurs de l'art », *Revue internationale des sciences sociales*, vol 34, n°4, Paris, éditions de l'UNESCO, 823p.

322Ibid.

C) Assouplir la pédagogie

L'ÉPANOUISSEMENT DE LA PERSONNALITÉ MUSICALE

[L]e niveau des étudiants est excellent ici au Japon mais si je devais faire un reproche à l'enseignement de la musique, c'est de trop figer les choses. Cela donne des élèves plutôt naïfs, dociles et fragiles. On leur dit de présenter telle pièce pour un examen ou pour un concert de fin d'année et ils s'exécutent.³²³

L'esprit d'initiative est quelque chose qui manque auprès des élèves japonais. Leur attitude rejoint la tradition de la conservation du répertoire et non de la création. La naïveté consiste à ne pas émettre de jugement face à la parole du professeur et la docilité à appliquer ses conseils et reproduire ses gestes. Enfin, la fragilité découle de ces deux premières propriétés, puisque les concours internationaux et les médias attendent au contraire des artistes de se singulariser.

« [L]'exigence de reproduire ce que font nos professeurs au Japon³²⁴ » entre en tension avec le Conservatoire qui offre la possibilité de « construire sa musique soi-même³²⁵ ». La dynamique de création au Conservatoire de Paris s'oppose à une dynamique de reproduction dans laquelle baignent les écoles japonaises. La complexité de l'enseignement du Conservatoire et la variété des enseignements offerts (analyse, composition, histoire de la musique...) favorisent l'action de « jouer dans le style [du compositeur]³²⁶ », « au contraire d'autres écoles de musique en Europe³²⁷ ».

LE RÉSEAU PÉDAGOGIQUE

C'est amusant car ma toute première professeure, de ma ville, était l'élève d'une grande professeure japonaise qui avait étudié au Conservatoire de Paris dans la classe de Lazare-Lévy. C'est donc peut-être normal que j'ai eu une affinité pour Bruno Rigutto³²⁸.

La professeure de Ryutaro, Yukiko Hibiya, était l'élève de Kazuko Yazukawa, élève de Lazare-Lévy au Conservatoire de Paris. C'est le résultat des connexions qui se sont établies entre le

323TRIBOT LASPIERE Victor, « L'éducation musicale au Japon, un modèle à suivre ? », actualités musicales de France musique, 13/07/2016, [<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/l-education-musicale-au-japon-un-modele-suivre-310>].

324SUZUKI Ryutaro, interviews, p204.

325Ibid.

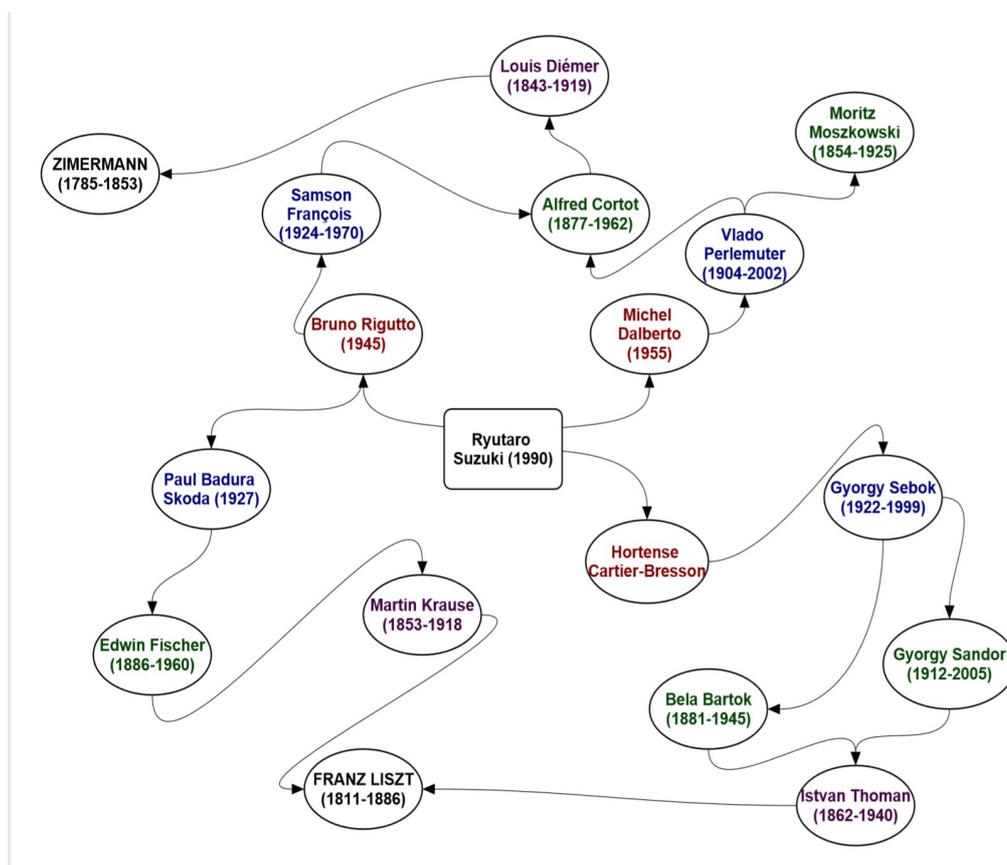
326Ibid.

327Ibid.

328Ibid, p207.

Japon et la France et de ses nombreux partenariats. Il n'y a aucune logique nationale dans la pédagogie pianistique. Les professeurs ont des parcours internationaux et entrelacent dans chaque école des nationalités différentes.

La généalogie des enseignements délivrés à Ryutaro au Conservatoire offre un système de filiations internationales. Chaque couleur correspond à une génération : en rouge la génération des professeurs de Ryutaro, en bleu de leurs propres professeurs, etc. Une branche de filiations exclusivement française est celle qui relie Bruno Rigutto à Zimermann (1785-1853). Le schéma esquisse un vedettariat international, au carrefour du monde anglo-saxon, eurasien et latin.



Généalogie des professeurs de Ryutaro Suzuki

IV. RYUTARO FAIT CARRIÈRE (2015-2018)

Ryutaro Suzuki obtient son DAI en 2015 et décide de rester en France. L'épanouissement de Ryutaro en France s'explique à travers deux mécanismes. En premier lieu, les facilités socio-économiques du milieu du Conservatoire et de la France comparées au milieu pianistique japonais. Le rôle de la chance est également prégnant dans le discours de Ryutaro.

A) Le marché pianistique en France

Le marché pianistique en France présente plusieurs atouts. Il y a une précarité des professeurs de musique au Japon, et les orchestres et musiciens japonais s'exportent mal. Il est peu fréquent de lire le nom d'un orchestre japonais en tournée en France par exemple. Pour Shoji Sato, agent de nombreux artistes de renommée mondiale pour le Japon, dont Martha Argerich, le problème dépasse le registre économique :

[L]e problème de fond vient du fait que la plupart des musiciens japonais qui jouent dans nos orchestres ont tous étudié et fait leurs premiers pas professionnels en Europe. Ils sentaient qu'ils étaient au centre de la vie musicale classique et en retiraient beaucoup de motivation. Une fois de retour au Japon, ils perdent cette motivation, ce qui explique pourquoi il est compliqué de monter des projets ambitieux³²⁹.

Pour certains, « [la France] est le pire endroit de la terre pour les pianistes [et] la critique y est sans pitié³³⁰ ». Heureusement, Ryutaro commence à se faire connaître dans les médias français. Beate Langenbruch loue les interprétations de Ryutaro, avec « un Ravel très subtilement jazzy³³¹ », un Mozart proche du romantisme, et un Rachmaninow qui annonce Ravel. Cet éclectisme stylistique se lit comme une conséquence de la formation pluridisciplinaire du CNSMDP. *Génération Jeunes Interprètes* produit Ryutaro le samedi 23 décembre 2017³³².

329KAZUKO Narita, « L'enseignement de la pratique musicale en France et au Japon », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, pp. 164-167.

330XIAO-MEI Zu, *La rivière et son secret*, Paris, Laffont, 2007, p246.

331LANGENBRUCH Beate, « l'âme ravélienne de Ryutaro Suzuki », *Bachtrack*, 3 février 2016, [https://bachtrack.com/fr_FR/critique-ryutaro-suzuki-sommets-musicaux-gstaad-janvier-2016], consulté le 7 mai 2018.

332LE GALLIC Gaëlle, « Juliette Herlin et Kevin Ahfat ; Ryutaro Suzuki ; le Trio Märchen », *France musique*, 23 décembre 2017, 1h58min, [<https://www.francemusique.fr/emissions/generation-jeunes-interpretes/juliette-herlin-ryutaro-suzuki-le-trio-marchen-38845>].

B) *Le stochastisme du parcours de Ryu*

LE RÔLE DU CAPITAL SOCIAL

C'est aussi une question de chance. J'ai participé au Concours de Genève, je n'ai pas eu de prix, mais le président du Jury m'avait beaucoup aimé. Je ne suis même pas allé en final, mais il est venu me parler. En gardant contact il m'a proposé d'aller à un festival. C'est là où j'ai rencontré quelqu'un qui m'a aidé à établir une carrière : le site internet et le disque³³³.

Le capital social assure des opportunités de carrière pour le pianiste. Le témoignage de Ryu accorde une place importante à la professionnalisation par le haut³³⁴, c'est-à-dire à toutes les formations professionnelles qui ne sont pas liées au Conservatoire. Il se construit à partir des espaces de représentations que sont les concours et les festivals où le pianiste dévoile son jeu pianistique et surtout son charisme.

Absorbé par son jeu, le beau profil de Suzuki attire le regard, s'incline et se relève, mû par la rythmicité contrastée de la gauche et de la droite, jusqu'à ce qu'une ultime vague l'amène au forte final, brillant, de la Toccata³³⁵.

La notion de charisme engage plusieurs typologies. La plus intéressante pour cette étude est la distinction entre « charisme de fonction³³⁶ » et « charisme spécifique³³⁷ ». Tandis que le premier est reconnu par l'institution et est lié à la professionnalisation par le bas, le second repose sur des critères moins conventionnels. Le charisme de fonction repose sur le savoir-faire technique, la dextérité par exemple. *A contrario*, le charisme spécifique n'est pas mesurable, c'est celui qui engage le lien social et la reconnaissance.

333SUZUKI Ryutaro, annexes, p205.

334SAINT-DENIS Karine, « Compte rendu de Didier Demazière, Pascal Roquet et Richard Wittorski (dir.) *La professionnalisation mise en objet*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2012 », *Socio-logos* [En ligne], 7 | 2012, mis en ligne le 04 décembre 2012, consulté le 18 septembre 2017, [<http://socio-logos.revues.org/2698>].

335LANGENBRUCH Beate, « l'âme ravélienne de Ryutaro Suzuki », *Bachtrack*, 3 février 2016, [https://bachtrack.com/fr_FR/critique-ryutaro-suzuki-sommets-musicaux-gstaad-janvier-2016], consulté le 7 mai 2018.

336DERICQUEBOURG Régis, « Max Weber et les charismes spécifiques », *Archives de sciences sociales des religions*, 137 | 2007, 21-41.

337Ibid.

CHANCE OU VOCATION ?

Je me souviens que mes professeurs me disaient que c'était la **chance** qui comptait. Évidemment il y a l'effort et le talent, mais ce qui influence la carrière c'est la **chance**. Aujourd'hui il y a tellement de médias que l'on peut profiter de pleins de choses³³⁸.

La chance, comme le rappelle le CNRTL, ce n'est pas l'événement en soi, mais la manière dont tourne l'événement. Ces discours montrent que « [lorsqu']ils retracent leurs parcours, les musiciens évoquent souvent, sinon des hasards[...], du moins des implicites qui tiennent lieu d'engagements³³⁹ ». La logique de la révélation est absente dans leurs autobiographies. La « chance » recouvre des capacités sur lesquelles l'artiste ne s'interroge pas, comme sa personnalité ses compétences sociales (*soft skills*).

La vocation pianistique de Ryutaro présente deux temporalités. Ce sont d'abord ses succès précoces au Japon, avec sa collaboration dans l'orchestre de Kanagawa à seulement 9 ans et les récompenses aux concours internationaux. Sa rencontre avec le président du Jury du Concours de Genève déclenche sa carrière.

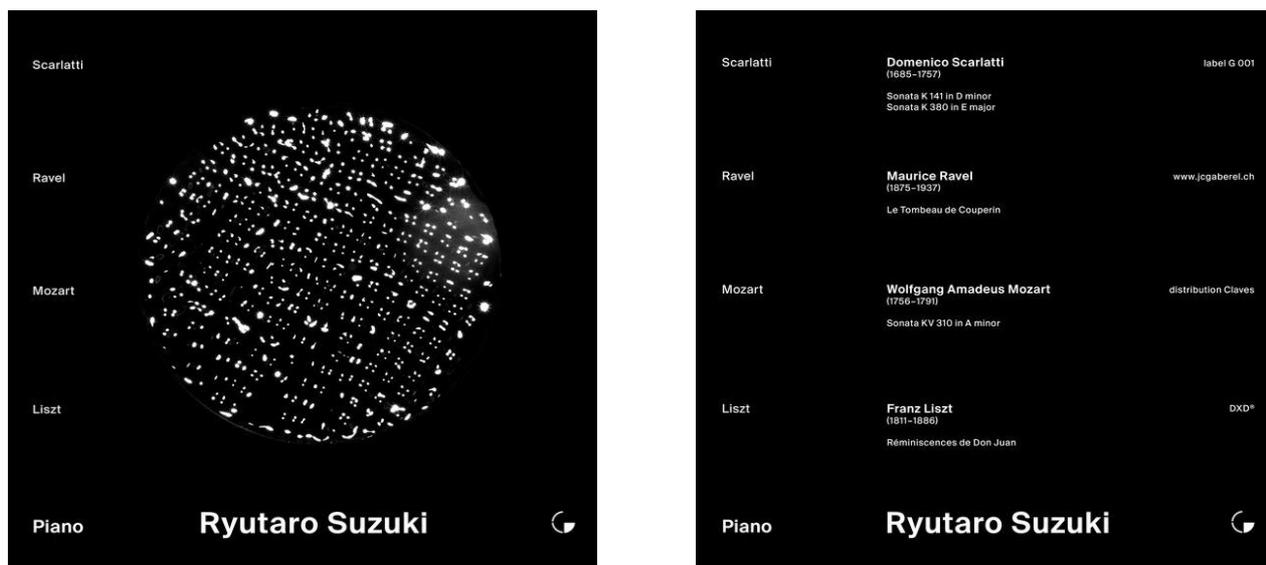
La vocation se lit dans une temporalité courte associée à ces deux ruptures, mais aussi dans une temporalité longue en dessinant un parcours qui a commencé dès l'enfance avec sa passion pour la musique classique. La carrière est un processus « stochastique » et moins vocationnel. Les incertitudes sur le marché du travail sont une épreuve d'évaluation³⁴⁰ que chaque musicien assume avec plus ou moins d'aisance. La carrière de Ryutaro ne s'est pas construite sur un mode individuel, mais grâce à un ensemble de connexions sociales.

338Ryutaro Suzuki, annexes, p205.

339SEYS Jean-Claude, « La passion », *Gagnants et perdants, ou les challenges de la réussite*. sous la direction de Seys Jean-Claude. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 51-54.

340MENGER Pierre-Michel, « Chapitre 6. Talent et réputation. Les inégalités de réussite et leurs explications dans les sciences sociales », p296, in *Le travail créateur: S'accomplir dans l'incertain*, éditions Points, 2009, 973p.

C) Une vie de concertiste



Pochette recto verso du premier disque de Ryutaro³⁴¹

The influence of the Spanish guitar is unmistakable in the first of these sonatas, while the second pulses with the warmth and light of the south. And the two composers reflect the breadth of my own musical tastes. When I was fifteen, I was lucky enough to attend the Salzburg Festival and to hear, for the first time, Liszt's *Réminiscences de Don Juan*. It electrified me; I was transfixed³⁴².

Disponible sur le site du label classique suisse *Claves record*, le témoignage de Ryu montre que la création d'un disque découle d'un choix personnel. Ses propres choix musicaux, ses affinités avec certains compositeurs qu'ont pu lui transmettre des professeurs ou des travaux en sciences humaines l'ont projeté dans cette œuvre enregistrée. Mais le disque est surtout une forme de passerelle pour accéder au spectacle vivant, un certificat pour accéder à la vie de concertiste :

Le disque ne représente plus un aboutissement en soi, mais bien plutôt le sésame pour accéder aux réseaux de diffusion de la musique vivante », « équivalent fonctionnel du curriculum vitae, le disque carte de visite est alors davantage un investissement qu'une source de revenu³⁴³.

341 Claves Record, « Ryutaro Suzuki », [<https://www.claves.ch/products/ryutaro-suzuki-piano-scarlatti-ravel-mozart-liszt>].

342 *Ibid.*

343 FRANCOIS Pierre, *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, la documentation française, les Etudes, n°5270, 2008, p55.

Le document ci-dessous expose les représentations données par Ryutaro Suzuki du 17 mai au 5 décembre 2018. Il y a onze dates, soit plus d'un concert par mois. Les destinations se répartissent en trois géographies : France avec 4 destinations dont 2 pour la capitale, Japon avec à nouveau 4 destinations dont 3 pour Tokyo, et enfin deux destinations pour la Suisse et une pour la Colombie (Bogota). Le Japon garde une empreinte dans le parcours professionnel de Ryutaro. La géographie de sa vie de concertiste est centralisée autour du couple Paris-Tokyo. Cette série de concert est lancée suite à son deuxième disque.

Date	Ville	Salle	Performance
17-20 mai 2018	La chaux de fonds, Suisse	Salle de musique	Session d'enregistrement du deuxième disque
31 mai 2018	Bogota, Colombie	Teatro Colon Bogota	Concerto pour piano n°1 de P.I.Tchaïkovsky, avec <i>Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia</i> >plus d'infos & réservation
7 juin 2018	Paris	Petit Palais	Récital <i>Jeunes Talents</i> >plus d'infos & réservation
24 juin 2018	Giverny (27)	Musée des impressionnistes Giverny	Récital >plus d'infos & réservation
16 juillet 2018	Lourmarin (84)	Château de Lourmarin	Récital
10 août 2018	Champéry, Suisse		Récital <i>Rencontres Musicales de Champéry</i> >plus d'infos & réservation
26 septembre 2018	Tokyo, Japon	Kawai Omotesando	Récital
28 septembre 2018	Kamakura, Japon	Kirara Hall	Récital
7 octobre 2018	Tokyo, Japon	E-plus Shibuya	Concert avec <i>Matthew Law, piano</i>
1 décembre 2018	Tokyo, Japon	Koyamadai Kaikan	Concert avec <i>Mai Suzuki, violon</i>
5 décembre 2018	Paris	Cité des Arts	Récital CIE Bourse

La programmation de Ryutaro (17 mai 2018 – 5 décembre 2018)³⁴⁴

344Suzuki Ryutaro, *site officiel*, [<http://ryutarosuzuki.com/upcoming-concerts/>], consulté le 23 mars 2018.

Ryutaro se produit presque toujours en soliste (7 récitals), hormis deux représentations avec un autre pianiste (Matthew Law) et une violoniste (Mai Suzuki). Matthew Law, né à Tokyo, est en deuxième année de licence au CNSMDP après avoir été boursier à la *Toho University*. Japonaise également, Mai Suzuki a étudié à la Haute École de Musique de Lausanne et au *Mozarteum* de Salzbourg. Les collaborations de Ryutaro Suzuki indiquent les liens communautaires dans les réseaux professionnels des artistes. Il garde en ce sens un ancrage professionnel dans son pays d'origine.



Le CNSMDP et la France ne représentent pas une terre d'exil pour les musiciens japonais. Au contraire, c'est un territoire directement connecté au Japon. Ce point d'articulation que constitue la musique classique met en valeur le rôle des réseaux et la complexité du monde artistique. Polyphonie culturelle qui expose le rayonnement du Conservatoire de Paris, et montre la mobilité des pratiques musicales au-delà des frontières linguistiques et culturelles.

CHAPITRE 7

LES PIANISTES DU WEB 2.0 (2005-2018)

Ils sont beaucoup plus armés que moi la dessus ! La communication par Facebook, Tweeter leur ait très familière. Elle correspond à l'époque qui encourage l'exposition de soi et qui ne correspond pas à mon tempérament et à mon temps. Ce sont eux qui m'apprennent, je ne suis pas très partisan de ce système même si j'ai compris que pour leur génération c'était un petit peu inévitable. Mon professeur n'aurait pas envisagé cela de cette façon. L'autopromotion était beaucoup moins développé à mon époque. Chaque concert ou occasion de se produire en publique était une opportunité. On allait dans des concours, on essayait de se faire écouter. Les étudiants prennent le soin de faire la publicité de leur concert³⁴⁵.

En 1994, l'ouverture d'Internet au grand public provoque un séisme dans le monde de la culture. Les nouvelles formes de médiation culturelle ont modifié le rapport des artistes au public. Le système promotionnel du musicien a été encouragé par l'arrivée des réseaux sociaux, dont LinkedIn (2003), Youtube (2005), Facebook (2006), Instagram (2010) et Snapchat (2011). La génération des années 90 baigne dans cette révolution numérique, et l'étude des pratiques musicales caractérise l'influence de la culture numérique sur le comportement professionnel des musiciens. Jusqu'en 2005, les artistes sont restés confidentiels sur Internet, puis le développement de Youtube a métamorphosé les dynamiques de notoriété. La notoriété est une notion issue du marketing, elle est plus adéquate que celle de réputation ou de reconnaissance car elle prend en compte Internet. Dans quelle mesure les pianistes formés au Conservatoire se sont emparés du web 2.0 ? Comment l'arrivée des nouvelles technologies a-t-elle favorisé l'éclosion d'une nouvelle génération de pianistes professionnels ?

345BOFFARD Florent, annexes, p180.

I. L'AUTO-PROMOTION ET LA MUSIQUE

CLASSIQUE

A) La nouvelle génération et le pouvoir médiatique

Sophie Jehel évoque une « rupture anthropologique³⁴⁶ » liée aux nouveaux outils numériques. Les chiffres sont caricaturaux : 100% des 12-17 ans sont des internautes et 76% de cet échantillon sont inscrits sur des réseaux sociaux³⁴⁷. Les pratiques audiovisuelles se sont métamorphosées puisque de 2008 à 2013 il y a une baisse de 29% à 20% de prise de contact avec la télévision pour les 13-24 ans³⁴⁸. Ce contexte anthropologique influence les pratiques de visibilité des jeunes pianistes de la génération des années 90. Les nouvelles sociabilités en ligne donnent naissance à des carrières artistiques qui se fondent sur une notoriété virtuelle. Ces musiciens sont des « entrepreneurs de la réalité³⁴⁹ ».



Esther Assuied à la Seine Musicale³⁵⁰

346JEHEL Sophie. « Les pratiques des jeunes sous la pression des industries du numérique », *Le Journal des psychologues*, vol. 331, no. 9, 2015, pp. 28-33.

347Ibid.

348Ibid.

349BEUSCART Jean-Samuel. « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits », *Réseaux*, vol. 152, no. 6, 2008, pp. 139-168.

350ASSUIED Esther, *photo de profil Facebook d'Esther Assuied*, [<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=779489945558654&set=a.101532406687748.2758.100004929663088&type=3&theater>], consulté le 12 janvier 2018.

Esther Assuied est assise devant un orgue, avec en arrière-plan un trio de violonistes et la salle de *La Seine Musicale* à Boulogne-Billancourt. La photo joue sur la netteté de la pianiste en premier plan et le flou du reste de la salle. Les autres musiciens font partie du *décorum*, ce qui montre que c'est la figure d'Esther qui est mise en valeur. Cette photographie de Marie Janiszewski est un outil de communication pour Esther Assuied, médiatisée par Facebook.

Internet concurrence les médias traditionnels en offrant un espace de prestation illimité. Christine Leteinturier précise que la musique classique est « un genre de niche³⁵¹ », ce que révèle le caractère oligopolistique de la médiatisation de la musique classique en France. Les médias dominants récupèrent aujourd'hui les nouveaux codes de visibilité comme Arte Live Concert et Mezzo Live HD qui ouvrent leurs concerts au public de la toile.

Les médias de musique classique dominants

	France Musique	Radio Classique	Mezzo	Medici.Tv	Arte Live Concert	Mezzo Live HD
Portée	France	France	Internationale	Internationale	Internationale	Internationale
Canal	Radio	Radio	TV	Internet	TV et Internet	Internet
Naissance	1954	1983	1998	2008	2009	2010

B) La musique classique, un art en résistance ?

Le rapport des espaces interactifs à la musique classique caractérise bien la difficulté de l'entreprise virtuelle pour les pianistes. *Muendo*, site international rédigé en anglais et entièrement dédié à la musique classique, est abandonné en 2012. Avec un espace amateur et un espace professionnel dont la vocation est d'intégrer sur le marché les jeunes talents, le site ne peut poursuivre ses missions en raison de la « résistance des rituels classiques aux innovations web³⁵² ». Ces rituels sont liés à la prédominance de la pratique du concert dans la musique classique :

Une critique d'un pianiste qui joue très très bien et qui n'est pas connu aujourd'hui c'est qu'il ne sait pas se vendre, comme si c'était un objet. Aujourd'hui on regarde juste le début d'une vidéo sur Facebook, on met un « j'aime » et on oublie très vite. C'est pareil avec tout. Il y a

³⁵¹LETEINTURIER Christine, « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 164-174.

³⁵²*Ibid.*

un peu cette notion de supermarché. On est impressionné et après on oublie. Il faut aller à un concert pour avancer et saisir l'impression dans son ensemble³⁵³.

Si Internet s'avère être une bénédiction pour les mélomanes, c'est également une fenêtre sur ce que Pierre-Laurent Aimard appelle les « maux du moment³⁵⁴ », c'est-à-dire une exposition excessive qui engage des talents encore insuffisamment formés. C'est un phénomène qui n'est pas seulement lié au désir d'exposition de soi, c'est aussi le marché de la notoriété qui ne laisse pas assez d'espace aux pianistes pour « se former artistiquement et humainement³⁵⁵ ». L'expression de « *peoplisation*³⁵⁶ » de la musique classique incarne cette adversité envers ces nouvelles pratiques.

C) Le triomphe de l'interactivité virtuelle

Sur la toile, les pratiques amateurs sont comme un « bac à sable³⁵⁷ ». C'est un monde où se mélangent amateurs, professionnels, mélomanes et non mélomanes. Lieu d'expérimentation dans lequel s'affinent et s'objectivent des compétences, Youtube valorise l'artiste au sein de l'univers artistique. La plate-forme présente d'autres formes d'appropriation, les productions servent d'exemplaire qui varie du simple support à des orientations plus professionnelles.

Youtube renouvelle des espoirs de conciliation entre les pratiques de notoriété virtuelle et la musique classique. L'avantage du site est d'élargir le public de la musique classique en jouant sur des interactions techniques. La rapidité de l'enchaînement des plans capte l'auditoire et divertit les yeux.

353FOURNEL Jonathan, interviews, p200.

354AIMARD Pierre-Laurent, *Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*, leçon inaugurale au Collège de France, 2009, Fayard, p27.

355Ibid, p29.

356Ibid.

357BEUSCART Jean-Samuel, et KEVIN Mellet. « La conversion de la notoriété en ligne. Une étude des trajectoires de vidéastes pro-am », *Terrains & travaux*, vol. 26, no. 1, 2015, pp. 83-104.



Enchaînement des plans d'une vidéo de Roger Muraro³⁵⁸ (30 secondes de lecture)

358MURARO Roger, page Facebook de Roger Muraro, [<https://www.facebook.com/rogermuraro/videos/2081040268845353>], consulté le 12 mars 2018.

LA FUSION DU WEB ET DU *LIVE*

Les plate-formes vidéo et réseaux sociaux ont su se rapprocher de la forme traditionnelle du concert en intégrant la possibilité du live depuis 2016. La musique est devenue une « marchandise [...] plus sensible que jamais aux valeurs de rareté et de partage d'expériences attachées au *live*³⁵⁹. Le public du concert est limité et prend le rôle de figurant afin de mieux concevoir la scénographie d'une archive vidéo. La vidéo donne l'occasion aux musiciens de convaincre par la suite de futurs programmeurs.

Le site internet du Conservatoire dispose d'une rubrique « live » depuis l'année scolaire 2017-2018 qui illustre l'intégration de l'école et de la formation des musiciens aux nouvelles pratiques de visibilité. Les concerts sont souvent des productions collectives, à l'image du concert de l'ensemble des saxophones réalisé le 26 janvier à 19h, en direct de l'espace Maurice Fleuret³⁶⁰.



II. RÉSEAUX PROFESSIONNELS : ENDOGAMIE ET BOUCHE A OREILLE

Manuel Castells montre que les nouvelles technologies ont façonné une nouvelle société : la société des réseaux, avec des conditions de travail modifiées et une communication horizontale³⁶¹. Un réseau est « une entité constituée d'un ensemble d'individus et des relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, directement ou indirectement³⁶² ». Tous les milieux professionnels sont influencés par les nouvelles pratiques de sociabilité. La fonction indépendante du métier de pianiste se prête pleinement au jeu de ces nouvelles configurations socio-professionnelles.

359HEUGUET Guillaume, « Le smartphone et le concert », *Esprit*, vol. novembre, no. 11, 2014, pp. 125-127.

360CNSMDP, site officiel, [<http://www.conservatoiredeparis.fr/voir-et-entendre/live/>], consulté le 10 juin 2018.

361CASTELLS Manuel, *La société en réseaux*, Paris, Fayard, 671p.

362FONDEUR Yannick, LHERMITTE France Lhermitte. « Réseaux sociaux numériques et marché du travail », *La Revue de l'Ires*, vol. 52, no. 3, 2006, pp. 101-131.

A) Le réseau Superprof

Trois profils de pianistes du CNSMDP sur le réseau Superprof

	Eric Artz (FR)	Stanislav Makovsky (RUSS)	Victor Metral (FR)
Ecole et diplôme	Diplôme d'Artiste Interprète (CNSMDP) Diplôme de concertiste (ENM)	Conservatoire de Moscou CNSMDP	Master de piano (CNSMDP)
Enseignement	Piano, Solfège, chant, accompagnement	Piano, solfège, éveil musical	Piano, solfège, éveil musical
Tarif (euros)	60	60	30
Avis	39 (5/5)	13 (5/5)	0
Carrière	Concertiste et enseignant	Compositeur, concertiste et enseignant	Concertiste (Trio Metral)

Superprof est une plateforme de cours particuliers en ligne créée en 2015. Elle compte à ce jour plus de 130 000 élèves ayant reçu un cours³⁶³. Les anciens élèves du Conservatoire appliquent leur apprentissage en communication professionnelle (rédiger un CV par exemple). C'est l'opportunité de se constituer des revenus alimentaires en parallèle de leurs fins d'étude et de leurs débuts de carrière de soliste. D'autres pianistes se concentrent essentiellement sur l'enseignement et développent une réputation pédagogique.

Eric Artz, Stanislav Makovsky et Victor Metral appartiennent à la même génération de pianistes, née au début des années 1990. Ils sont tous passés par le Conservatoire, et leur tarif est fonction de leur réputation. Stanislav Makovsky est un compositeur reconnu, il remporte le prix de composition Saint Christophe (2016) et Eric Artz est un grand soliste qui se produit à l'international. Moins reconnu sur la scène musicale, Victor Metral fait partie de « l'un des jeunes trios les plus prometteurs aujourd'hui³⁶⁴ » selon Garry Hoffman. Sauf Victor Metral qui n'a pas de réelle activité sur le site, les deux autres pianistes totalisent un ensemble de 52 avis gratifiants à 5 étoiles. C'est la manifestation d'une clientèle et d'une réputation pédagogique.

³⁶³Netbusinessrating, statistiques du site superprof, [<https://netbusinessrating.com/fr/fiche-15519-superprof>], consulté le 2 mai 2018.

³⁶⁴Trio Metral, site officiel, [<http://www.triometral.com/>], consulté le 6 mai 2018.

Cours de Piano à Paris Bastille avec le sourire, sur piano à queue. Tous niveaux (débutant comme supérieur, préparations aux concours/examens), solfège et accompagnement chant ou instrumental possible³⁶⁵.

Les profils développent leur propre système de marketing qui met en valeur deux critères : la notion de plaisir et la poly-activité. Ces professeurs s'adressent à un public qui ne recherche pas forcément des logiques disciplinaires comme dans les institutions. Les avis forment « un levier d'influence très puissant, agissant sur les attitudes et les représentations des visiteurs³⁶⁶ », dans la mesure où les individus, par effet de mimétisme, s'accordent sur une « forme d'adhésion automatique³⁶⁷ ». Les nouvelles logiques de marketing concernent donc également l'enseignement supérieur du piano.

B) Renforcer son réseau : LinkedIn

Créé en 2003, LinkedIn est un réseau social numérique professionnel (RSNP) américain. Il recouvre des pratiques de gestion d'identité numérique à des fins professionnelles avec des techniques d'influence sociale issues du marketing. Ce type de services a explosé avec plus de 500 millions de membres : une personne sur 14 utilise le réseau dans le monde. La notion de mise en relation est plus cohérente que celle de sociabilité car les rapports sont essentiellement professionnels. C'est une démarche centrée sur la clientèle et la gestion de contact. La particularité du système LinkedIn est la valorisation du profil par les témoignages d'autres membres faisant office de références, les « *endorsements* ».

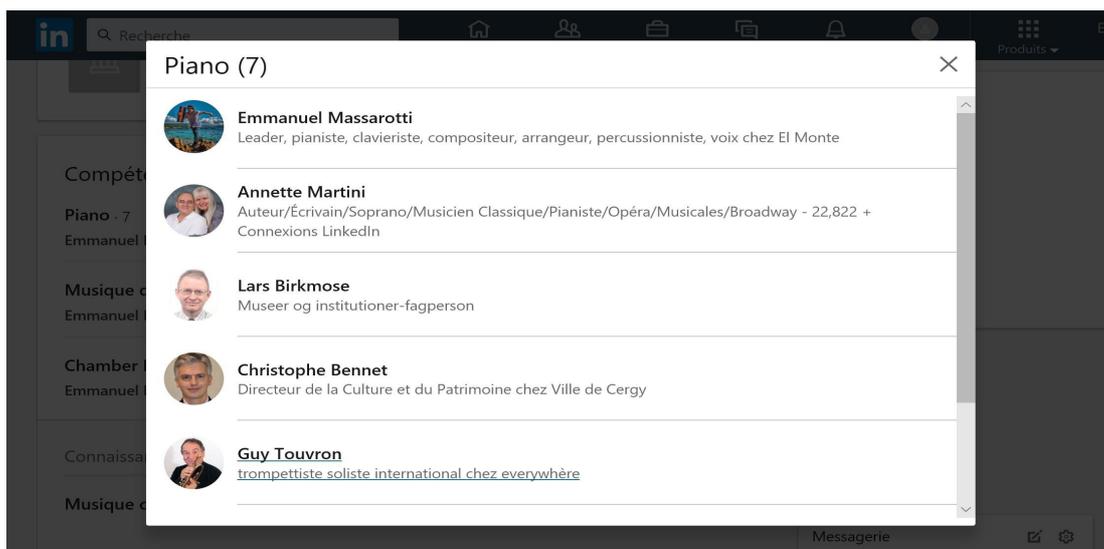
Les soutiens dont dispose Esther traduisent la participation des divers acteurs du milieu culturel, notamment en management. Celui de Guy Touvron, son ancien professeur de trompette, prouve que les relations virtuelles ne se détachent pas de la réalité. Le capital social démultiplie le capital humain ou culturel³⁶⁸. La lecture d'un profil LinkedIn infère des compétences en fonction des postes occupés, des diplômes obtenus et surtout des recommandations.

365ARTZ Eric, « Eric Artz », *Superprof*, [https://www.superprof.fr/cours-piano-paris-bastille-sourire-piano-queue-niveaux-debutant-superieur-preparations.html#_presentation], consulté le 20 mars 2018.

366FONDEUR Yannick, et LHERMITTE France. « Réseaux sociaux numériques et marché du travail », *La Revue de l'Ires*, vol. 52, no. 3, 2006, pp. 101-131.

367Ibid.

368BOURDIEU Pierre, « Le capital social », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales Année 1980* 31 pp. 2-3.



Les recommandations LinkedIn pour la compétence « Piano » sur le profil d'Esther Assuied³⁶⁹

Emmanuel Massarotti est directeur artistique et musicien (13 202 abonnés, + 300 recommandations); Annette Martini est écrivaine et chanteuse (29 023 abonnés, +300 recommandations), Christophe Bennet est directeur de la culture et du patrimoine à Cergy (12 662 abonnés, +300 recommandations), enfin Guy Touvron est concertiste et professeur au CNSMDP de trompette (1 659 abonnés, 81 recommandations).



III. ESTHER ASSUIED : UN RAPPORT ÉTROIT ENTRE PASSION ET PROFESSION

Esther Assuied entre au CNSMDP à 14 ans, dans la classe de Michel Béroff, après des études au CRR rue de Madrid. Elle reçoit une mention à l'unanimité avec félicitations du jury à Arcachon (2003, 2004) et le premier prix au concours Flame en 2007. Sa formation est pluridisciplinaire car elle étudie la trompette au CRR de Paris avec Guy Touvron. Pianiste et photographe, Internet lui offre des outils pour exprimer sa personnalité. Les pratiques numériques de la jeune pianiste

³⁶⁹ASSUIED Esther, LinkedIn d'Esther Assuied, [<https://www.linkedin.com/in/esther-assuied-629a0758>], consulté le 23 mars 2018.

interrogent la dualité passion-profession. Ces deux notions traversent une même finalité qui est celle du désir de représentation.

A) Diversifier ses activités

Le cas d'Esther dénote bien la timidité des frontières entre la passion et le professionnel. La passion est « un trait de personnalité, caractérisée par la dimension d'excès, et par la continuité de l'intérêt tout au long de la vie³⁷⁰ ». Ses publications montrent une passion pour la photographie et la vidéo. L'inscription de ses compétences extra-musicales sur sa page Facebook montrent une disposition à la « polyactivité³⁷¹ », qui se définit comme le cumul d'activités dans des champs d'activité distincts. L'activité de monteur vidéo et de photographe s'ajoute ainsi à ses activités musicales. Les champs d'activité sont parfois distincts lorsque les photos ne concernent pas la musique. La « pluriactivité³⁷² » caractérise la jonction des compétences vers une même finalité. Cette diversification d'activités est un choix de l'artiste et non une contrainte matérielle. L'avantage est la démultiplication de sa visibilité.

B) Des logiques de bienséance sur la toile

Les vidéos d'Esther Assuied sur Youtube combinent pratiques artistiques et pratiques numériques. Elles ont plusieurs fonctions : promouvoir Esther, participer à des projets du Conservatoire ou relayer les concerts d'un pair. Esther Assuied a utilisé ses compétences en graphisme dans sa chaîne Youtube. Couleurs et cadres inscrivent une certaine identité esthétique. La technique du clair-obscur³⁷³ par exemple :

370DONNAT Olivier, « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 79-127.

371VESSELY Pauline, « Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (éds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Le regard sociologique, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 17, no. 2, 2011, pp. 103-108.

372Ibid.

373Prédominance du contraste entre la lumière et le sombre que caractérise l'œuvre du peintre Caravage (1571-1610).



Bach-Busoni - Chaconne in D minor - Esther Assuied

1 189 vues

👍 35 🗨️ 3 ➔ PARTAGER ≡ ...

Le montage vidéo d'Esther Assuied³⁷⁴

Des tonalités chaudes catalysent l'ensemble du cadre exploité par la caméra. Esther Assuied joue sur l'effacement du corps pour mettre en valeur le clavier et les mains. Le désir d'eximité³⁷⁵, expression du soi intime sur internet, ne mobilise pas le faciès de l'artiste. En musique classique, ces représentations sont ont des racines profondes puisque la tradition veut que l'interprète s'efface derrière le compositeur. Ces vidéos montrent au contraire la possibilité de trouver une démarche de communication couplée à une esthétique sobre.

Plusieurs vidéos réalisées par *webmediadiffusion* filment Esther lors du concert des jeunes talents de l'Académie du Cap Ferret, en 2013. Elles indiquent le rôle des médias externes dans la promotion des artistes. L'interprète est cette fois visible entièrement. Le *Moment musical n°4* de Rachmaninow est une démonstration de virtuosité. Son interprétation synthétise deux pratiques pianistiques. L'école russe, avec une mobilisation totale du corps, une énergie venant des épaules et des reins pour effectuer certaines successions d'accords puissants. La pianiste garde un dos droit, jamais courbé, ainsi qu'une nuque toujours parallèle au clavier et un déplacement optimal des mains afin d'effectuer le moins de trajet possible, dans la tradition de Saint-Saëns qui sera poursuivie par Marguerite Long.

374ASSUIED Esther, « Bach-Busoni-Chaconne in D minor -Esther Assuied », *Youtube*, [<https://www.youtube.com/watch?v=3VRT9wPIE6Q>], 14min36sec, 2016.

375TISSERON Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, vol. 88, no. 1, 2011, pp. 83-91.

The image displays two systems of musical notation for Rachmaninow's 'Moment Musical n°4'. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a dense, rhythmic accompaniment. The second system continues this pattern, with the bass staff marked 'ff' (fortissimo). Fingerings and articulation marks like 'Ped.' and '*' are visible throughout the score.

Moment Musical n°4 de Rachmaninow³⁷⁶

C) *Le montage vidéo de « Liszt – Totentanz »*

La pièce est composée en 1849 et publiée en 1865 par Siegel avec quelques arrangements. Elle est d'abord réalisée pour orchestre et piano. Sa recherche percussive, ses dissonances ostentatoires et ses timbres sombres confirment la parenté de cette œuvre avec le thème des danses macabres.



Début du montage vidéo de Totentanz³⁷⁷

³⁷⁶RACHMANINOW Serguei, *Moments musicaux*, Moscou, Jurgenson, 1897, 41p.

³⁷⁷ASSUIED Esther, « Liszt – Totentanz – Piano solo version – Ester Assuied », *Esther Assuied*,

Les mains, obscurcies par la disposition de la caméra, s'abattent sur les trois diamants octogonaux comme un mineur qui s'active. Le son des notes graves offre une correspondance intéressante avec les couleurs vives des deux figures. Ces premières mesures sont jouées *andante*, « mouvement lent qui se rapproche de celui de l'adagio³⁷⁸ ». L'histoire de la musique est nécessaire pour comprendre ce tempo qui a sa propre histoire : avant le siècle romantique, le mouvement est un tempo modéré, à mi-chemin entre l'allegro et l'adagio. Le *marcato* insiste sur le martelage des notes, parabole intéressante pour l'ouvrier forgeron. Enfin, l'utilisation de la quarte augmentée renforce le caractère sombre et menaçant de l'introduction, comme une descente aux enfers.

Premières mesures du Totentanz de Liszt pour piano solo³⁷⁹

Le premier trait de caractère réellement impressionniste entre en rupture avec l'introduction. Deux plans s'enchaînent suivant la logique du phrasé de Liszt. Le premier agence le clavier en diagonale, d'en bas à gauche jusqu'en haut à droite, la descente des aigus jusqu'au grave illustre une descente aux enfers.

Le contraste entre les émeraudes incandescentes et les ténèbres de l'arrière-plan associe l'œuvre au monde souterrain. Franz Liszt a été influencée par les grands mythes fantastiques, à l'image des couples Hoffmann-Berlioz ou Schopenhauer-Wagner. Cette vidéo reflète un ensemble de représentations travaillées par le temps. Celles d'une descente aux enfers, de mythes miniers ou de danses macabres.

[<https://www.youtube.com/watch?v=5VOZQpIWLtk>], 15min21sec, 2017.

378« Andante », p34, in VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, In extenso, 2011, 1524p.

379LISZT Franz, *Totentanz-Danse macabre für piano forte allein*, Hans von Bulow, 1859, 25p.

Stich und Druck der Bister-Sehen-Offizin in Leipzig. 7 2815

2ème partie de l'introduction de la danse macabre de Liszt³⁸⁰



Les nouvelles formes d'interactivité sont en rupture et en continuité avec les pratiques pianistiques. Rupture puisque les jeunes pianistes ont aujourd'hui la possibilité d'entreprendre une carrière sur le mode individuel et sans aucun contact avec le Conservatoire. Cette autonomisation est un changement majeur au sein de la formation des pianistes. Il y a également une continuité puisque Youtube et les autres outils numériques entretiennent ou créent un « culte de la personnalité³⁸¹ » autour du récital, ce qui est « encore le facteur principal du pouvoir d'attention du pianiste ». Le mot de Nathalie Heinch symbolise en lui-même la cohésion entre ces deux pratiques qui, a priori, est paradoxale :

L'équation de la grandeur et du mérite, qui tend d'ordinaire, d'un point de vue lettré ou élitiste, à disqualifier les formes médiatiques de la visibilité trouve à se rétablir du côté d'une visibilité rendue moralement légitime par trois propriétés prêtées aux personnalités qui en bénéficient : propriétés du « talent », du « don » ou du « sacrifice »³⁸².

³⁸⁰*Ibid.*

³⁸¹LETEINTURIER Christine, « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, vol. 22, no. 1, 2014, p167.

³⁸²HEINICH Nathalie, 2012, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, p548.

CONCLUSION

UNE FORMATION COMPLEXE

La formation des pianistes au Conservatoire a beaucoup évolué. Ce vaste paquebot blanc navigue dans une histoire polyphonique où tradition et modernité s'acceptent mutuellement. La complémentarité est le maître mot de ce mémoire. Complémentarité entre le système universitaire et les enseignements professionnels, entre les logiques disciplinaires et les logiques affectives. Le Conservatoire est un lieu de syncrétisme dont profitent les jeunes pianistes en quête de professionnalisation.

En galvanisant les différences entre les générations de pianistes qui sont passées par le Conservatoire, ce récit souligne également la spongiosité du milieu pianistique. Il est souvent représenté comme une niche fermée au monde, proche de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie. C'est oublier que la connexion du monde virtuose n'a jamais été autant favorisée par le monde contemporain et ses technologies numériques. La professionnalisation se réalise entre la sécurité offerte par le Conservatoire et la liberté de l'entreprise médiatique.

La formation des pianistes au CNSMDP ne garantit pas une réussite professionnelle. C'est d'abord un lieu d'échange entre plusieurs personnalités musicales formalisés par des examens d'entrée et de sortie. Faire carrière est une problématique pour l'élève et non pour le professeur qui a autant le visage du pédagogue que celui du concertiste. Persévérance, chance, et charisme constituent les trois éléments qui feront la différence entre deux jeunes pianistes de talent équivalent. C'est en cela que réside l'identité démocratique du Conservatoire : l'accès à la reconnaissance artistique relève d'un stochastisme égalitaire.

Enfin et surtout, ce travail ravive la notion de transmission. En novembre de cette année scolaire 2017-2018 se sont déroulées les journées de la Cité de la Réussite dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne. Le sujet de toutes les interventions ? La transmission. L'ouvrage collectif *Transmettre*³⁸³ a mobilisé une réflexion polyphonique sur cette notion intemporelle et en permanence contemporaine. La pianiste Maria Joao Pires et l'historien Frédéric Lenoir en sont des contributeurs, et je pense, comme eux, que « la clé de la transmission, c'est de transmettre ce que l'on pense, ce que l'on croit, mais en proposant aux autres de le remettre en question³⁸⁴ ».

383ALVAREZ Cécile, LENOIR Frédéric, *Transmettre*, Paris, L'iconoclaste, 2017, 288p.

384LENOIR Frédéric, *Transmettre*, Paris, L'iconoclaste, 2017, p98.

DE NOUVEAUX ENJEUX

Les enjeux de la formation des pianistes sont aujourd'hui clairement dessinés. La pédagogie progresse encore vers les méthodes actives, et assume un certain retard par rapport au monde universitaire alors même que le milieu musical nécessite plus d'interactivité. Les pratiques numériques ne sont pas assez mobilisées par les jeunes artistes par rapport aux autres milieux musicaux et aux autres écoles de musique dans le monde. C'est un retard que le Conservatoire doit prendre en compte au nom de l'insertion professionnelle. Enfin, la pratique pianistique doit revenir à des considérations morphologiques. L'écoute du corps est trop souvent considérée comme une option en conséquence à des TMS, or c'est un outil indispensable tant pour l'expression musicale que pour la prévention médicale.

Pour les chercheurs, une variété de travaux sont ouverts. La comparaison du Conservatoire avec l'École Normale de Musique de Paris ou avec le CNSM de Lyon, pour comprendre les logiques de concurrence mais aussi les différences pédagogiques. L'évolution du jeu pianistique en fonction des nouveaux médias, le stress et la dépression dans la pratique pianistique, l'influence de la culture universitaire sur l'interprétation, les relations professeurs-élèves selon le genre... une quantité de mémoires sont encore à faire dans ce domaine.

Enfin ce court récit peut ouvrir des horizons aux jeunes pianistes qui ont l'ambition de faire carrière. La rationalisation du talent artistique offre l'opportunité aux musiciens de mieux connaître les grandes étapes d'un parcours et ses obstacles. Il ouvre les portes du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris qui intimide encore la jeunesse.

BIBLIOGRAPHIE

OUTILS

OUVRAGES GÉNÉRAUX

FRANCOIS Pierre, *La musique. Une industrie, des pratiques*, Paris, la documentation française, les Etudes, n°5270, 2008, 152p

FRANCOIS-SAPPEY Brigitte, *Histoire de la musique en Europe*, Presses Universitaires de France, 2012, 128p

GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, 5ème édition, Armand Colin, 2011, 250p

HENNION Antoine, *1789-1989. Musique, histoire, démocratie*, Paris, Ministère de la Culture/Maison des Sciences de l'Homme, 1993, 829p

DICTIONNAIRES

MORANDI Franc et LA BORDERIE René, *Dictionnaire de pédagogie*, Nathan, Éducation en poche, 2006, 272p

PÂRIS Alain, *Le Nouveau Dictionnaire des interprètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2015, 1364p

VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, In extenso, 2011, 1524p

SOURCES

LEVY Sophie, *Le fonds d'archives du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris : état des lieux et perspectives*, La gazette des archives, volume 229, numéro 1, 2013, p85-94

HISTORIOGRAPHIE

AKRISCH Madeleine, Discours du 22 septembre 2008 au CNRS en hommage à la médaille d'argent du CNRS remise à Michel Callon, [http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/docs-actualites/MedaillesAnneAbeile-MichelCallon/Discours-Madeleine_Akrich.doc]

ALTER Marguerite, « De la psychopédagogie à l'analyse plurielle des pratiques », *40 ans des sciences de l'éducation. L'âge de la maturité ? Questions vives*. Presses universitaires de Caen, 2009, p31-47

BOQUET Damien et NAGY Piroska, « Pour une histoire intellectuelle des émotions », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 23 mai 2016, consulté le 09 octobre 2017 [<http://acrh.revues.org/7290> ; DOI : 10.4000/acrh.7290]

CAMPOS Rémy, DONIN Nicolas, et KECK Frédéric, « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. no 14, no. 1, 2006, p3-17

CATELLIN Sylvie, LOTY Laurent, « Sérendipité et indisciplinarité », *Hermès, La Revue*, vol. 67, no. 3, 2013, p32-40

CONTRERAS Zubillaga, RIEU Elsa :

« Transferts culturels vécus, entretien avec Annegret Fauser », *Transposition. Musique et sciences sociales*, revue de l'EHESS, 2013, [<https://journals.openedition.org/transposition/361>]

« Pour une histoire culturelle de la musique, entretien avec Karen Painter », *Transposition Musique et sciences sociales*, revue de l'EHESS, 2013, [<https://journals.openedition.org/transposition/421>]

DELUERMOZ Quentin, FUREIX Emmanuel, MAZUREL Hervé, OUALDI M'hamed, « écrire l'histoire des émotions, de l'objet à la catégorie d'analyse », *Revue d'histoire du XIX^{ème} siècle*, 47/2013, p155-189

DUMAY Xavier. « Introduction. L'efficacité dans l'enseignement : recherches et politiques », *L'efficacité dans l'enseignement. Promesses et zones d'ombre*, Paris, De Boeck Supérieur, 2009, p7-15

DURU-BELLAT Marie, et VAN ZANTEN Agnès, « Introduction », *Sociologie de l'école*, Paris, Armand Colin, 2012, p3-10

GONIN Philippe, POIRRIER Philippe, « Introduction », *Musique, Pouvoirs, Politiques*, Territoires contemporains–nouvelle série [en ligne], 05 février 2016, n°6 [http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Introduction.html#_ftnref24]

PLAMPER Jan, « Les discours de l'anthropologie », *Histoire des émotions volume 3*, Paris, Seuil, 2018, p13-36

LORTAT-JACOB Bernard, et ROVSING OLSEN Miriam, « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 2004, p7-26

LUC Jean Noël, « Territoires et pratiques de l'histoire de l'éducation », *40 ans des sciences de l'éducation. L'âge de la maturité ? Questions vives*. Presses universitaires de Caen, 2009, p31-47

MAZUREL Hervé, « De la psychologie des profondeurs à l'histoire des sensibilités. Une généalogie intellectuelle », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 123, no. 3, 2014, p22-38

NETTL Bruno, « une anthropologie de la musique classique occidentale », *L'Homme*, 171-172 | 2004, p333-351

PEDLER Emmanuel, « Les sociologies de la musique de Max Weber et Georg Simmel : une théorie relationnelle des pratiques musicales », *L'Année sociologique*, vol. 60, no. 2, 2010, p305-330

PISTONE DANIEL *La musique dans la société : deux siècles de recherches*, Paris, L'Harmattan, 2004, 302p

RIOUX Jean-Pierre, SINIRELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France : Tome 4 : Le temps des masses, Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, nouvelle édition, 2005, 505p

SILBERMANN Alphons, *Les principes de la sociologie de la musique*, Genève, Librairie Droz, 1968, 190p

TRAVERSIER Mélanie « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* n° 57, 2010, p190-201

MÉTHODOLOGIE

CAMPOS Rémy, « Ville et musique, essai d'historiographie critique », *Histoire urbaine*, vol. 48, no. 1, 2017, p177-196

CHARLOT Bernard. « Formes et enjeux des recherches en éducation et formation », *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, vol. 50, no. 1, 2017, p17-30

ELIAS Norbert, « Termes clés de la sociologie de Norbert Elias », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 106, no. 2, 2010, p29-36

LE GUERN Philippe, « Musiciens-sociologues », *Volume !*, 4 : 1 | 2005, 5-9

LEMERCIER Claire, PICARD Emmanuel, « Quelle approche prosopographique ? », *Biographie et prosopographie*, archives ouvertes en Sciences de l'Homme et de la Société, 2010, 26p

MAUREL Chloé, « Chapitre 4 - L'histoire transnationale, connectée, croisée, partagée... », *Manuel d'histoire globale. Comprendre le « global turn » des sciences humaines*, sous la direction de Maurel Chloé, Paris, Armand Colin, 2014, p79-92

PALOQUES-BERGES Camille, « Les sources nativement numériques pour les sciences humaines et sociales », *Histoire@Politique*, vol. 30, no. 3, 2016, p221-244

PASSERON, Jean-Claude et REVEL, Jacques, *Penser par cas*, Enquête- École des hautes études en sciences sociales, 2005, 292p

POUDAT Céline, LANDRAGIN Frédéric, *Explorer un corpus textuel : Outils, méthodes, pratiques*. Paris, De Boeck, (sous presse), 2017, 239p

RASTIER François, *La mesure et le grain*, Paris, H. Champion, 2011, 272p

ROMAGNAN Jean-Marie, « Nicolas Canova, *La musique au cœur de l'analyse géographique* », *Quaderni*, vol. 89, no. 1, 2016, p103-107

SULEM Jean, « Recherche scientifique et interprétation musicale », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Actualité de la recherche au Conservatoire, Le premier numéro, La revue du Conservatoire,

mis à jour le : 27/01/2013, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=550>

WALLENBORN Hélène, « Les attitudes de l'historien face aux témoins », *Sonorités n° 4*, mai 2002, p25-34

XYPAS Constantin, ROBIN Jean-Yves, « La dimension existentielle dans la construction du problème en recherche doctorale », *Education et formation interculturelles : regards critiques, Recherches en éducation n°9*, novembre 2010, disponible sur le site <http://www.recherches-en-education.net/IMG/pdf/REE-no9.pdf>, p114-122

L'ENSEIGNEMENT DU PIANO

OUTILS

JOLIAT François (dir.). *La formation des enseignants en musique. État de la recherche et vision des formateurs*, Paris, L'Harmattan, 2011, 245p

LESCAT Philippe, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, éditions J.M. Fuzeau, 2001, 241p

PISTONE Daniel, *La musique, ses institutions et son public dans la France du Xxème siècle*, Paris, Observatoire Musical Français, 1999, 171p

PROST Antoine, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France. Tome IV*, Paris, Perrin, 2004, 807p

« Culture et tradition », *Qu'est-ce que transmettre ?* Hors-série des Sciences-Humaines n°36, Mars/Avril/Mai 2002, [https://www.scienceshumaines.com/culture-et-tradition_fr_12538.html]

POLITIQUE ET MUSIQUE

AGUILA Jésus, « Les enjeux de l'enseignement supérieur de la musique (1) », *La lettre du musicien* 430, 13/03/2013

AGUILA Jésus, « Les enjeux de l'enseignement supérieur de la musique (2) », *La lettre du musicien* 432, 23/04/2013

BONGRAIN Anne, GERARD Yves (Dir), *Le Conservatoire de Paris (1795-1995) : des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Buchet/Chastel, Paris, 1996, 356p

BONNERY Stéphane, « L'enseignement de la musique, entre institutions scolaires et conservatoires ». *Eclairages mutuels des sociologies de l'éducation et de la culture*. Revue française de pédagogie, 185p, 2013

- BOUËT Olivier, « N'ayons pas peur des réformes », *La lettre du musicien* 364, 1/11/2008
- BOURDIEU P. (1982), « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 43, p58-63
- BRUNEL Patrick, « Démocratisation de la culture », *Études*, 5/2012 (Tome 416), p617-628
- CAMPOS Remy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en questions*, Paris, L'Œil d'or, 2016, 284p
- COULANGEON Philippe, « Pratiques musicales en France : l'effet Landowski ». In Saez Guy (dir), *La musique au cœur de l'Etat. Regards sur l'action publique de Marcel Landowski*. Paris : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication/La Documentation française, 2016, p53-59
- DE LA GRANVILLE Frederic, *Une histoire de piano au conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, l'Harmattan, 2014, 290p
- DURU-BELLAT Marie, et VAN ZANTEN Agnès, « Introduction », *Sociologie de l'école*, Paris, Armand Colin, 2012, p3-10
- DURU-BELLAT Marie, et VAN ZANTEN Agnès, « Chapitre 6 - Les programmes, les pratiques pédagogiques et les normes d'excellence », *Sociologie de l'école*, Paris, Armand Colin, 2012, p135-158
- DURU-BELLAT Marie, et VAN ZANTEN Agnès, « Chapitre 7 - Le métier d'enseignant », *Sociologie de l'école*, Paris, Armand Colin, 2012, p159-1
- FONDU Quentin, et VERMERIE Margaux, « Les politiques culturelles : évolution et enjeux actuels », *Informations sociales*, vol. 190, no. 4, 2015, p57-63
- FORT Sylvain, « Retour aux catacombes », *La lettre du musicien* 469, 20/10/2015
- GUYE Jean-Philippe, GINOT-SLACIK Charlotte, VITTU Mathilde et al, *L'enseignement de la culture musicale : pratiques et innovations*, Paris, éditions Delatour, 2014, 328p
- JARRIGEON Anne, « Beaubourg, les Halles, la Villette : comment trouver sa place ? », *Esprit*, vol. novembre, no. 11, 2012, p99-111
- KAUFMANN Martine, *Le Conservatoire de Paris - Une Institution en Perspectives*, C.N.S.M. Paris 1995, Van Dieren éditeur, 224p
- KESSLER Christian, SIARY Gérard, « France - Japon : histoire d'une relation inégale », *La Vie des idées*, 12 septembre 2008. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/France-Japon-histoire-d-une.html>
- KOHLER Florence, « Dynamiques d'évolution des espaces et des campus universitaires à l'heure du numérique », *Administration & Éducation*, vol. 156, no. 4, 2017, p21-28
- LEFEBVRE Noémie, *Marcel Landowski, une politique fondatrice de l'enseignement musical, 1966-1974*, Lyon, Cefedem Rhône-Alpes, 2014, 358p

LEFEBVRE Noémie, VEITL Anne, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, La documentation française, 2000, 471p

PASLER Jann, « L'utilité publique de la musique de la IIIe république à la fête de la musique », p13-31, traduit par Jean Louis Mohrange, in *L'institution musicale*, (Dir. Mahiet Damien), Paris, Delatour France, 2011, 158p

PEBRIER Sylvie, « La revendication de la différence dans le champ de la musique classique », 37-43, *L'institution musicale* (Dir. Mahiet Damien), Paris, Delatour France, 2011, 158p

POIRRIER Philippe, « Introduction », *Art et pouvoir de 1848 à nos jours*, Philippe Poirrier (Dir.) Paris, éditions CNDP, Collection Baccalauréat Série Histoire des arts, 2006, 80p

POIRRIER Philippe, *Politiques et pratiques de la culture*, 2ème édition, Paris, La Documentation Française, 2017, 328p

POURADIER Maud, « La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les Conservatoires français du XIXème siècle », *Musurgia, Volume XIV n°1*, 2007

STEINEGGER Catherine, « L'Ecole normale de musique de Paris », *Piano n°8*, 01/09/1994, http://www.revuepiano.com/s/articles/3716_183_lecole-normale-de-musique-de-paris

STROESSER Nicolas, « Conservatoires, modèle en crise ou crise du modèle ? », *La lettre du musicien 459*, 04/02/2015

THANH Philippe, « Réforme des conservatoires parisiens, ou en est-on », *La lettre du musicien 482*, 07/09/2016

TRIBOT-LASPIERE Victor, « Mai 68 au Conservatoire de Paris, un mois et demi d'utopie musicale », *France musique*, publié le lundi 23 avril 2018 à 18h06, <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/mai-68-au-conservatoire-de-paris-un-mois-et-demi-d-utopie-musicale-61160>

URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, Paris, Pluriel, 2011, 427p

VEITL Anne, « Des mélomanes ou des musiciens ? Les enjeux d'une politique de la musique (1965-1998) », *Le Débat*, 4/2001 (n° 116), p. 81-93

VEITL Anne, « Des politiques et des musiques », *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2010, 303p

PRATIQUES PÉDAGOGIQUES

AIMARD Pierre-Laurent, *Rôle et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*, leçon inaugurale au Collège de France, 2009, Fayard, 56p

AMUSSEN Gretchen, «La formation à l'esprit d'entreprise dans les conservatoires européens», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Réflexions et matériels pédagogiques, Le quatrième numéro, La

revue du Conservatoire, mis à jour le : 14/12/2015, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1224>

BARDEZ Jean-Michel, « Notes de lecture, Jean-Michel Bardez : Jean Boivin, la classe de Messiaen », *Musurgia, Analyse et Pratique Musicales, Volume IV - n°1*, p99-100, 1997

BONGRAIN Anne-Marie, POIRIER Alain (dir.), *Le Conservatoire de Paris : deux cents ans de pédagogie (1795-1995)*, Paris, Buchet-Chastel, 1999, 444p

BOUCHON Jean, *Enseigner le piano ; ... un défi au quotidien*, Paris, Contre-Chant, 2008, 235p

BOURDIEU Pierre, « Epreuve scolaire et consécration sociale [Les classes préparatoires aux grandes écoles], *Actes de la recherche en sciences sociales n°39*, 1981, p3-70

BOURDIEU Pierre, « Chapitre 3. Espèces de capital et formes de pouvoir », p97-168, *Homo Academicus*, Paris, les éditions de Minuit, 1992 (2ème édition), 320p

BOURDIEU Pierre, « Le capital social », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1980 p2-3

CAMPOS RÉMY, «L'étude instrumentale ou quand le travail devient œuvre», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Le quatrième numéro, *La revue du Conservatoire*, Dossier Individuel / Collectif, mis à jour le : 14/12/2015, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1269>

CASTRA Michel, « Expertise », in Paugam Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? »

CHASSAIN-DOLLIUO Laetitia, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Gallimard, coll. Découvertes, 1995, 128p

COBO DORADO Karina, *La pédagogie de groupe dans les cours d'instruments de musique*, Paris, l'Harmattan, 2015, 217p

DONGOIS William, «L'apport de la recherche pour un musicien instrumentiste : écho de la séance du 4 avril 2014 du séminaire du Conservatoire de Paris», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Actualité de la recherche au Conservatoire, Le troisième numéro, *La revue du Conservatoire*, mis à jour le : 03/07/2014, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=938>

DURU-BELLAT Marie, et VAN ZANTEN Agnès, « Chapitre 6 - Les programmes, les pratiques pédagogiques et les normes d'excellence », *Sociologie de l'école*. sous la direction de Duru-Bellat Marie, van Zanten Agnès. Armand Colin, 2012, pp. 135-158

FAURE Sylvia, « Apprentissage et socialisation », *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, p53-84

FAURE Sylvia, «Chapitre IV. Les modalités d'incorporation des savoirs-faire de la danse », *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000, p113-174

- FORESTIER Yann, « Mai 68 et les paradoxes de la modernisation de l'école », *Carrefours de l'éducation*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 181-196
- FOTTORINO Elsa, « Apprendre la piano, les méthodes en question », *Pianiste*, 1/05/2012
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1993, 400p
- GALPERINE Alexis, « Enseignement collectif, enseignement individuel ou la mise en mouvement du discours musical », *La revue du conservatoire* [EN LIGNE], Le quatrième numéro, La revue mise à jour le 14/12/2005
- GANVERT Gérard, *L'Enseignement de la musique en France*, Paris, l'Harmattan, 1999, 221p
- GENDRON Stéphane, *Enseigner le piano aujourd'hui*, éditions Delatour France, 2014, 94p
- HENNION Antoine, MARTINAN Françoise, VIGNOLLE Jean-Pierre, *Les Conservatoires et leurs élèves*, Paris, Ministère de la Culture, la Documentation Française, 1983, 267p
- HOUSSAYE Jean, « Le cours magistral : nature et illusions » *Le triangle pédagogique. Les différentes facettes de la pédagogie*, Issy les Moulineaux, ESF, 2014, p55-64
- HOUSSAYE Jean, « Le triangle pédagogique ou comment comprendre la situation pédagogique », *Le triangle pédagogique. Les différentes facettes de la pédagogie*, Issy les Moulineaux, ESF, 2014, p9-20
- JOURDAN Albanne, « Pôle supérieurs, pour quels débouchés ? », *La lettre du musicien* 425, 19/11/2012
- KAZUKO Narita, « L'enseignement de la pratique musicale en France et au Japon », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, pp. 164-167
- KUBIK Cécile. « Violoniste et chercheuse : à propos du doctorat de musique « Recherche et pratique » », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, pp. 157-163
- LAMONT Michèle, *How professors think*, Harvard University Press, 2010, 336p
- LOISELEUX Isabelle, « Du geste au savoir-faire – La place de la conscience du corps dans l'apprentissage, l'exécution puis la transmission du geste du musicien instrumentiste », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], La revue du Conservatoire, Le troisième numéro, Réflexions et matériels pédagogiques, mis à jour le : 23/06/2014, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=882>
- MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Le piano au Conservatoire de Paris : la transmission du savoir », *Piano n°9*, 01/09/1995, http://www.revuepiano.com/s/articles/3756_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-la-transmission-du-savoir
- PISTONE Daniel (DIR), *Pianiste du Xxème siècle : Critique, pédagogie, interprétation*, Paris, Université de Paris-Sorbonne, Observatoire Musical Français, 2007, 182p

RESWEBER Jean-Paul, « Introduction », *Les pédagogies nouvelles*. Presses Universitaires de France, 2017, pp. 3-6

RESWEBER Jean-Paul, « Chapitre III. La pédagogie institutionnelle », *Les pédagogies nouvelles*. Presses Universitaires de France, 2017, pp. 27-37

SLAMA Véronique, « Plaidoyer pour le Conservatoire », *Piano n°2*, 01/09/1988, http://www.revuepiano.com/s/articles/4032_177_plaidoyer-pour-le-conservatoire

TERRIEN Pascal, « De la musique à l'enseignement : la transposition didactique », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Réflexions et matériels pédagogiques, Le troisième numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le : 23/06/2014, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=900>

TERRIEN Pascal, *Réflexions didactiques sur l'enseignement musical*, Paris, Delatour France, 176p.

TRIBOT LASPIERE Victor

« L'éducation musicale au Japon, un modèle à suivre ? », actualités musicales de France musique, 13/07/2016, [<https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/l-education-musicale-au-japon-un-modele-suivre-310>]

« Le japon : l'autre pays de la musique classique », actualités musicales de France musique, 12/07/2016, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/le-japon-l-autre-pays-de-la-musique-classique-328>

RELATIONS MAÎTRES – ÉLÈVES

AMADO Gilles, « Le coaching ou le retour de Narcisse ? », *Connexions*, vol. no81, no. 1, 2004, pp. 43-51

BAZZO Anne-Marie, DESSOUCHE Cyril, *Enjeux éthiques du métier d'enseignant*, Paris, ESF éditeur, 2016, 134p

BERREBI-HOFFMANN Isabelle, « Les métamorphoses de l'intime. Repenser les relations entre le public et le privé au travail », *Empan*, vol. 77, no. 1, 2010, pp. 13-17

CAMPOS Rémy, « La classe au Conservatoire de Paris au xixe siècle. Éléments pour une description », *Revue de musicologie*, t. LXXXIII, no 1, 1997, p. 105-116

CHEVALERIAS Marie-Paule, « Intimité et lien intime », *Le Divan familial*, vol. 11, no. 2, 2003, pp. 11-23

CLERMONT Gauthier, DENIS Jeffrey, *Enseigner et séduire*, Presses Université Laval, 1999, 223p

DERICQUEBOURG Régis, « Max Weber et les charismes spécifiques », *Archives de sciences sociales des religions*, 137 | 2007, 21-41

DE VECCHI Gérard, RONDEAU-REVELLE Michelle, *Favoriser la relation maître-élève*, Paris, Delagrave, 2006, 95p

DUSIGNE Jean-François, « La pratique d'atelier, dans la maison des maîtres », *Les passeurs d'expérience*, Paris, éditions théâtrales, 2013, p91-110

GAYET Daniel, *Les relations maîtres-élèves*, Paris, éditions economica, 2007, 242p

GOFFMAN E. (1973), *La Mise en scène de la vie quotidienne. Volume 1. La Présentation de soi*, Paris, Minuit

GUISLAIN George, CAMATTE Michel, REBOUL Anne, MERCIER Thierry, DUPUY Dominique, *Le maître*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1994, 103p

HENNION Antoine, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Editions Métailié, 2007, 378p

HERRIGEL Eugen, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Bibliothèque de l'initié, Paris, Dervy, 1993

HOURTOULLE-ROLLET Frédérique, *Le corps comme partenaire, ou l'autre corps, tome 1 : en quoi et de quelles façons le "corps" participe-t-il à la relation éducative ?*, Paris, l'Original, 2000, 234p

JOHNSTON Peter, *L'importance des mots : le langage au cœur de la relation élève-enseignant*, Montréal, Chenelière éducation, 2010, 130p

LE CORRE Pascal, « Le professeur et l'élève », *Piano n°15*, 01/09/2001, http://www.revuepiano.com/s/articles/3520_190_le-professeur-et-leleve

LOISEAU Yves, « Du mode d'adresse dans la relation enseignant-apprenant », *Ela. Etude de linguistique appliquée*, 4/2013 (no 132), p415-428

MAALOUF, SAVOURET, SCHEYDER, LACHARME, RASAMIMANANA, Débat organisé par Musicora, dimanche 8 février 2015 de 11h00 à 12h30, à la grande halle de la Villette, Youtube, ajoutée le 18 juin 2015

MARSOLLIER Christophe, *L'éthique relationnelle une boussole pour l'enseignant*, Futuroscope, Canopé éditions, 2016, 125p

MILJKOVITCH Raphaële, *L'attachement au cours de la vie. Modèles internes opérants et narratifs*. Presses Universitaires de France, « Le fil rouge », 2001, 288 pages

PASSERON Jean-Claude, « Pédagogie et pouvoir », dans *Pédagogie*, Encyclopédie Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pedagogie-pedagogie-et-pouvoir/1-le-pouvoir-de-la-pedagogie/>

PECKEUR Antoine, « Abus sexuels : des enseignants dans le viseur de la justice », *La lettre du musicien 484*, 19/10/2016

- PECKEUR Antoine, « La délicate relation entre professeur et élève », *La lettre du musicien* n°360, 20/07/2008
- POSTIC Marcel, *La relation éducative*, 9ème édition, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 324p
- POSTIC Marcel, « l'imaginaire dans la relation pédagogique », Paris, *Presses universitaires de France*, 1989, 161p
- PRUNEL Patrick, *Enseigner la musique*, Paris, La lettre du musicien, mars 2013, 94p
- REITZ Frederik, « Les maître de musique : Pierre Sancan, la nouvelle école française », *Piano* n°8, 01/09/1994, http://www.revuepiano.com/s/articles/3701_183_les-maitres-de-musique-pierre-sancan-la-nouvelle-ecole-francaise
- RENAUT Alain, *La fin de l'autorité*, Paris, Flammarion, 2004, 266p
- ROUZEL Joseph, *Le transfert dans la relation éducative*, 2ème édition, Paris, Dunod, 2014, 271p
- SAUTERON Hélène, *Pianistes français contemporains : analyse de discours*, MM, Paris IV, 184p, Dir JR Julien
- STEINER George, *Maîtres et disciples* (Trad E. Dauzat), Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006, 208p
- THANH Philippe, « Sexe, drogue et alcool ! », *La lettre du musicien* 479, 01/06/2016
- TRIBOT LASPIERE Victor, KUBIK Suzana, « Paris : un rapport recommande la suppression des cours individuels pour faire face au risque d'abus sexuels », *Actualités musicale de France musique*, 30/05/2016 [https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/paris-un-rapport-recommande-la-suppression-des-cours-individuels-en-conservatoire-pour-faire-face-au-risque-d-abus-476]
- URBAIN Rolland, *Du bon usage de la relation pédagogique : la démarche éthique au cœur de l'acte pédagogique*, Paris, Les impliqués éditeur, 2015, 149p
- VIRAT Mael, *Dimension affective de la relation enseignant-élève : effet sur l'adaptation psychosociale des adolescents (motivations, empathie, adaptation scolaire et violence) et rôle déterminant de l'amour compassionnel des enseignants*, sous la direction de Daniel Favre, thèse de doctorat en sciences de l'éducation, bibliothèque universitaire de Montpellier 3, 2014, disponible sur <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2014MON30048>
- WEIGAND Gabriele, *La relation pédagogique*, Paris, Economica, 2007, 290p
- WEILL Janine, *Marguerite Long. Une vie fascinante*, Paris, Julliard, 1969, 247p

PRATIQUES PIANISTIQUES

BIGET Michelle, « Le pianiste romantique face aux impossibles de l'écriture », *Analyse musicale*, 2e trimestre 1987, PAGINATION

CAMPOS Remy (DIR), *Aux origines du piano français : le jeu perlé*, Service audiovisuel du Conservatoire de Paris, 2012

CASSARD Philippe, « Leçon de piano de Philippe Cassard en vidéo(3/4) : Hanon ? Ah, non ! », *France musique*, publié le 19 avril 2014 à 17h25, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/lecon-de-piano-de-philippe-cassard-en-video-3-4-hanon-ah-non-2547>

CASTANAET Pierre-Albert, « Esquisses pour un portrait de l'interprète de musique contemporaine », *Analyse musicale*, 2e trimestre 1987, p36-44

COOPER Peter, *Style et piano*, traduit de Claude Hermann, Éditions Henri Veyrier, 1984, 204p

EHRlich Cyril, *The piano, a history*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 254p

FRANÇOIS Pierre, *Le Monde de la musique ancienne. Sociologie économique d'une innovation esthétique*, Economica, Paris, 2005, 231p

GETREAU Florence, « Les images de pianistes en France, 1780-1820 », *Musique-Images-Instruments*, Paris, CNRS éditions, 2009

GIGNOUX Anne-Marie, *MUSURGIA XXIII/1-3 2016*, linguistique, rhétorique, stylistique, musique, Editorial, p5-10

HISSARLIAN-LAGOUTTE Pierrette, *Style et technique des grands maîtres du piano*, Genève, éditions Henn, 1944, 267p

KAEMPER Gerd, *Techniques pianistiques - l'évolution de la technologie pianistique*, Paris, Leduc, 1968, 199p

KUBIK Suzana, « Jouer par cœur fait-il de nous de meilleurs musiciens », *France musique*, publié le 12 décembre 2016, disponible à l'adresse suivante : <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/jouer-par-coeur-pour-quoi-faire-30528>

LAGOUMITZIS Nicolas, *Cinq pianistes interprètent Beethoven*, préface d'Olivier Revault d'Allonnes, Paris, l'Harmattan, 2010, 353p

LEDHUY Adlophe, « Les Méthodes du Piano : L'Encyclopédie du pianiste-compositeur, par Zimmermann », *FM*, 3e année, n°18, 29 mars 1840, p. 131-132.

MANTEL Gerhard, « Le jeu de l'instrumentiste à cordes : un mouvement corporel global, fonctionnel et expressif », *Analyse musicale*, 1er trimestre 1988, p36-41

MAUGER G, *L'Accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Éditions du Croquant, Bellecombes-en-Bauges, 2006, 253p

METIVIER Cécile, *Les techniques pianistiques contemporaines*, MM, Rouen, 1988 Dir C. Noisette de Crauzat, 158p

MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Les professeurs de piano du Conservatoire de Paris, des origines à nos jours », *Piano n°7*, 01/09/1993, http://www.revuepiano.com/s/articles/3665_182_les-professeurs-de-piano-du-conservatoire-de-paris-des-origines-a-nos-jours

OZIOL Florence, Particularités des troubles musculo-squelettiques des membres supérieurs et du rachis chez les enseignants des écoles de musique. *Médecine humaine et pathologie*, 2015, 70p

PÂRIS Alain, « L'école française de piano », *Piano n°12*, 01/09/1998
http://www.revuepiano.com/s/articles/3355_187_lecole-francaise-de-piano

REITZ Frederik, « L'école japonaise de piano », *Piano n°7*, 01/09/1993,
http://www.revuepiano.com/s/articles/3663_182_lecole-japonaise-de-piano

ROUDET Jeanne, « du modèle vocal à l'illusion pianistique : les techniques du son romantique comme traits stylistiques », *Musurgia, Analyse et pratique musicales, volume XI, n°1*, 2004, p37-52

ZELVYTE GIUSIANO Indre, *Les tendances pianistiques des années 1985- 2010 à travers trois concours internationaux : Chopin de Varsovie, Long-Thibaud de Paris et Tchaïkovski de Moscou*, Paris-Sorbonne, 2014, 563p

LA PROFESSION PIANISTIQUE

OUTILS

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 382p

BLACKING John, 1980, « Le son humainement organisé », in *Le sens musical*, traduit de l'anglais par Éric et Marika Blondel. Paris : Éditions de Minuit : 11-40. (1re éd., *How musical is Man*. Washington : University of Washington Press, 1973)

COUTURIER Brice, *Le tour du monde des idées*, « La méritocratie, une nouvelle aristocratie ? », France culture, 27/09/2016, 5min

DANVERS Francis, *S'orienter dans la vie : une valeur suprême ? Essai d'anthropologie de la formation*, Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2009, 656p

DEMAZIERE Didier, « Problématiques de la professionnalisation », postface de *Professions, institutions, temporalités*, France, la Documentation Française, n°108, p83-90, 2009

DEMAZIERE Didier Demazière et SAMUEL Olivia, « Inscrire les parcours individuels dans leurs contextes », *Temporalités* [En ligne], 11 | 2010, mis en ligne le 05 juillet 2010, consulté le 15 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/temporalites/1167>

DEMAZIERE Didier, GADEA Charles, *Sociologie des groupes professionnels : acquis récents et nouveaux défis*, Collections Recherches, éditions La Découverte, 464p, 2009

DURET Pascal, « Le sport de haut niveau », *Sociologie du sport*. Presses Universitaires de France, 2015, pp. 72-95

ETZKORN Peter, « sociologie de la pratique musicale et des groupes sociaux », p599-614, dans « Composantes de la musique : la sociologie, les contextes et les créateurs de l'art », *Revue internationale des sciences sociales*, vol 34, n°4, Paris, éditions de l'UNESCO ; 823p

HEILBRUNN Benoît, dir., *La performance, une nouvelle idéologie ? Critique et enjeux*. Paris, Éd. La Découverte, 2004, 275 p

ISANI Shaeda, « Compétence de culture professionnelle : définition, degrés et didactisation », *ASp*, 43-44 | 2004, 5-21

PREVOST-THOMAS Cécile et RAVET Hyacinthe, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés [En ligne]*, 25 | 2007, 25 | 2007, 175-198

SAINT-DENIS Karine, « Compte rendu de Didier Demazière, Pascal Roquet et Richard Wittorski (dir.) *La professionnalisation mise en objet*, Paris, Ed. l'Harmattan, 2012 », *Socio-logos [En ligne]*, 7 | 2012, mis en ligne le 04 décembre 2012, consulté le 18 septembre 2017. URL : <http://socio-logos.revues.org/2698>

SEMPÉ Mathilde, « CARRIÈRE, sociologie », *Encyclopædia Universalis [en ligne]*, consulté le 01 décembre 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/carriere-sociologie/>

SERIS Jean-Pierre, « Chapitre 6. La technique, les arts et l'art », *La technique*. sous la direction de Sérís Jean-Pierre. Presses Universitaires de France, 2013, pp. 245-281

LA MUSIQUE CLASSIQUE EN FRANCE

BUCH Esteban, « L'écoute musicale », *Histoire des émotions volume 3*, p479-498

DERRIEN Jean-Pierre, JAMEUX Dominique Jameux, « Quelques réflexions sur la musique contemporaine », *Commentaire*, vol. numéro 127, no. 3, 2009, pp. 767-774

DONNAT Olivier, « Les passions culturelles, entre engagement total et jardin secret », *Réseaux*, vol. 153, no. 1, 2009, pp. 79-127

DONNAT Olivier, *Les français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, éditions la Découverte, 1994, 368p

DUTHEIL-PESSIN Catherine, RIBAC François, *La fabrique de la programmation culturelle*, Paris, La Dispute, 2017, 235 p

ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, l'Harmattan, 1979, 250p

- GERVAIS Suzanne, « Depuis soixante ans, le FMCIM réunit les concours internationaux », *La lettre du musicien* 479, 01/06/2016
- HARTMANN Dominique, « Musique classique : où sont les femmes ? », *Le Courrier*, 27/02/2017, https://www.lecourrier.ch/147164/musique_classique_ou_sont_les_femmes
- HOLSTEIN Jean Paul, *l'espace musical dans la France contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 127p
- HULOT Charles-Marie, « Camille Saint Saëns à la Sorbonne », 5 avril 2017, *Classicagenda*, [<http://www.classicagenda.fr/camille-saint-saens-a-la-sorbonne/>].
- JACOBI Daniel. « Introduction : Le savant et le populaire. Retour sur une opposition arbitraire », *Communication & langages*, vol. 181, no. 3, 2014, p25-31
- JAMBOU Louis, *La musique entre France et Espagne, Interactions stylistiques, 1870-1939*, Paris, Presses Université de Paris-Sorbonne, 2004, 343p
- LAUNAY Florence, « Les musiciennes : de la pionnière adulée à la concurrente redoutée. Bref historique d'une longue professionnalisation », *Travail, genre et sociétés*, vol. n° 19, no. 1, 2008, pp. 41-63
- MOLENAT Xavier, « Les nouveaux codes de la distinction », *Mensuel Sciences Humaines n°224*, Mars 2011
- PISTONE Danièle, *Notes sur la vie musicale des années 1990 d'après six magazines français indexés*, Paris, OMF, 2015
- PISTONE Danièle, « Piano et presse musicale française (XVIIIe-XXIe siècles) : enjeux artistiques et sociaux », *Le Temps des médias*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 24-34
- RAVET Hyacinthe, « La musique est un milieu assez peu féminin », *l'invité du jour*, 13 février 2014, France Musique. <https://www.francemusique.fr/emissions/l-invite-du-jour/hyacinthe-ravet-la-musique-est-un-milieu-assez-peu-feminise-22923>
- SOLOMOS Makis, CAULLIER Joëlle, CHOUVEL Jean-Marc, OLIVE Jean-Paul (Dir.), *Musique et globalisation : une approche critique*, Paris, éditions Delatour, 2012, 210p
- TERRIEN Pascal (Dir), *Musique française – esthétique et identité en mutation 1892-1992*, Paris, Delatour France, 2012, 428p
- VINTRAS Christian, *La vie musicale des jeunes âgés entre 10 et 25 ans. Analyse des comportements socio – culturels des jeunes sous-tendant leur pratique et leur écoute musicales*, 3e cycle, Paris V, 1982, Dir. J. Dumazedier, 353p
- WATANABE Mamoru, « Pourquoi les japonais aiment-ils la musique européenne ? », p709-718, dans « Composantes de la musique : la sociologie, les contextes et les créateurs de l'art », *Revue internationale des sciences sociales*, vol 34, n°4, Paris, éditions de l'UNESCO, 823p

L'INSERTION PROFESSIONNELLE

ANGER Violaine, ESCLAPEZ Christine, HASCHER Xavier, *L'interprétation musicale*, Paris, Delatour France, 2012, 232p

AUGEREAU Flore, *Démarches d'apprentissage et de professionnalisation d'acteurs : quêtes artistiques et identitaires*, sous la direction de Christine Page, disponible à <http://www.theses.fr/2017REN20013/document>, 2017

BERTHIER Nicole, Mélomanes et musique contemporaine. In: *Revue française de sociologie*, 1976, 17-3. pp. 499-507

BOURDIEU Pierre, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, 1982, p58-63

BUSCATTO Marie, « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, vol. vol. 38, no. 1, 2008, pp. 5-13

CHASSAIN Adrien, « Roland Barthes : « Les pratiques et les valeurs de l'amateur » », *Fabula-LhT*, n° 15, « "Vertus passives" : une anthropologie à contretemps », octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>, page consultée le 14 octobre 2017

COULANGEON Philippe, *Les Musiciens interprètes en France. Portrait d'une profession*, La Documentation française, Paris, 2004, 350p

DE CLERCQ Jacqueline, *La profession de musicien. Une enquête (études de sociologie de la musique)*, Bruxelles, éditions de l'Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1970, 167p

FRANCOIS Pierre, « 13. La vocation des musiciens : de l'illumination individuelle au processus collectif », *Sociologie des groupes professionnels. Acquis récents et nouveaux défis*. La Découverte, 2009, pp. 165-174

FRANÇOIS Pierre, *L'Insertion professionnelle des sortants de conservatoire*, ministère de la Culture, Paris, 2006, 187p

GALPERINE Alexis, «Création-recréation ou la jalousie de l'interprète», *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Le cinquième numéro, La revue du Conservatoire, Création / Re-création, mis à jour le : 23/06/2017, URL : <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1442>

GERVAIS Suzanne, « Quand la musique est une affaire de famille », *La lettre du musicien* 483, 27/09/2016

GERVAIS Suzanne, « le Trio Metral, une fratrie au diapason », *La lettre du musicien*, [https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/5337_278_le-trio-metral-une-fratrie-au-diapason], consulté le 12 juin 2018

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard, 2005, 370 p (outil)

KADUSHIN Charles, « The Professional Self-Concept of Musicians Students, *American Journal of Sociology*, 75 (3), p389-404

KUBIK Suzanna, « Combien d'heures faut-il s'entraîner pour devenir musicien ? », *site de France musique*, <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/combien-d-heures-faut-il-s-entraîner-pour-devenir-musicien-38390>, 11/12/2017

LAUNAY Florence, « L'éducation musicale des femmes au XIXe siècle en France. Entre art d'agrément, accès officiel à un enseignement supérieur et professionnalisation », *Genre et Education. Former, se former, être formée au féminin*, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2009, p203-210

LIOT Françoise, *Le métier d'artiste*, Paris, L'harmattan, 2004, 295p

MARTINACHE Igor, « Les diplômés ont-ils perdu leur valeur ? », *Alternatives économiques*, 25/09/2017, [<https://www.alternatives-economiques.fr/diplomes-ont-perdu/00080514>].

MENGER Pierre-Michel, « Chapitre 6. Talent et réputation. Les inégalités de réussite et leurs explications dans les sciences sociales, p237-366, *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, éditions Points, 2009, 973p

MEYER Christian, (sous la direction de), *Le Musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlin, Berliner Wissenschafts Verlag, 2003, PAGINATION

PEGOURDIE Adrien, « L'« instrumentalisation » des carrières musicales Division sociale du travail, inégalités d'accès à l'emploi et renversement de la hiérarchie musicale dans les conservatoires de musique », *Sociologie*, vol. vol. 6, no. 4, 2015, pp. 321-338

RAFONI Béatrice, « Nathalie HEINICH, L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique », *Questions de communication* [En ligne], 10 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2006, consulté le 29 septembre 2017. URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7749>

SEYS Jean-Claude, « La passion », *Gagnants et perdants, ou les challenges de la réussite*. sous la direction de Seys Jean-Claude. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 51-54

SINIGAGLIA-AMADIC Sabrina, SINIGAGLIA Jeremy, « Chapitre I. Configurations temporelles du travail artistique : multiplicité des activités et concurrence des temps », *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien.ne.s et des plasticien.ne.s* sous la direction de Sinigaglia-Amadio Sabrina, Sinigaglia Jérémie. Ministère de la Culture - DEPS, 2017, pp. 29-72

STROOBANTS Marcelle, « Dénouer les ficelles du métier », *Techniques & Culture*, 51 | 2009, p164-179

VESSELY Pauline, « Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud, Roberta Shapiro (éds), *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Le regard sociologique, Presses Universitaires du Septentrion, 2009 », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 17, no. 2, 2011, pp. 103-108

WAGNER Izabela, « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines*, vol. no 56, no. 4, 2004, pp. 133-163

PRATIQUES DE VISIBILITÉ

AMATO Stéphane, « Développement de marque personnelle en ligne et influence sociale », *Communication & Organisation*, vol. 50, no. 2, 2016, pp. 203-214

BASTARD Irène, BOURREAU Marc, MAILLARD Sisley *et al.*, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, 2012/5 (n° 175), p. 19-42

BEUSCART Jean-Samuel. « Sociabilité en ligne, notoriété virtuelle et carrière artistique. Les usages de MySpace par les musiciens autoproduits », *Réseaux*, vol. 152, no. 6, 2008, pp. 139-168

BEUSCART Jean-Samuel, et MELLET Kevin, « La conversion de la notoriété en ligne. Une étude des trajectoires de vidéastes pro-am », *Terrains & travaux*, vol. 26, no. 1, 2015, pp. 83-104

DAGNAUD Monique. *Génération Y. Les jeunes et les réseaux sociaux, de la dérision à la subversion*. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), 2013

DONNAT Olivier, *Les Pratiques culturelles à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, 2009, 282p

FONDEUR Yannick, et LHERMITTE France. « Réseaux sociaux numériques et marché du travail », *La Revue de l'Ires*, vol. 52, no. 3, 2006, pp. 101-131

HEINICH Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 608p, 2012

JEHEL Sophie. « Les pratiques des jeunes sous la pression des industries du numérique », *Le Journal des psychologues*, vol. 331, no. 9, 2015, pp. 28-33

LETEINTURIER Christine, « La musique sur Internet, entre effets de génération et paradoxe social : quelques pistes », *Le Temps des médias*, vol. 22, no. 1, 2014, pp. 164-174

SOURCES

N.B Les sources numériques sont des sources créées par et sur Internet. Les sources internet sont des sources trouvées sur Internet mais qui sont nés sur une autre support.



SOURCES ORALES

ANNEXES

- Interview avec Michel Dalberto, professeur en cycle de piano supérieur au Conservatoire de Paris, Paris XVIème, café « la grande armée », le 24 février 2017
- Interview de Florent Boffard, professeur en cycle de piano supérieur au Conservatoire de Paris, réalisé à son domicile (Paris XX) le 23 mars 2017
- Interview de Hortense Cartier – Bresson, réalisée à son domicile (Paris XX) le 21 mai 2017

PRESSE

REVUE PIANO

- AVRAND-MARGOT Sylvia, CHOQUER Katia, PECQUEUR Antoine et WORMS Michèle, « la relation professeur-eleve une subtile alchimie », *Piano n°22*, 01/09/2008, http://www.revuepiano.com/s/articles/3983_197_la-relation-professeur-eleve-une-subtile-alchimie
- AVRAND-MARGOT Sylvia, « France Clidat, La technique et les maîtres », *Piano 13*, 01/09/1999, http://www.revuepiano.com/s/articles/3446_188_france-clidat-la-technique-et-les-maitres
- COCHARD Alain, « Le regard de Michel Béroff », *Piano n°11*, 01/09/1997, http://www.revuepiano.com/s/articles/3398_186_le-regard-de-michel-beroff
- GAUSSIN Frédéric, « Alfred Cortot, Professeur de piano », *Piano n°27*, 01/07/2013, http://www.revuepiano.com/s/articles/2656_173_alfred-cortot-professeur-de-piano
- LORANDIN Christian, « Dominique Merlet, concertiste et pédagogue », *Piano n°27*, 01/09/2013, http://www.revuepiano.com/s/articles/2664_173_dominique-merlet-concertiste-et-pedagogue
- MICHAUD-PRADEILLES Catherine, « Jean-Philippe Collard : il faut réformer le Conservatoire », *Piano* n°2, 01/09/1988,

http://www.revuepiano.com/s/articles/4031_177_jean-philippe-collard-il-faut-reformer-le-conservatoire

- RENVOISE Nathalie :
Marie-Josephe Jude : « Le métronome donne une base solide », *Piano* n°27, 01/09/2013, http://www.revuepiano.com/s/articles/2665_173_marie-josephe-jude-le-metronome-donne-une-base-solide
« Marylise Frascione ou l'école franco-russe », *Piano* n°24, 01/09/2010, http://www.revuepiano.com/s/articles/3018_199_marylin-frascione-ou-lecole-franco-russe
- ROUVIER Jacques, « Maîtres et élèves dans l'enseignement supérieur », *Piano* n°22, 01/09/2008, http://www.revuepiano.com/s/articles/3984_197_maitre-et-eleves-dans-lenseignement-superieur
- STEINEGGER Catherine :
« Laurent Cabasso, professeur-concertiste », *Piano* n°6, 01/09/1992, http://www.revuepiano.com/s/articles/3302_181_laurent-cabasso-professeur-concertiste
« Les autres métiers du piano », *Piano* n°7, 01/09/1993, http://www.revuepiano.com/s/articles/3669_182_les-autres-metiers-du-piano
- WORMS Michele,
« Monique Deschaussées : ma pédagogie du piano », *Piano* n°1, 01/09/1987, http://www.revuepiano.com/s/articles/2813_175_monique-deschaussees-ma-pedagogie-du-piano
« Bruno Rigutto : le Conservatoire a changé ! » *Piano* n°2, 01/09/1988, http://www.revuepiano.com/s/articles/4034_177_bruno-rigutto-le-conservatoire-a-change
« Brigitte Engerer : un certain regard ». *Piano* n°7, http://www.revuepiano.com/s/articles/3641_182_brigitte-engerer-un-certain-regard
« Le piano au Conservatoire de Paris : entretien avec Marc Olivier Dupin, directeur du Conservatoire », *Piano* n°9, 01/09/1995, http://www.revuepiano.com/s/articles/3757_184_le-piano-au-conservatoire-de-paris-entretien-avec-marc-olivier-dupin-directeur-du-conservatoire

PIANISTE MAGAZINE

- FRIEDERICH Stéphane :
« Danielle Laval » (entretien), *Pianiste magazine*, 26/02/2013
« Vanessa Wagner, la plaisir en plus (entretien) », *Pianiste magazine*, 06/08/2012
« Alexander Melnikov, 'la culture a pris une place secondaire dans notre société' », *Pianiste*, 27/01/2012
« Aldo Ciccolini, entretien exclusif » (entretien), *Pianiste magazine*, 25/04/2014

CLASSICAGENDA

- BORDAS Julien, « Rencontre avec Simon Ghraichy : pianiste sans frontières ! », *Classicagenda*, 28 février 2017, [<http://www.classicagenda.fr/simon-ghraichy-pianiste-sans-frontieres/>]

- BOS-JUCQUIN Sonia, « Gaspard Dehaene : chaque concert est une aventure nouvelle », *Classicagenda*, 2 novembre 2017, [<http://www.classicagenda.fr/gaspard-dehaene-concert/>]

*MEDIATHEQUE HECTOR BERLIOZ (COUPURES DEP RESSE),
DOSSIER 99122688, DOC 1 (2,2) :*

- Trois avis de professeurs sur la transmission pédagogique et l'évolution des relations enseignants et enseigné : Frédéric Stohchl, Jean François Boukobza et Marina Rocco, *journal du conservatoire n°75*, février – mars 2008
- La transmission pédagogique ; les avis de Susan Alexander, Claude Delangle, Jean Geogroy, Hervé Sellin, Jacques Deleplancque et Thibaut Maillard, *Journal du Conservatoire n°74*, décembre 2007 et janvier 2008

AUTRES

- DENIS Pascal, « le piano selon Denis Pascal », *Le Parisien*, publié le 28 novembre 2005, <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/le-piano-selon-denis-pascal-28-11-2005-2006513453.php>
- LANGENBRUCH Beate, « l'âme ravélienne de Ryutaro Suzuki », *Bachtrack*, 3 février 2016, [https://bachtrack.com/fr_FR/critique-ryutaro-suzuki-sommets-musicaux-gstaad-janvier-2016], consulté le 7 mai 2018.
- LECHNER – REYDELLET Catherine, *La grande école française de piano*, Chateau – Gontier, éditions Aedam Musicae, Coll. Musiques XX – XXI siècles, novembre 2014, 427p (entretiens)

AUDIOVISUEL

RADIO

- CHAINE Judith, « Roger Muraro, 'Eliane Richepin m'a obligé à regarder les étoiles' », France musique, mercredi 7 février 2018, <https://www.francemusique.fr/emissions/les-grands-entretiens/roger-muraro-eliane-richepin-m-a-oblige-a-regarder-les-etoiles-3-5-58138>, 27min
- LE GALLIC Gaëlle, « Juliette Herlin et Kevin Ahfat ; Ryutaro Suzuki ; le Trio Märchen », France musique, 23 décembre 2017, 1h58min, [<https://www.francemusique.fr/emissions/generation-jeunes-interpretes/juliette-herlin-ryutaro-suzuki-le-trio-marchen-38845>].

TELEVISION

- FRANCE 2, « Kathia Buniatishvili, La Beyoncé du piano », *Stupéfiant !*, France 2, ajoutée sur Youtube le 6 octobre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3tmqhbuv6k>, 16min33sec
- THARAUD Alexandre, « Alexandre Tharaud sur LCI – 28/10/2016 », *WarnerClassics*, ajoutée le 10 novembre 2016 sur Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=a5g8zH83t9M>, 11min24secondes

YOUTUBE

- HUYNH Pascal, « Entretien avec Lucas Debargue, III. Le travail de l'interprète », Philharmonie de Paris, [<https://www.youtube.com/watch?v=xvIZciOnaB4>], 7 novembre 2017.
- HUYNH Pascal, ECOFFET Christophe, « Entretien avec Lucas Debargue. I. Les concours », *Philharmonie de Paris*, 7 novembre 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QDJufinNx0Y>.
- NICOLAS Franck, « 5 astuces pour booster sa carrière », ajoutée le 30 janvier 2018 par Franck Nicolas, <https://www.youtube.com/watch?v=5F1eXURMhX0>, 10min21sec
- NKH, <https://www.youtube.com/watch?v=MqtIY-xf35o>, ajouté sur Youtube par Pogottivo, 2014

SOURCES ÉCRITES

ANF, SITE DE PIERREFITTE-SUR-SEINE

AJ/37/262 (1842) à AJ/37/320 (1929)

Bulletins des professeurs du Conservatoire de Paris

N.B. :

AJ/37/262 bulletins de 1842, AJ/37/263 bulletins de 1843, etc jusqu'à AJ/37/268

AJ/37/268 bulletins de 1848 - 1849, AJ/37/269 bulletins de 1850 – 1851 etc.

ANNEXES

- LEVY Sophie, statistiques des effectifs des élèves du Conservatoire, échange par mail, 2018

INTERNET

FORMATION AU CONSERVATOIRE

- CNSMDP, *Parcours d'étude 2017-2018 – TEP*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/tep2e_cycle_01.pdf], 2017, 2p
- CNSMDP, *Annales*, [www.conservatoiredeparis.fr/concours-dentree/les-annales/#c596], consulté le 3 octobre 2017
- CNSMDP, *Programmation carte blanche 2017* [http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Voir-et-Entendre/Agenda/pdf/2017Prog_CarteBlanche.pdf], 2017, 15p
- CNSMDP, *Règlement intérieur*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisbloccs/Reglement-interieur_05.pdf], 2017, 28p
- CNSMDP, *Parcours d'études 2017-2018, musique de chambre*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/DI-musique-chambre-comp.pdf], 2017,
- CNSMDP, *Parcours d'études 2017-2018, piano*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/piano_01.pdf], 2017, 2p
- CNSMDP, *Diplôme d'artiste interprète*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisensdisc/diplome-artiste-interprete_03.pdf], 2017, 3p
- CNSMDP, *Guide de l'élève 2017-2018*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisbloccs/Guide_eleve_03.pdf], 2017, 25p
- CNSMDP, *Guide d'accueil des élèves étrangers*, [http://www.conservatoiredeparis.fr/uploads/tx_sacparisbloccs/Guide-accueil-eleves-etrangers_2016-7_FR_01.pdf], 2017, 23p

FORMATION HORS-CONSERVATOIRE

- Site officiel de la Philharmonie de Paris, *Brochure Formation-Orientation*, 2017-2018, [<https://fr.calameo.com/read/002545952d1c037785cd5>], 2017
- Brochure annuelle de la FMCIM, 2017, 94p, disponible sur le site de la FMCIM <http://www.wfimc.org/Webnodes/fr/Web/Public/News/Read+the+WFIMC+Yearbook>
- Site officiel de l'ECMA, [<http://www.ecma-music.com/en/partners>], consulté le 3 février 2017
- Cercle France-Amérique, *Site officiel*, [<https://france-ameriques.org/concours-international-de-piano/premiere-edition-2018/>].
- Concours Île de France, site officiel, [<https://www.concoursdepiano.com/index.php/fr/organisation/le-concours-international-de-piano/comite-d-honneur-et-jury.html>], consulté le 13 mai 2018.

SOURCES JURIDIQUES

- *Décret n° 2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon*, NOR: MCCH0812233D, Version consolidée au 17 février 2017, disponible sur [<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000020284141>]
- Mairie de Paris, *Mission de prévention, de signalement et de traitement des risques d'infraction sexuelles sur des mineurs par des agents de la Ville et du département*, Paris, Mairie de Paris, Juin 2015, 78p, disponible sur l'API de la Maire de Paris, [<https://api-site.paris.fr/images/78353>]
- Décret n° 2016-956 du 11 juillet 2016 relatif au certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de musique, NOR: MCCB1614481D, version consolidée au 13 septembre 2017, disponible sur [<https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000032887582&dateTexte=&categorieLien=id>]
- Arrêté du 29 juillet 2016 relatif au certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de musique et fixant les conditions d'habilitation des établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme, NOR: MCCD1619994A, disponible sur [<https://www.legifrance.gouv.fr/eli/arrete/2016/7/29/MCCD1619994A/jo>]
- Cadre européen de référence pour l'apprentissage/enseignement des langues : <https://rm.coe.int/16802fc3a8>
- Schéma d'orientation pédagogique (2008), disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/Schema_orientation_pedagogique.pdf?_ga=2.118460943.701848475.1528960757-206141844.1u522326019]
- Bulletin officiel du ministère de la Culture et de la Communication, hors série n° 2, annexes

des arrêtés du 15 décembre 2006 fixant les critères du classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique et du 23 février 2007 relatifs à l'organisation du cycle d'enseignement professionnel initial et du diplôme d'orientation professionnel de musique, de danse et d'art dramatique, disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/Annexe_BO2.pdf?_ga=2.92378011.701848475.1528960757-206141844.1522326019]

- Charte de l'enseignement artistique spécialisé (2001), disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/Charte.pdf?_ga=2.92378011.701848475.1528960757-206141844.1522326019]
- Schéma directeur pour l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse (1992), disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/So92.pdf?_ga=2.122019597.701848475.1528960757-206141844.1522326019]
- *Schéma directeur pour l'organisation pédagogique d'un conservatoire national de région et d'une école nationale de musique (1983-1984)*, ministère de la Culture et de la Communication, 1984, disponible sur [http://drop.philharmoniedeparis.fr/content/GPM/Pdf/04Enseignement/SD1984.pdf?_ga=2.122019597.701848475.1528960757-206141844.1522326019]
- LOCKWOOD Didier, « *Transmettre la musique aujourd'hui* », rapport du 21 juin 2016, [<http://www.gouvernement.fr/partage/7423-rapport-de-didier-lockwood-transmettre-aujourd-hui-la-musique>]
- Site officiel de l'OCDE, Accueil de l'OCDE, Politiques scientifiques et technologiques, [<http://www.oecd.org/fr/sti/sci-tech/leconomiefondeesurlesavoir.htm>], consulté le 1 mai 2018.

AUTRES

- BACHTRACK, « Statistiques Bachtrack : l'infatigable Gergiev domine le classement », Bachtrack, [https://bachtrack.com/fr_FR/classical-music-statistics-2016], 9 janvier 2017
- Site officiel de la Fédération Martenot, [<http://federation-martenot.fr/Historique-de-l-Ecole-d-Art>], consulté le 12 avril 2018

PRESSE

CULTURE CHIFFRES

- DARRAS Anne, « L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture », *Culture chiffres*, vol. 3, no. 3, 2015, pp. 1-16

- GOUYON Marie, « Revenus d'activité et niveaux de vie des professionnels de la culture », *Culture chiffres*, vol. 1, no. 1, 2015, pp. 1-28
- GOUYON Marie, et PATUREAU Frédérique, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, vol. 6, no. 6, 2014, pp. 1-24
- LUTINIER Bruno, DIETSCH Bruno, et SOTTO Marie-Françoise, « Formations artistiques, culturelles et en communication en 2009 : 155 000 étudiants dans des filières très diversifiées », *Culture chiffres*, vol. 5, no. 5, 2011, pp. 1-A VERIFIER
- PICARD Tristan, « Le poids économique direct de la culture en 2015 », *Culture chiffres*, vol. 1, no. 1, 2017, pp. 1-20

AUTRES

- FABRE Clarisse, « enquête au Conservatoire de Paris, bâtiment à problèmes », *Le Monde*, section culture, 12/06/2007, http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/06/12/enquete-au-conservatoire-de-paris-batiment-a-problemes_922346_3246.html

MEDIATHÈQUE HECTOR BERLIOZ

ENSEIGNER LA MUSIQUE EN FRANCE

DOSSIER 99112812, DOC 3(2,1)

- *Dix ans d'enseignement musical et chorégraphique*, Ministère de la culture, rapport, 1990
- *La manifeste du Conservatoires en France pour un nouvel enseignement supérieur spécialisé actes des Assises de l'enseignement supérieur musical spécialisé*, Palais du Luxembourg, 24 janvier 2002

DOSSIER 99169553, DOC 1 (2,4)

- LMD et les relations avec la musicologie : la musicologie est – elle elle un art du spectacle ? *La lettre du musicien*, n°437, octobre 2013

- *Catalogue des travaux de recherche (thèses, mémoires de musicologie, mémoires de pédagogie et mémoires de la formation aux métiers du son, TEP, ses études chorégraphiques) des élèves de 2012/2013 et 2013/2014*

DOSSIER 99122688, DOC 1 (2,2)

- DNSPM : réforme LMD à la rentrée 2008, *La lettre du spectacle* 194, 2/11/2007
- Diplôme national supérieur des professeurs : les diplômes définis par décret, *Le nouveau musicien* n°33, janvier 2008
- Insertion professionnelle : jeunesse, musique et émotion, *la lettre de l'Adami*, n°68, octobre 2009
- Formation musicales et recherches du CNSMDP, « *cultures et recherches* » n°120, été 2009, Philippe Bandrès
- *Nouvelles perspectives du Conservatoire, journal du conservatoire* n°79, printemps 2009, Alain Poirier
- Collaboration entre le CNSMDP et la Sorbonne pour le doctorat d'interprète, journal du Conservatoire n°80, automne 2009, Frédéric Billiet et Laurent Cugny
- *Compte rendu de la 5ème conférence sur les aspects pratiques du métier de musicien, jeudi 4 mars 2010, service de la communication*

•

DOSSIER 99155102, DOC 1 (11)

- Évolution de l'enseignement du Conservatoire à travers quelques dates (du 03/08/1795 à 1990), service de la communication
- Projet de classe d'anthropologie musicale : culture et sciences, Alain Simon
- Liste des master classes de l'année 1991, 1992, 1993, 1994, service de la communication
- Concert de clôture du 18 mars 1993 du pianiste David Dolan dans le cadre de l'échange avec la Guildhall School of Music, service de la communication
- Programme du concert de clôture du 11 mars 1993 du pianiste Murray Mac Lachlon dans le cadre de l'échange avec l'université d'Aberdeen (Ecosse), service de la communication
- Liste des master – classes de 1991 à 2001, service de la communication

TECHNIQUES PIANISTIQUES

- **NO99123949, 8B16936** : *Aspect multidimensionnel du feedback intrinsèque : une appropriation des outils issus de l'éducation physique et sportive vers le domaine de l'enseignement – apprentissage du piano est – elle possible ?* Adrien Bourg, Paris, Université de Paris Sorbonne, Observatoire musical Français, 2001, 50p
- **NO99000580, 8B7691A** : Bouthiron Brigitte, *mémoire d'empreintes : l'enseignement du piano*, Paris, éditions IPMC, 193, 126p
- **NO99048755, 8B1907** : Le Couppey Felix, *De l'enseignement du piano : conseils aux élèves et aux jeunes professeurs*, 4ème édition, Paris, Librairie Hachette, 1882, 147p
- **NO99051803, 8B214P** : Marmontel Antoine, *Art classique et moderne du piano conseils d'un profeseur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, 1er volume, Paris, Menestrel et Heugel, 1876, 180p
- **NO99176588, 8B** : Philipp Isidore, *Quelques considérations sur l'enseignement du piano*, Paris, A. Durano et fils, 1928, 24p
- **NO99045229 4B3932**, Ramopoulo Lorensa, *l'enseignement du piano en Angleterre*, Paris : 1991, Mémoire du CNSMDP
- **NO99129968 4B7074**, Varro Margit, *l'enseignement vivant du piano : sa méthode et sa psychologie*, traduit de l'allemand par Edith Kasinithi, Fernelmont : E.M.E. Et intercommunication, 2008, 239p

OUVRAGES

APPRENDRE LA MUSIQUE EN FRANCE

- BOULEZ Pierre, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Le Seuil, 1975, P44
- BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1987, 167p
- CLER Albert, « Le mélomane », *Les français peints par eux – mêmes, encyclopédie morale du XIXe siècle*, Paris, L. Curmer, 1840 – 1842, 295p
- CONSTANT Pierre, *Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris, éditions Delalain Frères, 1895, 196p
- GENDRON Stéphane, *Enseigner le piano aujourd'hui*, éditions Delatour France, 2014, 94p
- GRIMAUX Hélène, *Variations Sauvages*, Paris, Robert Laffont, 2003, 256p.

- GILBERT Amy, *Rapport sur l'enseignement supérieur de la musique*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, juillet 2011, 68p
- HJ LIM, *Le son du Silence*, Paris, Albin Michel, 2016, 192p
- LANDOWSKI Marcel, *Batailles pour la musique*, Evreux, Seuil, 1979, 191p
- LAVIGNAC Albert
L'éducation musicale, Paris, Librairie Delagrave, 1902, 447p
- XIAO-MEI Zu, *La rivière et son secret*, Paris, Laffont, 2007, p246.

TECHNIQUES PIANISTIQUES

- CORTOT Alfred, « de l'interprétation », p 11-22 *Cours d'interprétation*, recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry, Slatkins reprints, Genève, Suisse, 1980
- CORTOT Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique*, Paris, Salabert, 1928
- DESCAVES Lucette, *Un nouvel art du piano. Exposés et documentation de pédagogie pianistique*, Paris, Billaudot, 1966
- DESCHAUSSE Monique, *L'homme et le piano*, Paris, Van de Velde, 2011, 120p
- DOUEL Jean, *Essai de pédagogie musicale. Principes techniques d'une pédagogie générale de la musique. Lettre d'introduction d'Alfred Cortot*, Paris, éditions Combres, 1944
- MARMONTEL Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano*, Paris, Heugel, 1917
- NEUHAUS Henrich, *l'art du piano, notes d'un professeur*, Paris, éditions Van de Velde, 1971, 239p
- ROUGNON Paul :
Mon piano. Hygiène du piano. Petit dictionnaire explicatif et historique des éléments constitutifs du piano, Paris, éditions Fischbacher. 1921
Souvenirs de 60 années de vie musicale et de 50 années de professorat au Conservatoire de Paris, Paris, Éditions Margueritat
- SERVAIS Maurice, *notions sur l'étude rationnelle de la musique par le piano*, Paris, H. Lemoine, 1947

MÉTHODES ACTIVES

- COUSINET Roger, Une méthode de travail libre par groupes, Paris, Ed. Fabert, 2011 (1^e édition 1945), favoriser les interaction entre élèves, les rendre actifs dans leurs apprentissages
- FERRY Gilles, La pratique d'un travail en groupe : une expérience de formation d'enseignants, Paris, Dunod, 1975 : étude de communications entre les élèves et un professeur dans la classe 1968
- PEYREFITTE Alain, « Les vingt sept points de la rénovation pédagogique d'Alain Peyrefitte », *C'était de Gaulle tome III*, p3-13, Paris, Fayard, 2010
- PEYREFITTE Alain, « L'Expansion de la recherche scientifique », *Revue trimestrielle de l'Association d'étude pour l'expansion de la recherche scientifique*, no 21, décembre 1965, « Des chiffres pour la culture. Colloque de Bourges », 40p.

PARTITIONS

- CHOPIN Frédéric, Etude n°1 opus 25, *Etudes*, éditions Peters, 1879, 44p
- CZERNY, Etude n°29, les Heures du matin, opus 821, Czerny, 1916, Henry Lemoine,
- LISZT Franz, *Totentanz-Danse macabre für piano forte allein*, Hans von Bulow, 1859, 25p.
- RACHMANINOW Serguei, *Moments musicaux*, Moscou, Jurgenson, 1897, 41p.
- TAUSIG Carl, *Daily studies*, New York, Schirmer, 1880, 76p

SOURCES NUMÉRIQUES

RÉSEAUX SOCIAUX

SUPERPROF

- ARTZ Eric, « Eric Artz », *Superprof*, [https://www.superprof.fr/cours-piano-paris-bastille-sourire-piano-queue-niveaux-debutant-superieur-preparations.html#_presentation], consulté le 20 mars 2018

- METRAL Victor, « Victor Metral », *Superprof*, [<https://www.superprof.fr/pianiste-diplome-cnsmdp-professeur-piano-donne-cours-eleves-niveaux.html>], consulté le 20 mars 2018
- MARKOVSKY Stanislav, « Stanislav Markovsky », *Superprof*, [<https://www.superprof.fr/pianiste-diplome-conservatoire-tchaikovski-moscou-donne-cours-piano-paris-ages-niveaux.html>], consulté le 20 mars 2018

FACEBOOK

- Page Facebook du CNSMDP, [<https://www.facebook.com/pg/conservatoiredeparis.cnsmdp/reviews/>], consulté le 13 novembre 2017.
- MURARO Roger, page Facebook de Roger Muraro, [<https://www.facebook.com/rogermuraro/videos/2081040268845353>], consulté le 12 mars 2018.
- ASSUIED Esther, photo de profil Facebook d'Esther Assuied, [<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=779489945558654&set=a.101532406687748.2758.100004929663088&type=3&theater>], consulté le 12 janvier 2018.

LINKEDIN

- ASSUIED Esther, Linkedin d'Esther Assuied, [<https://www.linkedin.com/in/esther-assuied-629a0758>], consulté le 23 mars 2018.

YOUTUBE

- ASSUIED Esther, « Bach-Busoni-Chaconne in D minor -Esther Assuied », *Youtube*, [<https://www.youtube.com/watch?v=3VRT9wPIE6Q>], 14min36sec, 2016.

PHOTOGRAPHIES

- DE PORTZAMPARC Christian, « Cité de la musique aile ouest », Projets, [<http://www.christiandeporzamparc.com/fr/projects/cite-de-la-musique-ouest/>].
- Site officiel du Trio Metral, [<http://www.triometral.com/album-photos/joseph-haydn-competition/>], consulté le 11 juin 2018.
- Illustration disponible sur le site officiel de l'école normale de Paris, [<http://www.ecolenormalecortot.com/en/school-studies/history/>], consulté le 29 avril 2018.
- Claves Record, « Ryutaro Suzuki », [<https://www.claves.ch/products/ryutaro-suzuki-piano-scarlatti-ravel-mozart-liszt>].

SITES PERSONNELS/BIOGRAPHIES

- Site officiel de HJ Lim, [<https://www.hjlim.com/francais>], consulté le 1er mai 2018
- Site officiel de Jonathan Fournel, [<http://jonathanfournel.com/index.php/fr/biographie-fr/>], consulté le 21 mars 2017.
- SUZUKI Ryutaro, site officiel de Ryutaro Suzuki, [<http://ryutarosuzuki.com/biography/>], consulté le 16 janvier 2018.
- Netbusinnesrating, statistiques du site superprof, [<https://netbusinessrating.com/fr/fiche-15519-superprof>], consulté le 2 mai 2018.
- Trio Metral, site officiel, [<http://www.triometral.com/>], consulté le 6 mai 2018.

INTERVIEWS

MICHEL
DALBERTO

Michel Dalberto engage la conversation à partir d'une photographie du jury du Conservatoire sous la période de Gabriel Fauré.

Concernant la difficulté de former un jury valable, c'est un problème que j'ai connu pendant une vingtaine d'années lorsque j'étais président du jury du concours Clara Haskil en Suisse. Une de mes attributions était justement de former un jury. On était sept membres et il fallait que je choisisse six autres membres. Le problème majeur pour trouver des pianistes connus, avec un nom, c'est qu'ils ont des carrières. La plupart des concours internationaux durent entre dix jours et deux semaines. N'importe quel pianiste connu peut imaginer faire deux ou trois concerts pendant ce laps de temps. C'est donc un problème purement financier : en estimation basse, un pianiste connu va gagner autour de 5/6.000 euros par concert. Je ne connais pas un seul concours international qui est capable de proposer 10/12.000 euros voire plus à chaque membre du jury.

Même les plus grands concours comme le Concours Chopin ?

Même les concours les mieux dotés comme le Van Cliburn au Texas ou le Geza Anda à Zürich.

Au début du Conservatoire, le jury n'était pas seulement constitué de pianistes. Est-ce toujours le cas ?

Je ne connais pas très bien les règles, j'ai rarement été jury au Conservatoire depuis que je suis professeur. Normalement, sur un jury de cinq membres, il est très possible qu'il n'y ait que deux vrais pianistes. Il y aura une personne de l'administration, le directeur d'un autre conservatoire et un musicien d'un autre instrument. La photo que je vous ai montrée avec Cortot, Viñes, Moszkowski et Albeniz représente quelque chose d'impossible à réunir aujourd'hui - des gens de ce niveau là, dans un examen du Conservatoire. Beaucoup de musiciens disent qu'ils n'aiment pas les

concours alors qu'ils oublient que c'est souvent grâce à cela qu'ils ont commencé leur carrière.

Justement, que pensez-vous des concours ?

Un concours ne donne jamais de talent à quelqu'un, il sanctionne son talent. Après, il y a cette question récurrente : pour quelle raison un grand nombre de lauréats de concours internationaux disparaissent après trois ou quatre ans de concerts ? Certains sont arrivés au sommet de leurs possibilités et d'autres ont un potentiel à développer. Il y a le talent et puis il y a le développement de ce talent.

Comment vos élèves vous connaissent ?

Ce ne sont pas nécessairement eux qui m'ont choisi. Ils font l'examen d'entrée au Conservatoire, soit en licence, soit en master. On leur demande de mentionner au minimum deux ou trois noms de professeurs dans l'ordre de préférence. Après cela dépend des places libres chez chaque professeur. Au début de l'année prochaine par exemple j'aurai trois places à offrir parce que j'ai trois élèves qui sont en dernière année de master et qui vont s'en aller.

Pour aller en doctorat ?

Pas nécessairement. Je sais que l'un veut faire le troisième cycle, les deux autres, je ne sais pas. Donc, une fois admis, il y a une réunion de répartition où les professeurs se retrouvent dans le bureau du directeur des études et on examine toutes les listes. Des professeurs vont dire « lui je le connais, j'ai de la place, je le prends », parfois on en accepte sans les connaître.

Avez-vous eu des élèves avant leur entrée au Conservatoire pour les préparer ?

Non, je suis très mauvais pour ça. Il m'arrive en revanche d'auditioner des jeunes qui souhaitent se présenter au Conservatoire et, s'ils sont acceptés, être admis dans ma classe.

Mais c'est quelque chose qui se fait

généralement ?

Oui, je pense que certains professeurs le font et c'est bien. C'est une question de temps. J'ai ma vie au Conservatoire et ma vie de pianiste avec des concerts, des voyages etc. Je n'ai pas trop de temps à consacrer à des cours privés. De plus, je ne connais pas de professeurs dans des conservatoires d'autres villes donc je n'ai pas de relais. Je n'ai presque jamais un professeur me disant « J'ai cet élève qui veut se présenter au Conservatoire de Paris, je serais content que vous le preniez ». Je ne fais jamais ça. Ce sont soit des élèves qui me connaissent par les concerts, les disques, les commérages, soit ils arrivent et on fait connaissance. En réalité je fais relativement confiance à l'examen d'entrée et me dis que ça ne peut pas être des « boulets ». Parfois c'est quelqu'un de remarquable, parfois un peu moins mais ça ne me dérange pas de ne pas prendre que des talents exceptionnels.

Le talent peut se révéler aussi.

Le talent peut se révéler et je trouve extrêmement gratifiant de voir les progrès d'un

Oui. Il y a des élèves qui ont des environnements familiaux difficiles et cela risque d'avoir une influence sur leurs études. Ces élèves ne réalisent pas que le Conservatoire peut les aider. Souvent les élèves sont timides, honteux, ont de la peine à en parler. Cela peut être aussi quelque chose de plus personnel comme une déception amoureuse qui va les mettre « à plat » pendant des semaines voire des mois et là, il est important que le professeur soit à l'écoute si l'élève le souhaite.

Est-ce que vous tutoyez vos élèves ?

Jamais. Je ne tutoie pas facilement et trouve que c'est plus facile de vouvoyer quelqu'un quand on va lui dire des choses pas spécialement agréables. Bien sûr je leur dis des choses agréables de temps en temps mais je suis plus là pour leur dire des choses désagréables. Et je n'ai aucune envie d'instaurer un rapport genre copain. J'en ai eu un récemment qui a essayé de me tutoyer, qui me prenait par le bras etc.. je lui ai juste dit que je n'étais pas un de ses copains et il a compris.

« Je pose des questions sur tout : sur leur vie, leur environnement familial [...] »

élève moins talentueux qu'un autre.

Comment se déroule votre premier cours ? Comment faites vous connaissance ?

Je pose des questions sur tout : sur leur vie, leur environnement familial, comment ça se passe, quel est leur rapport à la musique, qu'est ce que ça signifie pour eux.. Je suis assez curieux.

Dans les bulletins archivés au Conservatoire, les professeurs mentionnent souvent la famille effectivement.

Donc vous maintenez une certaine distance tout en parlant de vie privée etc.

Je suis d'une génération où on disait « maître » au professeur. On ne disait pas monsieur. Je disais 'maître' à Perlemuter, à Jean Hubeau. Le seul professeur à qui je ne disais pas « maître » était beaucoup plus jeune, c'était Christian Ivaldi que j'ai eu comme professeur de déchiffrage. Il m'a dit : « tu ne va pas commencer à me dire maître, je suis ton professeur de déchiffrage, je trouve ça ridicule ». Donc je lui ai dit monsieur. Mais on était à la fin des années 70 début 80.

Est-ce que vous donnez des cours particuliers à vos élèves en plus du Conservatoire ?

Non. Il peut m'arriver d'en donner à d'autres qui n'ont pas été admis au Conservatoire ou qui n'ont pas l'intention de s'installer à Paris. En général ce sont des étrangers.

Donnez-vous des cours gratuits ?

Cela m'arrive. Je n'ai pas de véritable politique

Conservatoire dans la classe de Perlemuter, il donnait ses cours le mercredi et le vendredi à partir de 14h. On venait l'un ou l'autre jour mais on venait toujours au début du cours et on jouait au fur et à mesure donc on restait et on écoutait. Cela avait un énorme avantage, c'est qu'ainsi on écoutait des cours de Perlemuter avec des œuvres que l'on ne travaillerait peut-être jamais avec lui mais on les gardait en mémoire. J'en parle en particulier au sujet de Gabriel Fauré : j'en joue de plus en plus, je viens d'en enregistrer un disque mais je n'ai jamais vraiment travaillé

« pendant la semaine, ils ont beaucoup de cours et sont beaucoup plus occupés que nous ne l'étions »

à cet égard. D'abord j'estime que tout travail mérite salaire. Je ne vois pas pourquoi j'irais consacrer 1h voire plus à quelqu'un sans qu'il y ait une forme de rétribution. Après, j'ai d'anciens élèves qui viennent me revoir, qui me disent « j'aimerais beaucoup vous jouer telle pièce »... J'en ai un qui a fait d'énormes progrès dans la classe et est sorti du Conservatoire avec une mention très bien. Il a formé un trio et ils ont remporté un important concours international. Ils viennent de temps à autre me demander conseil, me jouer de nouvelles œuvres. Ce n'est pas un cours, c'est plus un moment où je vais leur dire mon impression sur leur jeu, sur ce qu'ils pourraient améliorer et je ne me vois pas leur demander quelque chose.. On a développé des relations de confiance et quasi amicales.

Quelle est l'ambiance de votre classe en général, y a t-il une atmosphère de concurrence entre vos élèves ou plutôt de cohésion ?

C'est une question intéressante. Jusqu'à récemment, je donnais mes cours individuellement. Chacun venait à son horaire et s'en allait. Et en fait je commence à me dire que ce n'est pas une bonne idée. Je me suis souvenu de quelque chose : quand j'étais au

Fauré avec Perlemuter. En revanche je l'ai beaucoup entendu enseigner cette musique et c'est resté dans ma mémoire, donc c'est presque un peu comme si je l'avais travaillé avec lui. C'est pour ça que je souhaite désormais que les élèves viennent, restent au moins trois heures et ainsi s'écoutent les uns les autres. Le problème c'est que, pendant la semaine, ils ont beaucoup de cours et sont beaucoup plus occupés que nous ne l'étions. C'est pourquoi je ferai désormais cours le week-end pour qu'ils soient plus tranquilles et puissent rester.

Vous ressentez une atmosphère de concurrence ?

Je ne sais pas car je ne les vois pas ensemble. Cela se développera sûrement lorsqu'ils viendront ensemble. Je sais que Hortense Cartier-Bresson a tous ses élèves en même temps et je pense qu'elle a raison.

Allez-vous écouter vos élèves?

Aux concours jamais, en tout cas pas aux examens du Conservatoire pour des questions de temps, parce que c'est rarement lors d'un concours qu'ils jouent le mieux et parce que je leur ai toujours dit que quand ils seraient sur

scène au piano, ils seraient seuls. J'estime être avant tout là pour les former, les faire progresser, les préparer pour ces fameux examens et concours du Conservatoire ou autres. Une fois que le jour du concours arrive, peu importe que je sois là ou non. Et cela m'évite d'avoir la tentation de discuter du résultat avec le jury. J'ai été trop souvent membre ou président de jury pour supporter les contestations de professeurs, parents ou amis des candidats. En revanche, en concert oui, si je peux. Je vais aller d'ailleurs demain soir à un concert d'un de mes 3e cycle qui joue à l'Hôtel de Soubise, j'ai entendu également un autre il y a deux semaines, j'aime bien et cela m'apprend des choses sur eux.

Avez-vous des difficultés à communiquer avec certains élèves qui sont étrangers par exemple ?

Non. Le Conservatoire est assez strict là-dessus, il y a un examen linguistique pour les étrangers et s'ils n'ont pas le niveau, ils ne sont pas admis. Après cela dépend, j'ai eu par exemple deux japonais qui parlaient parfaitement et puis avec un autre, c'était plus dur. En général les étrangers sont contents d'en

manière générale je n'ai pas l'impression qu'il y ait de situations conflictuelles. Et, comparativement à ce que j'ai connu à l'époque où j'étais étudiant, les classes sont beaucoup moins fermées.

J'ai entendu Vanessa Wagner dire qu'il n'était pas nécessaire d'apprendre par cœur les morceaux. Qu'en pensez-vous ?

Je suis d'une génération où jamais on ne posait ce genre de questions. Il est évident que l'on jouait par cœur. Je trouve dommage de ne pas apprendre par cœur, comme d'ailleurs aussi l'école avec la poésie et les textes, c'est tellement important de former la mémoire. Bien sûr il est admis de jouer une pièce de musique contemporaine avec la partition. Mais jouer une pièce de Mozart, Chopin, Brahms avec la partition sous les yeux, c'est dommage et montre surtout une éducation incomplète de la mémoire.

Quelle est l'influence de ces nouvelles pratiques sur les élèves ?

Quasi nulle. Aux examens il n'est pas autorisé de jouer avec partition. Je pense que ce serait

« Si un élève veut travailler avec un autre professeur, je leur dis dès le début que je n'ai aucun problème d'ego à ce sujet »

profiter pour apprendre une langue.

Avez-vous eu déjà un conflit avec un autre professeur au sujet d'un élève ou d'une méthode de travail ?

Absolument pas. On ne se voit presque jamais avec les autres professeurs sauf au détour d'un couloir. Sinon il y a deux réunions annuelles des professeurs. Si un élève veut travailler avec un autre professeur, je leur dis dès le début que je n'ai aucun problème d'ego à ce sujet. Et naturellement, si un autre élève d'une autre classe veut travailler avec moi, je me réfère tout de suite à l'autre professeur. De

un mauvais signal de changer cette pratique. Cela vient beaucoup depuis que Sviatoslav Richter jouait avec partition mais on oublie de rappeler que c'était vers la fin de sa vie. J'ai eu la chance de l'écouter enfant et plusieurs fois après et il jouait toujours par cœur. Le problème de Richter est celui que tout le monde connaît à partir d'un certain âge : la mémoire n'est plus ce qu'elle était. Richter donnait beaucoup de concerts jusqu'à la fin de sa vie, au moins une bonne centaine par an et il changeait pratiquement de programme à chaque concert. C'est normal qu'à un moment il mette la partition. Un pianiste que j'aime beaucoup et qui est un ami a eu une fois un

blanc total en jouant un concerto. Il a dû s'arrêter, aller dans sa loge prendre sa partition. Evidemment il n'a plus envie de revivre un tel cauchemar et joue donc tout le temps avec partition sous les yeux.

Est-ce que vous adaptez votre pédagogie en fonction de l'élève, de sa main... ?

Les asiatiques ont souvent de petites mains, je vais donc adapter leur répertoire. Sinon je n'ai pas de réelle pédagogie, l'important c'est le résultat. Par exemple, au plan des doigtés, je leur dis que s'ils veulent ajouter le bout de leur nez pour faire telle note, ça ne me dérange pas du moment que le résultat est bon !

Vous n'imposez pas vos doigtés ?

Non, je les propose. Je ne suis pas quelqu'un qui impose. C'est d'ailleurs pour cela que je n'enseigne jamais à des enfants. Les enfants ont besoin qu'on leur dise : c'est comme ça et pas autrement. J'ai beaucoup de mal avec ça. En revanche je crois que je suis bon pour proposer différentes options.

Que pensez-vous de Marguerite Long qui était assez rigoureuse sur ses idées ?

Je ne suis pas la bonne personne pour parler de Marguerite Long, elle était à l'opposé de l'école d'où je viens. D'ailleurs il n'était pas recommandé de citer son nom devant Perlemuter. Je n'ai jamais été un grand fan de toute cette pédagogie de l'articulation haute, je trouve le son peu intéressant et généralement peu varié...

Pourtant Cortot avait demandé à Marguerite Long de donner des cours à Samson François...

Peut-être n'avait-il pas envie de lui en donner !

Y a-t-il toujours une spécificité française dans les pratiques pianistiques en France ?

Je pense qu'il y a toujours une approche un peu française de la musique liée à la couleur,

surtout si on est de l'école Cortot. La qualité du son, l'attention au phrasé, la respiration sont également importantes. Si c'est une école qui vient de Lazare-Lévy et Marguerite Long, ce sera plutôt l'articulation, la clarté.

Utilisez-vous beaucoup de métaphores pour expliquer certaines choses ?

C'est variable. Tout dépend de l'instant et de ce que l'on cherche à dire et surtout à qui on le dit. Il est souvent préférable d'être clair, dire clairement à l'élève qu'il y avait trop de pédale ou qu'il ne respecte pas une indication précise du compositeur, mais parfois une métaphore peut aider.

Quand un élève fait mal un rubato par exemple.

Je lui rappelle ce qu'est le rubato. C'est très intéressant de rappeler l'origine étymologique d'un mot. Par exemple arpeggio vient de harpe. Visuellement déjà, quand on imagine un accord à la harpe, l'arpeggio prend tout à coup une autre dimension. Adagio ne signifie pas lent mais à l'aise. Rubato c'est rubare, c'est à dire voler, dérober. Cortot le rappelait très justement : « Lorsque vous accélérez ou ralentissez, vous volez du temps et ensuite, vous devez rendre ce que vous avez volé ».

Vous avez déjà eu un conflit avec un élève au sujet d'une interprétation ?

Je ne suis pas quelqu'un avec qui on a des conflits de manière générale. J'ai eu une fois un problème avec un élève qui aurait pu déboucher sur un vrai conflit. Il était furieux du résultat d'un examen et mettait sa démission dans la balance comme si cela allait mettre le Conservatoire sens dessus dessous. Je lui ai juste rappelé qu'aucun élève n'est irremplaçable au sein d'une grande école et qu'il y a 50 jeunes talents qui attendent à la porte de prendre sa place. Cela l'a évidemment un peu refroidi et il est revenu à de meilleurs sentiments. Quant à des problèmes d'interprétation, si l'élève joue d'une manière qui ne me plaît pas mais qui, pourtant, est

convaincante, pourquoi pas. Ce sont des questions que l'on se pose souvent quand on est membre de jury car, la plupart du temps, on se dit : ce n'est pas comme ça que je jouerais. Mais on peut trouver cela intéressant, cela apporte un éclairage différent sur la musique. Ce qui me gêne, c'est lorsque l'élève ignore volontairement des indications du compositeur. Il y a deux choses que je répète souvent, d'abord le précepte latin « Dura lex, sed lex » (la loi est dure mais c'est la loi) ensuite « Si vous voulez transgresser une règle, apprenez d'abord à la maîtriser ». En clair, commencez par essayer de faire et comprendre ce que le compositeur vous demande, ensuite on verra.

Êtes-vous tactile comme prendre la main de l'élève pour lui expliquer tel mouvement...

Cela peut m'arriver. La seule chose à laquelle je suis fortement attaché, et ça tient beaucoup à l'école de Perlemuter-Cortot, c'est que l'élève ne se raidisse jamais, qu'il reste souple. C'est aussi en prévision de leur avenir, ne pas prendre de mauvaises habitudes de raideur qui risquent de créer des problèmes physiques.

Quelle est votre grande référence pianistique ?

« Quand vous entrez dans cette école, vous sentez qu'il s'y passe quelque chose »

Arturo Benedetti Michelangeli, que j'ai eu la chance d'écouter un certain nombre de fois. Je ne l'ai jamais rencontré mais je pense que j'ai beaucoup appris en l'écoutant. Après il y a Cortot, Arrau, Richter, Curzon, aujourd'hui des gens comme Pletnev, Douglas, Lupu.. Perlemuter, c'est évident dans la mesure où il a

été mon professeur. Je suis toujours extrêmement flatté lorsqu'on me dit 'Ah ! vous me rappelez Perlemuter'.

Avez-vous perçu des changements au sein de l'enseignement du piano ?

Je ne suis professeur que depuis 2011 donc il m'est difficile d'en parler. Et je n'avais même pas prévu de l'être, c'est le directeur, Bruno Mantovani qui est un des mes très proches amis, qui souhaitait que je me présente pour avoir une classe de piano. Je me suis donc présenté et ai été choisi, la même année d'ailleurs que Frank Braley.

On parle beaucoup dans la presse des dérives sexuelles dans les Conservatoires. Qu'en pensez-vous ?

Il y a des professeurs qui ont des comportements déplacés avec des élèves, filles ou garçons. S'il y a des infractions, elles doivent être sanctionnées de la manière la plus sévère qui soit et les élèves ne doivent jamais hésiter à les dénoncer. On n'est heureusement plus dans une époque où cela restait caché.

Est-ce que vous êtes gêné dans votre rapport au tactile à cause de ces considérations ?

Il y a tactile et tactile. Un élève comprend tout à fait qu'on lui touche légèrement une main ou une épaule pour lui faire comprendre un mouvement, d'où vient le poids, mais si cela dérive vers un comportement inapproprié, c'est inacceptable.

Est-ce que le directeur a une influence sur les professeurs, au plan du répertoire par exemple ?

Non. En revanche, il a une influence immense et majeure sur ce qu'est l'école même. Il y a eu pendant de trop nombreuses années des directeurs, sans doute bons au plan administratif, mais qui n'étaient pas du tout des références musicales. En fait, depuis Gabriel Fauré, il n'y avait plus jamais eu un directeur

du Conservatoire qui soit en même temps un compositeur reconnu internationalement. Il y en avait eu quelques-uns qui écrivaient un peu de musique mais cela restait plutôt anecdotique. Un directeur qui soit compositeur avec des opéras, des œuvres symphoniques joués partout dans le monde, il a fallu attendre Bruno Mantovani pour en retrouver un. Il a fait entrer beaucoup d'air frais dans cette école, rouvert des portes qui semblaient hermétiquement closes. Quand vous entrez dans cette école, vous sentez qu'il s'y passe quelque chose de positif, qu'il y a une effervescence au sein des élèves.

Vous pensez quoi des cours sur internet ou en émission radio/télévisée ?

J'en ai déjà fait au Japon dans une série qui s'appelle Super Piano Lesson. Elle avait été filmée par la NHK, l'équivalent japonais de la BBC ou de Radio France. C'était diffusé en prime-time tous les dimanches pendant presque trois mois. Le Japon est assez unique pour ce genre d'émission. Je donnais un cours à des élèves, chacun sur une œuvre spécifique, je jouais ces mêmes œuvres et la NHK, avec la collaboration de Yamaha, avait publié un magnifique album avec des textes explicatifs sur les œuvres ainsi que les partitions avec mes propres annotations, doigtés etc.. Tout ça était disponible dans les magasins de musique Yamaha partout au Japon.

Vous avez beaucoup d'élèves asiatiques au Conservatoire ?

Oui, je suis assez connu au Japon ainsi qu'en Chine.

Est ce que vos élèves se posent les mêmes questions que lorsque vous étiez étudiant ?

Les questions que l'on se posait à mon époque sont toujours un peu les mêmes mais les réponses sont passablement différentes surtout depuis l'apparition d'internet. Aujourd'hui il y a des questions sur la carrière que l'on n'aurait jamais posées quand on était étudiant même si on y pensait. Je n'ai jamais posé une question à

Perlemuter sur ma carrière, il m'aurait regardé halluciné en me disant d'apprendre d'abord à jouer et que je verrai après. Carrière était considéré comme un mot vulgaire. Aujourd'hui les élèves sont plus âgés, moi je suis entré à 13 ans au Conservatoire et sorti à 22. J'ai commencé ainsi ma carrière à 20 ans quand j'ai gagné mon premier concours international. A 20 ans aujourd'hui, la plupart sont au Conservatoire en licence, vont encore faire deux ans de master, mes élèves ont entre 20 et 23 ans et il est donc normal qu'ils se posent des questions sur leur carrière que je ne me posais pas quand j'avais 13 ou 14 ans.

Pourquoi l'âge a t-il été repoussé ?

On ne peut plus faire une classe d'instrument sans en même temps faire un certain nombre de classes théoriques. Cela prend plus de temps. À mon époque, certains élèves faisaient leur classe d'instrument en un ou deux ans et sortaient avec un 1er Prix sans avoir jamais appris à déchiffrer, à connaître des rudiments d'harmonie, de contrepoint etc.. C'était des classes optionnelles en quelque sorte.

Les élèves ont-ils une meilleure conscience musicale aujourd'hui ?

Sur le plan de la carrière, oui. Ils se rendent compte que ça va être horriblement difficile. Mais je suis toujours méfiant quand on me dit que c'est plus difficile aujourd'hui car c'est exactement ce que j'entendais quand j'avais vingt ans. Après, ce n'est pas obligatoirement les meilleurs musiciens qui font carrière. Il faut avoir du talent, certes, mais encore faut-il savoir le faire connaître et le vendre. Il y a ceux pour lesquels je n'ai aucune inquiétude car je sais qu'ils retomberont toujours sur leurs pieds, des garçons et des filles qui savent se présenter, qui contacter. On sent très bien ceux qui ont plus d'empathie que d'autres. Il y a des artistes qui, avant même de toucher le piano, sont aimés par le public. Rubinstein avait ça, Maria Joe Pires aussi.

Vous enseignez la manière de se présenter ?

Tout dépend. Personnellement, quand les circonstances s'y prêtent, j'aime bien dire quelques mots sur les œuvres avant de jouer, les gens ne sont pas tous censés connaître le contexte de l'œuvre et je crois qu'ils apprécient cela. D'abord ils sont étonnés de nous voir capable de parler et cela crée tout de suite un lien positif. Quand j'en parle à mes élèves, ils me répondent souvent 'je n'oserai jamais', mais j'essaie de les convaincre.

Vous faites des remarques sur l'apparence ?

Non, sauf si on me demande. Je suggère de mettre une veste car si on transpire ça se voit sur la chemise. Après, cravate, pas cravate.. les choses ont beaucoup changé sur ce plan depuis 20 ans.

Aidez-vous vos élèves à faire de la communication ?

Là aussi, tout dépend de la personne. Certains en ont besoin, d'autres le font très bien tout seul. J'en ai un, très talentueux, mais qui ne sait absolument pas se vendre. C'est un garçon extraordinairement cultivé, on peut avoir des discussions passionnantes sur la philosophie grecque par exemple mais il a une manière de parler souvent trop intello et ne sait pas bien s'adapter. Je l'ai envoyé chez une amie qui travaille dans la com'. Un talent c'est aussi de savoir s'adapter avec les gens.

Est-ce qu'aujourd'hui le 'marché de la musique classique' est plus difficile ?

Oui et non. Il y a beaucoup plus d'opportunités aujourd'hui qu'il y a trente ans. Internet a été comme une explosion, ça a bouleversé le marché.

Imposez-vous les morceaux ou pas ?

Ainsi que je vous ai dit, je ne suis pas quelqu'un qui impose. Souvent ils demandent à jouer un morceau. Si je pense que c'est utile pour eux, je dis oui. Parfois je suis dubitatif mais, s'ils insistent, je laisse faire et ils peuvent avoir raison. Je ne prétends pas avoir

la science infuse ! Ils ont aussi besoin de conseils concernant les programmes d'examens.

Déchiffrez-vous avec vos élèves ?

J'aime bien prendre un élève quand il commence un morceau, cela évite qu'ils prennent de mauvaises habitudes dès le début. Je leur suggère aussi quelques doigtés pour les passages délicats.

Vous faites de la technique comme des gammes, des 7eme de dominante... ?

Non, c'est à eux de le faire mais en fonction de leurs mains et de leur habileté technique j'essaie de les faire se développer là où ils ont des problèmes spécifiques. Par exemple quelqu'un qui a un problème avec les octaves, je vais plutôt lui faire travailler les études en octaves de Chopin, Liszt, Debussy... Pour d'autres ce seront les tierces ou les sixtes... D'autres n'arrivent pas à comprendre la clarté polyphonique, je leur fais donc travailler pas mal de Bach. Sinon j'ai eu un élève qui n'arrivait pas à trouver sa position au piano. Il venait une semaine en jouant très haut, la semaine d'après il avait baissé au minimum, la semaine d'après il avait remonté et ainsi de suite. Résultat, il a eu de sérieux problèmes avec sa colonne vertébrale. Il a dû arrêter pendant presque trois mois, ce qui a été finalement très positif pour lui parce qu'il a commencé à travailler sérieusement dans la vidéo – il est né dans ce milieu, son père ayant une émission de télévision très populaire au Brésil – a rapidement eu du succès et maintenant il est demandé partout. Il est envoyé dans le monde entier pour filmer des concerts, des concours, faire des interviews de musiciens comme Pires etc...

Vous avez des conseils pour vaincre le trac ?

Le trac ne se vainc jamais. Sinon, un conseil que m'avait donné Perahia il y a longtemps, c'était, juste avant un concert, de jouer pendant deux heures tout lentement sans faire de nuances, juste en se concentrant sur les

mouvements des doigts, du poignet etc.. et de veiller à se focaliser là- dessus. Cela clarifie tout et je le fais volontiers. J'arrive en avance à la salle, je vais au piano de ma loge, aussi mauvais soit-il (il est toujours préférable de travailler sur un mauvais piano qu'un bon), et je joue tout le programme lentement. Je le recommande à mes étudiants lorsqu'ils sont très nerveux avant un concert.

« Le trac ne se vainc jamais »

Vous avez des élèves qui travaillent trop vite ?

Le problème c'est qu'on ne peut pas être derrière eux 24h/24. J'aimerais souvent être derrière pour voir comment ils travaillent. Souvent de mauvaises habitudes de travail prises jeune paralysent le développement ultérieur. On leur dit des choses mais après, que vont-ils en retenir ?

Vous avez des élèves qui sont trop faibles physiquement pour jouer certaines œuvres ?

Oui. Certains s'imaginent qu'ils pourraient jouer *Mazeppa* de Liszt alors qu'ils sont à peine capables de jouer correctement une étude de Czerny. Toutefois cela peut, pour certains, être un challenge que de travailler une œuvre vraiment difficile alors qu'ils en sont objectivement incapables. C'est une question psychologique : parfois ils se décourageront mais parfois ils seront stimulés.

FLORENT
BOFFARD

Comment se déroule votre premier cours, la première fois que vous rencontrez l'élève ?

Tout dépend si c'est dans le cadre du conservatoire ou non, certains élèves viennent me voir avant de se présenter à l'école. On fait connaissance.

Certains vous connaissent grâce à un site internet par exemple ?

C'est très variable. Certains viennent parce qu'ils ont entendu des concerts ou des disques, ou parce qu'ils m'ont vu sur le site internet du conservatoire. Chaque professeur a une image, une réputation. Sinon les choix se font souvent par les professeurs de région qui suggèrent un tel. Généralement l'élève n'est pas au courant du fonctionnement du Conservatoire à moins qu'ils aient une famille qui soit dans la musique. Quand on voit l'élève pour la première fois on l'écoute d'abord, on montre le type d'enseignement qu'on a l'habitude de faire et on parle de choses qui sont immédiatement applicables et utiles pour le concours du Conservatoire. Lorsque c'est le premier cours au sein de l'institution, on s'intéresse à son parcours, ses intérêts musicaux, les pièces qu'il a travaillé et les objectifs à tenir.

Les élèves ont déjà un niveau avancé en licence ?

Ils ont tous un niveau technique avancé. Il y a souvent un travail technique à fournir encore en licence notamment. En master et doctorat après 20 ans l'âge rend difficile la mise en place d'un nouveau travail technique; surtout tout ce qui est position et attitude face à l'instrument, les habitudes sont déjà prises. A 15 ou 16 ans c'est encore très malléable.

Donnez-vous des cours particuliers ?

J'en donne très peu. Pour les étudiants qui veulent se présenter dans ma classe mais je vois très peu d'étudiants sur la longueur en cours particuliers.

Tutoyez-vous vos élèves ?

Quand ils sont dans la classe oui. Certains me tutoient, je n'ai pas de pression ils font comme ils veulent, la distance nécessaire est présente quoi qu'il en soit.

Et quand vous étiez élève ?

Mon professeur me tutoyait et je le vouvoyais. J'ai connu mon dernier professeur à 12 ans.

Quelle est l'ambiance de votre classe ?

Je suis au Conservatoire depuis quatre mois je ne peux donc pas vraiment juger. A Lyon je n'ai pas eu la sensation qu'il y avait de la concurrence au sein de la classe, mais des rivalités au sein du Conservatoire.

Les cours sont individuels ?

Oui mais je leur demande d'assister à quelques cours supplémentaires pour qu'ils s'écoutent et découvrent d'autres répertoires.

On parle de classe de piano, y a t-il une unité ?

“Certains ne parlent pas très bien français”

Un peu, inévitablement, même si j'essaie de préserver au plus les personnalités. Ils se croisent avec les horaires.

Est-ce que vous communiquez avec la famille de vos élèves ?

Quand ils sont très jeunes oui pour savoir si ils n'ont pas de soucis pratiques.

Est ce que vous discutez de sujets qui sortent

du cadre musical parfois ?

Oui si le répertoire le demande parfois, par exemple si les pièces sont accolées à des textes particuliers. Je me souviens par exemple d'un élève qui était assez jeune mais qui avait une culture cinématographique vraiment étonnante !

Avez-vous des difficultés à communiquer avec certains élèves ?

Certains ne parlent pas très bien français, si il faut on passe par l'anglais. Mais avec la musique c'est rarement un problème.

Est-ce que les élèves travaillent différemment selon leur culture ?

Il y a des caractéristiques selon les pays. C'est plutôt la capacité à assimiler des styles différents, ce sont des idées faciles mais un italien sera par exemple plus spontané dans du Scarlatti, un français aura plus de naturel dans du Debussy et les russes apporteront certainement un pathos qui ne sera pas le bienvenu dans cette musique. Les allemands ont souvent une formation qui va les faire appréhender un Brahms ou un Beethoven de façon plus rigoureuse que nous.

Avez-vous des relations affectives avec vos élèves ?

Je reste attaché même si je perdrai sans doute de vu la plus part d'entre eux. Le lien qui se crée sur une période de cinq ans avec une matière aussi humaine et personnelle que la musique crée une proximité exceptionnelle. Plus que dans les enseignements collectifs, et davantage encore que les disciplines non-performatives.

Quels types de problèmes rencontrez-vous dans votre enseignement avec vos élèves ?

J'ai eu quelques problèmes d'absentéisme ou de ponctualité. On a parfois une responsabilité à éveiller, mais ce sont des problèmes personnels qui auraient pu se produire dans

d'autres contextes historiques.

Il y avait beaucoup d'absentéisme au début du XIX siècle.

Je pense que c'est parce qu'aujourd'hui les classes sont plus difficiles d'accès. Accéder à cette formation apparaît comme une chance, et le niveau pour être admis était sans doute moins exigeant. Plus de musiciens sont formés pour environ autant de places.

Avez-vous eu des problèmes de méthodes ?

Parfois on se rends compte que des positions ne conviennent pas à certaines morphologies, et que l'élève devra employer des moyens personnels. Ou que la manière de parler de certaines musique est trop exigeante. Ce sont des questions de pédagogies plus que de méthodes. C'est très variable selon les individus. Il peut y avoir des problèmes d'interprétation sinon. Certains vont être influencés par des enregistrements sur des choix artistiques qui ne conviennent pas. Il faut argumenter, expliquer pourquoi tel choix convient à une personne parce que la façon dont il conçoit l'œuvre est cohérente alors que si l'élève utilise tel détail ça ne rentrera pas dans le contexte.

Ce genre de discussion est quelque chose de nouveau ?

Je me souviens avoir argumenter avec mon professeur. C'est sans doute plus facile aujourd'hui de poser ce genre de questions, il y a plus de proximité.

Utilisez-vous beaucoup de métaphores dans vos cours ?

Pour tout ce qui est langage sonore oui. En terme de rubato ou d'agogique, c'est moins fréquent. L'image est toujours efficace de toute façon. Mais pour certains cas comme dans une fugue de Bach, on a besoin de parler de la polyphonie, de la matière musicale. Je reviens souvent à la composition elle même, au texte.

Vous réclamez-vous de telle école ou non ?

Je suis influencé par les professeurs que j'ai eu, l'une d'elle était élève de Cortot. C'est vrai que inconsciemment Cortot me touche énormément.

Il y a toujours des pianistes qui se réclament de Marguerite Long ?

Certains témoignent encore par leur jeu de cette époque mais c'est rare.

Vous imposez vos doigtés ?

Généralement je propose. Je ne vais pas imposer un doigté, avec la morphologie des mains rien n'est absolu. Je prends souvent en compte les caractéristiques de la main, je n'ai aucun a priori sur les doigtés.

certains on sait qu'ils auront une période de concerts qui sera plutôt une activité de complément et il y aura de fortes chances pour qu'ils enseignent. D'autres vont se diriger vers la musique de chambre. On ne peut pas prédire à l'avance et ça dépend de trop de choses.

Que pensez-vous du système LMD ?

La formation au Conservatoire peut-être extrêmement complète, beaucoup plus qu'à mon époque. La chose qui a le plus évolué est sans doute l'éventail de formations disponibles pour chaque instrumentiste. Le cursus était très succinct à mon époque. Il y a toujours un juste milieu à trouver entre la pratique instrumentale qui est toujours très exigeante, surtout pour des instruments comme le piano, et la théorie. Je pense que le niveau atteint aujourd'hui est satisfaisant.

“Il y avait une fierté du Conservatoire auparavant, une sensation de très bon enseignement, de très bonne formation qui rendait suspect le besoin d'aller ailleurs”

Laissez-vous le choix aux élèves sur les œuvres ?

Quand ils ont envie d'une œuvre si ça peut les faire progresser tant mieux. J'aime bien leur donner une autonomie dans le choix des œuvres. Un des objectifs principaux c'est qu'ils sortent autonomes du CNSM.

Est-ce que la notion de carrière est plus importante aujourd'hui ?

J'ai fini le Conservatoire à 18 ans. Puis il y a eu une période de floue dont j'ai profité pour faire quelques concours internationaux, des classes de culture musicale, harmonie, contrepoint, accompagnement au piano... Cette période a duré environ six ans puis j'ai eu un poste. Il y a une période d'incertitude effectivement, pour

Quelle est l'influence du directeur sur la vie du Conservatoire ?

Elle est très grande. C'est quelqu'un qui va orienté les priorités, ça se diffuse sur toute l'institution. A mon époque j'ai le souvenir d'une rigidité dans l'enseignement et l'ouverture à l'extérieur. Mon amie Claire Desert à été la première à travaillé à l'étranger pendant les années du 3ème cycle. Son directeur Marc Bleuse n'avait jamais entendu une telle demande. Il a accepté mais c'était inenvisageable auparavant pour quelqu'un du Conservatoire d'avoir besoin d'étudier ailleurs. C'est un état d'esprit qui est aujourd'hui inimaginable. Erasmus est évidemment quelque chose qui est souhaité. Il y avait une fierté du Conservatoire auparavant, une

sensation de très bon enseignement, de très bonne formation qui rendait suspect le besoin d'aller ailleurs. La souplesse de tout les événements qui peuvent être l'organisation de concerts, d'opérations avec une thématique donnée, donnent l'impression que beaucoup de choses sont possibles et qu'il faut simplement le vouloir. Pour l'élève qui fait sa scolarité, je trouve que si il fait les bons choix, hormis le fait qu'il ne faut pas qu'il subisse la pression de la concurrence que je trouve assez regrettable, il peut tirer énormément de choses du Conservatoire.

Aujourd'hui c'est un véritable campus qui s'est développé au Parc de la Villette ?

Oui c'est absolument incroyable. La présence de l'orchestre de Paris, de l'ensemble intercomtemporain, de la Cité de la musique est extraordinaire. Les échanges pourraient être plus importants mais sont déjà conséquents.

Vous n'êtes donc pas pessimiste sur l'évolution de l'enseignement pianistique en France ?

Si car j'ai des échos inquiétants sur certaines formations précédents les conservatoires supérieures. Dans les conservatoires régionaux ou municipaux la finalité de l'enseignement musical n'est plus tout à fait la même et l'exigence semblent baisser.

Est-ce que vous vous occupez de la communication de vos élèves, notamment dans le contexte des nouvelles plateformes (Facebook etc) ?

“J'ai eu une expérience terrible parce que j'ai changé de classe.”

Ils sont beaucoup plus armés que moi la dessus ! La communication par Facebook, Tweeter leur ait très familière. Elle correspond à l'époque qui encourage l'exposition de soi et qui ne correspond pas à mon tempérament et à mon temps. Ce sont eux qui m'apprennent, je ne suis pas très partisan de ce système même si j'ai compris que pour leur génération c'était un petit peu inévitable. Mon professeur n'aurait pas envisagé cela de cette façon. L'autopromotion était beaucoup moins développé à mon époque. Chaque concert ou occasion de se produire en publique était une opportunité. On allait dans des concours, on essayait de se faire écouter. Les étudiants prennent le soin de faire la publicité de leur concert.

Avez-vous déjà eu des problèmes de transferts d'élèves ?

A mon époque c'était terrible. J'ai eu une expérience terrible parce que j'ai changé de classe entre deux cycles et ça a créé un conflit avec mon ancien professeur. Sinon les nouvelles générations sont beaucoup plus souples. Mais ça reste quelque chose de toujours sensible lié à l'attachement, il peut parfois exister un sentiment de possessivité de l'élève. C'est quelque chose qui peut réapparaître.

Que pensez-vous des dérives liées au cours particuliers ?

Les dérives sont évidemment problématiques. La relation professeur élève est un moment très délicat pour certains jeunes et certains professeurs. Cette relation est souvent déséquilibrée et il faut préserver les étudiants d'un ascendant dû à l'autorité et à une forme de fascination. Ceci existe dans d'autres domaines mais l'expression musicale exacerbe les sensibilités et le risque est sans doute plus grand.

Y a t-il un impact sur la pédagogie tactile par exemple ?

Oui. Spontanément j'ai peu de rapports tactiles avec les étudiants. Mais pour un professeur de

chant par exemple c'est inconcevable puisqu'il faut sentir la respiration, il y a un contact nécessaire sans quoi certaines choses ne sont pas comprises. Pour le piano il y a certains moments où je vais appuyer sur le bras. C'est simplement que pour moi ce n'est pas ma nature de toucher.

Evoquez-vous votre parcours auprès de vos élèves ?

Oui souvent. Surtout à propos d'un problème musculaire, j'ai été empêché de jouer pendant 7 à 8 ans et c'est quelque chose dont je parle

beaucoup pour être à l'affût. C'est quelque chose qui peut très vite être interprété comme quelque chose à cacher. On disait à mon époque que si on avait une tendinite c'était définitif car cela réapparaîtrait toujours, mais beaucoup de pianistes qui ont eu des tendinites ont recommencé à jouer sans problème.

Est-ce que vous communiquez en dehors de vos cours par sms ou email ?

Oui les deux, j'établis aussi un planning sur le net.

HORTENSE
CARTIER-BRESSON

Comment vos élèves vous connaissent-ils ?

Ils choisissent essentiellement par rapport à la réputation. Souvent ils essaient de me rencontrer avant de se présenter dans ma classe Ils rencontrent les professeurs soit suite à un concert, une master-classe, ou sur les conseils de leur professeur...

Vous avez beaucoup d'élèves étrangers ?

Oui j'en ai deux cette année seulement mais les années précédentes j'en avais un peu plus. J'ai une élève japonaise et aussi un cubain – ce qui est assez exceptionnel car je pense que c'est le seul cubain du CNSM. Il a un talent tout à fait étonnant. Il est boursier du gouvernement cubain.

Vous avez des problèmes de communication ?

Le cubain parle très bien français et la japonaise commence aussi à bien parler. Tous les étrangers sont obligés de passer un examen de français pour rentrer au CNSM. Pour le master le niveau de l'examen est plus élevé car ils doivent écrire un mémoire en fin de scolarité.

Ces exigences intellectuelles sont récentes ?

Oui. A mon époque on accordait une place à la théorie mais d'une autre manière, c'était plus musical et technique - ce qu'on appel

personnel », ça peut être une pièce de musique commentée avec une pochette de disque, un mémoire... Mais ça reste une recherche personnelle sur un sujet. À l'époque actuelle on demande de plus en plus de présenter les concerts, de justifier tel ou tel programme, c'est une bonne préparation pour le monde professionnel.

Justement au niveau des programmes, vous suggérez des œuvres ?

Oui ils attendent de moi des conseils, mais je leur demande aussi de lire beaucoup de partitions et d'écouter beaucoup de musique afin de faire leurs propres choix.

Vous allez les (voir) écouter au concert ?

De temps en temps quand j'ai du temps libre, mais ce n'est pas possible tout le temps car ils en font très souvent.

Et au niveau des concours ?

« Je n'ai pas de système »

Certains en font. Souvent ils ont envie d'en faire dès qu'ils rentrent au CNSM, je les

« Je pense que les jeunes ont beaucoup plus d'angoisses pour l'avenir que nous n'en avons »

formation musicale - et c'était beaucoup plus axé sur l'instrument. Pour ma part j'ai fais les classes d'écriture mais les pianistes n'étaient pas très nombreux à faire de l'écriture à cette époque là. Maintenant c'est plus développé. De plus, on leur demande d'apprendre à réfléchir et à écrire sur la musique, ce qui est assez intéressant. On appel ça « travail d'étude

dissuade alors car je préfère que nous fassions un vrai travail de fond. Mais ensuite je peux en encourager certains car c'est une façon de se faire entendre et une motivation pour travailler beaucoup et rencontrer des gens différents.

On peut donc aborder les concours sans être dans la compétition ?

Oui car de toute façon, la musique n'est pas faite pour la compétition. Par contre pour l'exigence d'être au top de la préparation du début du premier tour jusqu'à la fin des finales, c'est un objectif magnifique.

Vous recommandez des concours ?

Aucun ! C'est eux qui choisissent. Mais je les conseille.

Comment se déroule votre premier cours ?

Je n'ai pas de système. En général je me renseigne sur l'histoire de l'élève depuis le moment où il a commencé le piano. À quel âge il a commencé, son parcours, pourquoi il fait du piano. Par contre je ne pose quasiment pas de questions sur l'entourage familial cela se fait naturellement ou pas. Bien que très personnalisée, la relation doit être, bien entendu, centrée sur la musique. Dans un premier cours il n'y a rien de spécial.

Il y a un changement dans les relations prof élèves avec votre génération ?

Je pense que oui. Quand j'étais élève, je n'attendais pas de soutien moral de la part de mon professeur, on ne parlait pas. L'aspect « écoute de l'être humain » s'est développé avec le temps en raison des évolutions de la société. On peut le constater je pense dans beaucoup d'autres domaines. Je pense que les jeunes ont beaucoup plus d'angoisses pour l'avenir que nous n'en avons, ils ont besoin de parler, parfois trop. Il faut alors les recadrer.

Est-ce que vous tutoyez vos élèves ?

Oui, personnellement je les tutoie.

Ils n'ont jamais essayer de vous tutoyer ?

Non. De toute façon ils auraient du mal, ils sont à un âge où on ne tutoie plus systématiquement comme les enfants. J'ai connu un professeur qui insistait pour qu'on le tutoie mais je ne suis pas pour. Par contre il m'est très difficile de vouvoyer les jeunes. Je trouve naturel de les tutoyer.

Et à votre époque ?

On me vouvoyait.

Vous disiez « maître » ?

On m'avait appris à le faire, mais ça commençait déjà à bouger un petit peu. Ce n'était pas systématique.

Vous donnez des cours particuliers ?

De temps en temps. C'est un plaisir car j'entends des pianistes de haut niveau, anciens élèves ou non. Et aussi des plus jeunes qui ont pour projet de se présenter au Conservatoire.

Il y a une unité dans votre classe ou plutôt une atmosphère de concurrence ?

J'ai organisé ma classe de manière à ce que l'esprit de concurrence soit découragé spontanément. En effet, je les fait travailler la plupart du temps par groupe de trois, ils s'écoutent les uns les autres et comme je leur demande de commenter ce qu'ils ont entendu, dans cette situation ils n'osent pas dire de choses désagréables, et peuvent développer ainsi la critique bienveillante. Souvent il se crée des liens et ils jouent spontanément les uns pour les autres en dehors des cours. C'est une classe très conviviale.

Vous mêlez les niveaux ?

Oui.

À votre époque les cours étaient individuels ?

Cela dépend : mon professeur au CNSM ne donnait que des cours particuliers. Par contre quand j'ai étudié aux États-Unis mon professeur combinait les deux : un cours particulier par semaine, plus un cours collectif sous la forme d'une master-classe publique où nous pouvions jouer dès que nous avions une œuvre prête.

L'expression « classe de... » à un sens ?

Je trouve. Il y a un esprit qui se dégage d'un

enseignement.

En écoutant un élève vous pouvez retrouver la classe à laquelle il appartient ?

Non et tant mieux. Le rôle du professeur n'est pas de donner sa marque de façon imitative, sinon ce serait triste.

Les élèves de Marguerite Long étaient un peu des clones ?

« De mon temps, il n'y avait pas d'échanges entre les professeurs »

C'est ce qu'on dit. J'ai été élève d'un élève de Marguerite Long. Je n'ai pas aimé toute cette technique. J'aime le jeu perlé mais pas de cette manière là. J'ai ensuite travaillé avec un professeur hongrois et j'ai donc une combinaison de plusieurs approches.

« certains élèves ont un peu une mentalité de « zappeurs » et n'acceptent pas d'aller au fond des choses avec un même professeur »

Vous parlez de vos anciens professeurs à vos élèves ?

Oui, bien sur. Surtout de ce professeur hongrois, mais du professeur français non car ce n'était pas un grand professeur.

Vous avez développé des relations affectives avec ces professeurs ?

Oui forcément, des liens en rapport à la musique. Mais entre ça et une vraie amitié, la différence d'âge était trop importante. C'était une amitié différente.

Et avec vos élèves ?

Pas avec mes élèves actuels, je suis leur professeur et tiens à rester dans mon rôle. Ce qui n'empêche pas la convivialité, et une sorte de complicité ce qui n'a rien avoir. Je peux faire un dîner de classe après une audition et ils savent qu'ils peuvent demander un conseil, mais je ne suis pas dans une relation d'amitié avec eux. Par contre avec certains anciens élèves de vrais amitiés se sont développées. J'ai commencé à enseigner tellement jeune que la différence d'âge avec eux est beaucoup moins importante.

Ces anciens élèves sont devenus professeurs ?

Bien sur, et ils m'envoient des élèves également. La filiation est phénomène important en musique.

On peut parler de réseau ?

Je n'aime pas beaucoup ce mot, c'est le côté entreprise, Facebook et Linked In. Au niveau de l'enseignement c'est très différent il y a une

vraie transmission, une filiation. J'ai la chance d'être héritière de ce professeur hongrois György Sebök qui était un très grand maître et un immense musicien, et forcément je sens que je suis une fenêtre entre lui et mes élèves. Jouer en public est aussi une transmission, c'est un partage.

Vous échangez avec les autres professeurs, il y a des circulations d'élèves aussi ?

Oui, c'est une très bonne évolution au CNSM je trouve. De mon temps il n'y avait pas d'échanges entre les professeurs, chacun était

dans son coin. Aujourd'hui c'est encouragé qu'un élève joue pour un autre professeur de façon ponctuelle, pour un répertoire spécifique, par exemple. C'est quelque chose de souhaitable et de bénéfique. De plus l'ambiance entre les professeurs est excellente.

Les élèves peuvent donc changer de professeur ?

Oui, cela se fait facilement. Je pense que cette ouverture est très bonne. Par contre c'est parfois trop, certains élèves ont un peu une mentalité de « zappeurs » et n'acceptent pas d'aller au fond des choses avec un même professeur.

La figure du professeur est-elle moins sacrée qu'avant ?

Dans la manière d'être on est plus à l'aise, plus souple. Dans la convivialité notamment. Mais ils sont toujours impressionnés devant un professeur, et tant mieux. Ils sont très à l'écoute de ce que l'on peut leur dire. Ils ne vont pas en cours juste pour prendre des informations, c'est beaucoup plus fort que ça. Mais dans la forme c'est effectivement plus détendu qu'à l'époque où j'étais élève.

Surtout que maintenant ils peuvent vous parler quand ils veulent avec les nouveaux moyens de communication.

Oui bien sûr, mais je leur fait comprendre qu'ils ne peuvent pas me solliciter n'importe quand.

Utilisez-vous des métaphores pour expliquer certaines choses ? Ou êtes-vous plus dans la rationalité ?

Je crois que je ne suis ni dans l'un ni dans l'autre, ou plus exactement dans les deux. Nous travaillons beaucoup la « matière musicale », ce sont donc des mots en rapport avec le texte et la « grammaire de la musique ». Le but est de parler la « langue » du compositeur donc d'entendre le texte musical. Il peut également y avoir des mots évocateurs, mais je ne travaille pas

beaucoup sur les images et les métaphores, c'est mon tempérament.

Vous pensez que cette pratique se faisait plus du temps de Cortot ?

Je ne pense pas que ce soit une affaire de génération. Cela dépend vraiment des personnes.

Vous faites beaucoup de technique avec vos élèves ?

Oui. Je leur donne beaucoup de conseils techniques, mais je n'ai pas de système, c'est vraiment un travail à la carte.

Que pensez-vous de Marguerite Long qui imposait des doigtés à tout le monde par exemple ?

On a beaucoup évolué sur ce plan là. Elle était assez rigide comme le professeur que j'ai eu qui était son élève. Mon professeur hongrois György Sebok avait au contraire un sens aigu de l'adaptation à chaque élève.

Est-ce que vous êtes amenés à toucher vos élèves pour lui expliquer certains mouvements ?

Le piano, comme tout instrument, est très physique, il arrive que cela soit nécessaire, mais je demande toujours « est ce que je peux ? » car il est important de respecter l'élève et qu'il n'y ait aucune gêne.

Cela se faisait moins avant ?

Je pense que la pédagogie qui passe la sensation date des trente-quarante dernières années, la technique a évolué. La technique que j'ai apprise enfant et adolescente était extrêmement tactile et digitale uniquement. Mais j'ai ensuite complètement transformé ma technique grâce à György Sebok, mon professeur hongrois.

Il y a beaucoup de professeurs étrangers au Conservatoire ?

Il y en a peu et la plupart vivent en France.

Sinon beaucoup des professeurs français ont fait comme moi et ont étudié à l'étranger.

Dans quelle mesure peut-on qualifier le Conservatoire d'école française ? Au niveau de l'approche pianistique notamment ?

C'est une très bonne question. Je pense qu'il y a toujours une approche française liée au fait que l'on est pointu sur tout ce qui est formation musicale, déchiffrage, classe d'accompagnement . Tout ce travail très développé ne l'est pas autant dans d'autres pays.

Au niveau de l'interprétation vous pensez qu'il y a une plus grande liberté ?

La notion de liberté est très complexe. Sans elle il n'y a pas d'expression. Il y a des gens qui se disent libres mais ils ne sont plus dans l'idée de Beethoven ou de Brahms : ils jouent du « eux- même ». Là pour moi ce n'est plus de la liberté. Par contre je pense que l'on a plus de respect pour la personnalité aujourd'hui. On aide davantage l'élève à développer sa manière de jouer mais dans le respect de la partition par ce travail du langage du compositeur.

Que pensez-vous de l'influence de l'état sur le Conservatoire ?

Je ne peux pas en juger. Par contre la nomination du Directeur à une grande influence. Depuis pas mal d'années le Conservatoire a évolué. Quand j'étais étudiante il y avait une fermeture envers l'étranger qui était très profonde, assez grave même. Quand je suis parti aux États-Unis, j'ai demandé une lettre de recommandation à mon directeur, mais il a refusé cette lettre car je n'avais pas terminé mon 3ème cycle de piano. Il n'approuvait pas que je parte à l'étranger.

Il y avait un côté patriote ?

Oui. Quand György Sebök donnait des master-classes elles n'étaient pas publiques, les cours des professeurs étrangers étaient pour la plupart à huis-clos . C'était assez étouffant. Maintenant ça n'a plus du tout lieu d'être et je

trouve l'évolution très positive, il y a beaucoup plus d'ouverture. Le conservatoire a été une très grande école mais a vécu une période d'enfermement. Progressivement cet enfermement s'est dissipé et maintenant nous sommes une grande école avec la même ouverture que les autres écoles européennes et dans le monde.

Que pensez-vous de Bruno Mantovani ?

Je trouve qu'il a fait un travail formidable. Il est très préoccupé par l'essentiel, c'est à dire que les étudiants soient formés de la meilleure manière pour être d'excellents musiciens et puissent se projeter dans la vie professionnelle.

Et les directeurs précédents ?

« ce sont des professionnels »

Je n'ai pas d'opinion précise, ayant été nommée par Bruno Mantovani, mais je sais que l'évolution du Conservatoire avait déjà été grandement amorcée auparavant.

Comment se porte le niveau des élèves du Conservatoire ?

En classe de piano, je dirais que le niveau monte Mais cela dépend aussi des années. Nous sommes dans une période assez faste en ce moment.

Est-ce que vous prenez en charge la carrière des élèves, tout ce qui est communication par exemple ?

Je les conseille sur le répertoire et sur ce qu'ils pourraient faire. Mais c'est à eux de se prendre en charge sur ce plan. Développer leur image, se faire connaître...: ce n'est pas mon travail.

On ne peut pas parler d'amateurs au Conservatoire de Paris ?

Non, ce sont des professionnels. Une très

petite minorité abandonne.

Le piano reste un instrument privilégié ?

Je dirais que ça ne l'est presque plus dans le sens où la plupart des élèves ne sont pas issus de milieux favorisés. Mais ce ne sont pas non plus des milieux défavorisés, je dirais plutôt issus de classe moyenne. On a quand même la chance d'avoir une des seules écoles les moins

chères au monde. Il faut reconnaître que le service public en France sur ce plan est encore très efficace. C'est pour ça que le concours d'entrée est très difficile, il y a un nombre de places très limité. Étudier au Conservatoire ne coûte donc pas cher aux élèves. Ce qui coûte est de venir s'installer à Paris pour les provinciaux, d'avoir un piano... Mais il y a de plus en plus d'aide.

ESTHER
ASSUIED

Est-ce que tu peux me parler de ton parcours personnel au CNSM ?

Au CNSM j'ai eu quatre professeurs. J'ai été deux ans auprès de Michel Beroff, un an chez Frank Braley, un an chez Roger Muraro et deux ans chez Michel Dalberto.

Tu as changé de professeur suite à des conflits ?

Non car j'avais envie de changer d'enseignement.

Chaque professeur a donc un enseignement très différent ?

Oui, très différent.

Pourquoi avoir choisi Michel Dalberto par exemple ?

Il m'a été en quelque sorte imposé car j'avais déjà fait le tour ! Mais je l'ai choisi car c'était quelqu'un qui était très libre et qui nous laissait un peu près maître de notre jeu.

Tu te souviens de ton premier cours avec lui ?

Pas du tout ! Mais je me souviens du premier cours de Michel Beroff. C'était quelqu'un de très rigide, ce que j'aimais. Quand je suis arrivé il a fait directement un planning pour les années à venir. Avec Michel Dalberto au contraire, c'était les vacances en quelque sorte. Je suis allée depuis des professeurs très exigeants vers des professeurs de plus en plus permissifs car je voulais aussi m'émanciper et faire ce que je voulais.

Tu as déjà eu des conflits avec un professeur ?

Oui avec Roger Muraro qui ne supportait pas l'idée que je puisse faire des concerts sans qu'il soit au courant et qu'il choisisse le programme ou même le concert. Il y avait un côté maman-poule.

Tu prenais des cours privés en parallèle ?

Oui biensur.

Tu te souviens de ton dernier cours avec Michel Dalberto ?

C'était un cours comme un autre. Il n'y a pas d'affection avec lui comme avec tout les autres.

C'est donc vraiment une relation professionnelle ?

Avec ceux que j'ai eu oui. Après il y a d'autres élèves qui choisissent justement des professeurs avec lesquels ils peuvent avoir une relation plus affective comme Hortense Cartier-Bresson ou Denis Pascal. Là, il y a une vraie relation qui se fait entre le professeur et l'élève. J'ai choisi volontairement les autres.

Tu n'entretiens plus de rapports avec les autres professeurs ?

Non pas du tout. Je ne vais jamais a leur concert, ce sont des gens avec qui j'ai peu de choses à partager.

Tu n'as jamais ériger ton professeur en modèle ?

Si avec Michel Beroff. Son jeu est monstrueux.

“J'ai été en procès avec le CNSM”

Est-ce qu'on peut parler d'une unité quand on parle de classe de piano ?

Non plus maintenant. Pas dans celles que j'ai connu en tout cas, peut-être chez Hortense Cartier-Bresson et Denis Pascal mais pas dans les classes que j'ai eu. Ils ne font pas de classe commune, ils font leur travail heure après heure sans se soucier de la cohésion de la classe.

Que penses-tu du cadre institutionnel du CNSM ?

J'ai été en procès avec le CNSM à cause de problèmes interpersonnels. J'ai gagné le procès mais j'ai été viré un an. L'administration est extrêmement inhumaine, elle cherchait à se débarrasser de moi car les élèves ne doivent pas causer de problèmes au sein du CNSM - ce que je comprends. J'ai eu en réalité des problèmes avec un autre élève, ça à virer au harcèlement mais tout était confidentiel. Les choses ont ensuite dégénéré et ça à déborder sur le Conservatoire car on ne pouvait plus être dans les mêmes cours ni les mêmes couloirs. Sinon, j'ai aimé la diversité des cours et la souplesse de l'école, on peut faire un peu près tout ce qu'on veut.

Est-ce que tu as aimé l'espace de la Villette en particulier, avec des interactions entre le CNSM et la Philharmonie ou encore la Cité de la musique ?

Il faut chercher pour trouver des interactions mais sinon rien n'est proposé. Les étudiants n'ont jamais d'opportunités ou de places. Peut-être que les musiciens d'orchestre ont plus de possibilités.

Tu connaissais le Directeur ?

Oui suite à mes problèmes. Sinon j'ai l'impression qu'il est assez proche des enseignants, il leur parle dans les couloirs, vient dans les salles...

Quand on arrive chez Michel Beroff, le programme est imposé. Chaque semaine il faut faire environ cinquante minutes de programme par cœur et impeccable. Une sonate entière minimum et une étude ou deux, mais vraiment parfaitement. Sinon il nous dispute. C'est lui qui choisit le programme de la semaine suivante. Il dit clairement aux élèves qui ne le font pas de ne pas venir au cours. Du coup certains élèves venaient toutes les trois semaines.

Comment faisais-tu pour retenir près d'une heure de musique par semaine ?

C'est une question d'habitude, on habitue notre mémoire à travailler à court-terme. Une semaine après je ne me souvenais plus de l'œuvre, mais ce n'est pas grave car le travail d'assimilation avait été fait.

On peut distinguer l'école du déchiffrage, russe, et celle de l'analyse, française ?

Exactement. L'école française envisage sur le long terme l'œuvre. J'aime bien faire les deux écoles. Quand j'étais avec Beroff je suivais son programme et parallèlement je travaillais les pièces qui me tenaient à cœur. Il faut vraiment faire les deux.

Des professeurs t'ont influencé sur tes goûts ?

Oui : Roger Muraro, Frank Braley et Michel Dalberto avec qui je partage le même répertoire.

Au niveau de l'insertion professionnelle, est-

“Quand on arrive chez Michel Beroff, le programme est imposé. Chaque semaine il faut faire environ cinquante minutes de programme par cœur et impeccable”.

Au niveau du répertoire, tu te sentais plus libre avec certains professeurs ?

ce que le Conservatoire apprend des choses à l'élève ?

Non. Il y a des choses mais qui sont complètement déconnectées de la réalité. Il y a beaucoup d'ateliers sur comment s'orienter, rédiger un CV, contacter une agence de concert etc. Les choses se passent différemment dans la réalité et ils nous apprennent rien la dessus. Ceci-dit je ne sais pas trop ce qu'ils pourraient nous apprendre puisque seuls les concours peuvent nous faire connaître. C'est quelque chose d'autonome, on se prend en main. Le Conservatoire nous dit bien dès qu'on rentre : on n'est pas fait pour former des solistes mais des professeurs ou des musiciens d'orchestre au mieux mais si vous avez la quelconque ambition de soliste abandonner la immédiatement car ça ne marche plus dans le monde actuel.

Que faut-il faire pour être soliste ?

Avoir de la chance, travailler et surtout faire des concours. Mais le CNSM n'encourage pas les concours. Il vaut mieux passer par le Conservatoire mais savoir se débrouiller soi-même. Par exemple Lucas Debargue était élève au CNSM et à toujours eu mention assez bien ce qui est très bas. Il a été 4ème prix du Concours Tchaïkovski ce qui l'a propulsé, il fait aujourd'hui une carrière absolument énorme. Il ne doit absolument rien au CNSM.

Tu donnes des cours ?

J'en ait donné avec des enfants. Mais j'ai peur de les brusquer donc je n'en donne plus.

Tu étais au Conservatoire plus pour la carrière ?

Oui je suis plus dans la carrière, qu'elle soit musicale ou autre d'ailleurs - je fais d'autres choses en parallèle.

“Le plaisir est venu quand j'ai commencé à moins travaillé”

Tu travailles combien d'heures par jour ?

Quand je suis arrivé c'était entre 8 et 10 heures par jour, ce qui est énorme compte tenu de la disponibilité des salles etc. J'arrivais à 8h et repartais à 22h. Maintenant je travaille environ 4-5 heures par jour. J'ai le temps de faire d'autres choses. Je travaille mieux maintenant, même si je devrais travailler beaucoup plus si je prépare un concours.

Tu avais déjà une conscience professionnelle au début du Conservatoire ?

C'était plus une question morale que de plaisir au début, c'était très pragmatique: je faisais ça toute la journée donc c'était mon métier je n'avais pas à réfléchir. Le plaisir est venu quand j'ai commencé à moins travailler.

Tu vas passer en doctorat ?

J'ai fini mon master l'année dernière et je viens de commencer un cursus en pianoforte. Je peux encore faire le doctorat si je le souhaite.

En master, quelles types de rédactions avais-tu à faire ?

Il y avait un TEP (Travail d'études personnelles) à faire, ce que j'aimais car la littérature est aussi un domaine de prédilection pour moi - je l'ai même fait pour des amis ! C'est un petit mémoire qui peut prendre la forme qu'on veut, la plupart du temps écrit, entre 50 et 150 pages ou 200 pages pour les plus téméraires. Le sujet doit être relié à la musique mais peut dévier vers la sociologie par exemple.

Les professeurs vous guident pour le mémoire ?

Jamais. Ils ne seront pas capables de le faire eux-mêmes.

Vous avez plus de culture universitaire que vos professeurs au final ?

Oui ils ont moins de culture. C'est dommage

car ils jouent des pièces et ils ne savent pas forcément d'où elles viennent historiquement.

Cette différence de culture peut entraîner des conflits parfois, puisque vous avez une ouverture d'esprit qui peut ne pas être comprise ?

Oui c'est exactement ça. C'est arrivé beaucoup de fois. J'ai un exemple assez drôle : j'étais cobaye avec plusieurs élèves pour le recrutement d'un nouveau professeur. Il y avait plusieurs candidats qui étaient déjà assistants au CNSM. C'était une œuvre de Beethoven et il y avait des indications de pédale notées. Je connais le sujet car je suis rentrée en cursus de pianoforte, et le professeur dit : oui cette indication de pédale est rajoutée par l'éditeur car à l'époque de Beethoven il n'y avait pas de pédale, ce qui est pour moi un non sens absolu. Ou encore en musique baroque lorsqu'il y a le rythme deux croches ça se joue un peu comme du jazz, ce que Michel Dalberto ne comprenait pas. C'est lié à un manque de culture. Il n'y avait pas de recherches universitaires auparavant.

Les professeurs ne vous aident jamais pour la communication ou les concerts ?

Jamais pour ma part.

Tu utilises tout ce qui est Instagram etc. ?

Facebook oui, j'annonce les concerts. Je fais aussi beaucoup de montage vidéo, j'ai d'ailleurs une licence de photographie.

Et les autres élèves ?

Oui, c'est une pratique très décomplexée.

Et les professeurs ?

Non je ne pense vraiment pas. Il y a des vidéos d'eux mais ce ne sont pas eux qui les mettent.

Que penses-tu des diplômes ?

Je pense qu'ils servent surtout à devenir professeur. Pour devenir soliste on ne les demande pas.

Les gens ont le trac au Conservatoire ?

Oui beaucoup. Je ne ressens pas l'esprit de concurrence car comme je fais beaucoup de choses je ne tiens pas dur comme fer à mon piano, mais oui certains peuvent se sentir mal de jouer devant les autres. Sinon je trouve qu'il y a une bonne ambiance.

Les étudiants voyagent beaucoup ?

Non. Si il y a de l'absentéisme c'est parce qu'ils ne veulent pas aller en cours.

Y a t-il une culture des concours au CNSM ?

Je crois qu'en France c'est très peu présent par rapport à d'autres pays, je pense que si on va en Russie il n'y a que ça qui compte, c'est le Graal.

Tu fais des master-classes ?

Oui beaucoup, en France. Mais avec d'autres professeurs. Les nôtres préfèrent d'ailleurs avoir des gens nouveaux.

On t'a déjà fait des remarques sur ton apparence pour un concert ?

Je viens très sobre en général donc je n'ai pas de problème.

On t'a déjà expliquer comment présenter une œuvre ?

Non, il y a pourtant un atelier dédié à cela obligatoire pour tout le monde qui dure une heure ou deux. Mais ce ne sont pas les bons sujets qui sont abordés. C'est assez décalé, ils ne se rendent pas compte. Sa m'est arrivé de devoir présenter des choses, je me sentais mal et je sentais que je n'avais pas du tout les bons conseils pour le faire.

“Je dirais que mes relations étaient très professionnelles au Conservatoire, voire utilitaires”.

Tu as déjà été influencé par des vidéos de grands pianistes au point de contredire certains conseils de tes professeurs ?

Oui beaucoup. Pour la position des mains par exemple, il y a la position sobre avec une voûte ferme et une position du coude et du poignet particulière. Lorsque l'on regarde tout les grands pianistes on se rend compte qu'il jouent un peu près de la même façon. Mais les professeurs n'en parlent jamais puisque je vois souvent des élèves avec des mains tordues.

Des choses à rajouter ?

Je dirais que mes relations étaient très professionnelles au Conservatoire, voire utilitaires. Le vrai suivi était en cours privé avec des gens que j'ai choisi et qui ont choisi de me

garder.

Les relations étaient exclusivement musicales ?

Oui exclusivement.

Tu as eu des professeurs féminins ?

Je déteste ça. J'ai aussi choisi mes professeurs par rapport à ça.

Tu jouais beaucoup avec orchestre ?

Non à part une fois en première année. Mais on est beaucoup c'est normal.

C'est donc surtout un lieu professionnel ?

C'est même mon lieu de vie car j'habite en face.

JONATHAN
FOURNEL

Peux-tu me parler de ton parcours personnel au Conservatoire ?

Je suis entré au Conservatoire à 15 ans en 2009. La première année j'étais avec Bruno Rigutto, malheureusement il est parti à la fin de l'année en 2010. L'année d'après j'ai continué avec Brigitte Engerer, pendant deux ans jusqu'à la fin de la licence. Puis en première année de master madame Engerer est décédée et on a eu Claire Desert en remplaçante pendant un an. Tout se passait très bien mais j'ai eu envie de changer sachant qu'il y avait Michel Dalberto qui venait d'arriver au Conservatoire. J'avais des amis qui étaient chez lui et avec qui ça se passait bien. Il ne me restait qu'un an en master avec lui, j'ai donc choisi de poursuivre en DAI pour suivre à nouveau ses cours.

Pourquoi tel professeur et non un autre ?

Quand je suis entré au Conservatoire j'ai choisi Bruno Rigutto car une professeure me l'avait recommandé. Elle l'aimait beaucoup et le connaissait personnellement. Pour Brigitte Engerer c'était Bruno Rigutto qui me l'avait

Pourquoi avoir suivi des cours privés ?

C'était une époque de ma vie où j'avais des problèmes de santé, de bras. Je travaillais beaucoup avec une mauvaise technique. Gisèle Magnand avait proposé à mes parents de m'aider à tout changer pour évoluer. Elle était l'élève de Heinrich Neuhaus, elle avait donc une technique basée sur la détente. C'est elle qui m'a fait rentrer au Conservatoire de Paris mais en parallèle j'étais dans une autre école en Allemagne. Je suis resté avec elle en privé car j'ai toujours trouvé que c'était ma meilleure professeure.

Il y des relations affectives avec les professeurs ?

Oui, totalement. Je sens que j'ai appris énormément de choses avec tout les professeurs que j'ai eu au Conservatoire de Paris. Je communique rarement avec Bruno Rigutto mais ça arrive au téléphone. Lorsque je croise Claire Desert à l'école j'échange également avec elle. J'aime bien revoir Michel Dalberto au Conservatoire, je suis venu la semaine dernière pour lui dire bonjour

« Le professeur peut vouloir d'affirmer pour montrer son statut »

recommandé, et c'était aussi le nom de l'époque, une grande personnalité. Elle n'avait qu'une demie-classe et pouvoir entrer chez elle était une très belle chose. La remplaçante Claire Desert était ensuite imposée, même si on était prioritaire pour changer de classe l'année suivante. J'ai enfin choisi Michel Dalberto car ma professeure privée Gisèle Magnand me l'avait conseillé.

Tu prenais des cours privés en parallèle ?

Oui avec une professeure privée qui habite près de Fontainebleau à Fericy. Elle était au CNSM avec monsieur Dalberto.

spontanément. J'ai encore des amis qui sont au Conservatoire donc je rentre aisément. J'arrive à passer les portiques car je suis un ancien. Comme c'était le premier jour de la rentrée la semaine dernière je suis passé pour le voir.

Il t'as donné des conseils ?

Il m'a demandé si je voulais revenir lui jouer quelque chose plus tard. Il y a quelque chose d'affectif avec monsieur Dalberto effectivement. J'aime aller le voir. Il m'avait déjà demandé de l'accompagner dans des concertos et je jouais la partie d'orchestre pour le faire travailler.

Tu te souviens de tes débuts avec chaque professeur ?

Quand je suis entré au Conservatoire, dans la classe de Bruno Rigutto, c'était très carré dès le premier rendez-vous : on va faire telle pièce etc. Je n'ai travaillé que la moitié car je n'aime pas vraiment qu'on me dise quel morceau je dois jouer. Plus tard, lorsque monsieur Dalberto me conseillait d'apprendre un compositeur, je l'ai fais et c'était une bonne idée. Mais j'ai toujours eu du mal. Effectivement le professeur peut vouloir s'affirmer pour montrer son statut mais à vrai dire je n'ai pas de souvenir précis.

Les relations sont finalement très professionnelles dès le départ ?

JF : Oui, les professeurs peuvent demander si on a des concerts, des concours, ou quelles sont les œuvres travaillées pour quelle occasion. Les discussions qui relèvent du privé viennent avec le temps lorsque l'on commence à se connaître. On peut ensuite discuter de pleins de choses amusantes.

L'atmosphère est donc plutôt détendue ?

Tout dépend des professeurs. Certains comme Bruno Rigutto était lunatiques, on se renseignait dès le matin pour savoir son humeur. Lorsqu'il était de bonne humeur on pouvait arriver un petit peu en retard, sinon il fallait être pile à l'heure. C'est aussi fluctuant pour Michel Dalberto, son investissement dépend de son humeur. Gisèle Magnand est quelqu'un de très constant, elle arrive toujours à trouver quelque chose pour évoluer. C'est vraiment un travail suivi, davantage qu'au Conservatoire de Paris.

Il y avait des cours collectifs au Conservatoire ?

Avec Brigitte Engerer il y en a eu, sinon très peu. Elle était aussi une professeure constante, elle avait toujours quelque chose à apprendre chaque semaine, on sortait toujours du cours avec quelque chose.

Si il n'y a pas de réelle pédagogie liée à l'institution du Conservatoire, n'y a t-il pas un répertoire qui répond à des attentes de l'école ou du directeur ?

J : Non plus. Mais il y a toujours des moments où on nous conseille une fugue de Bach, une sonate de Beethoven et un morceau contemporain. Ce sont les moments où l'on rentre dans le moule pour faire ce que le Conservatoire attend de nous. Pour les préparations de Concours aussi c'est précis. On choisi dans un cadre.

Quelle était la position de tes professeurs vis à vis des Concours ?

Tout dépend des professeurs. Brigitte Engerer voulait plutôt nous pousser à faire des concours. Dans la classe de Claire Desert elle préférerait choisir un seul Concours pour ne pas se disperser. Une fois je lui ai dis que j'avais choisi quatre concours à faire en deux mois et elle était réticente. Après, beaucoup d'élèves se laissent diriger par leur professeurs. J'avais annoncé ces concours à Claire Desert au mois de mai, en septembre j'étais avec Michel Dalberto qui était d'accord.

Tu as déjà eu des conflits avec des professeurs ?

Oui, parfois. Je n'ai pas d'exemple précis mais je sais que c'est arrivé, sinon sur la préparation de certains concerts lorsque le professeur n'était pas d'accord.

En général, tu t'es senti plutôt libre dans tes choix au Conservatoire ?

« Tout le monde se connaît dans la classe »

Oui. Pour le choix des professeurs j'ai eu de la chance car j'étais prioritaire après Bruno Rigutto et Brigitte Engerer.

Tu as déjà été tenté de quitter le Conservatoire pour une autre école ou non ?

Non j'étais bien au Conservatoire, j'avais mes amis. J'ai passé le bac à côté donc j'avais aussi mes amis du lycée. On était bien ici. J'ai fait un DAI pour rester. Aujourd'hui je suis à Bruxelles à la Chapelle Elizabeth, et c'est amusant car je retrouve les mêmes étudiants qu'à Paris. C'est une école privée avec seulement 67 étudiants cette année. Une seule classe par instrument. C'est un suivi très personnalisé que le Conservatoire ne peut faire avec ses 2000 étudiants. Cette école peut organiser des concerts pour nous dans beaucoup de formations différentes : musique de chambre, récital, avec orchestre (de Wallonie, de Bruxelles ou de Belgique). On ne peut pas attendre cela du Conservatoire mais c'est normal.

Tu as déjà ressenti un sentiment de soumission au professeur, tant sur le plan technique que charismatique ?

On est souvent fier de son professeur. J'ai un peu ce ressenti avec mon professeur privé Gisèle Magnand, je lui dois énormément de choses. C'est une sorte de seconde mère : j'ai un problème : j'appelle Gisèle ! Le cours s'est mal déroulé au Conservatoire : j'appelle Gisèle ! Problème de cœur : j'appelle Gisèle !

« C'est une sorte de seconde mère »

Et au Conservatoire ?

C'est moins comme ça. J'étais aussi proche d'un professeur en Allemagne, Robert Léonardi. Je le revois de temps en temps pour l'écouter. Il y a une relation très amicale. C'est aussi le cas parfois avec monsieur Dalberto - on peut lui faire une blague ou une moquerie. Il n'y a pas cette relation de professeur-élève mais plutôt de coach au Conservatoire. On

appelle pour un conseil, une recommandation. J'ai beaucoup retrouvé ce côté coaching lors des concours internationaux quand j'avais par exemple passé la première épreuve, monsieur Dalberto et Gisèle Magnand étaient derrière moi. Ils écoutaient en direct mon épreuve et me communiquaient leur sentiment, « tu feras attention pour la prochaine épreuve à ce passage... ».

Tes professeurs t'ont déjà proposé d'écouter leur enregistrement ?

Parfois notamment Gisèle, mais elle prenait en compte mon état d'esprit qu'il fallait garder. C'était juste pour avoir des idées d'interprétation.

Peut-on parler de classes d'élèves ?

Tout le monde se connaît dans la classe. Chez Brigitte Engerer il y avait même un chef de classe qui organisait les horaires et les pièces jouées, on était donc tous au courant des programmes des autres. Avec monsieur Dalberto, il était recommandé d'écouter les autres aussi pour comprendre les erreurs des élèves et les conseils du professeur. Je pense que l'on peut parler de classe car il y a une vision pédagogique.

Vous échangez beaucoup entre élèves ?

Il peut y avoir de l'individualité au début lorsqu'on ne connaît personne. Puis on se constitue un groupe et des amis. On s'écoute les uns les autres en fonction de nos répertoires privilégiés pour se transmettre des conseils. Sinon on demande à un ami de nous accompagner pour un concerto par exemple. La première année est plus tendue car il y a l'examen de fin d'année.

Qu'est-ce qui te plu/déplu au Conservatoire ?

L'ambiance m'a beaucoup plu. L'organisation pour les salles, les gens de l'administration qui étaient peu aimables ont pu me déplaire.

A l'échelle du parc de la Villette, est-ce que tu sentais une sorte d'identité musicale, une unité ?

L'entité évolue tout les ans avec de plus en plus de concerts, la Philharmonie etc. Avec les tarifs étudiants on peut profiter de beaucoup de choses. Il y a une identité de plus en plus importante, même si le Conservatoire se ferme avec son système de portiques. Avant, on pouvait rentrer comme ça.

Comment a évolué la figure du directeur au Conservatoire ?

Beaucoup. C'était un vieux directeur en costume-cravate quand je suis rentré au Conservatoire. On a eu ensuite un directeur jeune, Bruno Mantovani, avec l'impression que le Conservatoire se rajeunit parce qu'il est proche de nous. Il en est sorti il n'y a pas si longtemps que ça.

Concrètement, quels sont les changements observés ?

Une accessibilité au directeur surtout, qui est souvent dans les couloirs ou dans le même ascenseur, qui nous reconnaît et retiens même notre prénom. Je l'avais en plus rencontré à Lille, il m'avait écouté pour une audition. Il est même venu me voir en tant que directeur pour me demander des nouvelles, il n'est donc pas prétentieux. C'est avec tout le monde, il y a un côté très « friendly », plus moderne.

« Avec Michel Dalberto c'était assez *oldschool* »

Tu vouvoies tes professeurs ?

Avec Michel Dalberto c'était assez *oldschool* car il vouvoie ses élèves. Je pense qu'il aime garder sa distance. Avec les autres professeurs il y avait aussi cette distance, mais avec Jean-Frederich Neuburger qui était mon professeur d'accompagnement et qui n'avait que 30 ans on

pouvait presque faire des soirées avec lui. C'est un phénomène de génération.

Pour tout ce qui relève de l'intégration professionnelle, le Conservatoire t'as aidé ?

Je compte sur les professeurs pour m'aider à améliorer et diversifier mon savoir musical, mais non sur le CNSM pour me donner directement un poste ou des concerts. C'est à moi de me prendre en charge sauf si on est en bon lien avec des professeurs qui ont des contacts. Mais je ne comptais pas sur mon professeur, je savais qu'il fallait que je passe des concours internationaux pour pouvoir ensuite faire des concerts et faire ma propre communication. C'est plus un école comme la Chapelle à Bruxelles qui est dans cet objectif de nous produire et nous mettre en contact. Ce n'est pas le CNSM.

Est-ce que le système universitaire t'a apporté quelque chose de différent intellectuellement ?

C'est quelque chose de bien, c'est le seul moment de notre vie où on ressemble à autre chose que des solistes qui savent uniquement jouer sur leur instrument. C'est bien de pouvoir chercher sur les choses qui nous intéressait.

Ce parcours t'as éloigné du profil de tes professeurs ?

J'ai pris beaucoup de plaisir à faire mon mémoire. J'étais content de l'avoir fait.

Tu t'es senti plus intéressé que tes professeurs ?

A l'époque les professeurs parlaient beaucoup plus. Les professeurs de nos professeurs étaient souvent des élèves de compositeurs comme Fauré, Debussy, Ravel. Il y avait donc un lien d'interprétation pour expliquer les œuvres. Aujourd'hui on est trop loin de ce genre de chose : on doit donc rechercher. Alfred Cortot était l'élève d'un élève de Chopin et avait donc une interprétation légitime. Maintenant c'est trop éloigné, surtout que le

professeur n'en parle pas forcément.

Tu donnes des cours ?

Je donne quelques cours, mais en pédagogie je ne suis pas le meilleur. Je me sens plus soliste. Je préfère recommander des élèves à mes amis.

Esther Assuied me disait que le CNSM n'était pas destiné à former des solistes.

Ce n'est pas donné à tout le monde, cela implique un stress permanent et tout le monde n'accepte pas de faire ça tout les jours. Les gens aiment l'enseignement ou la musique de chambre. Tout dépend du caractère, le conservatoire nous donne une formation et après on fait ce qu'on veut de ce qu'on nous donne.

Quel était le sujet de ton mémoire ?

C'était sur l'évolution orchestrale de la musique de Scriabine. C'était un compositeur très influencé par la musique romantique de Chopin et les début de Balakriev. Il a ensuite évolué vers une musique encore plus moderne que Debussy avec des gammes que Messiaen utilisera plus tard.

Les professeurs ne t'ont pas aider ?

On a pu m'aider mais j'ai beaucoup plus trouver des choses dans les livres.

Au niveau de tout ce qui est numérique, tu utilises Facebook etc ?

Je suis assez mauvais en communication mais c'est vraiment quelque chose à laquelle on devrait s'intéresser davantage. Facebook est parfait pour communiquer. Les sites sont obligatoires pour se faire connaître et Tweeter fonctionne pas mal. Mais ça prend beaucoup de temps.

Tu penses que la notion d'humilité s'est égaré en piano classique au profit du visuel ?

Une critique d'un pianiste qui joue très très bien et qui n'est pas connu aujourd'hui c'est qu'il ne sait pas se vendre, comme si c'était un objet. Aujourd'hui on regarde juste le début d'une vidéo sur Facebook, on met un « j'aime » et on oublie très vite. C'est pareil avec tout. Il y a un peu cette notion de supermarché. On est impressionné et après on oublie. Il faut aller à un concert pour avancer et saisir l'impression dans son ensemble.

Tu as déjà suivi des master-classes ?

Les master-classes sont intéressantes pour un suivi quotidien pendant deux semaines, surtout l'été. Parfois des professeurs du CNSM vendaient leur master-classes. Au début au Conservatoire je ne faisais pas beaucoup de piano l'été, je travaillais pour avoir un peu d'argent de poche pour aller au Conservatoire l'année suivante. Les professeurs en parlent pour eux-mêmes mais pas pour leurs collègues.

Tu as déjà été influencé par une vidéo qui a entraîné un débat avec un professeur ?

Pas vraiment. Par exemple Cziffra avait une technique personnelle liée à sa morphologie (on lui avait brisé ses poignets pendant la guerre). Après, avec Gisèle Magnand, on apprenait comment avoir un mouvement sein. Il faut savoir que l'être humain n'est pas fait pour faire du piano, ni du violon et de l'alto. Pour mieux comprendre et servir la musique en étant en bonne santé j'ai découvert des trésors de Michelangeli par exemple qui avait compris ce genre de chose. Si aujourd'hui on me conseilleraient de changer ma technique je refuserait. Ce que j'ai vu a donc amplifié ma direction.

Tu joues avec partition ?

C'est difficile de jouer avec partition lorsqu'on veut se lancer à l'intérieur du morceau. C'est dur d'avoir la tête sur les portées. J'aime jouer sans partition même en musique de chambre.

Tu travailles combien de temps par jour ?

Environ 6 ou 7 heures.

**RYUTARO
SUZUKI**

Pourquoi avoir étudié au Conservatoire de Paris ?

Je suis japonais et j'ai participé à plusieurs master-classe en France ou même au Japon parce qu'il y a des professeurs français ou allemands qui viennent au Japon. C'est dans ce cadre que j'ai rencontré Bruno Rigutto qui est devenu mon premier professeur au Conservatoire. Il est venu en tant que jury au Japon et m'a donné de bonnes notes. Je me suis donc intéressé à lui, on a gardé contact et j'ai décidé de venir étudier à Paris.

Ce n'était pas pour l'école mais pour le professeur ?

C'était pour le professeur.

Tu es donc arrivés en licence ?

Je suis arrivé en Licence en 2008.

Il y avait un examen de français au début ?

une ancienne élève de mon professeur du Japon, qui quittait son appartement de Paris quand je suis arrivé.

Tu t'es rapidement fait des amis ?

Oui car dans la classe de Bruno Rigutto on était une douzaine, et il n'y avait que des français hormis une autre japonaise. Bruno Rigutto nous a obligé à parler avec eux. Je me souviens très bien qu'il avait organisé des sorties au restaurant ou dans des bars après la classe. Il venait avec nous et puis nous laissait. On était obligé de parler.

Il y avait une bonne atmosphère dans la classe ?

Tout dépend des classes. Celles de Bruno Rigutto, Hortense Cartier-Bresson et Michel Dalberto étaient vraiment conviviales. Madame Cartier-Bresson nous oblige à s'écouter et donner nos avis. On dit des bonnes choses mais on ose également dire ce qui ne va pas. Au

« En France on nous demande de jouer dans le style : dans le style de Beethoven, de Chopin »

À mon époque il n'y en avait pas. Il fallait que j'obtienne un diplôme mais si je ne l'avais pas je pouvais l'avoir plus tard. Aujourd'hui c'est indispensable pour s'inscrire.

Tes débuts se sont bien déroulés ?

Oui car j'étais venu pour ce professeur. Les difficultés dans la vie quotidienne étaient quelque chose de secondaire, ce n'était pas important. Ce qui est important c'est ce qu'on apprend dans la classe.

Tu as réussi à trouver un piano et un logement très vite ?

Oui très heureusement je connaissais quelqu'un,

début on hésite, mais comme la professeure nous pousse à le faire on le fait.

Même si tu ne connais pas le morceau tu pouvais apporter ton jugement ?

Oui car avec Cartier-Bresson j'étais déjà en troisième année, j'avais assez d'expérience pour connaître les différents styles des compositeurs.

Quelles sont les grandes différences avec l'enseignement au Japon ?

Tout dépend des enseignants, mais en général ce que j'ai ressenti c'est l'exigence de reproduire ce que font nos professeurs au Japon. On peut créer quelque chose de bien mais ce n'est pas vraiment la musique qu'on aime. Au CNSM,

avec d'autres classes comme analyse, écriture, et les autres professeurs, on peut construire sa musique soi-même.

Vous êtes plus libres ?

Oui. En France on nous demande de jouer dans le style : dans le style de Beethoven, de Chopin etc. C'est le minimum pour aider à être cohérent. Avec les autres classes d'analyse etc., c'est une éducation complexe. C'est ce qui est bien au Conservatoire, au contraire d'autres écoles de musique en Europe, apparemment.

En Europe aussi c'est différent ?

Oui par exemple en Allemagne on n'apprend pas la théorie de cette manière d'après ce que disaient mes collègues ou mes professeurs.

Pourrais-tu en fonction des professeurs trouver des pédagogies différentes ?

Avec Bruno Rigutto c'était mes toutes premières années, je ne parlais pas très bien

même temps.

Il y a des particularités techniques au sein de chaque professeur ? Esther Assuied m'a parlé des différences entre Michel Beroff et Michel Dalberto au niveau de la flexibilité par exemple.

Monsieur Dalberto était flexible effectivement, mais c'est aussi parce que je l'ai connu lorsque j'étais en troisième cycle. C'est très personnel et autonome en troisième cycle. Madame Cartier-Bresson avait cette manière d'enseigner à partir d'une gestion corporelle pour que ça aide à faire la musique, comme moyen et non comme finalité. Au début j'étais un peu gêné car elle parlait tout le temps de mouvements, au bout d'un moment je me suis dit « qu'est-ce qu'on est en train de faire ». Mais c'était quelque chose dont j'avais absolument besoin pour aller à une autre étape, pour pouvoir m'exprimer sans écraser le son. C'était vraiment une particularité chez elle. La fabrication du son chez Hortense Cartier-Bresson et Michel Dalberto sont à l'opposé je pense (je suis rentré chez Michel

« Je garde absolument contact avec mes professeurs »

français donc je ne retenais pas forcément tout. Mais je me souviens que les trois citaient le nom de leur professeurs. Chacun avait une filiation. Michel Dalberto disait tout le temps « Perlemuter faisait comme ça », Bruno Rigutto disait tout le temps « Samson François faisait comme ça », etc.

C'était l'élève de Samson François ?

C'était son professeur privé.

Tu prenais des cours privés en parallèle ?

Non mais de temps en temps je prenais des cours et participait à des master-classes. Je voyais d'autres professeurs aussi. Mais ce ne sont pas des cours réguliers. Je pense que ce n'est pas bon d'avoir trop de professeurs en

Dalberto en troisième cycle, alors même que j'étais encore chez Hortense Cartier-Bresson puisqu'en DAI on est recommandé d'aller voir plusieurs professeurs). A mon premier cours avec Michel Dalberto je me suis dit : c'est totalement différent, qu'est-ce que je peux faire ? Même avec son assistante qui était celle de Jacques Rouvier pendant longtemps, elles étaient différentes. Mais évidemment, on ne comprend pas pendant les trois premiers cours et après on commence à comprendre. En fait les deux voulaient le même résultat avec un chemin différent. Comme j'étais chez Hortense Cartier-Bresson pendant près de cinq années, j'ai la base de cette école. J'ai évolué à partir de cette base chez Michel Dalberto.

Il n'y a pas eu de retour en arrière.

Oui, ça nous arrive de se dire qu'on tourne en rond ou qu'on s'égare. Après une discussion auprès de Hortense Cartier-Bresson, elle m'a dit qu'il faut penser différence et pas retour en arrière.

Tout s'est donc bien passé avec les professeurs ?

Oui. Je sais qu'il y a des élèves qui ont des problèmes parfois, mais avec moi heureusement non.

Est-ce que tu gardes contact avec ces professeurs ? En ami ? Te donnent-ils des conseils ?

Je garde absolument contact avec mes professeurs. Je les vois assez souvent même aujourd'hui. J'ai vu Hortense Cartier-Bresson il y a un mois et Michel Dalberto il y a quelques jours. C'est toujours important d'avoir des avis d'une troisième personne qui me connaît. Lorsque j'ai sorti mon disque, je n'ai rien demandé pour mon programme mais pour l'enregistrement. Comment l'envoyer etc. Même en dehors du disque je les appelle, envoie des mails pour des hésitations de carrière.

Vous n'avez pas eu de cours sur tout ce qui est gestion professionnelle ?

R: Si, mais c'est difficile de comprendre. Quand on rentre au CNSM on est content, on veut s'améliorer. On a pas le temps de penser à la construction de notre carrière. Si il y a quelqu'un de parfait qui arrive à tout penser en

je n'étais pas prêt à comprendre. C'était moi. Au final ils ont raison. Mais s'adresser ainsi à des élèves est décalé. Après si peu d'élèves arrivent à comprendre, c'est qu'il y a un problème institutionnel.

J'ai vu ton site internet qui est superbe. Comment as-tu fais ?

C'est aussi une question de chance. J'ai participé au Concours de Genève, je n'ai pas eu de prix, mais le président du Jury m'avait beaucoup aimé. Je ne suis même pas allé en final, mais il est venu me parler. En gardant contact il m'a proposé d'aller à un festival. C'est là où j'ai rencontré quelqu'un qui m'a aidé à établir une carrière : le site internet et le disque.

Il y a donc un facteur chance dans la carrière ?

Oui. Je me souviens que mes professeurs me disaient que c'était la chance qui comptait. Évidemment il y a l'effort et le talent, mais ce qui influence la carrière c'est la chance. Aujourd'hui il y a tellement de médias que l'on peut profiter de pleins de choses.

Tu utilises beaucoup les médias ?

Je n'ai pas de chaîne Youtube. Mais mon disque est sur Spotify etc.

Tu as fais un mémoire en master. Quel était ton sujet ?

J'ai travaillé sur les transcriptions de Liszt à

« j'ai rencontré quelqu'un qui m'a aidé à établir une carrière : le site internet et le disque »

même temps, pourquoi pas, mais ce n'était pas mon cas. Ni de beaucoup d'autres je pense. Au début je pensais effectivement que c'était décalé, mais maintenant, une fois le Conservatoire terminé, je me rends compte que

partir d'Opéra. Surtout Don Juan, Rigoletto... J'ai surtout étudié la dramaturgie qu'il avait en langue originale qui se trouve dans la version de Liszt. C'était une idée de Hortense Cartier-Bresson. J'avais une tutrice hongroise, donc le

pays de Liszt, qui enseigne à Strasbourg et au CNRS. Ce sont des pièces que j'aimais beaucoup et que je n'arrivais pas à jouer, techniquement et musicalement. C'est devenu un répertoire majeur pour moi.

Ce que tu as travaillé au Conservatoire t'a donc apporté quelque chose pour ta carrière ?

Oui. Je dirais que toutes les études que j'ai eu m'ont servi. Au Japon je n'étais pas au Conservatoire, je ne prenais que des cours privés. C'était la première fois en France que je voyais d'autres aspects de la musique. De réfléchir, de construire avec analyse musicale, composition...

Tu penses que les élèves ont aujourd'hui un esprit de recherche que les professeurs n'avaient pas avant ?

Je ne sais pas.

Dalberto me disait qu'il parlait de tout avec ses élèves. Les discussions sortent du cadre instrumental parfois ?

Oui, mais tout est lié à la musique quand même.

musicales. Je suis resté surtout chez Hortense donc j'ai forcément quelque chose, je n'en suis pas sûr et c'est dur à expliquer, mais je pense que c'est naturel d'avoir certaines influences de professeurs. Si j'ai continué à étudier avec eux c'est que j'aimais aussi leur goût.

Il y a une association des anciens élèves du Conservatoire. Tu l'as utilisée ?

Oui. En fait c'est une association à part même si le bureau est au Conservatoire. Ils essaient d'orienter des concerts pour les étudiants et j'en ai profité pour quelques-uns. Ce ne sont pas des concerts payés mais ça aide pour roder un programme.

Au niveau de l'espace du Conservatoire, ça bouge un peu entre les bâtiments ?

Oui et non. Pour ceux qui font de la musique ancienne il y a le musée des instruments à la Cité de la Musique. Pour la musicologie la cité de la musique est bien aussi, même pour la musique contemporaine. Mais je n'ai pas trop bougé. Je suis allé plusieurs fois à la cité de la musique pour participer à un séminaire. Au Conservatoire on peut faire tout ce qu'on veut si on est curieux. Il y a beaucoup de choix pour

« Être pianiste, c'est être soi-même, tandis que pour être professeur il faut regarder les autres et penser aux autres »

Mais évidemment de littérature, de peinture aussi avec Hortense Cartier-Bresson, et je me souviens qu'avec Michel Dalberto on lisait des textes de Lieders de Schubert. Il avait ce beau livre avec tout ces Lieders.

Au niveau du goût musical, comme s'est-il construit ?

Maintenant je pense que c'est de moi-même. Mais étant donné que je suis passé au Conservatoire, j'ai forcément des influences

s'approfondir. Avec la nouvelle Philharmonie je pense que c'est encore mieux.

Tu échangeais un peu avec le directeur ou eu des échos ?

Je le connais personnellement, on s'envoie des mails ou on se parle. Il est très actif pour moderniser le Conservatoire. Il a fait avancer les travaux, par exemple le bassin qui est devant, avant il n'y avait pas d'eau. En parlant du DAI ; Diplôme d'Artiste Interprète qui est le

troisième cycle mais différent du Doctorat - le concours d'entrée se déroule en même temps pour le troisième cycle, mais le contenu est différent. Le système est fait pour préparer une vraie carrière professionnelle après la sortie du Conservatoire - Bruno Mantovani l'a « légalisé ». On y recommande d'aller travailler chez d'autres professeurs qui était une démarche informelle et délicate. Avec ce nouvel appui, les professeurs incitent à aller voir d'autres professeurs, comme Hortense Cartier-Bresson et Michel Dalberto pour moi.

Pour revenir à la musique classique au Japon. Tu as toujours été bercés dedans ?

Mes parents n'étaient pas musiciens mais aimaient écouter de la musique classique. Soit aller au concert, soit à la radio, soit à la télévision. Au début je voulais faire du violon. Au final on m'a envoyé chez une pianiste. Ce qui a été bien pour moi était la base de la technique, jusqu'à 18 ans. Je faisais du Hanon, Czerny. C'est banal mais ça marche.

Ce qui est très français, Hanon.

Oui. C'est amusant car ma toute première professeure, de ma ville, était l'élève d'une grande professeure japonaise qui avait étudié au Conservatoire de Paris dans la classe de

Lazare-Lévy. C'est donc peut-être normal que j'ai eu une affinité pour Bruno Rigutto.

Tu fais d'autres activités à côté du piano ?

Aujourd'hui je ne veux faire que du piano.

Tu as pensé à être professeur ou d'autres pratiques périphériques au métier de musicien ?

Faire une master-classe, devenir professeur peut-être. Mais ce n'est pas ma priorité car ce sont des choses différentes qui nécessitent d'autres choses. Pour devenir professeur il y a un diplôme de CA qui est difficile. C'est une autre passion je pense. Être pianiste, c'est être soi-même, tandis que pour être professeur il faut regarder les autres et penser aux autres. Ce sont deux fonctionnements différents même si certains y arrivent comme Hortense Cartier-Bresson, Michel Dalberto etc. J'ai déjà enseigné mais j'ai du mal. Pour l'instant, je ne suis pas prêt.

Financièrement tu t'en sors avec les concerts etc ?

Ce n'est pas facile, mais j'ai une sorte de bourse privée, ça va.

MICHEL BEROFF

Vous avez commencé à enseigner en 1989 ?

Oui en septembre 1989, au 14 rue de Madrid. J'avais fait mes études comme la plupart des professeurs dans ce Conservatoire, dans les années 60.

Pourquoi avoir déménagé ?

C'était un problème de place, le Conservatoire était trop petit. Il y avait surtout la volonté de moderniser le Conservatoire dans le cadre de la Cité de la musique, on manquait d'équipements. Même au Conservatoire aujourd'hui les élèves n'ont pas tout, on n'est pas du tout comme aux Etats-Unis où chacun a son studio avec ses affaires sans que personne ne vienne déranger. Ici les salles sont pour les cours. Pour la Philharmonie, c'était parce que Paris, grande capitale musicale, n'avait pas de grande salle de concert depuis un siècle.

Vous avez donc connu plusieurs directeurs, avez-vous associé des changements pour chaque ?

C'est difficile, il y a Xavier Darasse qui est resté très peu de temps pour cause de décès et qui n'a pas eu le temps d'imprimer sa marque, Pascal Dumay qui a eu des problèmes de mœurs assez ridicules, Alain Louvier qui a fait la transition...

part. Après comme la plupart des directeurs étaient compositeurs c'était un processus naturel. Aujourd'hui il faut quand même lutter, les directeurs avec les professeurs aussi qui réactualisent le répertoire pour les examens d'entrée et de sortie car on voit une certaine résistance de la part des étudiants. En dehors des œuvres imposées ce n'est pas facile pour les faire jouer de la musique contemporaine.

Au niveau du déchiffrage ?

Au niveau du travail en général. C'est beaucoup d'investissement, même si une sonate de Mozart représente aussi beaucoup de travail elle est effectivement plus facile à déchiffrer. Sinon, il y a très peu d'évolutions au niveau du répertoire.

Le renouveau baroque a également joué un rôle dans l'élargissement du répertoire ?

Pas en ce qui concerne les pianistes. Peut-être que certains sont plus conscients de se pencher sur les pianoforte, d'interpréter de la musique baroque qui évolue beaucoup – on est d'une certaine manière encore dans le renouveau baroque.

C'était le sujet de mémoire d'Esther Assuied d'ailleurs. Justement, la dimension universitaire s'est renforcée dans

« Le fait d'avoir un cours magistral et que rien ne soit contredit est impossible est aujourd'hui »

Sur le répertoire par exemple ?

Il n'y a pas vraiment de changement. Peut-être autour des années 70-80 il y a eu une rupture avec l'arrivée de la musique contemporaine dans l'enseignement. À mon époque dans les années 60 il n'y en avait pas beaucoup, ce n'était pas du tout obligatoire d'en jouer même dans les examens, même si j'en faisais pour ma

l'enseignement au Conservatoire.

Oui avec le système universitaire de Bologne. Les gens qui veulent avoir une vraie licence doivent même aller à la Sorbonne suivre une trentaine d'heures pour valider le vrai diplôme. C'est indispensable d'élargir le champ de connaissance de ces étudiants, car il y a une quantité de pianistes de haut niveau pour un nombre de concert qui diminue de manière

impressionnante. C'est très bien de ce côté là. Le problème, c'est qu'ils ont de plus en plus de choses à travailler et que l'instrument est mit de côté, ils n'ont plus le temps d'augmenter leur répertoire. C'est un petit peu différent pour les pianistes à ce sujet, les violonistes ont plus de possibilités par exemple en dehors des carrières solistes, même si on ne sera jamais malheureux si on aime la musique vraiment. Par contre, si on se focalise essentiellement sur la carrière de soliste, il y a beaucoup de frustrations et c'était le problème du système avant.

C'est peut-être aussi parce que les pianistes sont aujourd'hui plus éloignés des compositeurs ?

Oui mais il y a des compositeurs aujourd'hui aussi. Le fait d'être relié à un élève d'un élève de Liszt par exemple, c'est joli sur le papier. Il ne reste pas grand chose de l'héritage après un siècle. On peut estimer qu'il reste quelque part des traces de l'école russe, mais qui se dilue à grande vitesse. J'étudiais avec Olivier Messiaen et je vois très bien comment ça pouvait se passer : on travaille avec le compositeur, on lui demande son avis, on pourra avec la meilleure volonté du monde pour changer quelque chose ce sera difficile, même si c'est important d'avoir l'avis d'un compositeur ou pédagogue. On sait comment est la nature humaine et la tradition orale, ces petits angles qui se transforment qui forment de génération en génération des directions différentes. Le style est important, mais la tradition c'est plus difficile. C'est intéressant pour l'historien, mais pour les pianistes, même s'il reste quelques grandes idées, les choses sont vivantes. Il y a quand même beaucoup de mélanges d'élèves qui sont allés vers plusieurs écoles.

De toute manière les élèves changent aujourd'hui facilement de professeurs.

Oui, au XIX c'était inimaginable. Avec le maître il n'était pas question d'aller voir les conseils de quelqu'un d'autre.

Les relations sont aujourd'hui différentes car l'âge des étudiants a été repoussé.

Oui c'est vrai, je suis entré au Conservatoire à l'âge de 13 ans. J'avais beaucoup d'amis pianistes qui entraient vers 15 ans aussi. Aujourd'hui on peut rentrer vers 19 ans, notamment car il faut un baccalauréat par exemple pour entrer en licence. Ce n'était pas du tout le cas à l'époque, même si aujourd'hui il y a les horaires aménagés au lycée.

F : Les élèves sont donc peut-être plus conscients de leur travail ?

M : Oui à 18 ans on a plus d'esprit critique, on a fait un peu de philosophie etc. Même si effectivement beaucoup travaillent avec un professeur car ils ont un intérêt. La critique reste faible, il faut apprendre les choses au Conservatoire. Le fait d'avoir un discours magistral et que rien ne soit contredit est impossible aujourd'hui, il faut que les étudiants comprennent ce qu'on leur dise et les questions sont bienvenues. Après ils peuvent changer en master, encore faut-il qu'ils l'expriment, même si aujourd'hui lorsqu'on regarde comment les élèves parlent de leur ancien professeur on a froid dans le dos. La notion de respect s'est un peu perdue, on voit aujourd'hui des professeurs qui se font tutoyer par leur élève. Que les relations soient plus proches qu'elles ne l'étaient autrefois est une bonne chose, mais il y a quand même quelqu'un qui enseigne et quelqu'un qui étudie. On a tendance à dire que ça apporte beaucoup d'enseigner mais il faut quand même que le ratio soit équilibré avec quelqu'un qui donne et quelqu'un qui reçoit.

« Le style est important, mais la tradition c'est plus difficile »

Est-ce que ça vous arrivait de construire des liens avec la littérature ou d'autres arts ?

Évidemment. La littérature, la peinture. Quelques explications sont pratiques pour une époque, un mouvement. Il n'y a pas forcément d'écho énorme, les étudiants ne sont pas toujours cultivés. Avec un heure par semaine de cours on n'a pas non plus le temps de beaucoup discuter.

Une heure avec le professeur référent, une autre avec l'assistant. Le cours de l'assistant est vraiment différent ?

Oui. Autrefois l'assistant était sensé suivre exactement ce que faisait le professeur, c'était un travail de ménage. Parfois l'assistant était plus important car il était plus dans le concret alors que le professeur était plus dans les perspectives esthétiques. Aujourd'hui les assistants sont plus jeunes, appelés à devenir solistes ou professeurs. C'est important aussi d'avoir des gens qui ont un autre éclairage, il faut les choisir de telle manière qu'ils soient dans une optique à travailler dans la même direction.

commission avec cinq personnes. C'est très difficile, beaucoup de personnes se présentent.

Les élèves vont au Conservatoire ou dans la classe d'un professeur ?

Il y a vraiment les deux. Il y a des élèves que l'on connaît, d'autres non. Lors de la répartition on discute avec les autres professeurs pour savoir si quelqu'un est intéressé. Il y a des gens qui viennent au CNSM car c'est une garantie de haut niveau, et surtout c'est gratuit. Lorsqu'on voit le prix des études aux USA ou en Angleterre c'est incroyable. A Paris c'est seulement le niveau qui compte. Il y a un niveau minimum, c'est beaucoup plus homogène.

Il y a des classes qui jouent sur la convivialité, d'autres sur l'intensité du travail, certaines sur la dimension collective des cours et d'autres sur leur dimension individuelle....

Quand j'étais au Conservatoire il n'y avait que des cours collectifs.

Tout les professeurs ne choisissent pas leur assistant ?

Aujourd'hui ce n'est plus trop possible, c'est un jeu de chaises musicales. Si quelqu'un part, le nouveau prend un assistant déjà présent par exemple, ce n'est pas très sein comme système mais on ne va pas mettre à la porte un assistant. Beaucoup d'assistants se présentent au concours pour être professeur, d'autres n'ont plus le temps, certains restent malgré-eux. On ne dispose pas toujours de l'assistant dont on rêve, mais en général ça se passe relativement bien.

Comment devient-on professeur ?

Lorsqu'un poste se libère, il y a une

Quand j'étais au Conservatoire il n'y avait que des cours collectifs. Aujourd'hui c'est impossible, même si une fois par mois j'essayais de rassembler les élèves, mais ça ne marche pas tellement car tout le monde est occupé. C'était plus ou moins conviviale, mais il n'y a pas ce rapport comme en Russie où les élèves sont comme une famille, dorment quasiment chez leur professeurs. Après il y a des professeurs qui n'ont pas d'enfants, des enfants qui n'ont pas de parents. Moi je sais que je vois un petit peu mes élèves, à l'occasion d'une audition, mais pas vraiment en dehors du travail. Ce n'est pas l'affectif qui prime.

J'ai vu un texte de la Mairie de Paris se plaignant des dérives liées aux cours particuliers. Il y a un impact négatif sur la

pédagogie tactile...

Oui, ça existe dans tout les conservatoires du monde. On se dirige comme aux USA vers un contexte où va devoir demander aux élèves si on peut toucher leur poignet etc. C'est grotesque. Ce n'est pas parce qu'on va empêcher les cours individuels qu'un professeur ne va pas demander à un élève de venir chez lui pour un cours privé et avoir ensuite un geste déplacé. Ce n'est pas possible de ne pas faire de cours individuel. Évidemment il y a des conservatoires où les élèves sont plus jeunes. Il faut que les jeunes s'expriment pour la moindre chose, et c'est une attitude qui doit s'apprendre à l'école. Il faut inciter à parler dès qu'ils sachent quelque chose.

Je suis tombé sur le site jejouedupiano.com en tapant votre nom...

Oui c'est une bonne chose. J'ai réalisé très peu de vidéos par contre. Il y a aussi beaucoup de master-classes qui sont mises en ligne. Il y a même des gens aujourd'hui qui veulent avoir des cours avec Skype, il y a bien des chirurgiens qui opèrent au bout du monde. Sa peut venir, notamment pour un élève qui joue à l'autre bout du monde et qui souhaite un conseil.

Ce sont toujours les concours qui sont essentiels ?

C'est un moyen parmi d'autres. Les gens qui gagnent des concours ne sont pas forcément des gens qui vont faire une carrière pendant 40 ou 50 ans. Quelqu'un qui ne déplaît vraiment à personne et qui plaît vraiment à personne arrive à remporter un concours, il y a pleins de gens remarquables qui sont éjectés. Il y a tellement de concours aujourd'hui que ça ne veut rien dire.

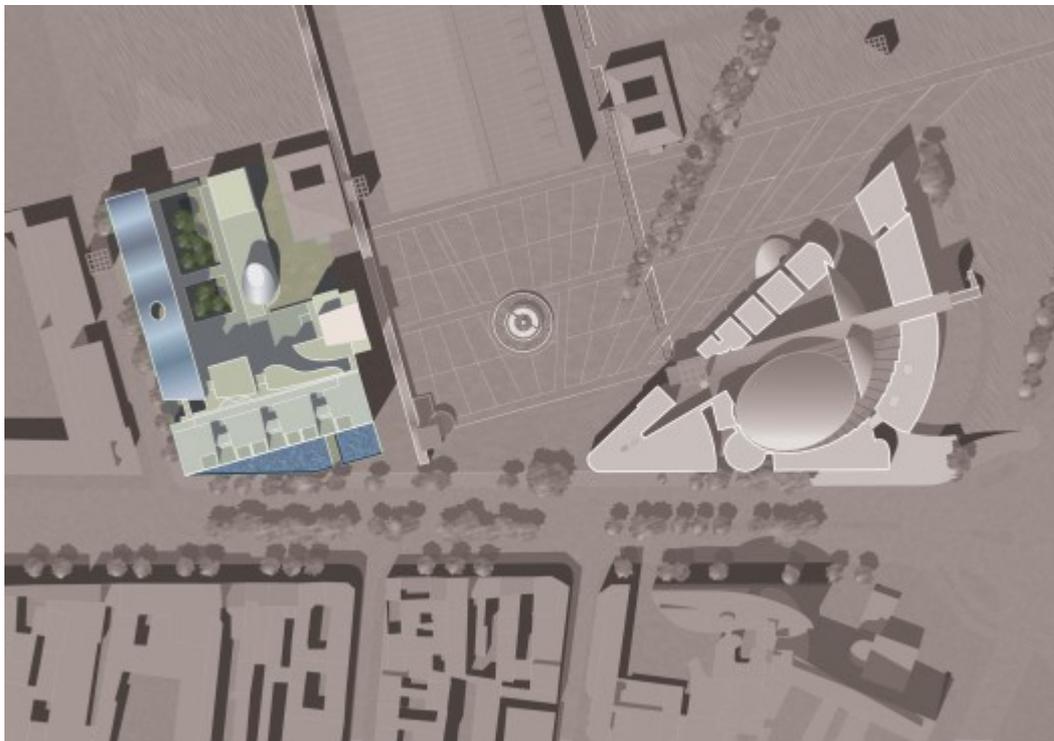
Vous poussez vos élèves à faire des concours ?

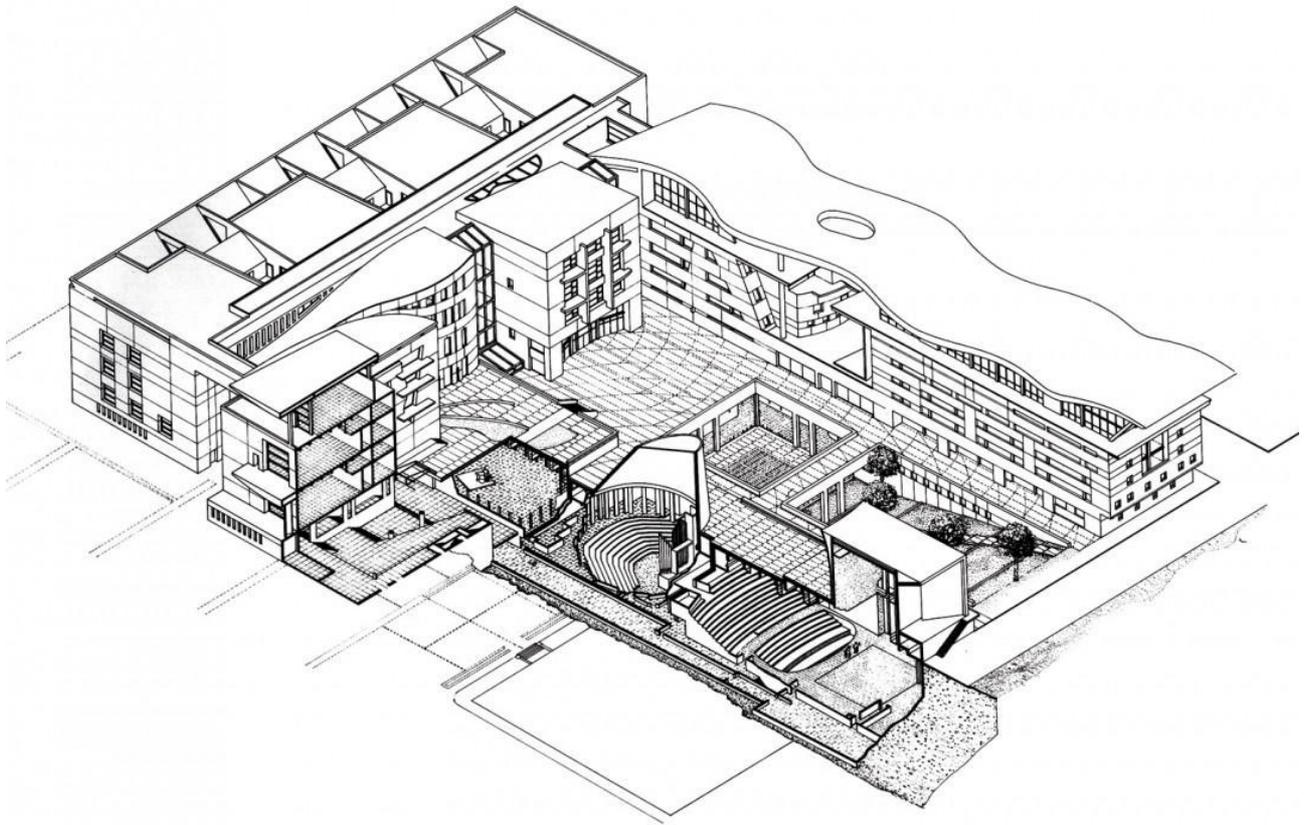
Au Conservatoire il vaut mieux ne pas en faire sur une période de 3-5 ans où l'on apprend beaucoup de choses. Aujourd'hui c'est difficile de les empêcher, ce que je comprends au regard de l'élévation du niveau des pianistes. Ils sont inquiets de trouver leur place. Le bon côté aussi c'est de s'évaluer. J'aurais tendance à les encourager davantage en master dans ce cas là.

Et les master-classes ?

C'est bien lorsqu'ils ont un bon niveau. Si jamais ils ont trop de professeurs en licence, ils peuvent avoir des conseils diamétralement opposés. Il faut d'abord savoir lire, comprendre un texte, savoir son langage. Il faut un certain niveau de compréhension, un répertoire. Il faut déjà être soi-même et ne pas se perdre.

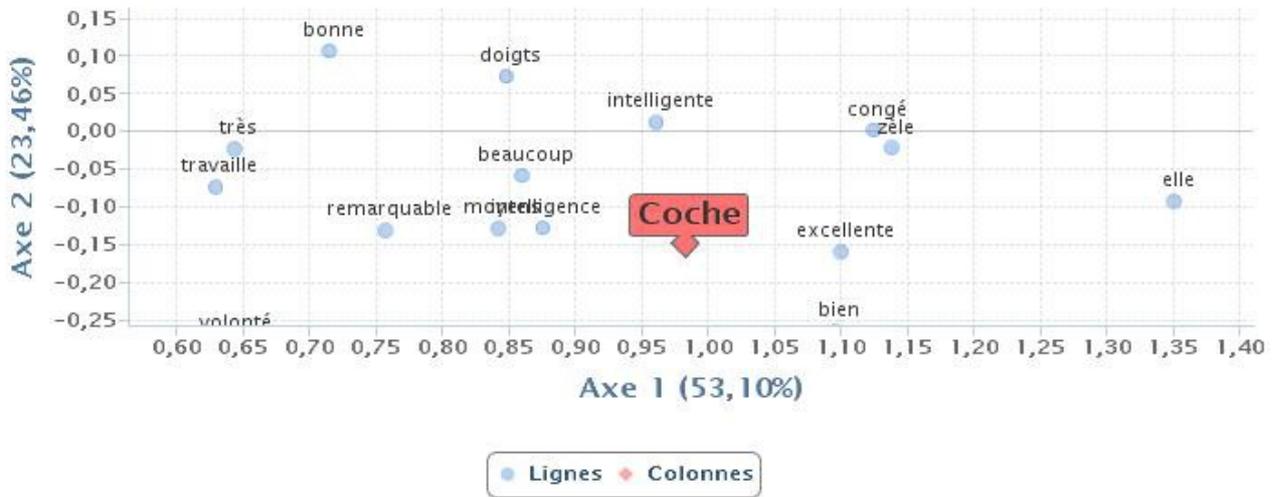
PLANS ET MAQUETTES DU CNSMDP





TRAVAIL LEXICOMETRIQUE

Plan factoriel de l'analyse des correspondances
sur la partition CORPUS_text_professeur du corpus CORPUS



Plan factoriel de l'analyse des correspondances
sur la partition CORPUS_text_professeur du corpus CORPUS



STATISTIQUES

1991

PIANO	Nombre total d'élèves	Nombre d'hommes	Nombre de femmes
Classe de M. Béroff	11	6	5
Classe de B. Rigutto	10	8	2
Classe de D. Merlet	11	6	5
Classe de G. Tacchino	10	4	6
Classe de V. Yankoff	10	4	6
Classe de T. Paraschivescu	7	4	3
Classe de J. Rouvier	10	2	8
Classe de J-F. Heisser	6	3	3
Classe de G. Frémy	6	4	2
TOTAL	81	41	40

2018

1er CYCLE

Classes de PIANO	Nombre total d'élèves	Nombre d'hommes	Nombre de femmes
Florent BOFFARD	6	3	3
Frank BRALEY	4	3	1
Hortense CARTIER-BRESSON	7	5	2
Michel DALBERTO	3	3	
Claire DESERT	5	2	3
Marie-Josèphe JUDE	4	2	2
Roger MURARO	5	4	1
Denis PASCAL	8	7	1
Emmanuel STROSSER	4	3	1
TOTAL	46	32	14

2018

2ème CYCLE

Classes de PIANO	Nombre total d'élèves	Nombre d'hommes	Nombre de femmes
Florent BOFFARD	1	1	
Frank BRALEY	3	2	1
Hortense CARTIER-BRESSON	7	4	3
Michel DALBERTO	4	1	3
Claire DESERT	3	1	2
Marie-Josèphe JUDE	5	2	3
Roger MURARO	3	3	
Denis PASCAL	4	4	
Emmanuel STROSSER	2	1	1
TOTAL	32	19	13

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	4
ABBREVIATIONS	5
INTRODUCTION	7
PARTIE I - LA MISSION PROFESSIONNELLE DU CONSERVATOIRE DEPUIS LES ANNES 1960	17
CHAPITRE I - ACCUEILLIR UNE NOUVELLE ELITE MUSICALE	18
<u>I. LA POLITIQUE MUSICALE DEPUIS 1966</u>	19
A) Le système pyramidal et la démocratisation culturelle depuis 1966	20
B) Une réponse aux enjeux métropolitains depuis 1981	21
1) La politique de « Grands-travaux »	21
2) Le Grand-Paris	22
C) Plusieurs générations de directeurs	22
<u>II. L'ECOLE DES ELITES MUSICALES EN 1991</u>	23
A) Le concours d'entrée	24
B) Inégalités culturelles et économiques	25
<u>III. L'ESPRIT DU CONSERVATOIRE DANS UN CAMPUS</u>	26
A) Un esprit moins familial, 1991-2011	26
B) Une nouvelle effervescence, 2011-2018	29
CHAPITRE II – UNE FORMATION HYBRIDE	32
<u>I. LE CONSERVATOIRE ET L'INSERTION PROFESSIONNELLE</u>	33
A) L'application d'une pensée cinquantenaire	33
B) L'apprentissage de la scène au CNSMDP	35
C) Les modules professionnelles (2015-2018)	36
<u>II. LES OUTILS UNIVERSITAIRES DEPUIS 2008</u>	37
A) Partenariats universitaires	37
B) La recherche au CNSMDP	38
C) Savoir universitaire et pratique instrumentale	39
<u>III. L'ENGAGEMENT DU PROFESSEUR DANS LE SYSTEME HYBRIDE</u>	40
A) La pratique instrumentale comme objectif prioritaire	40
B) De nouvelles formes de relations pédagogiques	42
1) Des relations universitaires ?	42
2) L'engagement des professeurs dans la carrière	42
PARTIE II – UN ESPACE ENCORE MARQUE PAR DES TRADITIONS	44
CHAPITRE III - 1991-2018 : LA FIN DES LOGIQUES DISCIPLINAIRES ?	45
<u>I. LA DISCIPLINE DU TRAVAIL PIANISTIQUE</u>	46
A) Le corps discipliné	46
1) Les exercices	46
2) Les implications médicales	46

B) Le temps discipliné	47
1) Le temps de l'élève	47
2) Le temps du concours	48
3) Le temps de l'oeuvre	49
C) Le répertoire discipliné	50
<u>II. L'ELEVE FACE AU JUGEMENT</u>	51
A) L'ascendance du professeur depuis le XIX	51
B) Le respect de la filiation, de Marguerite Long à aujourd'hui	52
<u>III. LES LOGIQUES DISCIPLINAIRES DE L'INSTITUTION</u>	54
A) La liberté pédagogique avant les années 2000s	54
B) Les contraintes juridiques au CNSMDP (1991-2018)	55
1) Dans les couloirs du conservatoire	55
2) Garantir la discipline	56
C) Discipliner les relations professeurs-élèves au XXI siècle	57
1) Discipliner les professeurs	57
2) Discipliner les élèves	58
CHAPITRE IV – LE COURS DE PIANO, UN LIEU D'ECHANGE	60
<u>I. CONVIVIALITE ET RELATIONS AFFECTIVES</u>	61
A) La musique dans l'histoire de l'enseignement depuis 1968	61
1) Méthodes actives et mai 68	61
2) Les méthodes actives au CNSMDP	62
3) La figure contemporaine du professeur	64
B) Organiser des cours collectifs, une tâche difficile ?	65
C) La classe de piano, un univers familial ?	66
<u>II. LA TRADITION FRANCAISE DANS LES COURS DE PIANO</u>	67
A) L'école française de piano	67
1) L'école Cortot	67
2) La métaphore comme outil pédagogique	68
3) L'école française au XXI siècle	69
B) Le contexte didactique	70
C) De quoi parle-t-on dans un cours de piano au XXIème ?	71
1) Le professeur écoute son élève	71
2) La circulation du capital culturel	72
<u>III. LA MEMOIRE AFFECTIVE DES ANCIENS ELEVES DU CONSERVATOIRE</u>	73
A) Le cours de piano et le Conservatoire : deux mondes différents	73
B) La mémoire affective	74
PARTIE III – DANS LA JUNGLE DU MARCHE DES TALENTS	76
CHAPITRE 5 – LES ETUDES ET LA CARRIERE (2011-2018)	77
<u>I. JOUER AVEC LES CONTRAINTES PEDAGOGIQUES</u>	78
A) Choisir son professeur	78
B) La temporalité du travail pianistique	79
C) La technique au piano	80
1) Ecouter son corps	80
2) La technique digitale	80

<u>II. LE TRAVAIL DE PERFECTIONNEMENT</u>	82
A) Les master-classes se développent	83
1) Des enjeux professionnels	83
2) Logiques d'échange	84
B) Le coaching au conservatoire	85
<u>III. L'APPRENTISSAGE DE LA SCENE HORS DU CNSMDP</u>	87
A) Les concours internationaux	88
1) Le regard des professeurs	88
2) La plus-value du concours	89
B) Le rôle des associations	91
1) L'association des anciens-élèves (1915-2018)	91
2) L'association des jeunes talents	91
<u>IV. LES DIFFERENTS CYCLES</u>	92
A) Les deux premiers cycles, l'antichambre de la carrière du soliste	92
B) Le diplôme d'artiste interprète	93
CHAPITRE VI – L'INTERNATIONALISATION DU CNSMDP : L'EXEMPLE DE RYUTARO SUZUKI	96
<u>I. L'INTERNATIONALISATION DU CNSMDP</u>	97
A) Un conservatoire plus ouvert	97
B) Partenariats et systèmes d'aide	98
<u>II. JAPON ET FRANCE DEPUIS MEIJI (1870s)</u>	99
A) L'arrivée de la musique classique	99
B) L'institutionnalisation des relations musicales	100
1) Master-classes	100
2) Partenariats	101
C) « Je veux aller vivre en France »	101
<u>III. DES CONTEXTES PEDAGOGIQUES DIFFERENTS</u>	102
A) Enseigner la musique au Japon	103
1) Les lieux d'enseignement musical	103
2) Pratiques pianistiques	104
B) La culture martiale au travail	105
C) Assouplir la pédagogie	106
1) L'épanouissement de la personnalité musicale	106
2) Le réseau pédagogique	106
<u>IV. RYUTARO FAIT CARRIERE (2015-2018)</u>	108
A) Le marché pianistique en France	108
B) Le stochastisme du parcours de Ryu	109
1) Le rôle du capital social	109
2) Chance ou vocation ?	110
C) Une vie de concertiste	111
CHAPITRE 7 – LES PIANISTES DU WEB 2.0	114
<u>I. L'AUTO-PROMOTION ET LA MUSIQUE CLASSIQUE</u>	115
A) La nouvelle génération et le pouvoir médiatique	115
B) La musique classique, un art en résistance ?	116
C) Le triomphe de l'interactivité virtuelle	117
La fusion du web et du live	119

<u>II. RESEAUX PROFESSIONNELS : ENDOGAMIE ET BOUCHE A OREILLE</u>	119
A) Le réseau Superprof	120
B) Renforcer son réseau : LinkedIn	121
<u>III. ESTHER ASSUIED : UN RAPPORT ETROIT ENTRE PASSION ET PROFESSION</u>	122
A) Diversifier ses activités	123
B) Des logiques de bienséance sur la toile	123
C) Le montage vidéo de Liszt-Totentanz	125
 CONCLUSION	 128
 BIBLIOGRAPHIE	 131
SOURCES	150
 INTERVIEWS	 165
Michel Dalberto	166
Florent Boffard	176
Hortense Cartier-Bresson	182
Esther Assuied	189
Jonathan Fournel	195
Ryutaro Suzuki	202
Michel Beroff	208
 PLANS ET MAQUETTES DU CNSMDP	 213
 TRAVAIL LEXICOMETRIQUE	 216
 STATISTIQUES	 219
 TABLE DES MATIERES	 221