Zeitschrift: Animato
Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz
Band: 19 (1995)
Heft: 1

Artikel: Roland Vuataz : à chacun sa musique!
Autor: Joliat, François / Vuataz, Roland
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-958746

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Roland Vuataz: à chacun sa musique!

Roland Vuataz, Directeur du Conservatoire Populaire de musique de Genève, tente depuis plus de vingt ans d'enrayer le tri des musiciens selon la logique à deux vitesses: les uns, solistes et artistes brillants, les autres, fatalité oblige, enseignants. Il veut redonner à l'enseignement ses lettres de noblesse en incitant les professeurs à se remettre sans cesse en question et à suivre des cours de formation continue. Il milite également en faveur d'un enseignement musical mieux adapté aux demandes du public, afin que chacun puisse s'épanouir, à son rythme. «Animato» est allé lui rendre visite.

Votre parcours est un peu hors du commun?

Roland Vuataz: J'ai un parcours un peu atypique. Tout d'abord j'ai passé une licence en théologie à l'Université de Genève, préoccupé par l'aspect social. Or, je me suis rapidement rendu compte que l'Eglise n'était pas forcément le meilleur vecteur de valeurs auxquelles j'étais attaché et auxquelles je croyais. Je me suis alors tourné d'une part vers le monde politique et d'autre part vers la psychologie. Il s'est trouvé qu'en même temps, j'ai fait une psychanalyse. Cette démarche m'a fait découvrir la richesse d'un regard tourné vers soi, non seulement pour moi-même, mais également pour mes élèves. En effet, durant toutes mes études, j'ai enseigné le latin, l'histoire et le français au Collège de Genève, pendant huit ans.

C'est de cette époque que date mon intérêt pour la psychologie appliquée à l'enseignement. Non pas que j'aie voulu jouer au psychologue dans l'enseignement, mais j'ai désiré par ce biais, approfondir certaines notions d'épistémologie encore bien ténues dans ces milieux d'enseignants, malgré l'immense travail de Piaget. Toujours dans ce souci d'élargir mes connaissances dans ce domaine, je me suis intéressé à la pédagogie active et à l'enseignement aux enseignants. Parallèlement à ces recherches j'ai achevé mes études de musique au Conservatoire de Genève.

La musique a été une vocation tardive dans votre cas?

Pas tout à fait. C'est une vocation à la fois précoce et tardive. Mes parents étaient tous deux musiciens professionnels, ma mère rythmicienne et organiste, mon père compositeur. Très tôt, vers l'âge de quatre ans, j'ai suivi les cours Jacques-Dalcroze dont ma mère fut l'élève. Ces premières années de musique ont été tournées vers l'improvisation et la spontanéité. A la mort prématurée de ma mère, je n'ai pas continué la musique, si ce n'est dans la confidence. Ce n'est que vers dix-sept ans que j'ai décidé de reprendre mes études d'une manière suivie. Mais ces années sans professeur n'ont pas pour autant été oisives car j'ai en effet beaucoup improvisé.

D'où sont tirées vos idées pédagogiques sur le rôle de l'improvisation?

Si je suis aujourd'hui aussi sensible au problème de l'improvisation et à celui de l'accès direct à l'instrument, c'est bien parce que j'ai mesuré son importance dans ma propre expérience et qu'elle a joué un rôle prépondérant pour mon développement musical.

Et l'apport de la psychologie dans l'enseignement?

Je n'ai pas seulement cet héritage de la psychanalyse. J'ai fait des études complètes de psychologie et par la suite j'ai enseigné la psychosociologie de l'éducation. J'ai même créé cet enseignement à la Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Education à l'Université de Genève au début des années septante. Boursier du Fond National, m'occupant de la formation des enseignants, j'ai poursuivi ma formation de musicien, sans jamais vivre complètement de mon activité de musicien et de l'enseignement de la musique.

Il y a eu un moment où j'ai eu envie de réunir tout cela. J'ai alors eu l'occasion de me présenter au poste de Directeur du Conservatoire Populaire de musique et cela fait vingt ans que j'y suis. Tout le bagage acquis antérieurement, ma préoccupation sociale, ma familiarisation avec le monde politique d'alors - militant socialiste depuis toujours, Député et Conseiller municipal - j'ai voulu en faire profiter l'enseignement musical à Genève.

Votre vision interdisciplinaire était-elle avant-gardiste?

Oui, il est vrai que traditionnellement, les Directeurs d'écoles de musiques ou de Conservatoires sont des gens qui ont plutôt suivi la filière musicale, soit comme enseignants, soit comme concertistes. Comme je viens de vous le dire, j'ai pour ma part un parcours tout à fait atypique. Cela a peut-être désarçonné un certain nombre de mes collègues. Mais en ce qui concerne le Conservatoire Populaire, j'ai le sentiment que les gens se situent bien par rapport à mes idées. Quant aux orientations que j'ai insufflées à cette maison, je dois dire qu'elles sont aujourd'hui très largement partagées, et que beaucoup commencent à s'intéresser à mon point de vue, même si je tiens le même discours depuis bientôt vingt ans.

Pouvez-vous nous décrire ces orientations de manière plus précise?

L'histoire des Conservatoires et des écoles de musique a été très marquée par le modèle du Conservatoire de Paris - modèle pervers qui a d'ailleurs fabriqué de l'illettrisme musical pendant des décennies en France - . Cette fascination pour le modèle parisien a perduré pendant longtemps dans toute la province française et jusqu'en Suisse romande, au travers du «modèle de Neuve», le premier Conservatoire romand, en 1835. Depuis sa fondation, il a eu largement le temps de modeler les esprits.

La critique principale que je porte consiste à confondre la qualité d'un musicien et son aptitude à jouer des choses difficiles. Le terme même de «virtuosité» est une expression typiquement française qui n'est par ailleurs jamais utilisée dans d'autres pays latins, en tous cas pas pour décerner un titre. Ce modèle parisien ne parle nulle part de maturité musicale puisque le jeu consistait à se présenter le plus tôt possible avec des doigts qui bougent le plus vite possible et une tête capable de mémoriser très rapidement. On disait alors que la maturité viendrait de toute façon pour ceux qui pourraient s'imposer. Quant aux autres, ils viendraient grossir les rangs des musiciens ordinaires, juste bons pour l'orchestre ou l'enseignement.

Voilà en quelques mots le modèle «début de siècle» qui perdure encore et auquel je m'oppose. Ainsi, l'enseignement était réservé à ceux qui n'avaient pas réussi dans la «carrière». Cette vision des choses a considérablement perturbé le monde des musiciens, puisque les enseignants se sont sentis frustrés et dévalorisés par le peu d'attention que l'on portait sur eux. De plus, la formation de l'enseignant était aussi négligée, comme si la psychologie et la sociologie ne les concernaient pas et ne pouvaient en aucun cas s'appliquer à la musique.

Fait-on encore réellement aujourd'hui une discrimination aussi nette entre le brillant virtuose et l'enseignant, ce musicien au rebut?

Je dirais que la mentalité est en train de changer parce qu'ici on commence à s'intéresser de plus en plus à l'enseignement et qu'en France l'enseignement artistique est de plus en plus pris en considération. On commence à délivrer le titre «d'enseignant musical» comme profession reconnue. Cependant, même si les choses commencent à évoluer, nous voyons encore des tenants de l'ancienne école distiller inlassablement ce même discours dans nos écoles professionnelles.

Je me souviens que lorsque j'ai émis le souhait, ici au Conservatoire Populaire, d'instaurer une formation continue pour les enseignants afin que ceux qui avaient déjà une expérience de base puissent entretenir une réflexion pédagogique, j'ai essuyé bon nombre de critiques. J'espérais seulement éviter que les gens continuent à croire qu'il leur suffisait d'appliquer les recettes qu'ils avaient héritées.

Cette situation ne venait-elle pas du fait que la pédagogie dans la formation des élèves professionnels n'était pas valorisée à sa juste valeur?

Tout à fait. Encore fallait-il qu'il y eut des cours de pédagogie. Je me souviens que le Conservatoire de Neuve a délivré des diplômes de capacité d'enseignement pendant des décennies sans que jamais un seul étudiant ait bénéficié d'une heure de pédagogie.

Mais d'après vous, d'où vient donc cette situation et qui en est responsable?

Mon but n'est pas de distribuer de bons ou de mauvais points. Je constate qu'il y a eu cette fascination pour le prestige du modèle parisien. C'est d'ailleurs grâce à cela que ça a marché! Le Conservatoire de Paris avait réussi à faire croire que c'était le meilleur modèle possible. Beaucoup de gens ont suivi ce modèle sans être capables d'y voir les importantes lacunes et sans en faire la juste critique.

Ainsi, nous l'avons vu, la première idée-phare pour laquelle j'ai milité, a traité de la formation continue pour les enseignants. Il m'a fallu vingt ans pour pouvoir enfin organiser en 1994 pour les trois Conservatoires genevois, un cours de formation continue pour les enseignants, et dix-huit ans pour le faire ici dans nos murs.

On a longtemps confondu - ça a été un autre de mes combats - la formation du musicien professionnel et celui qui ne deviendra pas professionnel parce qu'il a fait d'autres choix de carrière. L'enseignement prodigué en classe professionnelle l'était a fortiori également applicable pour les écoles de musique. Les objectifs de la formation professionnelle pouvaient s'appliquer intégralement, avec moins d'exigences, mais selon le même modèle, aux écoles de musique.

J'ai essayé de montrer qu'on avait autre chose à faire qu'à imiter, en moins bien, ce que faisait une division professionnelle. Au contraire, on devrait inventer une pédagogie spécifique pour les dix-neuf vingtièmes des élèves qui vont faire un autre choix professionnel que la musique. Ces élèves-là devraient pouvoir utiliser la pratique de ce qu'ils ont appris lorsqu'ils arrêtent de prendre des cours.

Vous militez donc en faveur de l'autonomie précoce de ces élèves?

Cette question de l'autonomie de l'élève comme objectif - même si c'est un grand mot que de parler d'autonomie - est une préoccupation que l'on doit avoir à la conscience dès le début. Un élève qui prend des leçons d'instrument pendant trois ou quatre années dans une école de musique doit pouvoir se servir en tous temps de son instrument. Il faut qu'il puisse avoir du plaisir à déchiffrer des partitions simples et être capable de jouer avec des amis.

Cette idée d'autonomie ne détruit-elle pas l'image du professeur omnipotent face à son disciple?

Il s'agit-là du problème du préceptorat et vous soulevez également un autre objet de ma contestation. Je défends l'idée que le préceptorat n'est qu'une des multiples façons d'enseigner la musique; or ce n'est pas la seule. Si on persiste à soutenir l'idée qu'il y a une partie de l'enseignement de la musique qui doit se faire individuellement, je ne vois pas pourquoi l'enseignement de la philosophie devrait être dispensé à tous de la même façon, de même que le dessin et la peinture. En effet, la musique est resté aujourd'hui le seul enseignement totalement individualisé.

Evidemment, c'est un discours qui passe mal parce que les professeurs n'ont pas encore fait la critique de ce modèle ni de la «modélisation» qu'il entraîne.

C'est également le poids de la tradition qui pèse sur l'enseignement. On enseigne comme on a enseigné!

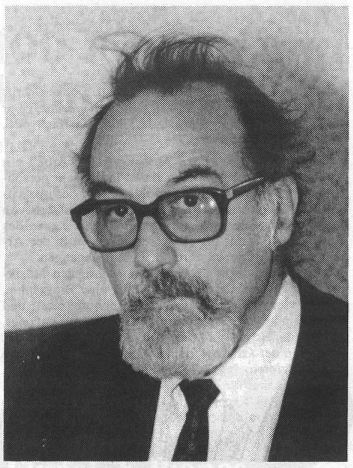
C'est un gros risque évidemment. Mais si encore tel était le cas, les choses pourraient encore passer. Malheureusement, il se produit une inévitable déformation, génération après génération. La musique ancienne est bien là pour nous faire observer que ce que l'on croyait être la tradition, s'éloignait en fait de l'idée initiale et qu'un travail énorme au-delà de la tradition a du s'effectuer pour retrouver cette authenticité du style. Se référer à une interprétation selon la tradition n'est pas un service rendu à l'historicité. C'est ici que se situe, à mon avis, une autre forfaiture du Conservatoire de Paris, c'est d'avoir fait croire qu'il donnait un enseignement fidèle à la tradition.

Ces travers qu'engendrent la fidélité à la tradition ne sont-ils pas le parfait reflet d'éléments constitutifs d'un tissu d'idées et de valeurs d'un classe sociale particulière dans laquelle, et grâce à laquelle, la musique que l'on enseigne au Conservatoire a largement évolué?

Vous avez parfaitement raison. Ce qui est troublant, c'est que l'on en ait été si longtemps dupe. Mais je vois encore un autre élément important: le but des études musicales a été aussi le moyen de connaître et de s'approprier un patrimoine musical. Ce dernier a pu se transmettre en très grande partie par le répertoire écrit de la musique. On néglige par là le fait que la musique est un art vivant qui doit se faire et se propager par les musiciens. La musique est un art de la communication et de l'expression personnelle. Il y a donc tout un aspect d'expression et de communication qui, dans le modèle parisien, est dévolu exclusivement à ceux qui sont reconnus et patentés comme pouvant délivrer le message du patrimoine. Cependant, cette discrimination provoque la menace immense de se couper de la musique actuelle. Il y a aujourd'hui un fossé énorme entre la musique distillée pour et par une très faible minorité de la population par rapport à la musique ventilée journellement à la radio et à la télévision.

Quel est pour vous le sens donné à la musique d'amateurs?

Le mot «amateur» a été disqualifié, quelle que soit la beauté de l'étymologie. Il a été longtemps synonyme de médiocrité. Cela fait encore partie de cette fascination pour le modèle parisien dans lequel il fallait opérer une «distinction». On a donc parallèlement fabriqué une exclusion de musiciens et la population s'est sentie quelque part disqualifiée pour l'interprétation de la musique. Je rejoins en cela mes idées politiques.



Roland Vuataz: «Ma vision du Conservatoire est inévitablement contestataire par rapport au modèle parisien». (Photo: FJ)

Pour moi, il n'y a pas de coupure entre l'amateur et le professionnel. L'amateur est sur la ligne du professionnel, à la différence que son volume de travail est moindre.

Les recherches modernes autour de la pédagogique ne pourraient-elles pas susciter l'intérêt des partisans de la tradition et de ses opposants puisqu'elles les concernent tous deux, et peut-être même, les réunir enfin?

En effet, c'est dans les réflexions autour de la pédagogie que l'on s'aperçoit de ce que l'on peut apporter aux élèves si on ne suit pas purement et simplement la tradition de transmission du patrimoine. Lorsque l'on dit que les objectifs de l'enseignement musical des écoles de musique sont non seulement de pouvoir lire et de restituer les oeuvres du répertoire par des mécanismes de complexification progressive de l'apprentissage, mais aussi de pouvoir s'exprimer à partir du niveau technique que l'on possède, on dépasse de loin l'idée que l'on pourra faire de la musique que lorsque l'on aura dépassé la difficulté même de l'instrument.

Or, une vision nouvelle de la pédagogie, engendre aussi une remise en question du professeur. Le problème de l'enseignant consiste à considérer que ce qui lui a réussi va aussi réussir aux autres, parce que son modèle, c'est lui. L'enseignant est malgré tout un cas particulier de musicien. Il a acquis suffisamment d'aptitudes pour arriver à son stade de musicien professionnel. Sa situation est particulière et non généralisable à tous ses élèves qui resteront, pour la plupart, des amateurs.

Et la formation générale de l'enseignant?

J'accorde énormément d'importance à la formation générale extra-musicale d'un enseignant. Pour qu'un musicien commence sa carrière il est nécessaire qu'il possède un background intellectuel nettement plus élevé qu'il l'est encore parfois chez certains. Remarquez que cette caractéristique était encore celle du modèle parisien qui voulait que l'on pousse intensivement l'instrumentiste dans ses jeunes années, au détriment de sa culture générale. Quand il apprenait à bouger les doigts, il n'apprenait pas forcément les choses qui, par la suite, lui auraient permis de faire la critique de son enseignement.

Vous avez également une vision particulière de la musique d'ensemble...

Je suis un fervent partisan de la musique d'ensemble dès les toutes premières années. Cette vision commence enfin à s'actualiser ici et là. La plupart des enseignants qui ont tenté l'expérience de mettre des enfants qui ont trois ans de piano avec des enfants qui ont trois ans de trompette ou quatre ans de violon se rendent compte de l'immense bénéfice de telles rencontres sur la motivation de l'élève. Alors qu'aujourd'hui, ce discours semble devenir un lieu commun, je puis vous garantir qu'il y a quinze ans, les choses étaient toutes différentes. Il était par contre très communément admis qu'il était préférable de maîtriser son instrument avant de tenter d'approcher la musique d'ensemble. Or, aujourd'hui les choses ont changé et j'en suis heureux.

Cependant, le répertoire ne mérite-t-il pas qu'il soit abordé avec sérieux?

Je ne dis pas que le répertoire est un répertoire caduque qui n'a plus droit à l'existence. Je reconnais également le génie de certains interprètes à valoriser d'une manière extraordinaire certaines partitions du patrimoine musical et j'y vois là quelque chose qui touche à l'universel, tout en essayant de bien le restituer dans son contexte. Or, je n'en fais pas le tout de la musique. Voilà la différence!

Propos recueillis par François Joliat

musik oesch basel

Das Fachgeschäft mit dem gepflegten Service, der guten Beratung und der riesigen Auswahl.

4051 Basel
Spalenvorstadt 27, Telefon 061/261 82 03

Ob Holz- oder Blech-, wenn Blasinstrument – dann Musik Oesch!