

# Travail de recherche

Mémoire

2<sup>e</sup> cycle (Master)

Année universitaire 2023-2024

**Musique, nature, éducation : intersections**

Maud LE BOURDONNEC

**Discipline principale : Formation à l'enseignement musical, disciplines piano et accompagnement piano**

**Professeur de la discipline principale : Karine Hahn**

**Nom du professeur référent : Noémi Lefebvre**

**Date de la soutenance : 16-18 Juin 2024**

## **Remerciements**

Mes remerciements s'adressent à tous les professeurs qui m'ont accompagnée dans la réalisation de ce mémoire et tout particulièrement à Noémi Lefebvre qui a dirigé ce travail et Valérie Louis-Moreau, formatrice accompagnatrice, qui m'a épaulée tout au long de ma formation.

Je tiens également à remercier vivement Margaux Dauby de m'avoir accordé un entretien ainsi que les proches qui ont apporté leur concours à la réalisation de ce travail par leur relecture et leur soutien, Michaël Seigle, Jean-Paul Laramée et Hélène Le Bourdonnec.

# Table des matières

<b>Remerciements</b> .....	<b>2</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>3</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>5</b>
<b>I. Musique et nature dans l’histoire de la musique : transpositions pédagogiques concrètes</b> .....	<b>7</b>
A. <i>Rapports de représentation dans le répertoire classique occidental</i> .....	7
1. La musique comme imitation de la nature : de Vivaldi à Messiaen.....	7
2. Nature-fusion dans la musique romantique.....	13
B. <i>Musique et technologie</i> .....	15
1. La machine comme pont entre musique et nature.....	15
2. Paysage et écologie sonores.....	17
C. <i>Création et engagement écologique</i> .....	24
1. Exemples de créations musicales portées sur l’écologie.....	25
2. L’attention à la transition écologique en tant qu’artiste-enseignant.....	28
<b>II. Etude de différents modèles de représentation dans les champs philosophique, social et agricole : leur apport pédagogique</b> .....	<b>32</b>
A. <i>L’« harmonie des sphères » de Pythagore et Platon</i> .....	33
B. <i>Modèle de pensée Rousseauiste</i> .....	34
1. Jean-Jacques Rousseau .....	34
2. Johann Heinrich Pestalozzi .....	35
3. Du jardin français au jardin anglais .....	35
C. <i>L’utopie sociale de Charles Fourier</i> .....	37
1. Résumé de l’utopie sociale de Fourier .....	37
2. Fourier et son rapport à la nature .....	38
D. <i>Le modèle agricole holiste de la permaculture</i> .....	41
1. Principes de la permaculture selon Mollison et Holmgren .....	41
2. Ouverture et adaptation.....	42
3. Poly-fonctionnalité.....	44
E. <i>Les pédagogies actives</i> .....	45
1. La méthode Willems dans l’enseignement musical .....	45
2. La méthode Freinet dans l’enseignement général .....	51
<b>Conclusion</b> .....	<b>55</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>58</b>
<b>Annexe 1</b> .....	<b>61</b>
<i>Tableau récapitulatif des dispositifs pédagogiques proposés</i> .....	61

<b>Annexe 2</b> .....	<b>61</b>
<i>Dix défis pour le dispositif « La pause écolo »</i> .....	61
<b>Table des illustrations</b> .....	<b>64</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>65</b>

## Introduction

Quels rapports la musique entretient-elle avec la nature environnante ? D'après Emmanuel Reibel (2016, p.9), la musique a été un renchérissement des manifestations sonores de celle-ci, par la percussion, le souffle et le chant sur des éléments pré-sonnants. La musique serait selon lui une façon d'entrer en résonance avec la nature. Pour Claude Jamain (2003), elle est "une manière de représentation du monde et de l'être au monde", ce qui la rapproche, dans sa définition des notions pédagogique et d'éducation. D'autre part de nombreux travaux de recherche en sciences de l'éducation se sont penchés sur la question de l'environnement et du lien entre l'enfant et celui-ci; il semble donc pertinent de chercher à approfondir les liens contenus dans la trilogie musique, nature et éducation en s'intéressant à ce que les penseurs — philosophes, pédagogues et sociologues entre autres — ont fait de cette coexistence et ce que nous pouvons en faire concrètement dans la réalité d'un enseignement musical et instrumental au sein d'un conservatoire.

Dans une première partie, nous étudierons les rapports à la nature dans l'histoire de la musique dite classique occidentale, et ses transpositions pédagogiques possibles. Dans un second temps, nous rechercherons ce que peuvent nous apporter, au sein d'une pédagogie musicale, les conceptions de la nature émanant de modèles aux champs disciplinaires divers : philosophie, utopie sociale, conception agricole holiste, pédagogies actives.

Mais d'abord qu'est-ce que la nature ? Et pourquoi est-il si important de s'y intéresser lorsqu'on est musicien et enseignant de la musique ? Nous allons définir le mot nature dans ses différentes occurrences et portées sémantiques, afin de saisir plus distinctement ce qu'entendent par ce mot les différents auteurs, acteurs étudiés et sollicités dans cette recherche.

Le nom commun "nature" dans le dictionnaire Larousse trouve neuf définitions distinctes, certaines liées à notre environnement (que nous garderons ; ce qui est extérieur à l'homme) et d'autres liées à la caractérisation du comportement humain (intrinsèques à l'homme). La première définition rapproche la nature du Cosmos ("monde physique, univers") qui, dans sa relation à la musique, représente une harmonie liant des proportions

parfaites (Moutsopoulos, 1959, p.375). La deuxième définition, “principe supérieur considéré comme à l’origine des choses du monde”, associe la nature à l’idée de croyance (Petit, 1997), de création divine, notamment dans la pensée judéo-chrétienne occidentale, ce qui peut avoir eu un impact sur l’approche de penseurs occidentaux des derniers siècles, et ce dont nous pouvons nous méfier dans la conception de dispositifs pédagogiques, en se forçant à toujours revenir à une nature concrète, un environnement palpable et observable.

La nature (Reibel, 2016), entendue comme ce qui est extérieur à l’homme, peut s’opposer à la culture et à l’art. Elle peut représenter les éléments constituant notre environnement, qu’ils soient végétaux, animaux, minéraux ou chimiques, mais intègre donc l’action de l’homme sur celle-ci, différant alors de la conception romantique de la Nature qui se retrouve dans la quatrième définition Larousse : “ce qui n’apparaît pas comme (trop) transformé par l’homme (en particulier par opposition à la ville)”. Dans l’Antiquité, le mot est associé à un mouvement et non un état de fait : *natura*, en latin, signifiant “ce qui est en train de naître”. L’époque contemporaine, grâce aux diverses recherches scientifiques, approche la nature avec plus de complexité et, surtout, en souligne sa fragilité avec l’arrivée de la conscience environnementale (Donin, 2023). C’est pourquoi nous aborderons également la pédagogie musicale par le prisme de l’engagement écologique.

L’intention de ce travail de recherche n’est pas de trancher sur une acception du mot « nature » mais plutôt de rechercher plusieurs façons de l’appréhender pour fabriquer des idées didactiques diverses. Ce balayage chronologique et disciplinaire permettra de concevoir une approche pédagogique la plus ouverte possible sans pour autant faire un travail purement musicologique.

## **I. Musique et nature dans l'histoire de la musique : transpositions pédagogiques concrètes**

### **A. Rapports de représentation dans le répertoire classique occidental**

#### **1. La musique comme imitation de la nature : de Vivaldi à Messiaen**

Depuis la période médiévale jusqu'à nos jours, un des rapports prédominants qu'entretient la musique classique occidentale avec la nature est l'imitation. L'abbé Charles Batteux parle de cette fonction commune à tous les types d'Art — celle d'imiter la nature — dans son traité sur *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746, p.10-22) :

“Quelle est donc la fonction des arts ? C'est de transporter les traits qui sont dans la nature et de les présenter dans des objets à qui ils ne sont point naturels.” Il explique que comme un musicien peut faire gronder l'orage alors que la nature environnante est calme, son art n'est que ressemblance de la nature, et qu'ainsi la musique et les autres arts ne sont pas le vrai mais “seulement le vrai-semblable”.

Les sujets d'observation sont, selon le livre *Les musiciens français et la nature* (Revue Rimf no.27, 1988), restés les mêmes à travers les siècles, fournissant une constante alors même que les diverses périodes de l'histoire de la musique dite classique entrent systématiquement en conflit stylistique avec la période leur précédant. Ces thèmes sont, toujours selon la revue, les oiseaux, les autres animaux, l'eau, le thème du vent, tempête et orage, et les autres éléments (feu, terre).

Pour rester en prise avec des éléments concrets et ne pas se perdre dans des approches musicologiques trop larges, nous allons évoquer l'imitation en musique par le prisme de deux compositeurs : Antonio Vivaldi (1678-1741) et Olivier Messiaen (1908-1992).



Figure 1- A. Kircher, *Musurgia universalis*, 1650. Cité dans la revue Rimf no.27 : "Les musiciens français et la nature"

a) Les « Quatre saisons » de Vivaldi

Tout d’abord, nous pouvons prendre pour appui les “Quatre saisons” de Vivaldi, quatre premiers des douze concertos pour violon et orchestre publiés en 1725, pour leur particularité descriptive. Vivaldi a d’ailleurs composé d’autres musiques descriptives de phénomènes naturels, il s’agit de concertos pour flûte et orchestre : *La tempesta di mare*, *La notte* et *Il gardellino*. “Les quatre saisons” est une œuvre que je trouve très intéressante pédagogiquement de par sa réappropriation musicale incessante pour diverses finalités, la facilité d’appréhension musicale et l’évidence de son lien descriptif avec les saisons et divers éléments rapportés à la nature, tels que la musique des oiseaux, l’orage, le zéphyr, l’écoulement d’un ruisseau. De plus, c’est une œuvre originellement pédagogique puisque Vivaldi a précédé chacune des saisons d’un sonnet (auteur non connu) précédé de lettre renvoyant à divers passages de la partition, tel un guide d’écoute. “La musique [du



Printemps] suit de façon linéaire les quatrains du premier sonnet” (Reibel, 2016), pour d’autres saisons c’est de manière plus synthétique.

L’œuvre a d’ailleurs été mobilisée de nombreuses fois pour des projets pédagogiques français, notamment un projet d’ateliers de la Philharmonie de Paris en 2015 et 2016. Elle est au départ également d’une série de concerts de l’ensemble Matheus en 2023<sup>1</sup> alliant l’interprétation (légèrement transformée au fil du concert) des quatre saisons et vidéos des bouleversements écologiques contemporains.

Pour Reibel (2016, p.18), c’est une écriture musicale à la portée symbolique qui associe la description de parties de la nature à un propos philosophique. Chaque saison est associée à des sentiments ou conflits humains et invite l’homme à entrer en harmonie avec la nature, le Cosmos (nous revenons aux conceptions pythagoriciennes) de sa naissance (printemps) à sa mort (hiver).

De plus ces pièces “portent à leur apogée une certaine idée de l’art conçu comme imitation de la nature”. Cette *mimesis* vient à l’origine d’Aristote et part du postulat de croyance judéo-chrétienne que la nature est le lieu de la beauté idéale, que l’art musical ne peut que partir de cette dernière pour se rapprocher de Dieu, au moyen d’un figuralisme très codifié que nous allons analyser partiellement.

- Pour l’évocation du froid dans l’*Hiver* de Vivaldi, nous retrouvons des tremblements, dans une pulsation régulière entrecoupée à chaque temps (sensation de grelottement), codes de figuralisme qui se retrouvent exactement dans l’air du froid de Purcell (*Le Roi Arthur*).

Pour l’évocation des oiseaux dans *Le Printemps*, la tierce descendante renvoie au coucou, et les trilles, dans le registre aigu associées à des intervalles de quarte sont affiliés à tout type d’oiseaux. On retrouve ces caractéristiques, entre beaucoup d’autres, dans “Le coucou au fond des bois” et “Volière” tirés du *carnaval des animaux* de Saint-Saëns.

Pour figurer le mouvement de l’eau, Vivaldi utilise selon Reibel, lorsqu’il veut signifier la tempête, le *stile concitato*, style agité inventé par Monteverdi, utilisant la

---

<sup>1</sup> Lien de la présentation vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=hEWQ5g2zRfo>

répétition d'une note et le tremolo. Il utilise également la virtuosité du violon (gammes et arpèges rapides).

Dans un contexte pédagogique, établir un codex historiquement informé des outils compositionnels pour chaque phénomène imité permettrait, en plus de guider l'élève dans l'interprétation d'une partie du répertoire instrumental, d'imaginer des dispositifs de création pédagogiquement riches : un vocabulaire non attaché à un seul instrument permettrait d'élaborer des projets collectifs transversaux, reliant diverses disciplines instrumentales, rattachées à diverses esthétiques (baroque, classique à contemporain, musique actuelle amplifiée, musique traditionnelle). Le lien avec la *mimesis* aristotélicienne permettrait de jouer avec le territoire sur lequel est ancré le conservatoire, de s'attacher plus précisément aux spécificités acoustiques, climatiques de celui-ci, à sa faune spécifique également. De plus, en étudiant l'appropriation du thème des saisons dans le répertoire dit classique à contemporain, nous nous rendons compte que cette thématique a été exploitée par des compositeurs aux diverses influences stylistiques, ce qui permet d'ouvrir à une richesse d'approches musicales : Haydn, Raff, Tchaïkovsky, Piazzola, Milhaud, Bacri et Glass pour ne citer que ceux qui ont abordé les quatre saisons dans leur globalité.

#### b) *La figure de Messiaen*

Pour évoquer l'imitation de la nature, la deuxième figure musicale sur laquelle nous allons prendre appui est Messiaen, car c'est le compositeur qui est le plus connu pour avoir poussé très loin le collectage de sons de la nature dans le but de les analyser et de les retranscrire en musique : en l'occurrence les sons d'oiseaux. Il se disait lui-même compositeur-rythmicien-ornithologue et confiait les mots suivants : "Pour moi, la musique, la vraie, la seule musique a toujours existé dans les bruits de la nature" (tiré de ses entretiens avec Antoine Goléa en 1958). Il a d'ailleurs rédigé un *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* en sept tomes d'environ 200 pages chacun ! Le tome V traite des chants d'oiseaux et de leur utilisation dans les œuvres du compositeur (Boivin, 1998), et nous permet d'accéder à ses carnets de notation de chants d'oiseaux.

Son approche par le collectage paraît être une approche pédagogique intéressante sur les deux plans suivants : relier l'apprentissage musical et l'environnement sonore du lieu d'apprentissage, d'une part, et relier les sons d'oiseaux à une pratique musicale dans des lieux clos exempts de nature, d'autre part.

Le collectage de sons environnants permet d'ancrer un apprentissage musical sur un terrain d'expérimentation. Il n'est pas sans rappeler les *soundwalks* de Westerkamp, collectage de sons et bruits en milieu urbain, dont nous parlerons par la suite. Relier l'apprentissage musical et l'environnement sonore du lieu d'apprentissage peut se faire également dans l'utilisation des sons créés par les apprenants eux-même, sorte de paysage sonore humain d'un lieu d'apprentissage.

Dans son ouvrage *Environnement sonore à l'école* (1986), Dumaurier livre une étude des conditions sonores de vie et de travail de 320 enfants de cinq à sept ans dans leur environnement scolaire, et leur impact sur leur comportement. Les trois variables reliées à l'environnement sonore de l'école qui ont influencé l'apprentissage de la lecture des enfants sont le son de la cantine, de la récréation et celui dans les classes.

Une façon de prêter attention sensiblement à ces trois sources sonores serait d'enregistrer le son et de l'utiliser comme outil d'entrée à une ré-création musicale incorporant une bande résultant de cet enregistrement et l'interprétation de répertoire choisi en lien avec cet univers sonore : en dialogue parfois en alternance, parfois en se coupant la parole, parfois en simultané. L'intérêt pédagogique serait d'approfondir l'interprétation d'une pièce en la rendant vivante, en lui donnant le rôle de personnage dialoguant avec la réalité sonore du lieu d'apprentissage, afin de décloisonner et déschléroser le répertoire. C'est aussi une façon de mettre en spectacle du répertoire sans passer par l'idée de conte ; inventer d'autres formes de narrations, libérées d'un schéma pré-établi.

Le collectage de chants d'oiseaux de Messiaen constitue surtout un pont intéressant entre les sons extérieurs d'une nature sublimée et une pratique musicale majoritairement

d'intérieur qu'est celle de la musique dite savante occidentale. En effet, les pratiques sociales de référence de la musique que nous étudions sont de nos jours des pratiques majoritairement urbaines, affiliées à des lieux dédiés à la musique (conservatoire, salle de spectacle), souvent clos, manquant d'interaction avec l'extérieur. Ce que je trouve intéressant dans l'étude des carnets de notation de chants d'oiseaux de Messiaen et la possibilité, par l'interprétation de ces partitions, de créer un vase communiquant entre deux mondes ayant tous deux leur lot de symboles et d'impensés. Des musiciens jouant des chants d'oiseaux de manière spatialisée dans une salle de spectacle incluant des auditeurs en immersion au milieu des différents instruments, me semble être une expérience sociologique intéressante pour les élèves (exécutants et auditeurs), si l'on se réfère à la notion de mécanismes d'imprégnation informels dans les pratiques musicales, suivant le concept d'*habitus* de Bourdieu (Coulangeon, 2003). L'interprétation des carnets de chants d'oiseaux est d'ailleurs le fondement de l'imposant projet pédagogique "La Volière"<sup>2</sup> réunissant plusieurs écoles, collèges, conservatoires et université de Paris, soutenu par la Bibliothèque Nationale de France et le Ministère de l'Éducation nationale entre autres.

---

<sup>2</sup> Pour plus d'informations : <https://forum.ircam.fr/article/detail/la-voliere/>

## 2. Nature-fusion dans la musique romantique

Le thème de la nature, dans la musique dite classique occidentale, trouve son apogée à l'époque romantique en Allemagne, durant le XIXe siècle, en conversation avec l'art pictural dont le premier représentant est Friedrich et son Voyageur contemplant une mer de nuages.

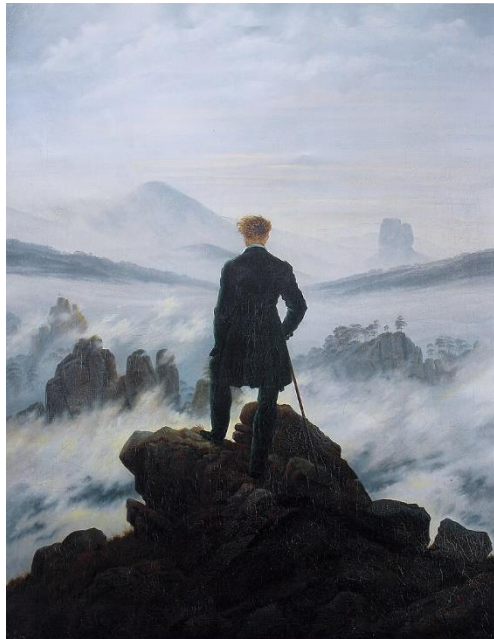


Figure 2- *Le Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich (1818)

La musique allemande romantique est, comme l'œuvre de Friedrich, celle des voyageurs — *Wanderer* — errant au cœur d'immensités. Leur musique permet d'intérioriser les qualités poétiques et métaphysiques des paysages rencontrés, dans une sorte de fusion mystique et non dans un souci d'imitation contrairement aux œuvres musicales abordées dans le chapitre précédent. Les lieux idylliques et inhospitaliers parlent aux âmes tourmentées héritées du *Sturm und Drang*, mouvement littéraire allemand de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Beaucoup de thèmes relatifs à la nature sont abordés dans la musique romantique, tels que les montagnes et forêts, le voyage, les fleuves, mais aussi la nuit, thème sur lequel nous allons nous pencher afin de chercher une transposition pédagogique possible à son traitement artistique.

Le traitement musical de la nuit chez les romantiques permet de laisser place à la spiritualité de cet art et de rendre visible l'invisible : "l'idéal triomphe du réel et l'éternité peut vaincre le temps" (Reibel, 2016, p. 95). Rousseau, dans l'Emile, suggère que toute musique pédagogique doit être liée à un texte (Marques, 2007), c'est souvent le cas des musiques traitant cette thématique.

Tout d'abord, on trouve la Nuit dans l'opéra romantique, qui privilégie les scènes nocturnes car elles permettent des effets scéniques — varier l'intensité lumineuse de la salle, éclairage au gaz — et acoustiques : sérénité, balancement rythmique, hymne à l'amour exaltés. Nous pouvons citer "Casta diva" et "l'Hymne à la lune" dans *Norma* de Bellini, la "Romance à l'étoile" dans *Tannhäuser* de Wagner, le "Duo nocturne" dans *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz ou encore la "Barcarolle" dans les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach.

La Nuit se retrouve également dans le répertoire pour piano avec l'apparition des Nocturnes instaurés par Field et Chopin, prolongés par Fauré, Vierne et Scriabin. Ici, pas de texte, certes, mais une référence certaine au bel canto italien, notamment chez Chopin, admirateur de Bellini, qui cherche avant toute chose de la vocalité dans ses Nocturnes ; l'idée du texte chanté est donc sous-jacente.

Enfin, on retrouve cette thématique dans les Lieder allemands; la nuit y est le lieu où l'âme peut s'épancher une fois la matérialité du jour estompée (comme dans *Die Mainacht* de Brahms ou *An den Mond* de Schubert), lieu du cauchemar (celui qui vient à l'esprit en premier est *Erkönig* de Schubert mais nous pourrions en citer beaucoup), de la sensualité (*Ständchen* de Brahms), de la passion (*Ich grolle nicht* dans les *Dichterliebe* de Schumann) ou la pensée mystique (on peut penser à *Mondnacht* de Schumann dans les *Liederkreis*, utilisant le procédé du clair/obscur). Elle est reliée au sommeil avec notamment les berceuses de Mendelssohn ou Brahms. La nuit symbolise également la Mort (vue comme sommeil éternel, comme dans le *Nachthymne* de Schubert) et sa musique la met en regard avec l'amour.

Comme le souligne Reibel (2016, p.97), la nuit "marque le moment privilégié de la communion entre l'homme et la nature, et incarne le fantasme d'une fusion". Ce thème

semble intéressant pédagogiquement, de par la large palette de ses interprétations poétiques et sonores, mais aussi car la Nuit est un phénomène présent dans tous les territoires à tout moment de l'année (à quelques exceptions près, ne parlons pas du festival des nuits blanches de Saint-Petersbourg !), qui parle donc immédiatement à l'élève quel que soit le milieu d'apprentissage, et ne renvoie pas forcément à une nature vierge et sublimée comme les autres thématiques romantiques liées à la nature. Comme nous l'avons vu, elle est souvent reliée à du texte et donc à la poésie, ce qui permet de relier différents arts mais aussi d'objectiver une musique d'apparence abstraite pour l'élève. Enfin, elle relie différents types de répertoire et différents caractères, ce qui permet de couvrir un large pan du répertoire instrumental à travers l'étude de cette thématique. L'entrée textuelle peut être abordée sous forme de création, en proposant aux élèves de "mettre en texte" des pièces musicales étudiées, dans une démarche inverse de celle du lied ou de la mélodie, mise en musique de textes de la littérature de l'époque du compositeur. Cette mise en texte peut se retrouver par écrit dans un programme ou dans une exposition organisée par les élèves qui entoure le moment du concert, ou encore être contée.

## B. Musique et technologie

### 1. La machine comme pont entre musique et nature

L'usage des techniques électro-acoustiques permet, depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, de renforcer l'hybridation de la partition avec les éléments naturels, utilisant la machine à la fois pour enregistrer et produire des sons (Reibel, 2016, p.144-151). Ce qui constitue une étrange dichotomie, puisque la technologie et la machine permettent alors de constituer un pont entre musique et nature, alors même qu'elles sont la source d'une fracture franche entre l'homme et la nature et qu'elles ne sont pas soutenables écologiquement. Cela peut représenter le comble du rapprochement entre une musique dite classique socialement urbaine, et une nature sauvage qui n'a pas besoin de musique extérieure pour être pérenne, dont les sons se suffisent à eux-mêmes. La machine est alors un aveu de l'homme de cette fracture, une tentative de communication et de communion

entre deux mondes séparés ; c'est en même temps un moyen qui en lui-même alerte sur cette fracture, permet une prise de conscience de celle-ci par sa simple mise en place, pour revenir à un rapport plus sain à la Nature. On s'y perd ...

D'autre part, la musique de synthèse peut sembler éloigner le musicien des sons de la nature. Elle n'est pour autant pas plus artificielle que la musique instrumentale imitative, d'autant que ces instruments sont façonnés par l'homme, tout comme les machines. Les machines recréent les différents éléments — air, eau, feu, terre — tout avec des sons de synthèse, dans une démarche semblable à celle des instruments, ce qui aboutit, avec la musique mixte, à une fusion entre musique et nature. Michel Chion et Guy Reibel pensent qu'elle “a permis aux musiciens de renouer avec la nature, dans son sens le plus large, un contact perdu par la musique instrumentale, empêtrée dans ses problèmes d'écriture et de virtuosité” (Chion et Reibel, 1976, cité par Reibel, 2016).

L'utilisation de la musique électro-acoustique pour synthétiser des sons naturels en dialogue avec de la musique instrumentale trouve ses origines dans la musique à l'image, avec notamment la musique du film « Le Tempestaire » de Jean Epstein (1948), composée par Yves Baudrier, mêlant ondes Martenot et sons de mer et de vent (Reibel, 2019, p.144), ou encore la musique du film « Rituel d'oubli » (1969) pour laquelle le compositeur François-Bernard Mâche recrée les sons de matière organique, de cris d'animaux et de paroles et cris humains.

Plusieurs musiciens ont composé en relation avec des localisations spécifiques, ce qui se recoupe avec la sous-partie “Création et engagement écologique” de ce mémoire mais qui souvent n'est pas conçu pour une alerte écologique quelconque mais plus pour un voyage imaginaire et sensoriel. On retrouve des œuvres françaises (par exemple la pièce électro-acoustique *Sud* de Risset, 1985, qui nous projette aux calanques de Cassis avec la mer, les grillons, les oiseaux en mêlant et spatialisant des sons naturels enregistrés et des sons synthétiques), japonaises (par exemple les *Six japanese gardens* de Saariaho, 1993, transportant dans les jardins de Tokyo en mêlant sons naturels, chants et instruments traditionnels enregistrés au jeu live de la percussion), indiennes, chinoises et autres, opérant ainsi une synthèse entre Orient et Occident, notamment grâce au compositeur Takemitsu qui rapproche souvent ses compositions de son amour pour la nature, travaillant sur l'eau, le vent, les saisons, le ciel et les astres.



Si la machine permet un tour du monde des paysages sonores en croisant musique classique occidentale et musique orientale, tout en sensibilisant à l'usage des technologies auprès des élèves, cela paraît être une opportunité intéressante de travail de répertoire contemporain instrumental avec bande. Pour les élèves de piano, malgré des recherches, je n'ai pas trouvé de répertoire, il reste donc à le concevoir. J'ai envoyé un mail au compositeur Pierre Jodlowski car c'est une référence pour les professeurs de piano en matière de répertoire pédagogique pour piano et bande électro-acoustique, d'autre part il conçoit (composition, création vidéo ...) des spectacles rapprochant musique et nature, engagés écologiquement, tel *Vanitas* (2022), pour deux pianos et deux percussions qui évoque le rapport des artistes à la nature aujourd'hui. Le compositeur, très accessible, ne fonctionne maintenant que sur grosses commandes de la part d'ensembles ou d'institutions, et m'a conseillé de faire des collaborations avec des étudiants du CNSMD pour profiter de ce nœud de rencontres, formidable fourmilière de création. Au sein d'un conservatoire, ce projet pédagogique pourrait être une bonne occasion de collaborer avec la classe de composition, pourquoi pas en réutilisant une bande déjà composée et en y ajoutant une partie instrumentale au piano ou en arrangeant une partie instrumentale écrite initialement pour un autre instrument.

## 2. Paysage et écologie sonores

Le développement de la technologie au service de la nature dont nous venons de parler conduit peu à peu à une prise en compte écologique de la perception auditive, appelée "écologie sonore". C'est Murray Schafer qui initia ces travaux avec son essai *The tuning of the world* (1977) au moment où naissait la notion d'écologie, ouvrage traduit plusieurs fois en français entre 1979 et 2010 sous le titre *Le paysage sonore*. Raymond Murray Schafer est un compositeur, penseur et pédagogue américain né en 1933 et mort en 2021. Il met d'ailleurs en garde ses lecteurs contre l'utilisation de sons de synthèse pour reproduire les sons originaux de l'environnement, évoqué dans le paragraphe précédent,

en posant sur ce procédé le nom de “skizophonie”, aux consonances délibérément “pathologiques, pour faire ressortir le caractère aberrant de son développement” (Murray Schafer, 1979-2010).

Murray Schafer, à partir d’une réflexion sur la relation entre l’homme et son environnement acoustique et les modifications de celui-ci, entend ré-harmoniser cette relation par ses travaux scientifiques sur l’écologie sonore. Il définit l’écologie sonore comme “l’étude des rapports entre les êtres vivants et leur environnement” (Murray Schafer, 1979-2010). Elle devient un vaste champ d’étude réinvesti par de nombreux compositeurs et théoriciens de la musique, encore fourmillant de nos jours, permettant de comprendre les influences physiques et comportementales d’un environnement sonore sur l’homme qui y évolue, et de prendre conscience lorsque déséquilibré il y a dans ces influences.

L’idée est de répertorier les différents paysages sonores de la Terre à travers un cahier des charges précis incluant :

- Notation : transcription visuelle des faits acoustiques en vue d'une conservation et analyse des sons.

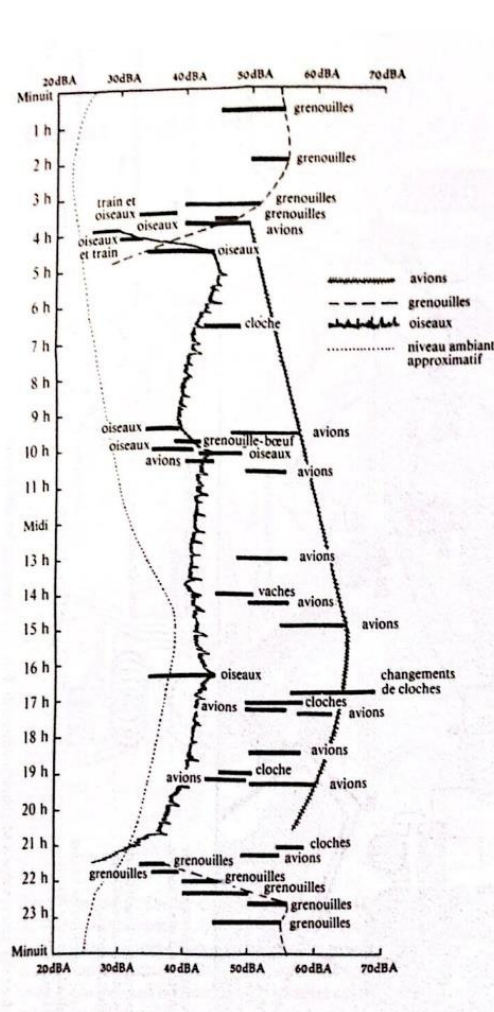


Figure 3- Une des multiples formes de notations sonores de Murray Schafer : Graphique des faits sonores de la campagne de Colombie-Britannique pendant 24 heures – Murray Schafer, 1977-2010, p.378

- Classification : opération permettant de faire ressortir les similitudes, les contrastes et les caractères généraux du paysage sonore observé.

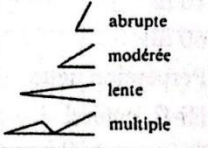
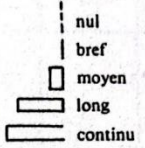
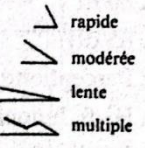
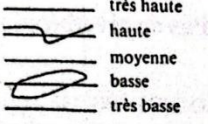
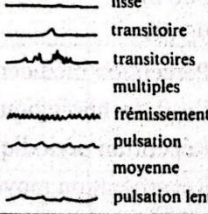
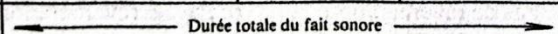
Description physique	Attaque	Corps	Chute
Durée	 abrupte modérée lente multiple	 nul bref moyen long continu	 rapide modérée lente multiple
Fréquence/ Masse	 très haute haute moyenne basse très basse		
Fluctuations/ Grain	 lisse transitoire transitoires multiples frémissement pulsation moyenne pulsation lente		
Dynamique	ff très fort f fort mf relativement fort mp relativement faible p faible pp très faible f > p decrescendo p < f crescendo		
 Durée totale du fait sonore			

Figure 4- Une des planches sur la description d'un fait sonore. Murray Schafer, 1977-2010, p.203

- Perception : dans le but de “déterminer le pourquoi et le comment des différences d’écoute des individus et des sociétés, selon leur appartenance à un lieu et à une époque” (Murray Schafer, 1977-2010, p.221)
- Morphologie : entendue comme l’étude des changements des formes et structures de son dans le temps et l’espace.
- Symbolisme : c’est l’étude des sens référents à un environnement sonore pour une société en tant que représentations d’une réalité physique et d’un symbole.
- Analyse du bruit : liée à l’évolution de la définition du bruit dans les sociétés, notamment avec l’expansion massive de la technologie, qui pour l’auteur est la source première de bruit.

Dans sa préface au *Paysage sonore*, Jean-Claude Risset avance que Murray Schafer ne nous “propose rien moins qu’une philosophie et une éthique nouvelles du son et de la musique” (1977, traduction 2010).

Murray Schafer nous explique également (1977-2010, p. 361-365) que l’homme a besoin de moments de silence phonique de la même façon qu’il a besoin de sommeil, et que les propositions géographiques (églises, lieux de retraite) et temporelles (moments réservés au silence en mémoire des morts beaucoup plus courants à la sortie de la seconde guerre mondiale) de silence se font de plus en plus rares. Pour lui, il est donc un devoir de l’artiste de proposer des temps d’écoute du silence. Il rappelle que Menuhin a proposé en 1975 au congrès de l’Unesco que la journée mondiale de la musique soit ponctuée chaque année d’une minute de silence, qui aurait été selon Murray Schafer une “célébration délibérée du silence observé par une société toute entière, d’une magnificence à couper le souffle” (1977-2010). L’écoute du silence se veut fondamentalement éducative et pédagogique et pourrait prendre toute sa place au sein d’une institution musicale. Murray Schafer explique que l’éducation au silence reviendrait à transformer le silence négatif en silence positif. Il entend par silence négatif le mot vécu comme absence de son (une des définitions du mot “silence” est d’ailleurs “inaudible”, donc fonction de l’audible) et donc, dans l’imaginaire collectif, absence de vie, anxigène et symbole de vacuité. Murray Schafer rapproche la notion silence positif à la philosophie taoïste, associé au mystique et à la quiétude, à l’apaisement du “tumulte de l’esprit”, tâche principale de la captation du silence selon Murray Schafer.

La prise de son devient peu à peu un outil artistique pour vivre en temps réel une expérience d’écoute immersive et complète. Le champ s’élargit vite aux sons urbains, délaissant les frontières entre les différents paysages sonores. L’une des pionnières de cette prise de son artistique est Hildegard Westerkamp, compositrice et pédagogue d’origine allemande émigrée au Canada, née en 1946, et collaboratrice de Murray Schafer dès les prémices de son “*World Soundscape Project*” (nom du vaste projet de recherche autour de l’écologie sonore). Elle initie le *soundwalking*, “méthode qui consiste à faire une promenade ou une excursion afin d’écouter l’environnement, exposer les oreilles

humaines à tous les sons et bruits qui les entourent dans différents types de lieux” (définition wikipedia). Voici un exemple de *soundwalk* urbain proposé au public de Vancouver : les documents ci-dessous détaillent le trajet de prise de son en donnant des directives d’écoute de silence et de bruit, de production sonore avec l’acoustique ambiante, de réflexion sur la mémoire sonore d’un paysage comparée à l’écoute de l’instant.

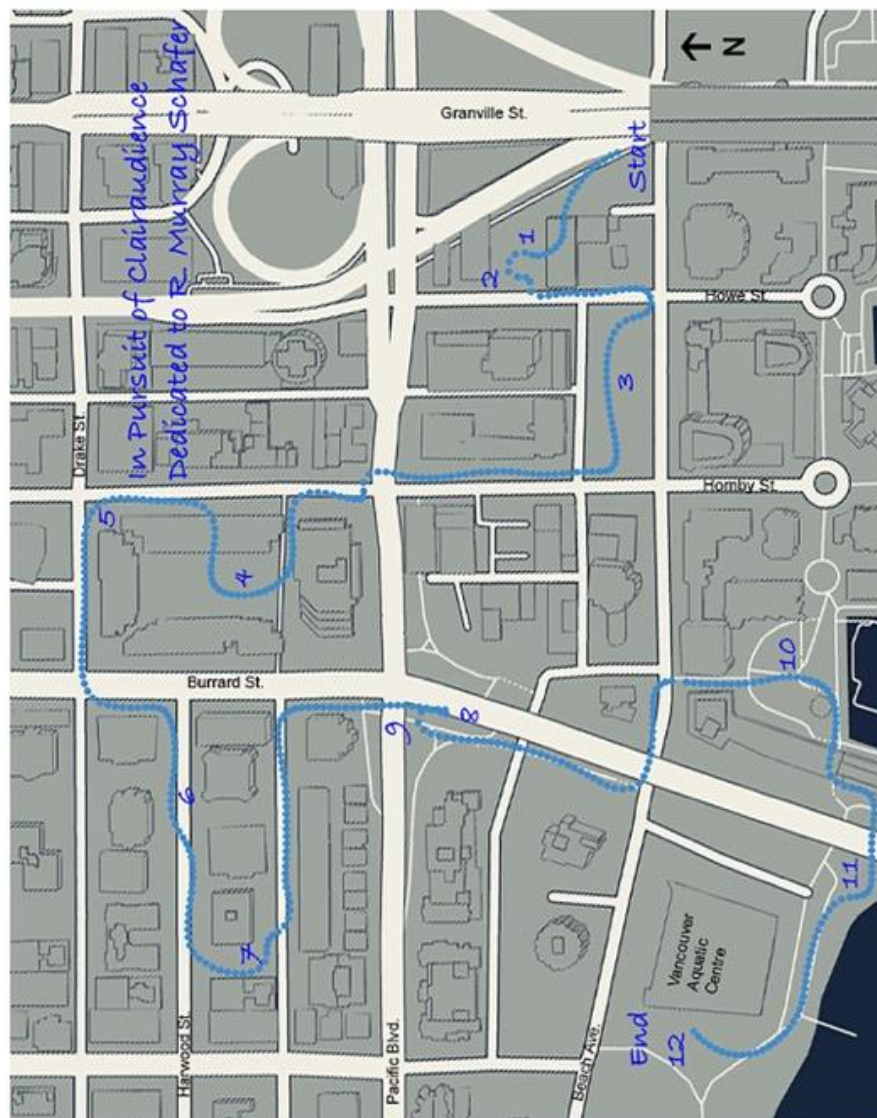


Figure 5- Cité par Nicolas Donin, 2023

### LISTENING SUGGESTIONS DURING WALK

#### 1. In Parking Garage

- Remember the sounds you just left behind.
- Sound insulation has become a common feature in newer parking garages. Compare this to the sound of older parking garages.

#### 2. Stairwell

- Make **one** sound or sing a tone. Listen to its decay. Notice the sounds made by others.
- Repeat: make sound – listen – notice

#### 3. May and Lorne Brown Park, at GRANTable sculpture

- Does your listening change as you find out the following:
  - "GRANTable, a playful and functional *art* piece, an oversized harvest dining table." Artists: Bill Pechet and Stephanie Robb
  - Artists' statement: "Taking its cue from the grand rooms of neoclassical architecture, GRANTable completes the axis of the existing grand stair by terminating the procession in a grand outdoor dining room. The project can be viewed as urban infrastructure when occupied, or as a sculpture when empty."

#### 4. Courtyard in Brick Building

- Hum or sing the tone you hear from one of the vents, or sing another tone in duet with it.
- Or weave different tones or melodies around the vent's pitch.

#### 5. Chestnut Tree, SW corner of Hornby and Drake

- Spend some time under the chestnut tree and listen to its presence. What does it offer?
- Imagine the sound vibrations to which it is exposed during construction work.
- Think of another tree that you know.

#### 6. Walking down Harwood Street

- Notice the sounds from Burrard Street recede. What other sounds become audible?

#### 7. Courtyard and Lane

- Can you hear human or animal or wind sounds here? Why? Why not?

#### 8. Bridge Railing

- Listen to the bridge traffic and imagine the sounds of the metal railing.
- Now explore it yourself by whatever means. Improvise with the other sounds you hear.

#### 9. Top of Stairs

- Put on earplugs and listen how sounds recede as the plugs expand in your ear canal. Continue listening as the walk continues.

#### 10. Top of Waterfall

- Take out the earplugs and listen. Do you notice a change in your listening?

#### 11. Grassy Area by Trees, overlooking entrance to False Creek

- Remember the indigenous village across on the other side of False Creek.
- Today in this location, is it possible to access the sounds one might have heard here before 1850, before first settlers arrived? What does it take?

#### 12. End location

- Gather in silence for a few minutes. Retrace and contemplate your listening experience.

Figure 6- Cité par Nicolas Donin, 2023

Enfin, Murray Schafer compositeur contribue à désacraliser la salle de concert en composant majoritairement des pièces destinées à être jouées en plein-air, attirant volontiers un public curieux d'expériences en pleine nature. Par exemple, sa pièce *Music for Wilderness lake* pour douze trombonistes se joue sur des radeaux flottant sur un lac. C'est après ces expérimentations que s'est développé le concert en plein-air, particulièrement présent en France aujourd'hui. Sans aller jusqu'à proposer des concerts subaquatiques comme l'expérience de Michel Redolfi, il est possible dans l'offre culturelle d'un Conservatoire de proposer des concerts en plein-air allant plus loin que la simple transposition d'un programme répété en intérieur sur l'espace public. Pour suivre la pensée de Murray Schafer, il serait intéressant avec les élèves, après avoir choisi un espace donné, de jouer avec les spécificités physiques et acoustiques de ce même espace. Il est possible de spatialiser les musiciens et le public de diverses manières afin d'expérimenter diverses sonorités. Les éléments constitutifs d'un espace naturel ou urbain peuvent servir à cacher un musicien, à amplifier le son de l'instrument ou au contraire à l'étouffer, ce qui peut constituer un jeu aux multiples possibilités d'apprentissage. Le public peut également être amené à se promener librement autour des musiciens afin de multiplier ses perceptions sensorielle (visuelles et acoustiques).

La prise de son, *design sonore*, devient également un outil de prise en compte de la crise écologique, notamment par la notion de sauvegarde sonore de paysage en voie de disparition, comme une bibliothèque sonore de notre planète. Cette préservation du patrimoine donne une dimension anthropologique à l'écologie sonore, dimension creusée par le disciple de Murray Schafer Steven Feld pour créer la notion d' « acoustémologie » dans son essai intitulé *La recherche comme composition* (2023).

### C. Création et engagement écologique

Les questions d'environnement physique et sonore ont été déjà soulignées dans le paragraphe précédent par des musiciens comme Murray Schafer. Constatons qu'aujourd'hui, elles prennent encore une épaisseur nouvelle, avec un engouement de



beaucoup d'artistes éloignés ou non de la recherche à harmoniser leur travail artistique avec leurs convictions citoyennes liées à la fragilisation latente de notre environnement.

Nous parlerons donc dans ce chapitre d'engagement écologique, mais avant toute chose, comment pouvons-nous définir l'écologie ? Nicolas Donin, lors de sa conférence donnée au CNSMDL en Novembre 2023, suggère trois pistes. L'écologie est tout d'abord une discipline scientifique apparentée à la biologie, définie alors comme science de l'évolution conjointe entre milieux et organismes (Ernst Haeckel, 1866). Elle désigne également un champ interdisciplinaire en philosophie et en sciences humaines, via l'écocritique et les humanités environnementales. Enfin, elle se rapporte souvent à un discours politique attaché à des partis, associations, revues. Ces trois domaines, associés à la notion d'"engagement", semblent étroitement liés. Un art engagé écologiquement serait donc engagé autant sur les plans sociaux, philosophiques, politiques que scientifiques.

Le lien entre les productions musicales actuelles et l'engagement écologique paraît être de deux natures : la création de musique, spectacles ou programmes engagés écologiquement, d'une part, et l'attention à la transition écologique dans les dispositifs et actions musicaux d'autre part. Nous compléterons ce paragraphe avec l'entretien avec une jeune compositrice, étudiante au CNSMD de Lyon, portant sur son engagement écologique dans le domaine musical et pédagogique.

### 1. Exemples de créations musicales portées sur l'écologie

La création contemporaine a montré qu'elle peut devenir vectrice d'une prise de conscience environnementale, et a pris une très grande ampleur durant ces quinze dernières années. Certains musiciens entendent relier leur art aux enjeux écologiques actuels, ces initiatives sont d'ailleurs menées en parallèle de recherches scientifiques autour du sujet : colloques (« Le son de l'Anthropocène », IRCAM, 2018-2019), séminaires (« Enjeux écologiques dans la musique et la musicologie », Université de Genève, 2022) et articles dans des revues spécialisées (« Composer dans l'anthropocène », revue "Circuit", volume 32) fleurissent ces dernières années.

Recenser quelques créations me paraît intéressant pour alimenter l’imaginaire en vue de conception de projets pédagogiques innovants liés à l’engagement écologique. Ces projets pédagogiques peuvent emprunter différentes formes : concerts à thèmes, enregistrements, opéras de poche, spectacles.

Reibel cite (2016, p.156), dans le domaine de l’opéra, *JJR, citoyen de Genève* de Philippe Fénelon à l’occasion du tricentenaire de Jean-Jacques Rousseau (2012) : la première partie intitulée *Nature* fait entendre des réminiscences de partitions liées à cette thématique tels que des chants d’oiseaux, la chanson “Colchique dans les prés” ou encore les murmures de la forêt dans *Siegfried* de Wagner. Le livret fait allusion aux ravages écologiques actuels (déforestation, gaz à effet de serre) et cite de nombreux passages de l’œuvre de Rousseau.

Toujours dans l’opéra, *CO2* de Giorgio Battistelli tire son livret de l’ouvrage d’Al Gore, *Une vérité qui dérange* et fait l’objet d’un documentaire alliant cinéma et mise en scène opératique incluant des pans variés du bouleversement écologique et politiques : scène se passant à l’ONU lors de la conférence-climat, scène de combat de caddies, scène de nature sauvage ou bouleversée par des cataclysmes, graphiques et données chiffrées sur le climat etc.

Dans le domaine de l’enregistrement, un disque est paru en 2023 chez *Harmonia mundi* intitulé “le concert des oiseaux et le carnaval des animaux en péril”. Ce disque inclut des œuvres couvrant toutes les périodes de l’histoire de la musique ainsi qu’une création du compositeur contemporain Vincent Bouchot, dont chaque pièce correspond à une espèce animale disparue ou à un instrument rare en voie de disparition.

Dans le même domaine, Renée Fleming et Yannick Nézet-Séguin ont sorti un disque paru chez DECCA en 2021 intitulé “Voice Of Nature: The Anthropocene”. Le projet sous-jacent paraît discutable puisqu’il s’agit simplement d’une sélection de lieder et mélodies sur le thème de la nature sur laquelle a été collé le titre d’anthropocène qui évoque les bouleversements apportés par les sociétés humaines à leur environnement. Il semble difficile de voir là une création engagée écologiquement, cela pose la question du marketing musical lié aux questions de *greenwashing*.

Nicolas Donin, dans sa conférence donnée au CNSMDL en Novembre 2023, évoque également l'album de Mathieu Burtner "*Glacier music*" (2019), qui mélange l'art sonore écoacoustique, la musique de chambre et les chansons pour donner à entendre une possible musique des glaciers. Citons également la performance alliant piano et musique électro-acoustique live intitulée "*Rare earth*" de Stefan Maier (2018), rappelant les compositions de Crumb grâce à des procédés de piano amplifié joué dans le cordier, sorte de méditation sonore et mystique liée à l'environnement naturel.

Dans le domaine du spectacle vivant transdisciplinaire, de nombreuses productions affluent ces dernières années, notamment destinées au jeune public. Nous pouvons citer un spectacle sur le thème de la pollution plastique (le "sixième continent") intitulé *Scenes from the planisphere* (2018) de Rama Gottfried, pour vidéo-marionnette-instrument et cinq performeurs. Il s'agit d'une musique expérimentale d'apparence très opaque mais nous pouvons transférer l'idée d'utiliser le son *live* de manipulation de matériaux amplifiée — ici le plastique mais ce peut être décliné avec tout type de matière — dans l'idée d'une création pédagogique collective.

Nous pouvons également nous pencher sur le "Grand Orchestre de la Transition", projet musical et pédagogique mené au sein de la mission ASMA (Arts de la Scène et Musique dans l'Anthropocène) menée conjointement par des musiciens et des chercheurs. Ce projet mêlant artistes amateurs et professionnels, a pour but d'imaginer le temps d'un spectacle un monde dans une vingtaine d'années ayant vécu une transition écologique adaptée au territoire local dans lequel évoluent les artistes. L'idée est d'imaginer un autre récit à raconter, ce qui rappelle la solution apportée par Cyril Dion dans son Petit manuel de résistance contemporaine (2018). Ce projet pédagogique transdisciplinaire est facilement transposable à tout type de territoire.<sup>3</sup>

J'ai pu également expérimenter l'idée d'alerte écologique au sein d'un spectacle, à ma petite échelle. C'est au milieu du spectacle ROUGE, créé en mars 2023 au CNSMD de Lyon, que j'ai conçu une scène d'une dizaine de minutes, « scène de la sirène », pensée comme une alerte sur le dernier rapport du GIEC à travers une confusion des sens.

---

<sup>3</sup> Présentation vidéo du projet : <https://www.stms-lab.fr/projects/pages/asma/>

ROUGE est un tuilage de multiples scénettes construites chacune autour d'un objet rouge, faisant dialoguer ses représentations avec les grands défis du monde contemporain dont le défi écologique. Les trois plans spaciaux-sonores de la scène sont les suivants : à jardin, trois musiciennes interprètent le final, gai et champêtre, du trio pour clarinette, violoncelle et piano de Beethoven. En avant-scène, une interprète récite en boucle, avec un mégaphone changeant régulièrement de direction, le résumé du dernier rapport du Giec. Naviguant dans le public, une musicienne grince une alarme incendie incessante à l'alto, portant en bandeau une sirène clignotante silencieuse. La scène se veut trop longue pour inciter le spectateur à passer par divers états de pensée : l'attachement à l'écoute de la pièce de Beethoven symbolisant le déni, puis l'aveu qu'il n'est pas possible de l'écouter avec le vacarme des deux autres sources sonores, la curiosité, l'agacement voire la colère, parfois l'ennui, et enfin la réflexivité sur la portée de la scène au moment même où elle se produit. L'expérience a été signifiante, au-delà des résultats attendus, et m'a permis de lier mon travail de création et de mise en scène à mes engagements et mes angoisses de citoyenne du XXI<sup>e</sup> siècle, sans passer par l'explication et le démagogisme : l'idée était de faire une proposition émotionnelle et sensorielle qui puisse être comprise et vécue, appropriée de manière différente par chacun.

## 2. L'attention à la transition écologique en tant qu'artiste-enseignant

Quels moyens peut-on mettre en œuvre pour limiter notre impact écologique en tant qu'artiste-enseignant au sein et en dehors d'un conservatoire ? Il n'existe pas à ma connaissance de sources sur le sujet mais nous pouvons transposer les contributions faites dans le domaine plus large de la culture, à des situations institutionnelles liées à l'enseignement musical. Voici une liste non exhaustive de références sur le sujet trouvées sur internet :

- Colloque organisé les 02 et 03 juin 2021 par l'Opéra Comique, en collaboration avec l'Université Paris 8 et l'Institut Universitaire de France, intitulé "La nature n'est plus un décor"<sup>4</sup>
- "Le spectacle et le vivant : 20 propositions pour contribuer à la transition écologique et sociale", livre blanc paru en 2021 et en libre accès sur internet, écrit conjointement par deux cabinets de conseils en transition écologique (« Galatea et Florès »).
- Une série de podcasts de "La lettre du musicien" intitulée "Le chant de la Terre"
- Une fiche culture est parue au sein du plan de transformation de l'économie française produit par le « *Shift project* », *think tank* qui réfléchit aux façons de décarboner l'économie française. Elle fait un état des lieux de l'empreinte carbone du secteur culturel en France et propose des outils et solutions pour décarboner.<sup>5</sup>
- De plus, le site de l'ARTIS Bourgogne Franche-Comté ("association au service des professionnels du spectacle vivant en Bourgogne-Franche-Comté")<sup>6</sup> recense divers outils pratiques en ligne pour aider à une prise de conscience écologique : calculateur de l'impact environnemental, chartes, guide de l'artiste en tournée, de la mobilité verte dans le spectacle vivant et du festival, guide pour les décors d'opéra entre autres.

A la lecture de ces différentes ressources et en m'inspirant du mode d'action du jeu « ma petite planète », j'ai pu imaginer un dispositif ludique visant la prise de conscience écologique et environnementale des gestes du quotidien. Il se nomme « La pause écolo ». J'ai placé ce dispositif fictif dans mon contexte institutionnel actuel, celui du CNSMD de Lyon. Ce dispositif s'adresse aux étudiants musiciens et danseurs ainsi qu'à tous les types de personnels de l'institution.

---

<sup>4</sup> <https://www.opera-comique.com/fr/spectacles/la-nature-n-est-plus-un-decor>

<sup>5</sup> <https://drive.google.com/file/d/1zvopmaQwEFPw9vwJhOmQdFpkay8FOHZu/view>

<sup>6</sup> <https://www.artis-bfc.fr/vos-ressources/spectacle-vivant-ecologie>

Ce jeu se joue par équipes de deux à cinq personnes. Les défis relevés collectivement ou individuellement sont rapportés sur un « padlet » via des fiches par équipe, accompagnés d'une photo prouvant le défi relevé (lorsque c'est possible) ainsi que du comptage des points. Il se déroule sur le temps d'une année scolaire ou d'un semestre. Les défis ne peuvent se valider qu'une fois par concurrente (une fois par équipe pour les défis par équipe), à l'exception des défis intitulés « à l'infini ». Dix défis possibles sont détaillés en Annexe 2 de ce document. Ils sont classés par thématique (Alimentation, Mobilité, Biodiversité, Technologie, « Do It Yourself ») et contiennent une description du défi ainsi qu'une explication sur l'impact environnemental du sujet soulevé par le défi.

Pour compléter ce paragraphe sur l'attention portée à l'écologie en tant qu'artiste et enseignant, j'ai voulu m'entretenir à ce sujet avec Margaux Dauby, compositrice et étudiante au CNSMD de Lyon.

Margaux Dauby, à 24 ans, est en Master 1 d'écriture-composition au CNSMD de Lyon. Elle a commencé la musique par le violon en école de musique puis par la composition qui lui a donné envie de devenir musicienne. Elle a ensuite étudié le violon et l'écriture au CRR de Dijon avant de se remettre à composer et d'intégrer le CNSMD en 2020. Elle vient de finir la formation DE au CNSMDL. et enseigne à l'école de musique d'Oullins la formation musicale, neuf heures par semaine.

- Rapport à la nature dans la vie

Elle s'est rendu compte de la violence d'être coupée de la nature pendant la période Covid, violence de la pollution, du bruit et du béton. Pour elle, il est difficile de faire l'impasse sur l'engagement écologique à notre âge ; elle ressent un besoin pressant d'agir en tant que citoyenne — elle a fait un peu de militantisme — et musicienne. Pour l'instant, l'engagement écologique n'a pas la place qu'elle aimerait lui donner dans sa musique, devant honorer différentes commandes et répondre aux attentes pédagogiques du CNSMD.

Plusieurs questions lui viennent en tant que musicienne : comment avoir une pratique durable dans la composition ? Avec ces occurrences “coviennes” de métiers “non essentiels”, elle se demande si le métier qu’elle a choisi permet de lutter pour la vie ?

- Musicienne engagée

Elle a déjà écrit des pièces d’inspiration naturaliste, elle a notamment monté un concert avec une ondiste sur le thème de la mer. Plus récemment, elle est intervenue avec l’altiste Louise Brunel lors de la convention des entreprises sur le climat : elle avait une carte blanche de performance artistique ; avec Louise, elles ont fait un travail autour des “Quatre saisons” de Vivaldi en sélectionnant plusieurs thèmes instrumentaux et en les “détriquant” au fur et à mesure à l’aide de divers procédés : amplification, accélération, “ jusqu’à que cela craque par épuisement de la matière”. Ce jeu instrumental était couplé à la récitation d’un texte co-écrit avec Louise sur l’épuisement face au dérèglement des saisons (« printemps sans feuille »), à la déconnexion entre vie et rythme de la nature. La performance se terminait par une improvisation plus calme et réconfortante suivie de l’interprétation du “printemps” de Vivaldi pour marquer l’aspect cyclique des saisons, car “le printemps revient toujours”. Cette performance a subi un incroyable accueil provenant d’un public particulier (chefs d’entreprise), dont beaucoup ne connaissaient pas la musique classique. Cela les a beaucoup touchés, certains étaient en larmes. Le but du colloque était, à travers un parcours en six étapes d’ateliers et séminaires, de reconnecter avec les émotions et le sensible pour se remettre en question sur l’écologie. Depuis, Margaux a reçu plusieurs demandes pour rejouer cette performance.

- Création et pédagogie musicale

La création est pour Margaux un fabuleux outil d’appropriation ; on manipule, on tâtonne, c’est un “terrain de jeu fou”.

Pouvoir transmettre en création est pour elle un “nœud de rencontre” entre de nombreux champs pédagogiques : culture, oreille, jeu instrumental, intégration de notions techniques apprises précédemment par exemple. Elle vit cette expérience pédagogique à travers ses cours de formation musicale au sein desquels elle initie beaucoup de compositions et improvisations.

- Vers une pédagogie musicale de la nature, trilogie pédagogie/nature/création

Margaux traduit cette question ouverte par l’envie de transmettre la capacité à écouter, la musique, les autres hommes et l’environnement sonore.

Elle a déjà réfléchi à la manière dont elle pourrait entraîner ses élèves dans le “*soundscape*” (paysage sonore évoqué plus tôt dans le mémoire), plutôt dans un environnement naturel. Ce procédé libère l’attention à soi, aux autres et au monde.

- Place du musicien et engagement écologique

Margaux est convaincue qu’il faut inventer de nouveaux modèles, qu’il est dangereux de s’accrocher aux modèles existants. Changer de perspective permet de ne pas se détacher de nos engagements lorsqu’on écrit. Elle est contre l’art absolu, pour elle tout est interconnecté. L’engagement met la créativité dans une démarche de nouveaux modèles, proposant des aventures qui n’existent pas encore. Son envie de creuser ce sillon lui fait prendre conscience de son utilité, contrairement à sa peur de début d’entretien. « Je ne ferai pas d’Art pour l’Art », finit-elle.

## **II. Etude de différents modèles de représentation dans les champs philosophique, social et agricole : leur apport pédagogique**

Nous avons pu voir dans la première partie que les rapports régissant musique, nature et éducation ne sont autres que des rapports de représentation, mais prévalant d’une préoccupation ancienne qu’on ne cesse de perdre et d’aller rechercher au cours de l’histoire de la musique ; nous avons pu analyser comment ces rapports se sont articulés et ont évolué dans le temps, jusqu’au XXI<sup>e</sup> siècle.

Nous allons maintenant explorer différents modèles de pensée choisis pour leur pertinence à l’égard du sujet de ce mémoire, pour leur potentialité à nourrir une réflexion plus globale sur ces rapports de représentation et sur la place de la nature dans l’éducation musicale. Désirant balayer un champ large de disciplines, les modèles étudiés couvrent cinq siècles et font appel aux personnalités suivantes : les philosophes Pythagore et Platon, l’écrivain et philosophe Jean-Jacques Rousseau, le philosophe Charles Fourier, les scientifiques David Holmgren et Bill Mollison, et enfin les pédagogues Edgar Willems et Célestin Freinet.



Le fil rouge de cette exploration de modèles sera la question suivante : comment le philosophique, le social et l'agricole viennent-ils nourrir le pédagogique, qui demeure la majeure de ce mémoire ?

#### A. L'« harmonie des sphères » de Pythagore et Platon

La nature, dans sa première définition la rapprochant du Cosmos, intègre largement durant l'Antiquité des notions musicales, plus particulièrement la notion d'harmonie.

Moutsopoulos (1959) rapporte que dans le *Timée* (-360) ainsi que dans d'autres sources, Platon rapproche les mouvements circulaires de l'Univers à l'harmonie musicale et nous parle d'harmonie des sphères, conception pythagoricienne des lois physiques régissant le monde. L'harmonie, à cette époque, n'a pas qu'un sens musical et désigne tout d'abord « la liaison, l'accord, l'ordre, la régularité ». Selon Moutsopoulos, les pythagoriciens associaient les sept planètes qu'ils avaient découvertes aux sept cordes d'une lyre céleste appelée « terpandre », chaque corde prenant le nom d'une Muse. Cela aurait conduit à considérer l'espace entre la Terre et le ciel comme une succession de cordes dont les sons seraient, à mesure qu'ils s'éloignent de la Terre, de plus en plus graves. Platon ajoute à cette conception la notion d'« accords idéaux » régis par des rapports astronomiques, faisant de l'harmonie musicale le centre de sa représentation du cosmos, associée à sa vision de l'Âme du Monde ».

Ces considérations, bien qu'ancrées dans une réalité historique et scientifique lointaine, relient l'apprentissage de la musique, plus particulièrement de l'harmonie, à ce qu'il y a de plus grand (dans tous les sens du terme) que soi, incitant au respect des éléments et structures naturelles qui nous entourent. Platon étant d'autre part un théoricien de l'éducation musicale (Moutsopoulos, 1959, p. 159) incluant la danse et la gymnastique semble intégrer l'apprentissage de la musique au sein d'un tout. Au sein d'un dispositif pédagogique reliant apprentissage instrumental et culture, il serait intéressant de partir, sous forme de fable historiquement informée, de la théorie des sept cordes de terpandre,

en les reliant à sept notes instrumentales, et à improviser et concevoir une création collective au départ de ce matériel mélodique, harmonique et didactique. Pour ce qui concerne l'appréhension du piano, cela nous permettrait de relier le jeu du cordier au jeu sur le clavier, de chercher des harmonies au sein du cordier en l'associant à la recherche de timbres associés à l'imaginaire d'une "musique de sphères" ; cela permet également de relier le jeu à l'instrument et la motricité de l'élève en faisant associer par l'intermédiaire de jeux pédagogiques le déplacement dans l'espace et le déplacement dans les 7 cordes. L'intérêt pédagogique serait d'insérer des notions de culture dans le cours de piano, de s'initier au jeu dans le cordier par des pratiques collectives et d'associer la pratique musicale instrumentale à une perception plus fine de l'espace scénique.

## B. Modèle de pensée Rousseauiste

### 1. Jean-Jacques Rousseau

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), écrivain et philosophe romantique, prône tout au long de son œuvre l'amour de la nature et les liens entre nature et culture. Il fait de la botanique sa deuxième passion, rédigeant herbiers et lettres d'éducation à la connaissance des fleurs. Son tombeau porte d'ailleurs l'épithète : "ici repose l'homme de la Nature et de la Vérité". Par ailleurs, il entretient un rapport étroit avec la musique puisqu'en parallèle de ses activités d'auteur, il est successivement copiste musical, compositeur (opéras, ballets, mélodrame) et critique musical. Dans son *Dictionnaire de musique* (Rousseau, 1768), il évoque la supériorité de la musique sur la peinture pour décrire les phénomènes naturels : "non seulement il agitera la mer à son gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra, de l'Orchestre, une fraîcheur nouvelle sur les bocages" (p. 345-357). Rousseau s'intéresse par ailleurs tout au long de sa vie à la notion d'éducation, écrivant un traité sur l'éducation, *Emile*, en 1762. Il incarne donc, de par ses différents axes d'étude, la trilogie musique - nature - éducation

à laquelle nous nous intéressons dans ce mémoire, par le biais du développement d'une sensibilité à la nature, préalable indispensable à toute prise de conscience pédagogique.

Dans son article *L'éducation musicale d'Emile* (2007), José Oscar de Almeida Marques nous explique que l'éducation par la nature de Rousseau est conçue comme une accommodation des processus d'apprentissage à partir de la dynamique de l'animal humain, au sein d'une nature originelle façonnée par l'homme. L'éducation musicale, par ailleurs, fait partie de l'éducation générale du goût d'Emile, elle-même subsidiaire d'une éducation morale. Ainsi, l'éducation musicale de Rousseau entend suivre le rythme naturel de l'enfant grandissant, dans un ordre déterminé au moment opportun pour l'enfant. Chaque étape musicale doit être intégrée pour passer à la suivante. Nous retrouvons ces principes dans les pédagogies musicales actives telle la méthode Willems. Pour ce qui est de l'encyclopédie sonore de l'enfant, Rousseau défend que tous les sons dans lesquels est plongé l'enfant depuis sa naissance (sons d'une nature façonnée par l'homme) servent à des fins pédagogiques. Ce pourrait être les prémices du *Paysage sonore* de Murray Schafer dont nous parlerons plus bas.

## 2. Johann Heinrich Pestalozzi

Dans son essai *Mes recherches sur la marche de la nature dans le développement du genre humain* (1797), Johann Heinrich Pestalozzi, pédagogue et penseur suisse attaché aux principes d'éducation rousseauistes, explique que la nature est mutilée par la réalité sociale et qu'une éducation par la nature implique de pousser l'enfant à se construire "en œuvre de soi-même", construction de soi et développement de sa propre réalité structurelle malgré la réalité sociale. Il distingue en l'homme la nature supérieure (l'aspect intellectuel de l'homme) et la nature animale ou sensible (tout ce qui permet de reproduire notre espèce). Or, dans sa conception de l'éducation, tout ce qui est de nature supérieure se construit à partir de la base animale de l'homme, ce qui explique le rapport étroit qu'entretient Pestalozzi entre éducation et nature.

## 3. Du jardin français au jardin anglais

Nous allons aborder, via la pensée rousseauiste, la thématique des jardins comme représentation d'un pont entre la nature et la culture, vision de la nature comme un environnement façonné par l'homme.

Avant Rousseau, la nature cartésienne est structurée, rationnelle et physique. Rousseau la pense comme un espace vierge que l'homme aurait peu à peu corrompu. Son aspect originel la rapproche de l'Art, et surtout de la musique, ainsi que sa "réalité morale et émotionnelle" (Reibel, 2016, p.57). Contrairement aux écrits de Platon que nous avons abordés plus haut qui privilégient l'aspect harmonique de la musique, la pensée Rousseauiste met en avant la mélodie comme déchaînement des sentiments, s'appuyant sur les fondements de la nature.

Selon Reibel (2016), ces théories s'appuient sur le modèle du "jardin à l'anglaise", qui vient dans les années 1770 remplacer celui du "jardin à la française". Le jardin à l'anglaise vient effacer les limites entre nature et culture en recréant de façon artificielle le désordre et la spontanéité d'une nature originelle, en oubliant les formes géométriques, en privilégiant les irrégularités de terrain, les points de vue, les cascades et grottes, comme le dernier jardin de Rousseau établi par René-Louis de Girardin — parc d'Ermenonville. L'idée sous-jacente est de mettre en scène le paysage en mobilisant la personnalité du promeneur, en paraissant jeter des éléments pittoresques (mot venant *pittore*, à la manière des peintres) au hasard, alors que tout est pensé, comme le souligne Girardin dans son ouvrage *De la composition des paysages* (1777) : « que tout soit ensemble, et que tout soit bien lié ». Dans ce même ouvrage, il critique les jardins à la française de Le Nôtre et compare la composition d'un jardin à la composition d'un artiste : « « Ce n'est donc ni en Architecte, ni en Jardinier, c'est en Poète & en Peintre, qu'il faut composer les paysages, afin d'intéresser tout à la fois, l'œil & l'esprit » ».

Ce modèle du jardin anglais semble avoir influencé un certain nombre de compositions de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle que la fantaisie k.475 en do mineur de W.A Mozart : sentiment d'errance, tours et détours harmoniques, sentiment d'improvisation musicale écrite. Le travail pédagogique du répertoire musical de cette période se voit donc éclairé et enrichi par cette approche transversale mêlant philosophie esthétique et botanique. Une veille musicologique et historique semble importante lorsque l'on enseigne un instrument, afin de toujours nourrir les cours de nouvelles entrées

pédagogiques et de ne pas tomber dans un certain systématisme. Plus les entrées sont multiples, plus il est possible de s'adapter aux outils cognitifs et à l'imaginaire singulier de chaque élève.

### C. L'utopie sociale de Charles Fourier

Afin de rapprocher la problématique de ce mémoire à la sociologie, nous pouvons étudier les travaux du philosophe français Charles Fourier, né en 1772 et mort en 1837, dans leur rapport à la nature modifiée par la société industrielle de son époque.

#### 1. Résumé de l'utopie sociale de Fourier

Fourier imagine au travers de ses écrits une société idéale qui influencera les philosophes du siècle suivant (Baj, 2020). Il est considéré comme précurseur du communisme — inspirant cinquante ans plus tard Marx et Hegel — ainsi que critique du capitalisme — régime en plein essor à son époque — et précurseur de la libération sexuelle, idée associée à une libération de la femme. Il n'a pas connu la même célébrité que d'autres penseurs de son siècle à cause notamment de ses fragilités psychologiques, de son addiction à l'alcool, et du manque de facilité d'accès à ses textes : Fourier utilise sans modération les néologismes, sans les définir pour autant.

Pour Fourier, douze passions humaines sont des impulsions qui nous poussent à agir par l'"attraction passionnée", dérivé psychique de la loi de l'attraction universelle, destinée, elle, aux corps matériels. Ces passions sont essentielles et supérieures à la raison, vue comme une force négative.<sup>7</sup> La création d'une utopie sociale chez Fourier naît de la constatation que la société pousse à réprimer ces passions, les étouffant par la raison. De plus, nous le verrons plus précisément dans le paragraphe suivant, selon lui la société

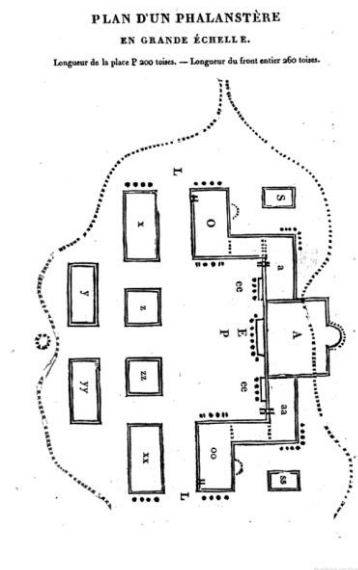
---

<sup>7</sup> Parmi ces passions, il y a cinq passions liées aux cinq sens, quatre passions affectueuses (amour, amitié, ambition et le néologisme « familisme ») et enfin trois passions dites "mécanisantes, organisatrices" (passion papillonne, force poussant à l'alternance professionnelle et sexuelle — passion composite, visant à harmoniser âme et sens — passion cabaliste : expérimenter l'inédit, l'interdit).

industrielle mutile la nature (notamment par la pollution et la déforestation qu’il constate) ce qui détruit peu à peu l’Humanité. La seule solution est donc pour lui de transformer cette société en créant un monde nouveau<sup>8</sup> : “on ne doit s’attacher, dès à présent, qu’au moyen d’échapper à une société qui (...) au malheur social des humains, ajoute les calamités matérielles et la détérioration croissante du globe.” (Fourier, 1847). Il propose alors de construire des “phalanstères”, sortes de palais pour ouvriers.<sup>9</sup> L’éducation des enfants dans cette société idéale s’inspire de *La République* de Platon et abandonne la notion de famille : les enfants y sont élevés par la communauté, libres quel que soit leur sexe, de développer toutes leurs capacités et toutes leurs passions. Notons que plusieurs communautés et bâtiments se sont construits en se réclamant de cette théorie, et qu’une micro-société, la cité d’Auroville, en Inde, survit actuellement avec environ trois mille résidents.

Figure 7- Fourier, 1829, p.146

## 2. Fourier et son rapport à la nature



Ce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce mémoire est la réflexion écologiste qui accompagne cette société imaginée, c’est d’ailleurs le seul philosophe qui

<sup>8</sup> Ce monde nouveau évolue dans un stade (issu de sa théorie du progrès des sociétés) ultérieur à la civilisation dans l’Histoire de l’Humanité, l’harmonie.

<sup>9</sup> C’est une sorte d’idéal communiste dans lequel règne l’“omnigamie” (liberté sexuelle), changement de travail plusieurs fois par jour, fondé sur la co-propriété et la co-gestion (pas un chef), la mise en commun de tous les revenus, reposant sur l’idée de “socialisme utopique”.

s’y intéresse à cette époque. Nous nous permettons de poser les notions de “social” et d’“écologie” sur ses travaux alors même que la naissance de ces notions est postérieure à son existence. Nous nous appuyons majoritairement pour cela sur un manuscrit de 1820-1821 de Fourier, publié en 1847 à titre posthume dans la revue *La Phalange*, et rapporté par René Schérer dans *L’écologie de Charles Fourier. Deux textes inédits* (2001, p.31-125). Dans cet écrit intitulé *Détérioration matérielle de la planète*, Fourier entreprend une liste des dégâts écologiques causés par l’industrie civilisée, “détérioration matérielle de la Planète qui périlite et décline à vue d’œil” (Fourier, 1847). Il parle de véritables fléaux affectant l’entièreté de la planète sur laquelle évolue la société, citant majoritairement la déforestation, qu’il constate de son vivant et localement, mais qu’il lit également à travers des études contemporaines à son époque.

En France [...] la masse des bois ne s’élève maintenant qu’au dix-huitième du territoire, dose qui n’est pas moitié du nécessaire. D’ailleurs cette destruction des forêts, au lieu de donner des terres à l’agriculture, n’a créé que des landes et des pentes pelées d’où naissent les torrents et les orages... Aussi le climat de France est-il devenu méconnaissable, depuis un demi-siècle [...]. Ces désordres climatiques sont un vice inhérent à la culture civilisée ; elle bouleverse tout par le défaut de proportions et de méthodes générales, par la lutte de l’intérêt individuel avec l’intérêt collectif [...]. La Civilisation se perd par ses travaux même. Tout pays arrivé à la pleine Civilisation ne tarde pas trois siècles à se déchirer de ses propres mains par l’impétuosité des cultures qui dégradent les montagnes, les fleuves, l’atmosphère, tout enfin.

(Fourier, 1847)

De plus, il décrit la qualité déplorable de la nourriture (la pollution rendant les légumes immangeables, les substances chimiques rendant la viande mauvaise), en dénonçant par l’accès à une bonne nourriture le renforcement d’un fossé entre les riches et les pauvres : “Dévorer l’avenir, tuer la poule pour avoir des œufs, tel est l’esprit de la civilisation et des sociétés d’ordre incohérent.” (Fourier, 1847). Il désigne alors par le terme de “gastrosophie” la transmission de la culture du plaisir par l’art culinaire, ce qui trouve une résonance dans le répertoire de musique dite classique qui inclut la gastronomie largement dans l’opérette (par exemple *Le roi carotte* d’Offenbach), dans la

mélodie voix-piano (par exemple le cycle *La bonne cuisine* de Bernstein, composé à partir d'un livre de recettes français), dans l'opéra (par exemple l'air *Adieu notre petite table* de Massenet) ou dans la musique instrumentale (par exemple *Ouf ! les petits pois* pour piano de Rossini, ou encore le quatre mains *Morceaux en forme de poire* de Satie). L'art culinaire inséré dans la musique a souvent pour but de raviver plaisir charnel et passions épicuriennes de l'auditeur, de l'interprète également. Pédagogiquement, outre son aspect ludique et motivant, il permet d'éduquer aux plaisirs de l'art culinaire à une heure où, plus que du temps de Charrier, la qualité nutritive de la nourriture est en baisse.

Samy Bounoua (2020) nous explique que selon Fourier, notre planète vit comme un être vivant, « en analogie parfaite avec le corps humain ». Fourier pose donc le postulat d'une interdépendance complète entre la santé des sociétés humaines et celle de la nature, de la Terre ; la déflagration de la nature qu'il décrit en son siècle à cause de l'avènement industriel et de la propriété individuelle entraînerait la ruine de la société et de l'homme, «à la fois sur un plan matériel et spirituel, et réciproquement» (Bounoua, 2020). Ainsi, pour le philosophe, on ne peut bien grandir dans un environnement qui n'a pas de sublime nature, ce qui pose des questions fondamentales d'éducation. En tant qu'enseignants dans le domaine musical, nous pouvons nous demander quelle place a l'environnement dans l'éducation citoyenne que nous contribuons à prodiguer. Cela revient à s'intéresser à l'environnement dans lequel sont implantés les conservatoires et à porter une attention particulière à l'empreinte écologique des actions culturelles de celui-ci et des projets pédagogiques de classe, empreinte dont nous parlons dans la première partie de ce mémoire. Fourier ne nous apporte donc pas de pistes concrètes sur les liens que la pédagogie musicale entretient avec la nature, mais entame une réflexion profonde sur la place de l'éducation dans les enjeux écologiques actuels et inversement, la place de directives liées à une attention à l'écologie dans l'éducation. Pour lui, si on lit entre les lignes, ces deux principes sont étroitement liés et interdépendants. Cette théorie ne semble pas partagée par l'Etat français pour ce qui est de l'enseignement artistique : on ne trouve, dans le dernier SNOP (Schéma national d'orientation pédagogique des enseignements initiaux de la danse, de la musique et du théâtre, 2023) pas d'occurrence des mots «écologie» et «nature» (au sens où on l'entend dans ce travail). On trouve neuf occurrences du terme «environnement», lié tour à tour à la famille et à la société, à la culture, à la scolarité, à la justice et à l'économie, mais pas au territoire.



## D. Le modèle agricole holiste de la permaculture

Nous allons maintenant nous intéresser à un modèle d'agriculture holiste, c'est-à-dire ayant une approche globale des méthodes agricoles, allant du tout vers le détail et considérant chaque élément dans un système liant l'ensemble des autres éléments. Nous choisirons pour exemple le modèle de la permaculture puisqu'il est contemporain et qu'il a inspiré des artistes et des penseurs au-delà de son application agricole : on peut trouver l'occurrence des termes "permaculture humaine", par exemple dans l'essai du même nom de Bernard Alonso et Cécile Guiochon (2016), "permaculture musicale", notamment comme base de création du "Jardin musical" du pianiste Julien Brocal à Bruxelles, ou encore de "permaculture urbaine, sociale et économique" dans un livre éponyme de Steve Read (2021).

Tout en ayant conscience des limites d'un modèle proche de l'utopie, sur-mobilisé en des temps d'éco-anxiété comme une solution à tous les problèmes, nous allons transposer au domaine musical les principes agricoles structurant cette pensée systémique.

### 1. Principes de la permaculture selon Mollison et Holmgren

Voici les principes du modèle permaculturel repris du premier manuel de permaculture rédigé par les initiateurs de ce modèle australien, Holmgren et Mollison (1978).

- La permaculture implique une organisation spatiale du terrain en zones et secteurs. Comme le rappelle l'éditeur de *Permaculture 1* (1978, p.9), Henri Messerschmitt, « le concept de base de la permaculture est spatial : il faut penser d'abord en termes de zone, secteur, angle, élévation ».

- Elle implique une organisation écologique (diversité des espèces, fonction multiple pour chaque élément placé dans le design, production énergétique).

- Ce modèle est fondé sur l'observation et le contrôle. Toute action nécessite ces deux fondamentaux.

- La permaculture est évolutive et pérenne, c'est-à-dire qu'elle satisfait les besoins présents et bâtit un héritage avantageux pour le futur, s'inspirant des savoir-faire ancestraux et des avancées technologiques les plus récentes (l'observation des cellules, par exemple).

- Ce modèle rend possible la mise en valeur de la terre à petite échelle : pour Mollison et Holmgren, il n'y a pas besoin d'agir sur une surface conséquente pour obtenir de bons rendements. Pour ce faire, l'utilisation du sol y est plus intensive (pas au sens où on l'entend au XXI<sup>e</sup> siècle de dégradation du sol relié au terme d'agriculture intensive) qu'extensive : chaque parcelle soutient de multiples éléments ayant chacun plusieurs fonctions.

- Ce modèle soutient la notion de diversité : diversité d'espèces végétales et animales, de variétés, de production, d'habitat. Il intègre en outre des espèces sauvages, non supplantées par l'homme, dans le système.

En 1979, bien que n'ayant d'application que dans le domaine agricole, la permaculture est présentée par ses fondateurs comme un modèle social et humain : « Sans agriculture permanente, la possibilité d'un ordre social stable n'existe pas. Quand j'ai créé le mot permaculture, j'avais en tête à la fois le problème social et celui de l'environnement. » (Mollison, 1979, p.14).

## 2. Ouverture et adaptation

Fukuoka, dans l'essai *Révolution d'un seul brin de paille* (1975), postule à propos des modèles agricoles que « les changements, pour engendrer des résultats, doivent commencer au niveau de la philosophie fondamentale ». La philosophie fondamentale de la permaculture énoncée par Mollison et Holmgren est celle de l'ouverture : intégrer plutôt que séparer.

Dans le domaine de l'agriculture, cette intégration se retrouve, selon l'essai *Permaculture 2* (Mollison, 1979), dans la polyculture telle que décrite par le chercheur américain Anderson (*Landscape papers*, 1976) comme associant diverses espèces s'enrichissant mutuellement, sans effet de lisière superficielle entre chaque culture ou entre chaque segment du terrain : verger, champ, maison et clôture. Cette notion de polyculture semble s'appuyer sur une notion plus ancienne de biodiversité, désignant l'interdépendance des différents organismes vivants (végétal, animal, bactéries etc.) à différentes échelles géographiques : interactions entre les organismes ainsi qu'avec leurs milieux de vie. L'homo sapiens faisant partie des espèces animales constituant de ce réseau, cela peut légitimer l'envie de penser cette ouverture et intégration dans les modes d'action de l'homme, et particulièrement dans le domaine artistique. Dans l'essai *Permaculture 1* (Holmgren et Mollison, 1978), nous lisons qu'« une permaculture complexe, une interaction symbiotique dans une permaculture bien conçue » améliore le rendement total : « la présence des uns peut améliorer l'environnement des autres » ; plus l'écosystème est diversifié, plus le réseau est complexifié, meilleur est le résultat.

Tout d'abord, il peut être intéressant, dans un contexte de rapprochement agriculture-musique, d'imaginer ce que l'on peut entendre par « rendement » en musique. Cela sous-entend de poser la question des objectifs à court et long terme des institutions musicales et pédagogiques. Nous pouvons dans le cadre de ce mémoire les circonscrire comme suit :

- Implication d'un nombre maximum de citoyens à la vie musicale d'un territoire
- Diversification des pratiques
- Stabilité d'un système culturel, écologique et économique face à la crise
- Qualité de l'offre artistique proposée

Nous pouvons remarquer que l'institutionnalisation des pratiques musicales, en tout cas en France, peut plutôt être comparée à des monocultures retirant une pratique de son milieu naturel pour une culture hors sol s'autonomisant du monde social ainsi que des autres pratiques enseignées dans l'institution, tel que le décrit Sophie Anne Leterrier dans son article intitulé « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du peuple au public » (1999), dans lequel elle émet le postulat que les conservatoires ont participé à tuer la vie musicale populaire en l'institutionnalisant.

### 3. Poly-fonctionnalité

Sur la base des principes de fonctionnement des systèmes à leur état naturel, un des principes fondamentaux de la permaculture est la poly-fonctionnalité, c'est-à-dire qu'au sein d'un système circonscrit géographiquement, chaque élément remplit plusieurs fonctions et chaque fonction est remplie par plusieurs éléments. Cela permet d'assurer la pérennité du système même s'il est perturbé.

Selon Bill Mollison, « L'homme de la monoculture [...] ne peut supporter cette complexité dans son jardin ou dans sa vie. Son monde est celui de l'ordre et de la simplicité. » (1979). Cette remarque implique que la poly-fonctionnalité nécessite l'acceptation d'un certain désordre ou fouillis apparent résultant d'une complexité systémique.

Ces réflexions peuvent faire écho aux discussions contemporaines sur l'hyperspécialisation, notamment dans le domaine musical, et a contrario sur les bénéfices du pluri-instrumentisme, décrits par David Gerey dans son mémoire de diplôme d'état *Touche à tout ... bon à rien ? Multi-instrumentalité, pluri-esthétisme et enseignement spécialisé de la musique* (2016) comme étant l'autonomie et l'émancipation du citoyen musicien (axe politique) ainsi que l'ouverture et la complexification de chaque champ disciplinaire, la légitimité de l'institution (axe institutionnel), l'expérience du public de la richesse de l'offre culturelle (axe culturel).

La poly-fonctionnalité semble offrir à un système artistique un potentiel évolutif ininterrompu : chaque élément, qu'il soit ressource humaine ou salle ou matériel musical, sert à différentes fonctions telles que différents répertoires, projets, et chaque fonction est commune à beaucoup d'éléments. Par exemple, si un artiste dépend d'une seule subvention, ou si, dans une compagnie, c'est la même et seule personne qui est apte à remplir une tâche, car elle seule connaît le dossier, cela compromet la viabilité du projet dans le temps. Enfin, la poly-fonctionnalité permet de dédramatiser la notion de rivalité en art : nous avons besoin, pour nourrir notre créativité, d'autres artistes qui remplissent notre fonction.

## E. Les pédagogies actives

Les pédagogies dites “actives” se sont créées dans le sillage des travaux de Pestalozzi et de Rousseau. Dans le courant de l’éducation nouvelle de l’entre-deux-guerres, elles se sont tissées en lien avec les travaux de psychologie appliqués au développement de l’enfant et placent la vie de l’enfant au cœur de l’apprentissage, dans une participation plus active et stimulante. Parmi ces nombreuses méthodes (Montessori, Freinet, Steiner pour l’enseignement général, Dalcroze, Willems, Orff, Martenot, Kodaly pour l’enseignement musical), nous allons prendre appui sur deux d’entre elles dans le rapport qu’elles entretiennent avec la nature : celles d’Edgar Willems et de Célestin Freinet.

### 1. La méthode Willems dans l’enseignement musical

La méthode Willems semble être très complète pour l’apprentissage car elle développe de manière structurée et progressive l’oreille, le rythme, les mouvements corporels et le chant, quand d’autres se concentrent sur un aspect musical. C’est cette méthode que nous allons donc étudier plus précisément dans son rapport pédagogique à la nature.

Edgar Willems, son initiateur, est un pédagogue belge né en 1890 et mort en 1978. Il a effectué des études d’instituteur puis de beaux-arts, tout en s’intéressant à la musique, d’abord en autodidacte puis auprès de différents musiciens, Thérèse Soravia (solfège supérieur et orgue), William Montillet (harmonie) et Emile Jaques Dalcroze (rythmique, fondateur de la méthode Dalcroze). A partir de 1928, il enseigne la musique sous plusieurs formes (philosophie de la musique, solfège pour adultes, pour enfants et conçoit une nouvelle méthode d’apprentissage musical destinée aux jeunes enfants, publiant et formant des enseignants entre 1934 et 1971. Edgar Willems aime fabriquer de ses mains de nombreux matériels pédagogiques, tels que du matériel auditif : l’audiomètre, le sonomètre et “l’audicultor”.

Il évoque son rapport à la nature dans son ouvrage *Le rythme musical* (Willems, 1954, p. 99-104) en y trouvant un aliment et un stimulant pour l’imaginaire du pédagogue

musicien. Elle permet de réveiller des sentiments qui s'extériorisent par des mouvements corporels et rythmiques intéressants pédagogiquement et pour le développement musical et humain de l'enfant. Il différencie des "bruits" mélodiques (vent), polyphoniques (pluie, feu) et rythmiques (tonnerre, vague, mer). Il évoque également le "bruit des machines", qui, créé par l'homme, apporte des éléments métriques et polyrythmiques : il cite des compositions s'inspirant de mécanique, tels *Pacific 231* d'Honegger et *Fonderie d'acier* de Mossolow.

D'autre part, il compare les différents éléments musicaux aux règnes de la nature dans un but suggestif de donner plus de sens à des éléments dont la nature nous échappe : règne minéral comparé au son, règne végétal lié au rythme, règne animal rapproché de la mélodie, règne humain comparé à l'harmonie.

Il parle du mouvement des végétaux comme d'un élan de vie comparable à l'élan de l'homme, non sonore la plupart du temps car très lent, mais qui peut inspirer l'homme pour son propre rythme et son élan créatif.

Il évoque également les chants d'oiseaux, citant largement Messiaen, et postulant que ces chants renferment l'ensemble des rythmes premiers, ainsi que "la manifestation de sentiments divers sous leur aspect primordial". Il renvoie, pour la partie rythmique des chants d'oiseaux, au *Vogelstimmen* de Voigt, publié en 1920 à Leipzig.

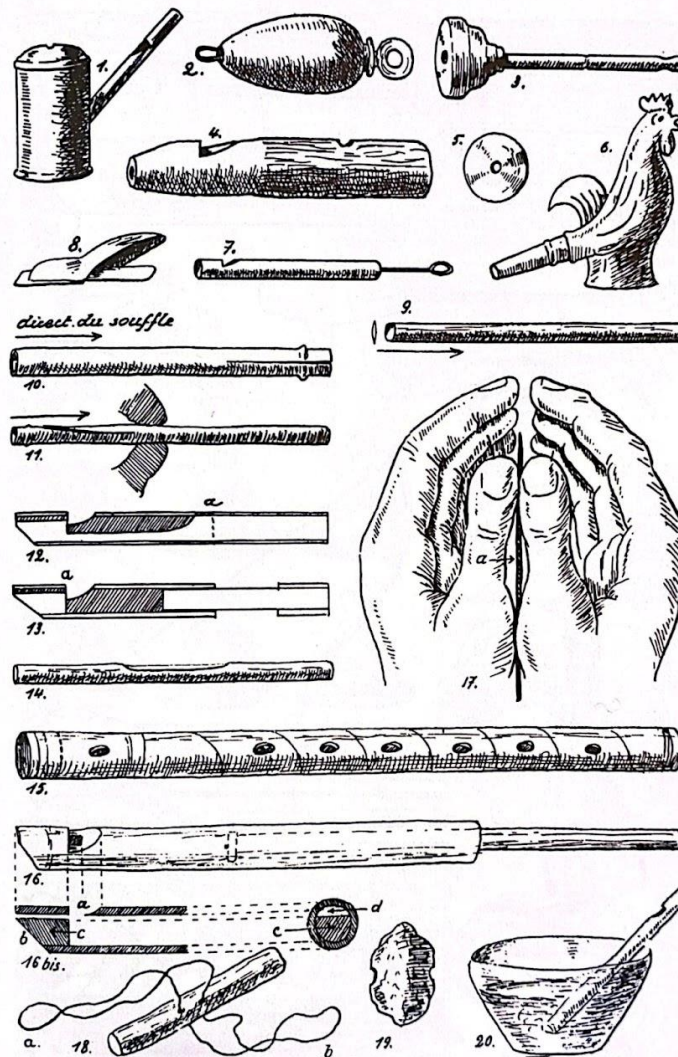
Enfin, il analyse les mouvements des animaux comme source d'inspiration pour le mouvement, la propulsion intérieure des enfants étudiant la musique. Elle permet d'appréhender des phénomènes rythmiques et mélodiques complexes sans passer par des formules écrites en mobilisant l'élan vital de l'enfant. Un exemple issu de ma formation pédagogique Willems : le galop du cheval permet l'apprentissage d'un rythme caractéristique au moyen de mouvements corporels, mais aussi l'appréhension du diminuendo sans ralenti (association d'éléments difficile à acquérir pour le musicien) avec l'image du cheval s'éloignant en galopant.

Dans son ouvrage *L'oreille musicale* (1985, p.80-84), Edgar Willems préconise la fabrication d'instruments par les élèves eux-mêmes avec des matériaux issus de la nature, aidés de leurs professeurs, sans céder au primitivisme (qu'il conçoit comme un retour à rebours de l'évolution) et au dilettantisme (le fait de ne pas avoir un instrument parfait

sous prétexte qu'il est fabriqué par les enfants). Cela va dans le sens de la manière de concevoir la musique de Willems, qui fabrique tout de ses propres mains. Il donne donc quelques indications entre autres pour :

- La fabrication d'une anche double avec une tige verte de blé, oignon ou pissenlit, et la fabrication d'une "anche libre" avec de la paille (fig. 9 et 11)
- La fabrication d'un sifflet (à coulisse ou non ) à l'aide d'une branche dont on utilise à la fois l'écorce et l'aubier (fig. 12 et 13); un sifflet plongé dans de l'eau permet d'imiter le chant du rossignol (fig.20)
- La fabrication d'un mirliton (plus connu aujourd'hui sous le nom de kazoo) avec un roseau sec (fig.14)
- La fabrication de flûtes (traversière, droite ou à coulisse) en bambou (fig. 15 et 16)
- La fabrication d'un diable (instrument servant à faire vrombir l'air, né en 500 av. JC) à l'aide d'un morceau de bois et d'une ficelle (fig.18)
- Un appeau imitant le son de l'alouette à l'aide d'un noyau de pêche (fig. 19)

*De son et la nature. Objets à fabriquer par l'enfant. Pl. II.*



*Pl. XI: voir pages 80 à 83 ; aussi 120.*

Figure 8- Willems, 1985, p.152

- Une flûte de pan avec des roseaux et un bouchon de liège, permettant d'obtenir une gamme majeure ou mineure, grecque, dorienne ou phrygienne. (fig.1). Nous pouvons penser que ce que Willems appelle une gamme grecque est en fait le mode mixolydien.



- Une “sanza” faite avec des lamelles de bambou, roseau ou métal (fig.2). La sanza est une sorte de piano à pouces africain, qui se rapproche du plus connu kalimba.
- Un instrument imitant le coq ou la poule ayant pondu un œuf à l’aide d’un couvercle de boîte, d’une ficelle et de colophane (fig.5)
- Un arc sonore fait avec une branche et une corde de chanvre (fig.6)
- Des pièces trouées servant à imiter le chant de l’alouette une fois insérées dans la bouche(fig.12)

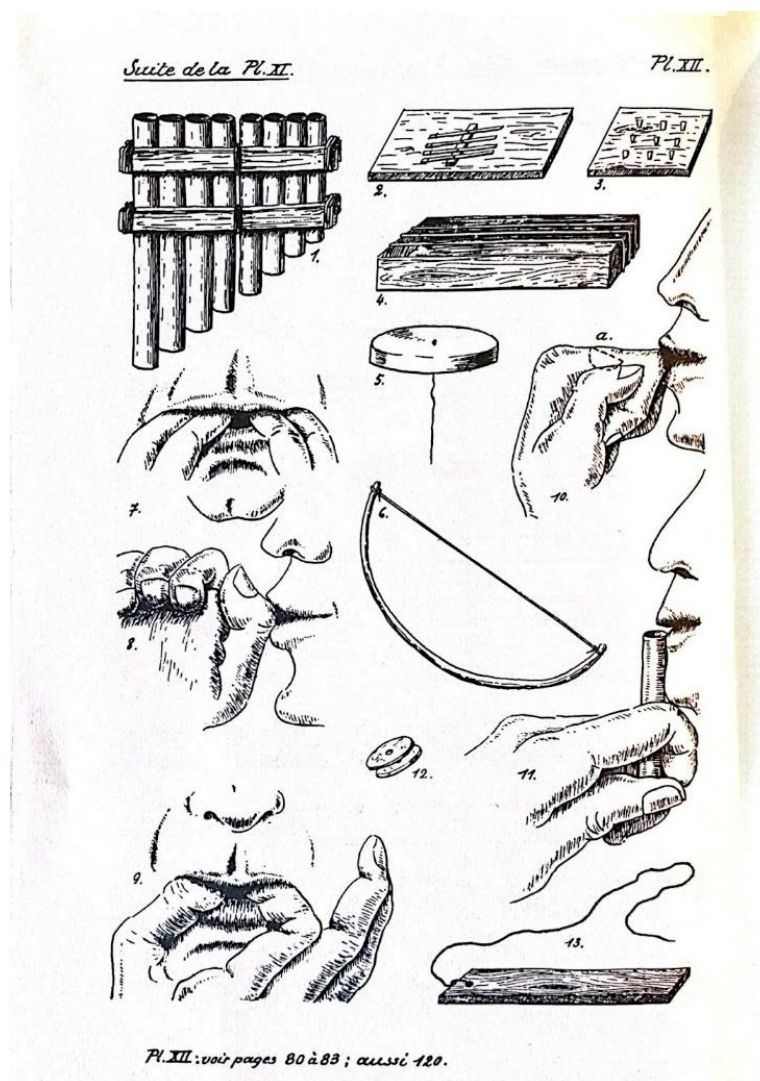


Figure 9- Willems, 1985, p.153

Willems précise que l'enfant peut manipuler ces divers instruments dans un but d'exploration sonore, sans but musical précis, et que le professeur, quant à lui, s'en sert pédagogiquement en demandant à l'élève de re-chanter le son produit ou d'en évaluer la hauteur, l'intensité et le timbre. Le rapport entre pédagogie musicale et nature est ici de l'ordre du premier degré puisque ce que l'on pourrait nommer aujourd'hui lutherie sauvage utilise des éléments végétaux pour produire un son, parfois même dans le but d'imiter des sons vivants d'animaux (oiseaux et autres volatiles). Nous pouvons noter qu'il existe depuis quelques dizaines d'années des expérimentations et des manuels de fabrication d'instruments éphémères dans des légumes (carottes, cucurbitacées ...), notamment l'ouvrage *Musiques de légumes* (livre + CD) de Pascal Gayaud que j'ai pu consulter.



Figure 10- Gayaud, 2017, p.12

## 2. La méthode Freinet dans l'enseignement général

La méthode Freinet, quant à elle, prône le tâtonnement expérimental de l'enfant, la démarche de curiosité et de sensibilité naturelle et le placement de l'expérience avant la théorisation. Elle met un point d'honneur à la coopération entre les professeurs pour la création de projets, au sein d'organisations locales, nationales ou internationales. De plus, la pédagogie pousse sans cesse à la création : les enfants sont auteurs de leurs textes, photographies, construisant peu à peu collectivement leurs propres manuels via l'importance donnée dans cette méthode à l'imprimerie. Enfin, la méthode privilégie la "dévolution", c'est-à-dire la prise de responsabilité par l'enfant d'actes autonomes au service de la collectivité.

Célestin Freinet est un pédagogue français né en 1896 et mort en 1966. Initialement instituteur, l'exercice de ce métier lui devient difficile au retour de la guerre, ayant été gravement mutilé par un obus. Il s'implique alors dans la recherche de pratiques pédagogiques dites modernes, d'abord au sein de pratiques existantes en France et URSS, puis développe peu à peu ses propres méthodes à l'école de Saint-Paul-de-Vence : l'imprimerie, la correspondance interscolaire, la coopérative scolaire, les carnets de travail, le conseil ...

La nature n'est pas un axe en soi dans la Pédagogie Freinet, mais nous pouvons trouver cette préoccupation dans l'idée d'école « ouverte sur le monde » et dans « l'étude du milieu ».

L'étude du milieu, parfois appelé classe-promenade, consiste à approcher le territoire environnant l'école par les sensations — voir, sentir, entendre — précédant les émotions et la réflexion, par l'observation attentive, tant collectivement qu'individuellement (Serret, 2024). Freinet ne souhaite pas que ces sorties soient définies par un objectif précis qui pourrait cloisonner l'approche de l'exploration. D'autre part, il précise que ces sorties ne peuvent s'inscrire dans un apprentissage que si elles sont régulières, permettant peu à peu d'acquérir des concepts d'apprentissage complexes, si et seulement si l'expérience se prolonge après la sortie et l'exploration, par "des restitutions graphiques (dessins, croquis, récits, fresques, itinéraires), des discussions, des recherches, des questionnements, des confrontations des points de vue, et par la perspective de

nouvelles explorations.” (Serret, 2024). L’idée, encore une fois, est d’apprendre au départ de l’expérience individuelle et collective, en passant par l’analyse, différentes lectures et questionnements de tous et toutes. L’idée d’une école “ouverte sur le monde” se retrouve dans l’idée de Freinet de pousser les élèves à interroger et analyser sans cesse leur milieu de vie : famille, monuments urbains, environnement sonore etc. Cela se fait au moyen de l’enregistrement, de la captation de petits films ou de photos, et de l’entretien avec des membres de la famille ou du quartier, village dans lequel évoluent les enfants (Henry, 2022). Concrètement, il peut s’agir pour les enfants de “prendre en photo des éléments de l’histoire locale afin de s’interroger sur ce qu’ils représentent” ou encore de réunir des témoignages de l’entourage sur la description des métiers dans un carnet décoré par leurs soins. La méthodologie de l’étude du milieu local que préconise Freinet (1946, cité dans *Le nouvel éducateur*, 2005) est la suivante :

1. Enquêtes dans le milieu

Elles sont menées par la classe autour d’un centre d’intérêt fonctionnel, en visitant sur place des entreprises ou des personnes, ou en amenant des usagers au sein de la classe. Elles aboutissent à des monographies éditées, imprimées et diffusées par des coopératives scolaires.

2. Enquêtes par correspondance

Les élèves écrivent à des directeurs de musées, administrateurs de diverses entreprises ...

3. Enquêtes à travers les livres et les fiches

Ces enquêtes permettent d’élargir et approfondir les enquêtes de terrain, au moyen d’encyclopédies adaptées pour les enfants, publiés par Freinet lui-même.

4. Tableaux de synthèse

L’idée est d’habituer les enfants à synthétiser leurs études longues et complexes au moyen d’outils efficaces mis en place par Freinet.

5. Conférences

Les enfants communiquent les résultats de leurs enquêtes. Elles s'accompagnent d'une exposition de documents et se terminent par "une séance de critique" (que l'on peut entendre comme une séance de discussion-débat).

En analysant ces propositions ordonnées d'étude de l'environnement de Célestin Freinet, nous pouvons constater l'aspect complet des apprentissages liés à cette pratique : entretiens, écriture, prise de décision et d'initiative de la part des élèves, esprit de synthèse et communication orale, écrite, réaction au débat ... Il semble intéressant de transposer cette "étude du milieu local" à un projet pédagogique musical lié à la nature dans sa définition d'un environnement manipulé par l'homme. Cela pourrait prendre cette forme :

1. Enregistrement sonore et enquête sur le territoire autour d'une thématique musicale donnée (liée au répertoire classique ou traditionnelle, ou aux chants d'oiseaux par exemple)
2. Correspondance avec un compositeur contemporain travaillant sur cette thématique, ayant donné son accord pour apporter sa pierre au projet pédagogique
3. Enquête et travail instrumental autour de ressources préparées par le professeur traitant de cette thématique : partitions, articles, enregistrements
4. Synthèse du travail par l'élaboration d'un livret accompagné d'un enregistrement.
5. Elaboration d'une conférence-concert-débat.

Pour compléter ce paragraphe, notons que les recherches de l'école Freinet sont liées à des considérations écologiques et de prise en compte des fragilités de la nature. Pour exemple, en 1990, l'UNESCO lance un programme d'action globale : l'EDD, éducation au développement durable, se préoccupant d'instiller un peu d'éducation à l'environnement à l'école. Ce programme est inséré dans les projets d'actions éducatives des groupes de travail Freinet. Le groupe de travail "Chantier Outils" de l'ICEM (Institut Coopératif de l'Ecole Moderne, lié à la pédagogie Freinet) publie alors les « boîtes de travail » et crée un outil visant à lier l'étude du milieu que nous venons d'aborder et une

prise en charge par les élèves de leur environnement. Ces boîtes visent à l'observation du milieu naturel via une thématique biologique, par exemple, au hasard : " Le sol. Usine de recyclage des déchets de la vie." Elles sont fournies par le professeur et contiennent des objets collectés, des matériaux, dispositifs et des fiches-guides. Nous pourrions imaginer une boîte surprise du même acabit pour l'initiation musicale des jeunes enfants, liée à la nature et au son. Sur le thème du vent par exemple, elle pourrait contenir divers instruments, des enregistrements sonores de différents types de vent, point de départ à des inventions, des partitions liées à la thématique, le tout accompagné d'une fiche-guide.

**Encart 2**  
**Fiche-guide pour la boîte « Frêne et peuplier » de biologie végétale**  
 (voir aussi photos)

Nom :  
 Date :  
 Frêne et peuplier

1. Lis les fiches « documentation » 1 et 3
2. Donne le numéro et fais un dessin pour chaque échantillon d'herbier

		Frêne commun		Peuplier noir
bourgeons	n°		n°	
feuille	n°		n°	
chatons mâles ou fleurs	n°		n°	
fruits	n°		n°	

3. Précisions :  
 les étamines des chatons sont les organes 
 ↗ mâles  
 ↘ femelles
  des fleurs

Le fruit du frêne est une .....

La feuille du frêne est composée de plusieurs .....

4. Dessine une feuille de frêne « grandeur nature » (au dos)

Figure 11- Fiche-guide issue du site de l'ICEM <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/boites-d-observation>

## Conclusion

A partir d'une constatation des rapports étroits qu'entretient la musique avec la nature, nous avons développé à travers ce mémoire une réflexion pédagogique : quelle place entretiennent ces rapports au sein d'une pédagogie musicale ? Pour cela, nous avons étudié les pratiques et répertoires musicaux de Vivaldi à la création contemporaine, en passant par l'écologie sonore et la question de l'engagement écologique chez les musiciens d'aujourd'hui. Puis l'étude de différents modèles nous a permis d'ouvrir la réflexion pédagogique à des champs disciplinaires plus larges et de répondre au questionnement ouvrant la deuxième partie : comment le philosophique, le social et l'agricole viennent-ils nourrir le pédagogique, qui demeure la majeure de ce mémoire ?

Outre la curiosité historique de l'harmonie des sphères pythagoriciennes, le modèle de pensée de Rousseau, repris par le pédagogue Pestalozzi incite à penser le développement de l'élève en lui-même en relation avec sa nature et celle qui l'entoure, et à rapprocher le répertoire musical de la thématique des jardins, c'est-à-dire de l'évolution du façonnement de la nature sauvage par l'homme au fil de l'histoire ; l'utopie du « Phalanstère » de Fourier pose quant à elle la question de la place des enjeux écologiques de notre société thermo-industrielle dans l'éducation, et du rôle de l'éducation dans la prise de conscience de ces enjeux ; le modèle agricole de la permaculture nous a permis d'établir un lien entre une conception holistique de l'environnement musical et culturel et une même conception d'un environnement agricole naturel; les pédagogies Willems et Freinet, enfin, ont ouvert des perspectives de liens éducatifs directs avec la nature, dans le sillon de la pensée rousseauiste de l'expérimentation par l'observation de celle-ci. Pour eux, le rapport à la nature va à contre-courant de Charles Batteux (1746) : ce n'est pas juste dans l'imitation, c'est dans la perception et l'expérience.

Finalement, nous constatons à l'issue de ce travail de recherche qu'il a suivi trois grandes lignes dans son approche de la trilogie musique-nature-éducation. Ces trois conceptions musicales de la nature semblent être trois dimensions qu'il faut saisir différemment lorsque l'on enseigne.

Tout d'abord celle de la nature dans l'histoire de la musique, ou comment la composition musicale s'empare-t-elle de l'environnement naturel et de sa perception de celui-ci. Cet axe de réflexion est investi au début de ce mémoire.

La deuxième ligne est pédagogique et voit la nature comme le lieu idéal de l'expérimentation qui est nécessaire au développement de l'intelligence — à l'inverse de la théorie cartésienne — fondement des pédagogies nouvelles. Rousseau, Pestalozzi, Willems et Freinet sont les figures de ce deuxième axe de réflexion.

La troisième ligne est celle de la nature vécue comme souci intrinsèque à l'humain qui concerne donc aussi les musiciens. Cette entrée réflexive expose un rapport de la musique à son environnement naturel qui n'est pas sans poser problème. Elle est abordée au travers de Charles Fourier, de la permaculture ou encore de l'engagement écologique chez les musiciens.

Pour tendre vers une continuité pratique de ce travail de recherche, une synthèse des propositions de dispositifs pédagogiques amorcées au fil de ce mémoire, pouvant être développés en lien avec les attentes institutionnelles des conservatoires et collectivités territoriales, est présentée dans le tableau récapitulatif présent en annexe 1 de ce document.

Les réflexions tout au long de ce mémoire ont également permis de souligner la complexité du sujet des intersections entre musique, nature et éducation, qui s'explique majoritairement par quatre difficultés. Tout d'abord, les rapports entre musique et nature ne peuvent être que des rapports de représentation unilatéraux : la nature inspire la musique mais la nature et son univers sonore se suffisent à eux-mêmes. D'autre part, la façon d'imiter et de se rapprocher de la nature de l'homme musicien fait preuve d'ambiguïté : tout en la portant aux nues, en voulant se rapprocher d'elle il s'en éloigne par nature et la modifie voire la mutile. Ensuite, cette trilogie musique-nature-éducation se voit muter en fonction des définitions de la nature éprouvées par les époques et leurs penseurs : une nature idéalisée vierge de toute empreinte humaine change du tout au tout les rapports de cette trilogie d'une nature conçue comme un environnement façonné par l'homme. Enfin, la question la plus prégnante en sous-texte de ce travail est celle des



délimitations de ces rapports ; elle peut être posée pour chaque initiative décrite, chaque dispositif pédagogique proposé, par exemple : est-ce que la fabrication d'instruments par les élèves d'Edgar Willems à partir de matériaux naturels entretient un rapport musical et pédagogique avec la nature, et sous quelles conditions ?

Quoi qu'il en soit, la visée pédagogique résultant de ces différentes études semble être la prise de conscience par les élèves de l'environnement sonore et matériel dans lequel ils évoluent. Eduquer, c'est accompagner des citoyens à évoluer et affirmer leur identité au sein d'une société et d'un territoire ; la prise de conscience écologique et environnementale au sens large en fait largement partie, afin que toute action soit entreprise en rapport avec l'environnement dans lequel elle évolue, à l'écoute de l'autre, de ce qui nous entoure.

## Bibliographie

Anderson, E (1976). *Landscape Papers*. Turtle Island Foundation

Baj, A. (2020, 17 avril). Charles Fourier et l'utopie sociale [vidéo]/ Youtube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fb5rJEeIWas>

Batteux, C. (1746). *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Durand.

Boivin, J. (1998). Le Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV). *Circuit*, 9(1), 17–26. <https://doi.org/10.7202/902214ar>

Bounoua, S. (2020). Penser l'écocide au XIXe siècle : crimes contre la nature, châtement divin et vengeance de la Terre. *Crimino corpus*. <https://journals.openedition.org/criminocorpus/8041?lang=de#toc>

C'est pas sorcier [pseudonyme]. (2016, 19 Juillet). Quelle est la différence entre Jardin à la Française et Jardin à l'Anglaise ? [vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sRivctb3hKY>

Coulangeon, P. (2003). La stratification sociale des goûts musicaux : Le modèle de la légitimité culturelle en question. *Revue française de sociologie*, 44, 3-33. <https://doi.org/10.3917/rfs.441.0003>

Dumaurier, E. (1985). *Environnement sonore à l'école*. EAP.

Feld, S. (2023). *La recherche comme composition*. Les presses du réel.

Freinet, C. (1946). *Principes et méthodologie de l'étude du milieu local*. Brochure d'Education Nouvelle Populaire, 24.

Fourier, C. (1829). *Le Nouveau monde industriel, ou invention du procédé d'industrie attrayante et combinée, distribuée en séries passionnées*. (Bossange père). Paris.

Fourier, C. (2017). Détérioration matérielle de la planète. *EcoRev'*, 44, 4-8. <https://doi.org/10.3917/ecorev.044.0004>

Fukuoka, M. (2005). *La révolution d'un seul brin de paille – Une introduction à l'agriculture sauvage*. Guy Tredaniel

Gayaud, P. (2017). *Musique de légumes*. Lugdivine.

Gerey, D. (2016). *Touche à tout ... bon à rien ? Multi-instrumentalité, pluri-esthétisme et enseignement spécialisé de la musique (Mémoire de Diplôme d'Etat)*. CEFEDM Auvergne Rhône-Alpes, Lyon.

Girardin, R. (1992). *De la composition des paysages*. Champ Vallon.

Henry, A. (2022). *Pédagogie Freinet : les principes de cette méthode d'éducation alternative et comment l'appliquer*. Femme actuelle.  
<https://www.femmeactuelle.fr/enfant/bebe/pedagogie-freinet-les-principes-de-cette-methode-deducation-alternative-et-comment-lappliquer-2128604>

Holmgren, D. et Mollison, B. (1978). *Permaculture 1*. Tagari.

Jamain, C. (2003). *L'imaginaire de la musique au siècle des lumières*. Honoré Champion  
-Leterrier, S-A. (1999). *Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du peuple au public*. *Revue d'Histoire du XIXe siècle*, 19, 89-103.  
<https://journals.openedition.org/rh19/157#quotation>

Marques, J. (2007-2009). *L'éducation musicale d'Emile*. *Etudes J-J Rousseau*, 17. Musée Jean-Jacques Rousseau.

Mollison, B. (1979). *Permaculture 2*. Tagari.

Moussy, B. (2022). *L'importance de la nature vue par les pédagogues à travers les siècles*. *Spirale*, 102, 59-68. <https://doi.org/10.3917/spi.102.0059>

Murray Schafer, R. (1977). *Le paysage sonore - Le monde comme musique* (traduit par S. Gleize ; 2<sup>e</sup> éd.). Wildproject

Pestalozzi, J-H. (1797). *Mes recherches sur la marche de la nature dans le développement du genre humain*. Gessner.

Petit, S. (1997). *Christianisme et nature, une histoire ambiguë*. *Courrier de l'environnement de l'INRA*, 31.

Reibel, E. (2016). *Nature et musique*. Fayard.

Rousseau, J-J. (1768). Dictionnaire de musique. La veuve Duchesne.  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b>

Serret, A. (2024, 28 Janvier), La classe-promenade, notre outil d'exploration, par le Secteur Etude du milieu. Lire la pédagogie Freinet aujourd'hui [billet de blog].  
<https://blogs.mediapart.fr/edition/lire-la-pedagogie-freinet-aujourd'hui/article/280124/la-classe-promenade-notre-outil-dexploration-par-le-secteur-etu>

Willems, E. (1954). Le rythme musical. Presses universitaires de France

Willems, E. (1985). L'oreille musicale (Tome 1). Pro Musica.

La pédagogie Freinet, une pédagogie pour le peuple (2023). Sud Education, 94.  
<https://www.sudeducation.org/brochure-n94-la-pedagogie-freinet-une-pedagogie-pour-le-peuple/>

Les musiciens français et la nature (1988). Revue Internationale de Musique Française, 27.

## Annexe 1

### Tableau récapitulatif des dispositifs pédagogiques proposés

PARTIE	PAGINATION	INTITULÉ
I A 1 a)	p.9	Dispositif de musique d'ensemble au départ d'un codex historiquement informé des outils compositionnels pour chaque phénomène naturel imité
I A 1 b)	p.11	Environnement sonore à l'école comme outil d'entrée à une ré-création musicale
I A 1 b)	p.12	Collectage de chants d'oiseaux et restitutions instrumentales spatialisées
I A 2	p.15	« Mise en texte » de répertoire instrumental sur le thème de la Nuit
I B 1	p.17	Collaboration avec la classe de composition, jeu instrumental avec bande sonore
I B 2	p.24	Pratique musicale en extérieur jouant avec les spécificités physiques et acoustiques de l'espace
I C 1	p.26-28	S'inspirer de propositions musicales écologiquement engagées des dernières années
I C 2	p.29-30 + annexe 2	« La pause écolo », jeu écologique au sein d'un conservatoire
II A	p.33-34	Fable platonicienne en musique : « les sept cordes du Terpandre »
II B	p.36-37	Travail du répertoire XVIII <sup>e</sup> enrichi de l'apport rousseauiste
II E 1	p.46-50	Fabrication d'instruments à partir d'éléments naturels
II E 2	p.53	Étude du milieu local musical

## Annexe 2

### Dix défis pour le dispositif « La pause écolo »

- Passer une semaine au CNSMD sans café ni chocolat de la machine / +4 points

Leurs points communs ? Ces matières premières viennent de pays lointains (mauvais pour leur bilan carbone), souvent en monoculture (parfois issues de la déforestation) et sont relativement gourmandes en eau pour pousser ! Bref, à éviter ou a minima à limiter :) <https://alternativi.fr/le-chocolat-plaisir-coupable-des-ecolos/268>  
<https://www.consoglobe.com/empreinte-environnementale-cafe-cg> A choisir, le thé est souvent préférable au café dans la mesure où il est a minima 2 fois moins gourmand en eau pour pousser.

3,1 kgCO<sub>2</sub>e pour 3 semaines sans café ni chocolat Sources détaillées :

<https://mapetiteplanete.notion.site/Alimentation-d00ba53b1e414763afffc0c64739098e>

- Ramassage en plein air / +4 points

Ramasser en équipe les déchets non jetés dans le CNSMD (remplir sac plastique 10L environ)

Le Youtubeur Axel Lattuada de la Chaîne "Et Tout le Monde S'En Fout" met en lumière de façon humoristique l'absurdité de produire autant et de ne pas repenser le cycle de fin de vie des produits pour qu'ils ne finissent plus en déchets

! <https://youtu.be/BqyUne1vSSs>

- Venir au CNSMD à pied pendant une semaine / +3 points

Ce défi est à destination de ceux qui habitent à plus de 800 mètres du CNSMD

- Pour les danseurs : Prendre des douches au CNSMD de moins de 4 minutes pendant une semaine / +5 points

Regarde ta montre à l'entrée et à la sortie de ta douche ! Parfois, on ne se rend pas compte, ça fait vite 15 min à divaguer dans ses pensées ... ! Attention, pour les personnes à longue chevelure, ce chrono passe à 8 min maximum dans le cas où vous vous lavez les cheveux !

Empreinte environnementale : 3,3 kgCO<sub>2</sub>e pour trois semaines - 1575 L d'eau

Sources détaillées : <https://mapetiteplanete.notion.site/nergie-e47ad0f6ff2a4592ac2a6d584c331b25>

- « Fill the bottle challenge » / +4 points

Remplir une bouteille en plastique trouvée au CNSMD de cigarettes trouvées par terre.

Pourquoi et comment recycler les mégots de cigarette ? →

<https://www.consoglobe.com/comment-recycler-megots-cigarette-cg>

Dans le monde, 4 300 milliards de mégots de cigarettes sont jetés dans les rues chaque année soit 137 000 mégots par seconde (compteur). En moyenne, il faut 12 ans pour que ces mégots se dégradent Plusieurs associations et entreprises proposent de recycler les mégots. Certaines sociétés comme Gumégo ou Terracycle, collectent les mégots auprès des entreprises ou des collectivités en un service payant. Mais il est difficile de recycler de façon rentable ce déchet polluant.

- Pour les fumeurs et fumeuses : Adieu la cigarette / +7 points

Arrêter de fumer

Pourquoi et comment recycler les mégots de cigarette ?

<https://www.consoglobe.com/comment-recycler-megots-cigarette-cg> Dans le monde, 4 300 milliards de mégots de cigarettes sont jetés dans les rues chaque année soit 137 000 mégots par seconde (compteur). En moyenne, il faut 12 ans pour que ces mégots se dégradent. Plusieurs associations et entreprises proposent de recycler les mégots. Certaines sociétés comme Gumégo ou Terracycle, collectent les mégots auprès des entreprises ou des collectivités en un service payant. Mais il est difficile de recycler de façon rentable ce déchet polluant.

- Fabriquer un instrument de musique / +15 points

Fabriquer un instrument de musique à partir de matériaux trouvés dans un environnement proche (naturels ou créés par l'Homme).

- Couper les données mobiles du téléphone au CNSMD pendant 48 heures /+3 points

La wifi reste accessible. Elle consomme jusqu'à 10 fois MOINS d'électricité que la 4G.

Savais-tu que la wifi provenant d'un réseau fibre optique était préférable à la wifi d'un réseau ADSL (5kWh d'électricité pour 6,7 Go de données contre 16kWh pour l'ADSL) ? Ces deux sources étant loin derrière la consommation de la 4G qui demande 50kWh d'électricité pour 6,7 Go de données ! <https://www.arcep.fr/nos-sujets/numerique-et-environnement.html> Et on ne te parle même pas de l'impact environnemental de la 5G ! <https://www.lesechos.fr/tech-medias/hightech/le-cout-ecologique-de-la-5g-en-4-questions-1228972>

- Cantine végétarienne niveau 1 / +3 points

Niveau 1 : Consommer au maximum 3 fois de la viande blanche ou du poisson pendant une semaine de cantine - l'empreinte carbone résultant est compatible avec un mode de vie à 2tCO<sub>2</sub>e (notre objectif à tou.te.s)

Empreinte environnementale : 21,7 kgCO<sub>2</sub>e Sources détaillées :

<https://mapetiteplanete.notion.site/Alimentation-d00ba53b1e414763afffc0c64739098e>

- Cantine végétarienne niveau 2 / +4 points

Niveau 2 : Réaliser un challenge végétarien complet pendant 1 semaine

Empreinte environnementale : 24,2 kgCO<sub>2</sub>e Entre 665 et 1043 litres d'eau bleue économisée Sources détaillées : <https://mapetiteplanete.notion.site/Alimentation-d00ba53b1e414763afffc0c64739098e>

Pour te motiver, voici un calculateur d'impact sur la réduction de sa consommation de viande et de produits laitiers. <https://www.meatfreemondays.com/calculator/>

## Table des illustrations

Figure 1- A. Kircher, <i>Musurgia universalis</i> , 1650. Cité dans la revue <i>Rimf</i> no.27 : "Les musiciens français et la nature" .....	8
Figure 2- Le Voyageur contemplant une mer de nuages de Caspar David Friedrich (1818).....	13
Figure 3- Une des multiples formes de notations sonores de Murray Schafer : Graphique des faits sonores de la campagne de Colombie-Britannique pendant 24 heures – Murray Schafer, 1977-2010, p.378 .....	19
Figure 4- Une des planches sur la description d'un fait sonore. Murray Schafer, 1977-2010, p.203.....	20
Figure 5- Cité par Nicolas Donin, 2023 .....	22
Figure 6- Cité par Nicolas Donin, 2023 .....	23
Figure 7- Fourier, 1829, p.146 .....	38
Figure 8- Willems, 1985, p.152.....	48
Figure 9- Willems, 1985, p.153.....	49
Figure 10- Gayaud, 2017, p.12.....	50
Figure 11- Fiche-guide issue du site de l'ICEM <a href="https://www.icem-pedagogie-freinet.org/boites-d-observation">https://www.icem-pedagogie-freinet.org/boites-d-observation</a> .....	54



**Mémoire de Maud LE BOURDONNEC**

**2e cycle (Master), 2023-2024**

## **Musique, nature, éducation : intersections**

### **Abstract**

Ce mémoire de Master se propose d'étudier les relations existantes entre musique, éducation et nature afin de les transposer au champ de la pédagogie musicale, à travers des propositions concrètes de dispositifs et des réflexions plus globales sur l'éducation musicale. Les liens entre ces trois notions sont recherchés tant au niveau du répertoire de la musique classique occidentale que dans les expérimentations artistiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Plusieurs modèles de pensées relatifs aux domaines philosophique, social, agricole et pédagogique sont également explorés et mis en regard pour nourrir une perspective globale de la place de la nature dans l'éducation musicale. L'exploration de ces différents croisements permet de saisir la complexité du rapport qu'entretient l'homme, le musicien et le pédagogue avec la nature, usant d'artifices pour tendre vers le Réel.