



Premier Colloque étudiant
Université Laval
6-7 mai 2016

musicologie Apprendre Recherche création
Faire Composition Comprendre Pédagogie
Apprendre Ethnomusicologie Faire Interprétation
Comprendre Éducation musicale Apprendre
Audionumérique Faire Formation auditive
Comprendre Didactique instrumentale
Apprendre Création sonore Faire Organologie
Comprendre Technologies musicales
Apprendre Musiques du monde Faire Anthropologie
musicale Apprendre Musicologie Faire
Recherche création Comprendre Composition
Apprendre Pédagogie Faire Ethnomusicologie
Comprendre Interprétation Apprendre
Éducation musicale Faire Audionumérique
Comprendre Formation auditive Apprendre
Didactique instrumentale Faire Création
sonore Comprendre Organologie Apprendre
Technologies musicales Faire Musiques
du monde Comprendre Anthropologie musicale
Apprendre Musicologie Faire Recherche
création Comprendre Composition Apprendre
Pédagogie Faire Ethnomusicologie Comprendre
Interprétation Faire Éducation musicale

Pavillon Louis-Jacques-Casault,
local 3170



Premier Colloque étudiant
Université Laval
6-7 mai 2016



Horaire – vendredi 6 mai

VEUILLEZ NOTER QUE TOUTES LES PRÉSENTATIONS ONT LIEU
AU LOCAL 3170, PAVILLON LOUIS-JACQUES-CASAUULT

08:30	Accueil – GRAND DÉGAGEMENT CORRIDOR 3500		
09:00	Mot de bienvenue – LOCAL 3170		
09:15	Ethnomusicologie Modératrice : Roxane Campeau	Femme et pouvoir en Inde du Nord : Un regard sur la performativité sociale	Marianne-Sarah Saulnier (UdeM)
09:45		Le <i>moutya</i> des Seychelles en tant que patrimoine culturel immatériel : Défis et stratégies pour « sauvegarder » une pratique musicale	Marie-Christine Parent (UdeM)
10:15		Discuter la musique espagnole dans l'historiographie musicale occidentale : Le cas du <i>New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	Judy-Ann Desrosiers (UdeM)
10:45		Pause – GRAND DÉGAGEMENT CORRIDOR 3500	
11:00	Interprétation et didactique instrumentale 1 Modérateur : Martin Desjardins	Portrait d'ensemble des techniques de jeu étendues à la flûte traversière : Pédagogie, esthétique et innovation	Julie Delisle (UdeM)
12:00		L'apprentissage de la lecture à vue à la guitare classique : Une application pédagogique	Ricardo Arôxa (ULaval)
12:30		Validation scientifique de l'approche pédagogique du pianiste Marc Durand par l'investigation du rapport geste-son sur le plan acoustique	Marine Blassel (UdeM)
12:30	Dîner – Café Labyrinthe		
13:00	Assemblée générale annuelle de l'OICRM – LOCAL 3170		
14:00	Musique, langage et besoins particuliers Modératrice : Roxane Campeau	Quand la musique et le langage se dissocient	Julie Rondeau (ULaval)
14:30		Soutenir les habiletés de communication orale des jeunes enfants avec autisme par l'éducation musicale	Mélanie Evrard (ULaval)
15:00		Le vécu de l'enseignement de la musique aux élèves présentant des besoins particuliers en classe ordinaire : Une analyse phénoménologique interprétative	Chantal Grenier (ULaval)
15:30	Pause – GRAND DÉGAGEMENT CORRIDOR 3500		
15:45	Musicologie et sociologie de la musique Modérateur : Etienne Galarneau	Vers une compréhension du processus créateur de Frank Zappa : La « structure » du « personnage » comme un paradigme	Nastasia Ganon (ULaval)
16:15		Le rôle de la critique musicale spécialisée dans la construction du succès du groupe <i>indie</i> Arcade Fire	Margalida Amengual Garí (UdeM)
16:45		La scène musicale punk hardcore montréalaise	Stéphanie De Rome (UdeM)
17:15		Voix chantée et phonostylistique au service de la narration dans le métal symphonique.	Katia Le Rolle (UdeM)
17:45	Assemblée générale annuelle des étudiants de l'OICRM (élections) – LOCAL 3170		
18:00	Souper au Pub (aux frais des participants) et soirée au Fou AELIÉS (à partir de 20:00)		

Horaire – samedi 7 mai

VEUILLEZ NOTER QUE TOUTES LES PRÉSENTATIONS ONT LIEU AU
LOCAL 3170, PAVILLON LOUIS-JACQUES-CASAUULT



Premier Colloque étudiant
Université Laval
6-7 mai 2016

Accueil – GRAND DÉGAGEMENT CORRIDOR 3500		
08:30		
09:00	Interprétation et didactique instrumentale 2 Modérateur : Martin Desjardins	Le protocole verbal rétrospectif avec aide à la remémoration audiovisuelle subjective, un mode d'accès privilégié à l'activité mentale du musicien improvisateur
09:30		L'intégration d'activités de rythmiques brésiliennes aux leçons de piano à travers une approche non formelle
10:00		Comment intégrer la pratique semi-collective aux leçons de piano
10:30		
Pause – GRAND DÉGAGEMENT CORRIDOR 3500		
10:45	Pédagogie Modératrice : Zara Pierre-Vaillancourt	Recension, description et catégorisation des stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial
11:15		Résultats d'un sondage en ligne sur l'enseignement de la formation auditive dispensé aux jeunes apprentis musiciens du Québec
11:45		Proposition d'une méthode de recherche pour étudier l'ensemble des activités musicales réalisées au quotidien par des élèves suivant des leçons extrascolaires d'instrument de musique
12:15		Expérimentation d'un projet musical multidisciplinaire basé sur les approches informelles participatives : Exemples d'activités et son impact sur l'apprentissage des jeunes
12:45		Mot de clôture
13:00	Dîner – Café Labyrinthe	
		Jean-Philippe Després (ULaval)
		Davi Bronguel (ULaval)
		Catherine Bouthilllette (ULaval)
		Guillaume Fournier (ULaval)
		Justine Pomerleau-Turcotte (ULaval)
		Véronique Daigle (ULaval)
		Thomas Rieppi (ULaval)



Bienvenue!



Ce premier colloque des étudiants de l'OICRM témoigne du dynamisme des étudiants membres de l'OICRM et de leur engagement envers le regroupement stratégique qui le parraine. Les projets de recherches menés à l'OICRM sont nombreux et variés. Si les membres réguliers en sont les initiateurs et les maîtres d'œuvre, les étudiants en sont les animateurs et les chercheurs au quotidien. Une bonne partie de l'activité scientifique de l'OICRM est due à la part fondamentale que représentent les travaux des étudiants de tous les cycles ainsi que des stagiaires postdoctoraux. Ce colloque est une manière, bien modeste pour l'OICRM de les en remercier et de mettre en valeur leurs réalisations. Je souhaite féliciter tous les participants, mais aussi les remercier pour leur contribution au développement de la recherche en musique. Je tiens aussi à remercier les membres du comité étudiant et plus particulièrement les deux qui siègent sur le Conseil d'administration de l'OICRM, Mei-Ra Saint-Laurent de l'Université Laval et Roxanne Campeau de l'Université de Montréal pour avoir assuré la tenue de l'événement. Bon colloque à tous!

Michel Duchesneau
Directeur de l'OICRM

Un an après l'instauration du comité des étudiants de l'OICRM, nous sommes ravis de lancer le Premier colloque étudiant de l'OICRM (que nous espérons être le premier d'une longue série!). Le titre du colloque – *Apprendre, Faire, Comprendre* – reprend les trois axes autour desquels se regroupent les travaux de l'Observatoire (<http://oicrm.org/axes-de-recherche>). Les vingt communications au programme sont représentatives des recherches menées dans les deux pôles géographiques de l'Observatoire (Montréal et Québec) et couvrent un ample éventail de disciplines en lien avec la musique : de la musicologie historique à la pédagogie, de la sociologie de la musique à l'interprétation, de l'ethnomusicologie à la didactique instrumentale.

Nous souhaitons que le colloque étudiant soit pour tous, étudiants et professeurs, une occasion d'apprentissage, de rencontres et d'échanges, non seulement au moment des séances, mais également dans une ambiance plus décontractée lors de la soirée sociale.

Bon colloque!

Le comité étudiant de l'OICRM

Roxane Campeau (UdeM)
Martin Desjardins (ULaval)
Étienne Galarneau (UdeM)
Federico Lazzaro (McGill)
Zara Pierre-Vaillancourt (ULaval)
Méi-Ra St-Laurent (ULaval)

Ethnomusicologie

Marianne-Sarah Saulnier (UdeM)

Femme et pouvoir en Inde du Nord : Un regard sur la performativité sociale

Cette conférence propose d'examiner l'expression artistique comme espace de contestation et de transformation des rôles associés aux hommes et aux femmes, plus spécifiquement en Inde du Nord, dans l'état du Rajasthan. L'accès à la sphère publique a longtemps été l'apanage des hommes, limitant ainsi l'émergence des femmes dans le domaine des arts et les confinant dans des modèles unidimensionnels souvent associés à la sexualité. Bien que différentes vagues de féminisme aient contribué à diversifier les choix de vie de nombreuses femmes, devenir artiste demeure une vocation difficile et controversée en Inde du Nord. Utilisant l'art comme outil de contestation, nous verrons dans cette conférence différentes femmes ayant réussi à développer leur art pour projeter non seulement leur propre vision du monde, mais également la place que prennent les femmes dans celui-ci. Repoussant fréquemment les limites normatives des sociétés dans lesquelles elles vivent, ces artistes redéfinissent les différentes manières d'être femme aujourd'hui.

Cette conférence abordera la pratique musicale des Kalbeliya, un peuple de gitans de l'Inde du Nord vivant en marge de la société, traditionnellement associés au nomadisme et à l'itinérance. Les Kalbeliya sont connus à travers le Rajasthan pour leur art bien singulier : charmer les cobras avec la musique. Bien que le métier de charmeur de cobras soit désormais illégal en Inde, les Kalbeliya ont pallié à cette loi en remplaçant le serpent par la femme : ainsi, ce n'est désormais plus le reptile qui danse au son de la musique, mais bien des danseuses parées en cobra dont les mouvements de danse sont directement inspirés de celui-ci.

Pour contrer la loi protégeant les animaux sauvages, les Kalbeliya n'ont eu d'autres choix que d'adapter leur art à une nouvelle réalité : il leur a fallu non seulement éliminer le cobra des prestations musicales, mais passer de la rue à la scène, et ainsi créer une véritable mise en spectacle de leur art, alors seule voie viable pour la survie de leur tradition. L'adaptation de leurs traditions musicales a engendré non seulement des changements culturels et identitaires importants, mais les paramètres expressifs ont dû être également ajustés.

Par une analyse ethnomusicologique basée sur de récents terrains de recherches en Inde (2011-2013), cette conférence vise à mettre en lumière la transgression des tabous sociaux par le recours à cette danse et fait également ressortir les processus en constante mutation de construction identitaire chez les femmes Kalbeliya. Appuyé par une analyse systématique de la danse et sur différentes entrevues, ce regard permettra de comprendre comment, dans une région où les seules femmes artistes étaient issues de la courtisanerie, la danseuse Kalbeliya a fait naître non seulement une nouvelle image de la femme, mais aussi favorisé l'émergence d'un nouveau rôle jusqu'alors inexistant chez les gitans : celui de pourvoyeuse.

À partir d'une démarche anthropologique (travail de terrain, observation participante, entrevue, analyse littéraire), j'aborderai les questions suivantes : quelles sont les difficultés rencontrées par les femmes dans le développement de leur carrière artistique et les facteurs ayant contribué à ce dernier ? Quelles stratégies utilisent-elles pour contourner ces obstacles et se tailler une place dans l'espace public ? Finalement, comment les démarches individuelles de ces femmes peuvent-elles agir comme source d'inspiration pour d'autres femmes (qu'elles soient artistes ou non) et entraîner des changements dans la sphère politique, sociale et économique de la société ?

Marie-Christine Parent (UdeM / Université de Nice-Sophia-Antipolis)

Le *moutya* des Seychelles en tant que patrimoine culturel immatériel : Défis et stratégies pour « sauvegarder » une pratique musicale

Le Ministère de la Culture des Seychelles (océan Indien) souhaiterait voir le *moutya* – une pratique musicale reconnue officiellement en tant qu'héritage des descendants d'esclaves – acquérir le statut de PCI auprès de l'UNESCO. Toutefois, ce que les Seychellois nomment aujourd'hui « *moutya* authentique » semble être le résultat d'un processus d'institutionnalisation et de folklorisation qui l'a mené sur scène et qui s'est déroulé au début des années 1980.

Quel est donc le statut du *moutya* aujourd'hui aux Seychelles? Cette présentation répondra à cette question et présentera les défis inhérents à une reconnaissance de cette pratique par l'UNESCO, ainsi que les stratégies utilisées localement pour « sauvegarder » le *moutya*. Nous verrons que celles-ci sont soit l'initiative du Ministère ou encore qu'elles requièrent son support et son approbation pour se concrétiser et toucher l'ensemble de la population seychelloise. De plus, elles résultent principalement dans la mise en scène et la mise en tourisme du *moutya*.

Le cas du *moutya* constitue un exemple d'une prise en charge institutionnelle d'un patrimoine culturel immatériel, principalement de la part du ministère qui tente d'en assurer la pérennité et la légitimité au sein de la population afin de consolider l'unité et l'identité nationales ainsi que de promouvoir la culture seychelloise, au pays et à l'étranger en tant que destination touristique. Ce projet ne peut toutefois être mené sans la participation d'individus qui possèdent des compétences particulières, dont les musiciens.

Judy-Ann Desrosiers (UdeM)

Discuter la musique espagnole dans l'historiographie musicale occidentale : Le cas du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*

Cette communication vise à étudier l'impact de la *Légende noire* espagnole sur l'écriture de l'histoire de la musique en Espagne. Ce mythe est issu de l'histoire impériale espagnole qui débute véritablement en 1492, lorsque les Rois Catholiques Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille achèvent la Reconquête de Grenade sur les Maures, lancent le voyage d'exploration de Christophe Colomb et expulsent les communautés juives hors de l'Espagne. Ce projet d'épuration religieuse a contribué à façonner le stéréotype du tempérament espagnol caractérisé par une religiosité excessive, une obsession de la pureté du sang et une soif d'or et de richesses. L'influence de la *Légende noire* sur l'histoire de la musique espagnole dans l'historiographie du XV^e au XIX^e siècle a été retracée admirablement par Judith Etzion (1998). Toutefois, cette étude mérite d'être poursuivie, car plusieurs zones d'ombre en ce qui concerne la vie musicale en Espagne aux XVII^e et XVIII^e siècles sont encore présentes dans le récit de l'histoire de la musique en Espagne.

Cette communication propose d'examiner la façon dont la musique espagnole a été traitée à travers les six éditions de l'encyclopédie anglaise publiée d'abord en 1879 sous le titre de *Grove Dictionary of Music and Musicians* et à partir de 1980 sous le titre de *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Dans le but de tracer l'évolution des propos qui y sont tenus en ce qui concerne la culture musicale espagnole, on a interrogé les différentes éditions de cet ouvrage à partir d'un corpus ciblé d'articles portant sur la musique espagnole. Cette étude fait apparaître que l'écriture de ces articles n'est pas dénuée de préjugés, notamment en ce qui concerne la qualité de la musique espagnole et le prétendu retard technique des compositeurs. Il s'avère cependant que ces préjugés se renversent peu à peu au cours du XX^e siècle et au fil des rééditions de cette encyclopédie. De manière générale, si on remarque que dans la première moitié du XX^e siècle l'histoire de la musique espagnole souffre toujours d'une désinformation importante, les historiens de la seconde moitié de ce siècle corrigent le tir grâce au développement considérable de la musicologie espagnole, qui s'est d'abord et avant tout chargée d'investiguer sa propre histoire musicale.

Interprétation et didactique instrumentale 1

Julie Delisle (UdeM)

Portrait d'ensemble des techniques de jeu étendues à la flûte traversière : Pédagogie, esthétique et innovation

En quête de nouvelles possibilités sonores, les flûtistes et compositeurs ont débuté il y a une cinquantaine d'années une exploration de nouveaux modes de jeu. Ceux-ci, aussi appelés techniques étendues (de l'anglais *extended techniques*), font désormais partie de la palette sonore propre à la flûte traversière; de nombreux traités leur ont été consacrés et les compositeurs les ont pleinement intégrés à leur langage. Pourtant, leur enseignement reste encore marginal dans la plupart des cursus musicaux.

Dans cette communication, je tenterai d'abord de proposer une définition de ce qu'est une technique étendue, en rapport avec la pédagogie et l'esthétique traditionnelle de la flûte traversière. Nous verrons ce pour quoi l'instrument moderne – la flûte de Boehm – a été conçu, et nous essaierons de cerner l'esthétique sonore qui est associée à cet instrument. Nous verrons également en quoi consiste l'enseignement qui est prodigué aux jeunes flûtistes à travers un survol des principales méthodes d'enseignement publiées à ce jour, et pour quelles raisons les techniques étendues n'ont pas encore été pleinement intégrées à l'apprentissage de l'instrument.

Ensuite, il sera question de la manière dont les techniques étendues ont progressivement été découvertes au cours des dernières décennies, et en quoi elles ont permis une émancipation du langage et des gestes musicaux. Presque systématiquement, elles ont été associées à des pratiques d'avant-garde et ont entraîné une rupture avec le style traditionnel, notamment parce qu'elles sont plus difficiles à codifier, qu'elles impliquent un renoncement au "beau son" de la flûte et simplement, parce qu'elles permettent l'exploration de territoires sonores plus bruités.

Finalement, je proposerai un portrait d'ensemble des techniques étendues ainsi qu'une classification permettant de les regrouper selon leur mode de production sonore et les gestes musicaux qui leur sont associés.

Ricardo Arôxa (ULaval)

L'apprentissage de la lecture à vue à la guitare classique : Une application pédagogique

Le but de cette communication est d'effectuer une synthèse de connaissances entourant l'apprentissage de la lecture à vue et de proposer une application pédagogique de ces connaissances destinée à des guitaristes classiques brésiliens. En fait, une grande majorité de guitaristes classiques du Brésil éprouvent beaucoup de difficultés à lire la musique à première vue (Arôxa, 2013a; Fireman, 2010). De plus, au lieu d'utiliser des stratégies d'apprentissage pouvant atténuer leurs faiblesses de lecture musicale, ces guitaristes utilisent essentiellement des stratégies visant la mémorisation du répertoire solo qu'ils apprennent pour compenser ces faiblesses (Arôxa, 2013b). Bien que cette approche mnémonique puisse contourner une certaine partie du problème, elle ne règle pas tout pour autant. En effet, ces étudiants mettent plus de temps pour apprendre et maîtriser une œuvre entière, ce qui les ralentit dans leur apprentissage, et leurs lacunes pour lire la musique complexifie grandement leur intégration à des groupes de musique de chambre (Arôxa, 2013b), car ils doivent mémoriser leur musique pour la jouer.

Bien que les guitaristes classiques du Brésil développent certaines compétences pour lire la musique durant leurs études universitaires, ils reçoivent rarement une formation délibérée pour mieux la lire,

à première vue, à leur instrument. De fait, leurs études universitaires sont essentiellement orientées sur la performance instrumentale et proposent rarement des cours de lecture musicale. Selon moi, il s'agit d'un facteur déterminant pouvant expliquer que les guitaristes classiques de niveau universitaire au Brésil ont souvent des faiblesses importantes de lecture musicale (Arôxa, 2013b). Il existe pourtant plusieurs modèles visant à aider les musiciens en formation à développer leurs habiletés de lecture musicale, dont ceux de Wolf (1976), Scripp (1995), Kopiez et Lee (2006, 2008) et Zhukov (2014). Ces modèles, bien qu'ils ne s'adressent pas spécifiquement aux guitaristes classiques, comportent néanmoins de nombreuses caractéristiques pertinentes pouvant s'appliquer à la population de musiciens qui nous intéressent. Ainsi, cette communication vise à expliquer les principales caractéristiques de ces quatre modèles, et à mettre en lumière les points communs et divergents identifiés d'un modèle à l'autre. Ensuite, nous proposerons une application pédagogique de ces principes pour l'apprentissage et l'enseignement de la lecture à vue qui sera destinée à un élève guitariste de niveau universitaire. Pour ce faire, nous utiliserons une pièce du répertoire pour guitare classique.

Marine Blassel (UdeM)

Validation scientifique de l'approche pédagogique du pianiste Marc Durand par l'investigation du rapport geste-son sur le plan acoustique.

La technique pianistique développée à l'Université de Montréal par le pédagogue Marc Durand est fondée sur une organisation holistique du geste qui vise, d'une part, à servir l'expressivité sonore, et d'autre part à minimiser les blessures. Cette technique s'appuie sur le contrôle de paramètres tels que le poids et la vitesse d'attaque ainsi que par le choix et la coordination de mouvements (roue, rotation, coup de bras, mouvement bas-haut, etc.) qui sont au service du son désiré et répondent à la conception musicale de l'interprète. Marc Durand est l'un des pédagogues les plus convoités d'Amérique du Nord.

Notre étude vise à explorer les différentes caractéristiques du rapport geste-son qui s'établit dans le contexte de cette méthode pédagogique holistique et ergonomique. En particulier, nous cherchons à évaluer l'effet sur la mécanique du piano et sur le son produit de la variation de paramètres du geste instrumental tels que la vitesse d'attaque et le poids, ainsi que des mouvements coordonnés que sont la roue, la rotation et le coup de bras.

De courts extraits d'études et d'œuvres du répertoire pianistique sont interprétés par des pianistes possédant une excellente maîtrise de la technique de Marc Durand sur un piano muni de capteurs (piano Bösendorfer CEUS) permettant d'enregistrer précisément le mouvement des touches au cours du temps (500 fois par seconde). Une captation sonore de haute qualité des sons produits est simultanément effectuée. Différentes conditions sont appliquées aux interprétations en variant la vitesse d'attaque et le poids de la façon suivante : 1. Main droite avec poids et vitesse d'attaque; 2. Main droite avec moins de poids et plus de vitesse d'attaque; 3. Main gauche avec poids et vitesse d'attaque; 4. Main gauche avec moins de poids et plus de vitesse d'attaque; 5. Mains ensemble avec plus de poids à la main droite et plus de vitesse d'attaque à la main gauche; 6. Mains ensemble avec plus de vitesse d'attaque à la main droite et plus vitesse d'attaque à la main gauche. Après une étape de segmentation note-par-note des enregistrements, les caractéristiques sonores des sons produits sont analysées sur le plan acoustique (par le calcul d'indices acoustiques reliés au timbre à l'aide de la MIRTtoolbox de Matlab) et mises en relation avec les caractéristiques de la trace du geste au niveau du clavier (vitesse d'enfoncement de la touche et de propulsion du marteau)

Lorsque l'on ajoute du poids à l'attaque, le bâton d'échappement glisse sous le rouleau, ce qui crée une friction entre les deux éléments du mécanisme au moment de l'échappement du marteau et pourrait influencer le timbre. Par ailleurs, l'application de mouvements coordonnés (roues, rotation, etc.) permet au pianiste de contrôler de façon plus fluide les paramètres sonores que sont la dynamique, le timing et le timbre.

Musique, langage et besoins particuliers

Julie Rondeau (ULaval)

Quand la musique et le langage se dissocient

La dysphasie et la dyspraxie verbale sont des troubles de la parole causant des transformations phonologiques et des difficultés de réception et d'expression du langage. Les causes, d'ordres neurologiques, sont étudiées et répertoriées dans de nombreux articles. Un déficit dans la partie postérieure de l'aire de Broca, une absence de latéralisation gauche dans les régions de base du langage ainsi qu'une hypo activation dans les régions temporales gauches sont d'ailleurs notés. Dans un autre ordre d'idées, plusieurs cas d'aphasie soulèvent l'hypothèse d'une dissociation entre les réseaux corticaux du langage et de la musique. Situés dans deux zones opposées du cerveau, le langage et la musique semblent dissociés, mais serait-il possible d'intervenir sur les capacités langagières tout en passant par la musique? Alors qu'il existe un déficit dans le transfert calleux chez les enfants dysphasiques, un entraînement musical précoce pourrait en favoriser le développement. Les récentes recherches des cycles supérieurs traitant les neurosciences permettent de mieux comprendre les différents réseaux corticaux reliés au langage et à l'apprentissage de la musique et permettent d'établir de nouvelles perspectives concernant l'éducation musicale et les changements neuronaux qui en découlent. Cette recension d'articles neuroscientifiques et d'éducation musicale permet de mettre en lumière une avenue d'intervention émergente découlant des récentes recherches.

Mélanie Evrard (ULaval)

Soutenir les habiletés de communication orale des jeunes enfants avec autisme par l'éducation musicale

Au Québec, les diagnostics du trouble du spectre de l'autisme (TSA) semblent s'accroître depuis les dix dernières années (Bolduc, 2013; Fombonne, 2003). Selon le DSM-5 (APA, 2013), le TSA est caractérisé d'une part, par des déficits dans la communication et les interactions sociales et d'autre part, par des comportements, des intérêts ou des activités restreints et répétitifs. La communication orale représente donc un réel défi pour les enfants avec TSA. Il arrive qu'ils perdent progressivement le goût de communiquer avec leur entourage. Étant donné qu'un diagnostic peut être posé durant la petite enfance, une prise en charge précoce est conseillée par les professionnels. Toutefois, les interventions proposées dans les institutions médicales ne sont pas toujours à la portée de tous les parents. En effet, les familles doivent parfois attendre deux ans avant de pouvoir y accéder (des Rivières-Pigeon et Courcy, 2014). De plus, les formations offertes aux parents sont souvent très coûteuses. Des interventions alternatives existent. Les interventions musicales semblent particulièrement prometteuses. En effet, l'utilisation d'instruments de musique et les chansons, par exemple, s'avèrent particulièrement efficaces pour motiver et soutenir les interactions sociales des enfants d'âge préscolaire avec TSA (Barnes, 2010; Kern et Aldrige, 2006; Kern, Wolery et Aldrige, 2007) ainsi que pour soutenir leur langage réceptif et expressif (Eikeseth et Hayward, 2009; Sandiford, 2012; Wan, Bazen, Baars, Libenson, Zipse, Zuk, Norton et Schlaug 2011).

Par conséquent, nous proposons un programme d'éveil musical basé sur l'approche Orff pour améliorer spécifiquement les habiletés de communication orale des enfants d'âge préscolaire avec TSA avec leur parent, et ce dans leur quotidien.

L'objectif de cette recherche est d'évaluer les effets du programme musical sur les habiletés de communication orale des jeunes enfants avec TSA. Au moment de la présentation orale de cette recherche, plusieurs études de cas seront présentées pour illustrer les activités musicales qui ont pris

place au domicile des enfants avec leurs parents. Les effets des activités musicales les plus efficaces sur les habiletés communicationnelles des enfants seront spécifiquement mis en exergue.

En plus d'augmenter les connaissances scientifiques, cette recherche peut fournir des activités musicales aux enseignants en éducation musicale pour soutenir au mieux les enfants ayant des besoins particuliers et plus spécifiquement ceux présentant un TSA.

Chantal Grenier (ULaval)

Le vécu de l'enseignement de la musique aux élèves présentant des besoins particuliers en classe ordinaire : Une analyse phénoménologique interprétative

Malgré les mesures mises en place par le Ministère de l'Éducation, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche (MEESR) face à l'augmentation du nombre d'élèves intégrés en classe ordinaire au cours des dernières années (Bergeron et Prud'homme, 2013; MELS, 2010), des difficultés liées au vécu de l'intégration des élèves handicapés ou élèves en difficulté d'adaptation ou d'apprentissage (EHDA; MELS, 2007) en classe ordinaire semblent être éprouvées par les enseignants de musique du Québec (Peters et Pierre-Vaillancourt, 2011). Une recension de la littérature a permis de mettre en évidence l'absence d'études traitant de l'éducation musicale en contexte d'intégration au Québec et un retard de 40 ans sur le plan des connaissances scientifiques par rapport à la littérature américaine (Jellison et Taylor, 2007). Ainsi, le but de cette recherche était d'explorer le vécu de l'enseignement de la musique aux élèves présentant des besoins particuliers en classe ordinaire. Son objectif était d'établir un premier portrait de la situation. Pour ce faire, une approche phénoménologique interprétative a été privilégiée : des entrevues individuelles semi-dirigées ont été menées auprès de trois enseignants de musique au primaire et une analyse phénoménologique interprétative de ces entrevues a été effectuée. Cette présentation détaillera les résultats obtenus par cette analyse.

Musicologie et sociologie de la musique

Nastasia Ganon (ULaval)

Vers une compréhension du processus créateur de Frank Zappa : La « structure » du « personnage » comme un paradigme

Les écrits concernant Frank Zappa, autant scientifiques que journalistiques, embrassent une grande diversité de sujets, tout comme sa création, nombreuse et multidisciplinaire. Or c'est le personnage de Zappa qui fait le plus souvent parler de lui, sans que sa musique ou ses écrits ne soient questionnés ou n'interviennent dans la réflexion sur ce personnage (Delbrouck 2003). En outre, c'est son image iconographique que l'on retient le plus. On relève de nombreuses biographies écrites dans une grande majorité par des journalistes (Darol 2003, Marsan 2010). Malgré le fait d'avoir soulevé une certaine continuité au sein de toute la production de Zappa, ces écrits l'ont, peut-être paradoxalement, étudiée séparément, en isolant les éléments (le personnage, sa musique, ses écrits, etc.) La musicologie se fait, quant à elle, discrète par rapport à Zappa, malgré quelques travaux ponctuels (Circuit 2004, Michalak 2001). Ainsi, hormis la nôtre en préparation (Ganon et Stévançe 2016), aucune étude musicologique n'a été consacrée à la globalité de la création de Zappa. Mais comment s'y prendre? Comment se repérer dans cette somme d'informations, d'écrits, de créations? Notre hypothèse est que le personnage de Frank Zappa serait un point de départ pour mieux comprendre sa production multidisciplinaire (musicale, iconographique, littéraire). Comment questionner le créateur? En nous appuyant sur les concepts de persona de Frith (1996) et Auslander (2004), nous tenterons, dans le cadre de cette conférence, de détailler la structure du personnage de Frank Zappa. Pour nous, ce « personnage » est, structurellement, un paradigme, un modèle, sur lequel repose, et est construit l'ensemble de sa création.

En décomposant ce personnage, et à l'aide de schémas, il s'agira dans un premier temps de le visualiser. Ensuite, nous mettrons en parallèle la structure à caractère polymorphe de celui-ci avec les divers aspects de son processus créateur (composition, improvisation, réalisation, mais aussi écriture, photographie, etc.), en séparant ces aspects par niveaux (niveau sonore, musical, niveau visuel, paramusical, etc.) Ainsi, à travers ce personnage, nous espérons entrevoir la structure fondamentale de l'œuvre complexe qu'il orchestre. C'est une première étape qui, nous l'espérons, permettra peut-être d'accéder à une vue d'ensemble sur la production de Frank Zappa.

Margalida Amengual Garí (UdeM)

Le rôle de la critique musicale spécialisée dans la construction du succès du groupe *indie* Arcade Fire

Bien que la musique du groupe de la scène montréalaise (Straw 1991) Arcade Fire soit aujourd'hui diffusée sur les circuits globaux de la pop et qu'elle ait connu une hausse de popularité fulgurante dans la sphère publique et à l'échelle internationale (Middles 2012), comme l'atteste l'obtention du prix Grammy de « l'album de l'année » pour *Reflektor*, elle reste toujours liée à la philosophie et à l'esthétique *indie*. Il semble y avoir, donc, un conflit entre ce qu'on a appelé *mainstream*, ou courant dominant, et le concept d'*indie*, au moins dans sa définition originelle, qui faisait surtout référence à la production indépendante de la musique sans prendre en ligne de compte le style ou l'origine.

Si le cas d'Arcade Fire n'est pas unique, il demeure néanmoins très révélateur du processus de transformation d'une musique née sur une scène indépendante et locale, vers une musique distribuée, diffusée et écoutée sur la scène globale. D'un côté, pourquoi les médias globaux ont-ils été si favorables à la diffusion d'une musique qui, au départ, était solidement ancrée dans une scène indépendante, voire obscure? Et comment les tenants de ces médias ont-ils construit un discours qui

a rendu accessible et intéressant à toute la société occidentale un style musical a priori minoritaire? Par ailleurs, en partant de la perspective d'une réception populaire, comment un public majoritaire est-il devenu consommateur d'une musique qui faisait partie d'un circuit local, indépendant et minoritaire? Et finalement, pourquoi la critique spécialisée a été si bienveillante à l'égard du groupe?

Une étude beaucoup plus vaste serait nécessaire pour répondre adéquatement à ces questions. C'est pourquoi cette communication, sortie d'un mémoire de maîtrise en cours, propose de restreindre la problématique au rôle joué par la seule critique numérique spécialisée, à partir de l'hypothèse que la cause principale du succès critique d'Arcade Fire repose sur une construction efficace du discours de l'authenticité (Moore, 2001; Peterson, 2005).

Notre recherche sera fondée sur l'analyse d'un ensemble de vingt critiques musicales des disques d'Arcade Fire (le LP *Arcade Fire* et les CD *Funeral*, *Neon Bible*, *The Suburbs* et *Reflektor*) parues dans les revues spécialisées les plus célèbres de la production journalistique sur la musique populaire : *Rolling Stone*, la référence anglophone et internationale en musique populaire; *Les InRocks*, la référence francophone la plus importante; *Pitchfork*, pour son « rôle de tastemaker » (Rouleau, 2012) sur la scène *indie*, surtout en Amérique, mais aussi ailleurs sur la scène internationale, et *Voir*, le journal culturel francophone du Québec. Ce travail se limite aux critiques de disque, car elles sont celles qui conservent encore les caractéristiques du genre journalistique-littéraire de la critique, tandis que les articles sur les événements musicaux issus de la presse s'apparentent davantage à la chronique.

Stéphanie De Rome (UdeM)

La scène musicale punk hardcore montréalaise

Je souhaiterais présenter le projet sur lequel je travaille dans le cadre de ma maîtrise et qui vise à étudier la scène musicale punk hardcore de Montréal et la culture *straight edge* qui y est associée. Cette analyse s'inscrira dans le champ de la sociomusicologie, et contribuera plus particulièrement à l'étude des musiques populaires.

Cette recherche sera effectuée du point de vue du public prenant part à cette scène, et au mouvement qui y est associé, soit la culture *straight edge* et surtout, de la perception que ce public a de la musique punk hardcore. Cette recherche aura comme but, dans un premier temps, de cerner le public de ce genre musical et, dans un second temps, de comprendre la signification qui est donnée par ces acteurs au genre musical punk hardcore, son lien avec cette musique et l'influence que ce genre musical a sur le mode de vie de ce public.

Le genre musical punk hardcore est caractérisé par un déploiement de tous ses paramètres, en comparaison avec le genre punk original qui était son prédécesseur : le tempo des pièces devient excessivement rapide, la voix ou la partie chantée devient criée, les lignes de guitares beaucoup plus denses et remplies, la batterie est jouée de manière beaucoup plus agressive et à cela s'ajoute également des paroles qui contiennent une grande charge politique et idéologique. La scène punk hardcore, qui est associée au mouvement *straight edge*, est à la fois un genre musical et une sous-culture qui sont indissociables l'un de l'autre. Ce sont les valeurs ainsi que le système idéologique liés à cette sous-culture qui en font sa particularité : l'abstinence d'alcool, de drogues, de tabac ainsi que de sexualité hors des relations stables auxquels on peut ajouter le végétarisme, et ce, dans le but d'amorcer des changements sociaux à partir de changements individuels. Ce système de valeurs rigides qui régit le mode de vie des adeptes du mouvement *straight edge* entre en contradiction avec la musique punk hardcore elle-même, et sa façon de repousser toutes les limites d'un point de vue musical. C'est cette contradiction entre le style musical punk hardcore et le mode de vie de ses adeptes que je souhaiterais explorer. En concentrant mon analyse spécifiquement sur la musique de la scène *straight edge*, je chercherai à répondre, dans le cadre de ce projet, à la question suivante : Pourquoi les paramètres musicaux du genre punk hardcore sont si larges, si déployés au niveau du style, de la façon de jouer et de l'esthétique alors que ceux des valeurs de la culture *straight edge* qui est reliée à ce style musical sont si restreints?

Voix chantée et phonostylistique au service de la narration dans le metal symphonique.

La voix chantée est liée à l'émission d'un message, transmis à l'aide d'un texte et de procédés extraverbaux sous-jacents (expressions corporelles, inflexions de la voix, type de message, etc.), appelés phonostyles (Léon 1993; Poyatos 1993; Lacasse 2000). Le metal symphonique, par exemple, emploie des registres vocaux variés (pop, lyrique, guttural), choisis pour leurs qualités expressives en fonction du message à émettre (Frith 1996; Rudent 2013). Il est alors possible pour l'auditeur de s'imaginer des scènes et des interactions entre des personnages fictifs, créés par ces possibilités expressives du langage, mais surtout de la voix (Brizard 2006).

Ma présentation portera alors sur les procédés mis en œuvre par l'interprète au moyen de sa (ses) voix, permettant la création d'une dramaturgie imaginaire. La présente étude se positionne ainsi dans la lignée des travaux visant à comprendre « les mécanismes à l'œuvre dans l'échange artistique qui s'opère entre chanteurs populaires et auditeurs » (Lacasse 2000). L'analyse que j'ai réalisée de l'album *The Quantum Enigma* du groupe Epica m'a permis de démontrer que les procédés employés par Simone Simons et Mark Jansen font passer ces voix à l'état de personnages vocaux (Moore 2005) et d'allégories, auxquels sont rattachés un texte particulier. J'ai pu également constater que plusieurs niveaux de narration se mettent en place, et que le mélange des registres vocaux, des langues (anglais, latin), et du nombre de participants vocaux (un homme, une femme, une foule), influent tout autant sur cette dramaturgie mise en scène par la voix. Ainsi, au contraire du théâtre ou de l'opéra, par exemple, la dramaturgie qui se met en scène n'est pas écrite, mais est suggérée par les voix et le texte; elle n'a donc lieu que dans l'imaginaire de l'auditeur.

Ces premiers résultats démontrent ainsi que la voix et sa phonostylistique permettent d'aller au-delà des mots, et d'ajouter une dimension à la chanson. Elles ont ainsi une influence sur la réception du message transmis par l'interprète.

Interprétation et didactique instrumentale 2

Jean-Philippe Després (ULaval)

Comment accéder à l'activité mentale du musicien improvisateur?

Accéder à l'activité mentale d'un individu alors qu'il réalise une tâche donnée représente un grand défi sur le plan scientifique. L'étude de l'activité mentale liée aux principales tâches musicales – écouter, interpréter, composer et improviser – exige au chercheur de mettre en place une instrumentation et une méthode adaptées aux spécificités de chacune d'entre elles. Afin d'étudier l'activité mentale de musiciens experts en improvisation musicale classique, j'ai développé une méthode faisant appel au protocole verbal rétrospectif avec aide à la remémoration audiovisuelle subjective. Le protocole verbal consiste en la verbalisation, par un individu, des processus mentaux qu'il met en œuvre lorsqu'il réalise une tâche. Il existe deux types de protocoles verbaux : (1) les protocoles simultanés et (2) les protocoles rétrospectifs. Hoc et Leplat (1983) ont démontré que le protocole verbal rétrospectif, s'il est accompagné d'une aide à la remémoration, est mieux adapté que le protocole verbal simultané pour identifier les processus cognitifs mis en œuvre lors d'une tâche de résolution de problème. Une caméra miniature placée sur la tête du participant permet d'enregistrer son processus de réalisation de tâche avec une perspective subjective. Lorsqu'il est ensuite utilisé comme aide à la remémoration lors de la collecte du protocole verbal, cet enregistrement permettrait d'augmenter la validité des données récoltées (Miller, 2004).

Dans un premier temps, les différentes méthodes pouvant être utilisées pour étudier l'activité mentale de musiciens improvisateurs seront présentées. Ensuite, la méthode que j'ai développée afin d'étudier le processus de création d'improvisateurs experts en musique classique sera détaillée, avant d'en souligner les principales contributions. Finalement, je soulignerai les apports, les applications possibles (en recherche et dans un contexte pédagogique), ainsi que les limitations du protocole verbal rétrospectif avec aide à la remémoration audiovisuelle subjective.

Davi Bronguel (ULaval)

L'intégration d'activités de rythmiques brésiliennes aux leçons de piano à travers une approche non formelle

Cette proposition de communication vise à présenter le projet réalisé dans le cadre de la maîtrise en didactique instrumentale à l'Université Laval. Intitulé *L'intégration d'activités de rythmiques brésiliennes aux leçons de piano à travers une approche non formelle*, ce projet de type « recherche-développement » s'inscrit dans l'axe de recherche Apprendre de l'OICRM. Plus précisément, il s'insère dans la thématique 2 de cet axe et a pour objectif de développer et de valider un outil didactique favorisant l'apprentissage à l'oreille de rythmes brésiliens dans un contexte nord-américain de leçons individuelles de piano. Les sous-objectifs du projet sont de diversifier les apprentissages musicaux de l'élève, d'introduire l'apprenant à une culture musicale différente de la sienne et d'amener le professeur de piano exerçant dans le milieu extrascolaire à élargir et diversifier ses approches pédagogiques.

L'apprentissage de styles musicaux issus de traditions populaires ou transmis oralement dans leur contexte écologique ou d'origine ne peut s'effectuer à l'aide d'une approche pédagogique traditionnelle axée essentiellement sur la reproduction d'une notation musicale (Higgins, 2009). En effet, une telle approche pédagogique s'avérerait incomplète, voire même inappropriée pour ce type d'apprentissage, car des éléments stylistiques tels que le groove, la flexibilité rythmique et la réalisation typique d'accents sont difficiles à transmettre par le biais d'une partition. C'est notamment

le cas de la musique brésilienne dont l'apprentissage s'effectue le plus souvent oralement en contexte communautaire (Hentschke, 2010). Par conséquent, pour initier les apprentis pianistes du Québec à la musique brésilienne, leurs professeurs auront besoin d'être guidés à l'aide d'un outil didactique traçant les différentes étapes et activités d'apprentissage pouvant être réalisées avec l'élève pour y arriver.

L'élaboration de l'outil didactique au cœur de ce projet repose sur une méthode de développement de matériel éducatif en musique récemment conçue par Héroux, Dubé et Peral Garcia (accepté). La méthode comprend cinq phases : (1) la rencontre du problème, (2) l'identification des paramètres de l'objet, (3) la conception, (4) la fabrication de l'outil, et (5) sa mise au point. Les phases 1 à 4 sont déjà accomplies. Pour la phase 5, le prototype initial de l'outil (phase 4) sera validé auprès de la population visée. En plus de répondre à un manque de ressources sur le marché, la création de ce matériel éducatif peut grandement enrichir les expériences pédagogiques des enseignants qui l'utiliseront et à élargir les expériences musicales de leurs élèves sur des bases différentes.

Catherine Bouthillette (ULaval)

Comment intégrer la pratique semi-collective aux leçons de piano

Le but de cet exposé est de présenter mon outil didactique portant sur l'intégration de la pratique semi-collective dans les leçons de piano. L'outil présente, sous forme de blogue, diverses activités musicales originales permettant aux professeurs d'approfondir les matières théoriques et pratiques avec leurs élèves préadolescents. Plus particulièrement, l'outil s'adresse aux professeurs de piano exerçant dans le milieu extrascolaire et qui présentent leurs élèves à un programme d'examen dispensé par un organisme (ex. : écoles préparatoires de l'Université Laval, de l'UQAM, École de musique Vincent-d'Indy).

En premier lieu, je présenterai pourquoi il est pertinent et important d'intégrer la pratique semi-collective dans les leçons instrumentales des jeunes suivant un programme d'examen. Pour résumer, le modèle pédagogique utilisé pour arriver à réussir les exigences des programmes d'examen repose encore sur le type « conservatoire », c'est-à-dire caractérisé par un enseignement individuel de la musique classique occidentale et par une centration sur la performance et l'obtention d'un haut niveau instrumental (Davidson et Jordan, 2007). Par conséquent, l'enseignement individuel que ces élèves reçoivent ne favorise pas une interaction entre les pairs suivant une formation musicale similaire et complexifie la construction d'un sentiment d'appartenance, facteur essentiel à la motivation (Evans, McPherson et Davidson, 2012).

En seconde partie, pour aider les professeurs d'instruments à intégrer la pratique semi-collective à leur enseignement, je présenterai quelques activités créatives qu'on retrouve dans mon blogue. Cette partie permettra aux professeurs n'ayant pas ou peu d'expérience dans le domaine de la créativité instrumentale de s'y familiariser. À titre d'exemple, je présenterai une activité d'improvisation où les élèves doivent respecter plusieurs critères comme la tonalité, les termes de mouvement et de musicalité et l'association de la musique à une thématique ou une émotion. Ce genre d'activité permet de mettre en application un ensemble d'habiletés et de connaissances qui mène au développement musical général des élèves (Robidas, 2010).

Finalement, je présenterai des séquences vidéo de mes leçons de groupe, avec lesquelles je pourrai expliquer l'approche non directive et informelle que j'ai adoptée. En effet, la structure de l'outil permet la réalisation d'activités informelles d'apprentissages, c'est-à-dire des activités où l'enseignant joue un rôle plus discret et de facilitateur (Green, 2002; 2014).

Une vidéo vaut mille mots : <https://youtu.be/7TH-8M8qek8>

Pédagogie

Guillaume Fournier (ULaval)

Recension, description et catégorisation des stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial

Présentation d'une recherche de maîtrise visant à recenser, décrire et catégoriser les stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial. Chaque année, une forte proportion des nouveaux étudiants admis dans les programmes de musique de niveau collégial et universitaire présentent des faiblesses importantes pour la lecture à vue chantée. La littérature scientifique suggère que les principaux facteurs de réussite en formation auditive seraient liés à la préparation antérieure des étudiants, notamment à l'âge auquel ils ont été introduits à la notation musicale, à la quantité d'expérience qu'ils ont accumulée en lecture à vue, ainsi qu'à la variété de leurs expériences musicales. Par ailleurs, cinq recherches ont constaté des différences significatives entre les étudiants forts et faibles sur le plan de leur utilisation des stratégies cognitives. Ceci pourrait ouvrir de nouvelles perspectives pédagogiques, mais plusieurs lacunes constatées dans ces études (ex. : absence de cadre théorique, manque de continuité, descriptions imprécises, etc.) ont limité la profondeur des analyses effectuées jusqu'à maintenant et ont réduit leurs retombées pratiques.

Pour atténuer cette situation, l'actuelle recherche visait à recenser, décrire et catégoriser les stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège chez les étudiants en musique de niveau collégial. Afin d'atteindre nos objectifs, nous avons d'abord documenté le domaine des stratégies liées à notre étude. À cette fin, des entretiens individuels semi-dirigés ont été réalisés avec quatre étudiants en musique de niveau collégial ainsi que deux enseignants de formation auditive, puis le corpus de données a été enrichi de sources documentaires : cinq articles scientifiques, deux ouvrages professionnels et deux manuels de formation auditive. Nous avons ensuite réalisé des analyses de contenu thématique à codage ouvert sur l'ensemble du corpus à l'aide du logiciel NVivo10. Le processus de catégorisation, d'abord inductif, a ensuite été enrichi par notre recension des écrits sur les mécanismes de lecture musicale, par les catégorisations de stratégies cognitives publiées dans différents domaines d'apprentissage ainsi que par les avis de trois experts.

Les diverses analyses ont permis de recenser, décrire et catégoriser 72 stratégies cognitives liées à la lecture à vue chantée et à l'apprentissage du solfège. Elles ont été regroupées en quatre catégories principales : les stratégies liées aux mécanismes de lecture (décodage; construction des modèles schématiques; confirmation et intégration), les stratégies liées à l'exécution d'une lecture mélodique (préparation; performance), les stratégies d'acquisition des habiletés (enrichissement du vocabulaire musical; association symbolique; intériorisation; techniques de répétition) et les stratégies de soutien à l'apprentissage (autorégulation; gestion du temps; attention; stress; motivation).

Justine Pomerleau-Turcotte (ULaval)

Résultats d'un sondage en ligne sur l'enseignement de la formation auditive dispensé aux jeunes apprentis musiciens du Québec

La formation auditive (FA), définie ici comme l'ensemble des activités visant à développer l'oreille musicale (solfège, dictée, jeu à l'oreille, etc.), est enseignée à de nombreux jeunes impliqués dans l'apprentissage extrascolaire de la musique. Le solfège et la dictée sont essentiels au développement de plusieurs habiletés du musicien amateur et professionnel (Groulx, 2015; Mishra, 2014; Rogers,

2013; Scripp et Davidson, 1994). Quant au jeu à l'oreille, il aurait des impacts bénéfiques sur la facilité à apprendre du nouveau répertoire (Musco, 2009), de même que sur la capacité à improviser ou à jouer de mémoire (McPherson, 1995). Toutefois, cette discipline rebute de nombreux apprenants, qui, même par un travail soutenu, ont du mal à s'améliorer de façon significative (Hedges, 1999). Elle pose également des défis importants aux professeurs (Pomerleau Turcotte, en préparation). Or, paradoxalement, bien que cette discipline soit enseignée à des milliers d'enfants prenant des leçons de musique en contexte extrascolaire au Québec, nous savons très peu de choses sur son enseignement et son apprentissage auprès des jeunes apprentis musiciens. De plus, la plupart des études effectuées jusqu'à maintenant en FA se sont intéressées à son enseignement ou son apprentissage au niveau universitaire (Anderman, 2011; Buonviri, 2014, 2015; Cruz de Menezes, 2010; Paney, 2007; Rogers, 2013), ce qui est éloigné de nos préoccupations scientifiques. Par conséquent, un état des lieux sur ce que les professeurs de musique du Québec exerçant en contexte extrascolaire vivent au quotidien au moment d'enseigner la FA s'avère nécessaire afin de pouvoir identifier adéquatement les mesures à mettre en place pour faciliter leur pratique pédagogique. Cette présentation a pour but de répondre aux questions suivantes : 1) Dans quelle proportion les professeurs d'instrument du Québec qui enseignent en extrascolaire à des enfants âgés de 6 à 12 ans forment-ils leurs élèves à la FA? 2) Pourquoi les professeurs décident-ils ou non d'enseigner la FA à leurs élèves âgés de 6 à 12 ans? 3) Quelles sont les activités de FA le plus souvent réalisées par les professeurs? 4) Quelles difficultés les professeurs rencontrent-ils pour l'enseigner à ces élèves? 5) Existe-t-il une relation entre les caractéristiques liées au profil des professeurs et leurs perceptions à propos de la FA et de leurs pratiques d'enseignement? Pour répondre à ces questions, un sondage en ligne a été distribué à l'automne 2015 et 159 professeurs de musique du Québec, âgés de 18 à 77 ans et œuvrant en extrascolaire auprès de la clientèle étudiée, y ont répondu. Nous présenterons ici les résultats des analyses statistiques descriptives issues de ces données, ce qui nous permettra de mieux comprendre l'état de la situation et les difficultés rencontrées par les praticiens. De plus, ces résultats visent à cerner les études les plus pressantes à réaliser sur l'enseignement de la FA auprès de jeunes élèves.

Véronique Daigle (ULaval)

**Proposition d'une méthode de recherche
pour étudier l'ensemble des activités musicales réalisées au quotidien
par des élèves suivant des leçons extrascolaires d'instrument de musique**

Depuis les 20 dernières années, le domaine de l'éducation musicale a subi d'importants changements sociétaux, notamment par les avancées technologiques qui ont beaucoup influencé l'apprentissage de l'élève (O'Neill, 2012). Ainsi, le jeune n'apprend plus uniquement la musique à travers un cadre formel d'apprentissage (Peluso, 2012), mais aussi par le biais d'activités musicales pratiquées, entre autres, à l'aide des technologies. Cette nouvelle réalité oblige à réviser les approches à utiliser pour motiver le jeune pour son apprentissage musical formel (<http://www.cosn.org/superintendents>). À ce titre, Lehmann, Sloboda et Woody (2007) soutiennent que la réalisation d'activités informelles d'apprentissage motiverait l'élève à s'engager dans son apprentissage musical. Ainsi, il apparaît évident que les enseignants doivent dorénavant établir des liens significatifs entre l'enseignement formel qu'ils dispensent et les activités musicales, incluant les expériences informelles, vécues par l'élève (Peluso, 2012). Pour établir ces liens, il s'avère d'abord nécessaire de connaître les pratiques musicales réalisées au quotidien par l'apprenant (Peluso, 2012), soit le but de notre recherche. L'objectif de cette communication est de présenter une approche méthodologique pour répertorier les activités musicales (ex. : sites internet consultés, écoutes musicales, activités sociales, etc.) effectuées au quotidien par des élèves de Québec âgés de 12-13 ans suivant des leçons extrascolaires d'instruments de musique. Une discussion sur ces aspects est fondamentale, car la récolte des données recherchées pose divers défis à relever pour aider les chercheurs travaillant dans le domaine de l'informel en musique à concevoir de solides méthodes de recherche. C'est d'autant plus important qu'il n'existe

pas de modèles déjà éprouvés pour réaliser ce type de recherche en musique. Une des innovations méthodologiques de notre projet a été d'élaborer et de valider une procédure pour que les jeunes auto-enregistrent de façon systématique sur vidéo l'ensemble des activités qu'ils effectuent au quotidien. Il s'agit d'un aspect qui sera explicité lors de cette communication.

Thomas Rieppi (ULaval)

Expérimentation d'un projet musical multidisciplinaire basé sur les approches informelles participatives : Exemples d'activités et son impact sur l'apprentissage des jeunes

Cette communication vise à présenter des activités proposées au cours d'un projet artistique multidisciplinaire intitulé *Point Rouge* basé sur l'intégration d'Approches informelles participatives (AIP) dans l'apprentissage et l'enseignement de la musique.

En premier lieu, je présenterai l'avancée de la recherche scientifique envers les AIP. Tout d'abord, ce type d'activités se construit à partir des intérêts musicaux premiers des jeunes et se caractérise par des pratiques collectives réalisées avec un minimum d'interventions formelles (Peluso, 2012). Les AIP renferment un potentiel réel pour faire face aux nombreux défis auxquels le milieu de la pédagogie musicale extrascolaire est confronté en ce XXI^e siècle. En effet, l'utilisation massive des technologies a bouleversé les habitudes de vie et les influences musicales de nos sociétés à de multiples égards, sans compter qu'elles ont décuplé les possibilités dans la manière d'apprendre, d'enseigner ou de jouer de la musique (Bolton, 2008; Brown, 2007; Denny, 2007; Després et Dubé, 2012; Seyfried, 2006; Väkeva, 2006, 2010; Ward, 2009; Westerlund, 2006). De plus, leur succès populaire a même fortement influencé la manière dont les jeunes souhaitent désormais apprendre et jouer de la musique. En fait, étant moulées sur les activités musicales présentes et vécues dans le quotidien des jeunes musiciens, les AIP stimuleraient de façon significative leur engagement et leur accomplissement musical (Hallam et al., 2008). Toutefois, malgré l'intérêt croissant des contextes scolaires formels d'éducation musicale envers les AIP (MacDonald, 2013), ces nouvelles approches sont toujours en marge des pratiques pédagogiques favorisées dans le milieu extrascolaire, particulièrement en France et au Canada.

En second lieu, j'aborderai le stage de percussion et la création du spectacle *Point Rouge*. En considération de ce qui précède, j'ai organisé un stage de musique novateur avec en restitution de fin stage la création de *Point Rouge* pour percussions et chœur d'enfants, qui a eu lieu, le 21 février 2015 à Morcenx (France). Pendant une semaine, de jeunes percussionnistes de tout le grand sud-ouest de la France sont venus participer à ce stage dont la particularité pédagogique était l'intégration d'AIP. La création fut une grande réussite, le public était venu très nombreux, les stagiaires ont découvert différentes disciplines artistiques durant une semaine, qui leur a permis de vivre une expérience des plus enrichissantes.

De façon plus précise, je présenterai au cours de cette communication, les avantages liés à l'intégration d'AIP pour diversifier la formation instrumentale des musiciens et à exemplifier des applications concrètes d'utilisation. Les exemples d'application d'AIP seront faits à partir d'extraits vidéo de la création du spectacle. Ensuite, je présenterai la pertinence de tels projets sur la motivation des jeunes prenant des leçons individuelles et l'impact sur leur développement créatif ainsi que leurs progrès, réalisés en seulement une semaine. Pour terminer, j'aborderai rapidement pourquoi *Point Rouge* est à la source de mon sujet d'étude pour le doctorat, qui consiste à documenter la réalisation de tels projets et en voir l'impact sur les jeunes.

Lien vidéo de la création du spectacle *Point Rouge* : www.youtube.com/watch?v=TR5L9DbQ5qI.