

**LA PLACE DU GUITARISTE CLASSIQUE**  
**DANS LES PRATIQUES COLLECTIVES**

**Cécile Bernard**

*Diplôme d'Etat de professeur de musique, spécialité guitare*

*Cefedem Bretagne-Pays-de-Loire, formation continue*

*Promotion 2007-2009*



## SOMMAIRE

|  |      |
|--|------|
| <b><u>INTRODUCTION</u></b> .....   | p.4  |
| <b><u>I Les pratiques collectives aujourd'hui</u></b> .....  | p.6  |
| 1) L'intérêt des pratiques collectives dans la formation du musicien.....                            | p.6  |
| 2) Pratique d'ensemble/Pédagogie de groupe : Quelles différences ?.....                              | p.8  |
| 3) Les nouvelles orientations des écoles de musique.....   | p.9  |
| <b><u>II Guitare classique et pratiques collectives en France : état des lieux</u></b> .....         | p.16 |
| 1) Les spécificités de la guitare classique et leurs conséquences sur les pratiques collectives..... | p.16 |
| a) <i>La popularité de la guitare et ses caractéristiques : une contradiction ?</i> .....            | p.16 |
| b) <i>L'enseignement institutionnalisé : une histoire récente</i> .....                              | p.18 |
| 2) Guitare classique et pratiques collectives : points positifs / points critiques.....              | p.20 |
| <b><u>III Guitare classique et pratiques collectives : vers de nouvelles perspectives</u></b> .....  | p.25 |
| 1) Réflexions et expériences.....  | p.25 |
| 2) Ce qui pourrait être mis en place et / ou approfondi.....   | p.26 |
| a) <i>Les approches didactiques</i> .....  | p.26 |
| b) <i>L'évaluation</i> .....   | p.29 |
| <b><u>CONCLUSION</u></b> .....   | p.31 |
| <b><u>ANNEXES</u></b> .....  | p.32 |
| <b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b> .....  | p.40 |

## INTRODUCTION

Dans l'une des écoles de musique et de danse où j'enseigne, la pratique collective est obligatoire dans le cursus de chaque musicien. Je dispense une heure de cours hebdomadaire d'ensemble de guitares, et cette année, les élèves étaient vingt-et-un, nombre qui augmente à chaque rentrée (les inscriptions en classe de guitare devenant de plus en plus conséquentes). Les guitaristes ont le(s) choix suivant(s) : ils s'inscrivent à la chorale, ou à l'ensemble de guitares, ou encore à l'atelier jazz. Ce dernier a un effectif très limité et requiert des connaissances musicales déjà mûries.

J'ai proposé un atelier de musique de chambre autour de la guitare à l'un de mes directeurs. Celui-ci m'a répondu que c'était trop onéreux. Que peut-on alors envisager ?

Comment faire pour que des guitaristes classiques puissent bénéficier de classes d'orchestres, d'harmonies, d'ensembles variés autres que les ensembles de guitares ?

Cela pose les questions des spécificités sonores de la guitare, du caractère récent de son enseignement, d'une perspective de projets musicaux plus large et plus osée, afin d'éviter un cloisonnement des élèves.

Mais cela nous interroge aussi sur la qualité et l'évaluation des dispositifs propres aux pratiques collectives des guitaristes.

Il existe peu d'ouvrages sur l'enseignement de la guitare, car celui-ci est très récent d'un point de vue institutionnel. Hormis quelques mémoires de Cefedem (Centre de Formation des Enseignants de Musique) qui abordent le sujet des pratiques d'ensemble, nous n'avons pas de document officiel sur les guitaristes dans ces dispositifs.

Plusieurs années d'expérience de direction d'ensembles de guitares ont permis certains échanges pédagogiques qui m'amènent à penser qu'aujourd'hui, il est nécessaire de faire évoluer ce dispositif « ensemble de guitares », de l'enrichir d'idées novatrices, de l'ouvrir sur de nouveaux horizons.

Ce mémoire interroge la place du guitariste ainsi que le rôle de l'enseignant dans les dispositifs de pratiques collectives et questionne sur la façon dont nous pourrions améliorer les savoir-faire de ces pratiques, afin de décroisonner la classe de guitare des autres disciplines.

Dans un premier temps, nous nous pencherons, d'après l'existant, sur les pratiques collectives dans la formation du musicien. Nous ferons, ensuite, un état des lieux sur la guitare classique et ses dispositifs mis en place de manière collective. Enfin, nous élargirons ce mémoire sur un nouvel horizon du guitariste classique en corrélation avec les pratiques d'ensemble.

## I- LES PRATIQUES COLLECTIVES AUJOURD'HUI

### 1) L'intérêt des pratiques collectives dans le parcours du musicien

*« L'élève -l'apprenti musicien- doit pouvoir se former à travers des activités dans lesquelles il construit à la fois un rapport au savoir musical, un rapport au monde et un rapport à ses propres actes. »<sup>1</sup>*

Qu'apprend le musicien en jouant avec les autres ? Pourquoi cela lui est-il essentiel ? A contrario, que lui manquerait-il sans les pratiques collectives ?

Le terme de « pratiques collectives » est né suite à la création des classes à horaires aménagés dans les Conservatoires Nationaux de Régions (les CHAM), de cours collectifs pour des élèves disponibles sur le temps scolaire. Les CHAM ont vu le jour au cours des années 70, et se sont ensuite étendues, durant les années 80, dans les Ecoles Nationales de Musique (ENM) et Ecoles de Musique Municipales Agréées.

*« Le label « pratiques collectives » est sans doute apparu pour faire une différence avec « orchestre » et « musique de chambre », qui ne suffisaient pas à répondre à tous les besoins : certains instruments se prêtent mal à l'orchestre, d'autres à la musique de chambre ; les répertoires de référence ne sont pas adaptés à la maîtrise de la pratique instrumentale des élèves peu experts. Les ensembles hétéroclites, constitués pour – et par – les élèves en horaires aménagés, sont ainsi devenus des laboratoires dans lesquels des professeurs inventifs se sont essayés à l'écriture, à la transcription, à l'orchestration à des fins pédagogiques. »<sup>2</sup>*

Dans la vie de tous les jours, nous ne nous formons pas seuls. Nous sommes constamment sous le regard de l'autre et ce regard nous permet de nous confronter, de nous opposer, d'être en accord ; plus brièvement, il nous permet de nous construire une identité.

Dans la vie musicale il en est de même et la présence d'autrui est fondamentale. L'élève joue avec l'autre, il écoute son camarade, ce qui lui permet de développer un certain sens critique.

La musique se joue pour soi mais aussi avec autrui et, dès lors, il nous paraît naturel que les pratiques collectives soient présentes dans le parcours du musicien. A condition toutefois de ne pas le faire n'importe comment. Je ne suis pas persuadée qu'imposées, les pratiques collectives soient bénéfiques aux musiciens.

---

1 Eddy SCHEPENS, *L'école de musique reste à inventer*, Université Lumière Lyon 2, DEA de Sciences de l'éducation (sous la direction de Philippe Meirieu, 1997, p.100

2 Eric DEMANGE, Karine HAHN, Jean-Claude LARTIGOT, *Apprendre la musique ensemble*, (Les pratiques collectives de la musique, base des apprentissages instrumentaux), Lyon, Symétrie, 2007, p.116

Il semble au contraire plus clairvoyant de montrer aux élèves que cela est incontournable, essentiel.

Ceux-ci s'en rendent compte par eux-mêmes, en ayant envie de jouer avec les autres, en allant écouter un concert, par exemple. Il me paraît intéressant qu'ils s'approprient par eux-mêmes le besoin, l'envie de jouer avec les autres.

C'est important d'autant plus que le rapport perpétuel professeur-élève est relativisé. L'impulsion d'un groupe permet, en outre, à chacun de trouver sa place. D'une certaine manière, nous existons par la présence de l'autre.

Le jeu avec les autres permet à l'élève de faire sa propre expérience. Lorsque le musicien fait une erreur en groupe, il est plus facile de la corriger avec les autres, car il met en application ce qu'il a appris en cours avec l'enseignant, d'une part, et il se trouve dans le contexte d'apprentissage lui permettant d'être dans une action de jeu, d'autre part.

Nous pouvons prendre l'exemple d'un guitariste qui joue en ensemble de guitares, et à la mesure 15, il y a un sol dièse. Lorsqu'il joue seul sa partie séparée, chez lui, il ne se rend pas forcément compte qu'à la mesure 15, il joue un sol bémol ; mais en jouant avec les autres, il va être dans un contexte d'écoute et va se rendre compte plus aisément que cela ne sonne pas comme il le faut. De cette façon, il développe son oreille harmonique. De plus, l'élève trouve plus aisément la solution à son erreur par lui-même, lorsqu'il est entouré, presque par défi et prouve aussi qu'il en est capable !

Ensuite, nous enseignons dans une école qui est un lieu collectif d'éducation et d'instruction. L'école désigne également un lieu et un temps social pour l'enfance. Elle est l'organe instauré par une société entre la famille et l'Etat pour préparer les individus à une vie sociale et civique.

Dans son ouvrage, Itinéraire des pédagogies de groupe<sup>3</sup>, Philippe Meirieu cite Roger Cousinet à propos du groupe : « *Dès son entrée à l'école, et tout au long de sa vie scolaire, l'enfant apprend que le maître ne permet la vie sociale que pendant les récréations* ».

Il faut comprendre ici que le maître impose le silence aux élèves dans sa classe lorsque chacun doit réfléchir individuellement.

---

3 Philippe MEIRIEU, *Itinéraire des pédagogies de groupe-1*, Lyon, Chronique Sociale (6ème édition), 1996, p. 26 à propos de Roger COUSINET, *La vie sociale des enfants*, Paris, Scarabée, 1950, p.101

En pratiquant collectivement une activité, l'élève s'éloigne du tête-à-tête avec le professeur et a la possibilité de partager avec d'autres ses savoirs et connaissances, et l'enseignant doit pouvoir permettre cette pratique. On apprend pour son plaisir personnel, mais aussi pour partager et s'instruire du savoir des autres.

D'ailleurs, certains musiciens ne s'inscrivent à l'école de musique que pour jouer à l'orchestre ou en musique de chambre.

L'idée est que l'élève retire d'un apprentissage collectif un complément indispensable à celui qu'il aurait pu obtenir seul : il s'enrichit d'une connaissance partagée.

Le collectif donne la possibilité à l'élève de se réadapter dans des situations d'autonomie, c'est-à-dire que lorsque l'élève se retrouve seul, il a une meilleure appréhension de l'investissement que cela demande. Un rythme particulier abordé en collectif va lui resservir dans une pièce où il joue seul, par exemple. A partir de confrontations de connaissances dans des méthodes abordées en groupe, le collectif permet un axe de réflexion au sein de ce collectif.

La pratique collective participe à l'apprentissage du musicien avec ces notions : comprendre, mémoriser, utiliser, partager, se tromper, corriger et dépasser l'erreur.

## 2) Pratique d'ensemble / Pédagogie de groupe : Quelles différences ?

Il me semble primordial de distinguer les notions de pratique et de pédagogie.

La pratique s'attache aux faits, à l'action ; c'est l'activité concrète, déterminée des hommes. C'est aussi ce qui est renvoyé par les termes : application, exercice, entraînement (dans le sens mettre en pratique).

La pédagogie désigne les sciences de l'éducation ou une méthode d'enseignement.

*« On considère aujourd'hui que l'objet de la pédagogie, ce n'est ni l'enseignant, ni le savoir, ni l'élève, mais l'activité qui les réunit.(...) La pédagogie devient ainsi, à travers l'intention fondatrice de faire apprendre, **la forme raisonnée** des rapports entretenus entre les élèves et les savoirs. »<sup>4</sup>*

La pratique d'ensemble va permettre aux élèves de faire collectivement sonner la musique, de la mettre en valeur. Ce n'est pas un mode d'apprentissage, simplement, cela va permettre la formation d'un groupe homogène avec des

---

4 Franc MORANDI, *Introduction à la pédagogie*, Paris, Armand Colin, 2006, p.7

savoir-faire et objectifs communs. L'ensemble est alors considéré en tant que tel, dans sa globalité, comme unité.

La pédagogie de groupe pourrait se définir par : « (...) *utiliser le groupe pour faire éclore la personnalité de chacun. Ce n'est pas une pédagogie destinée à un groupe mais une pédagogie destinée à un individu par l'intermédiaire du groupe.* »<sup>5</sup>

Le travail de groupe permet la découverte de sa propre pensée dans l'effet qu'elle produit sur les autres et l'effet que les autres produisent sur soi. Plusieurs outils d'apprentissage y sont possibles, à savoir l'imitation, l'écoute mutuelle, autant d'éléments qui permettent à chacun de se trouver.

La différence essentielle par conséquent réside en ce que la pédagogie de groupe est au service de l'individu, et la pratique d'ensemble au service du groupe, même si la première peut contribuer à former un groupe et la seconde contribuer à former l'individu. Ce sont les finalités qui diffèrent, pas nécessairement les conséquences de l'action mise en oeuvre.

La pratique et la pédagogie sont indispensables et complémentaires, car étant d'approches différentes, elles participent d'un sens social pour le musicien.

Le collectif permet la prise de conscience de soi en se confrontant aux autres, il aide à la construction des savoirs et participe au développement des structures mentales et individuelles.

### 3) Les nouvelles orientations des écoles de musique

*« L'école de musique commence, dans les vingt dernières années du XXème siècle, à relever un nouveau défi qui questionne la position même d'amateur (...). Il s'agit de placer l'amateur au cœur même des « arts de faire », plongé dans des activités même « brouillonantes », et non plus de le considérer comme « citoyen-témoin » d'un héritage prêt à revendiquer son enracinement. »<sup>6</sup>*

*« L'apparition puis le développement des pratiques collectives ont surtout permis d'aménager le rapport entre l'élève et ce qui lui est demandé d'apprendre, sans changer les normes et les valeurs sur lesquelles se sont institués les conservatoires. »<sup>7</sup>*

---

5 Arlette BIGET, *Une pratique de la pédagogie de groupe*, Paris, Cité de la musique, 2001, réédité de 1998 p.21

6 E. DEMANGE, K. HAHN, J-C. LARTIGOT, op.cit. , p.103-104

7 E. DEMANGE, K. HAHN, J-C. LARTIGOT, op.cit. , p.122

L'héritage historique très ancré dans les conservatoires ne facilite pas l'apprentissage des pratiques collectives au sein des établissements.

On expérimente, bouscule les idées reçues. Les conservatoires, pour la plupart, gardent ce schéma selon lequel, pour le musicien, le cours individuel et la formation musicale priment. Les autres activités telles l'analyse et la musique de chambre, par exemple, sont des matières qui se greffent autour du cours individuel et de la formation musicale.

Avant que ne se crée le Conservatoire de musique, l'Ecole Royale de chant, au service de l'opéra est née en 1783 (règne de Louis XVI). On désirait qu'il y ait d'excellents chanteurs et on a décliné à cet effet des matières spécialisées telles que : le solfège, la déclamation, la grammaire et la fable, la perfection du chant etc...<sup>8</sup> « Il sortirait également de la même Ecole des sujets propres à la musique du Roi et de la Reine, et, par la suite, des compositeurs habiles, qui auraient appris leur art sous des maîtres du plus grand mérite et dont les talents seraient connus. »<sup>9</sup>

On constate, qu'à l'époque, il y a déjà une volonté de catégoriser une discipline, ici le chant (suite à ce qu'avait entrepris Louis XIV avec l'Académie Royale de Musique).

« Les différents professeurs seront choisis parmi les plus expérimentés dans l'art musical ; on donnera la préférence à ceux qui auront de la voix (...).<sup>10</sup>

Le Conservatoire de Musique naît pendant le Directoire (suite à la Révolution) en 1795, avec les notions d'enseignement et d'exécution, à des fins bien précises, et il deviendra le modèle encore actuel de nos conservatoires.

« La loi du 16 thermidor, an 3<sup>e</sup>, en établissant le Conservatoire de musique, le considéra sous deux rapports principaux d'utilité, enseignement et exécution. Sous le rapport d'enseignement, il est chargé de l'instruction de six cents élèves dans toutes les parties de l'art musical : sous le rapport d'exécution, il doit se former en orchestre pour la célébration des fêtes nationales, et fournir, chaque jour, un corps de musique pour le service de la garde près le Corps législatif. »<sup>11</sup>

« Le Conservatoire étant la seule école de musique, l'enseignement dut y être organisé selon le système le plus complet, lequel, nécessitant le service de vingt-trois parties différentes, détermina la formation de cent quinze classes attribuées proportionnellement à l'enseignement, d'après les besoins de l'exécution. D'ailleurs, le nombre de cent quinze professeurs, démontré nécessaire pour l'enseignement, ne présente, pour l'exécution des fêtes nationales, que le nombre d'artistes strictement nécessaire à la formation d'un

---

8 Pierre CONSTANT, *Le Conservatoire de Musique et de Déclamation* (Documents historiques et administratifs), Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2002, p.2

9 P. CONSTANT, op.cit., p.2

10 P. CONSTANT, op.cit., p.3

11 P. CONSTANT, op.cit., p131

*orchestre convenable pour ce service. »<sup>12</sup>*

On remarque d'emblée qu'il y a une distinction forte entre l'enseignement - c'est-à-dire que le maître n'a que ce rôle - et l'exécution où l'interprète aura pour tâche d'être à disposition du régime politique.

Nous voyons bien que le Conservatoire fut institué pour former des musiciens d'élite au service du gouvernement, de l'opéra mais aussi à des fins militaires.

Auparavant, vers le 30 septembre 1873, Ambroise Thomas, proposa une classe d'ensemble pour orchestre.

*« (...)j'ai l'honneur de vous proposer la création d'une classe d'orchestre qui aurait lieu une fois par semaine, sous la direction d'un professeur titulaire, et, serait obligatoire pour tous les élèves désignés par le directeur. (...)*

*D'une part, elle offrirait aux élèves doués de dispositions spéciales les moyens de se préparer à la direction de l'orchestre, et elle deviendrait ainsi, en quelque sorte, une pépinière de chefs d'orchestre pour nos théâtres et nos concerts (...). »<sup>13</sup>*

Cette période fut assez florissante avec le développement de classes telles que l'histoire de la musique, le solfège collectif, l'étude des rôles, l'ensemble vocal, et bien d'autres. Il y avait, on peut le constater, des disciplines sous formes collectives assez prégnantes.

C'est également à cette époque que vont naître les succursales de musique en province (sur le modèle parisien mais dépendant directement du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts) comme Lille, Toulouse ; des écoles nationales comme Douai, Le Mans, Chambéry ; des écoles de musique des départements telles qu'Angoulême, Amiens ; et des maîtrises comme Moulins, Montpellier.<sup>14</sup>

On constate, à la lecture de certains documents dans le recueil historique de Pierre Constant, que ces succursales et écoles nationales de musique se calquent sur le modèle parisien, ce qui les empêche d'avoir leur culture propre et leur terroir. Paris sera, d'une certaine façon, le centre artistique français.

Aujourd'hui, le monde évolue, et même si certains conservatoires sont sur le modèle parisien avec cet héritage de spécialisation instrumentale et vocale (pour cette discipline, force est de constater que dans la plupart des cas c'est le chant lyrique qui est enseigné), cela a tout de même beaucoup changé.

---

12 P. CONSTANT, op.cit., p.132

13 P. CONSTANT, op.cit., p.310

14 P. CONSTANT, op.cit., p.1007-1008

Après 1945, et avec l'émergence des écoles de musique, les métiers d'enseignants vont se développer, et les formations pédagogiques apparaître dans les années 90 (les CEFEDM en 1992 avec le Diplôme d'Etat ; les formations au Certificat d'Aptitude dans les CNSM de Paris et Lyon). De même, les interprètes vont, pour certains, devenir des concertistes renommés, défendant des valeurs musicales.

L'évolution, après la Révolution, est là, l'enseignant doit être également un très bon instrumentiste musicien. « *On devra tenir compte d'un solide niveau instrumental, mais aussi d'une bonne connaissance des pratiques collectives, comme d'une solide culture musicale.* » (Schéma directeur, 1984, qui n'a jamais été publié)<sup>15</sup>

Cependant, en formant des enseignants spécialistes et en privilégiant davantage le cours individuel, on a rendu plus étroites des démarches d'apprentissage nouvelles, avec cet objectif principal de former plutôt des instrumentistes que des musiciens.

Les schémas d'aujourd'hui évoluent et il s'agit maintenant d'imaginer un enseignement plus en prise avec l'évolution des attentes des usagers de nos écoles, en favorisant des démarches pédagogiques novatrices et de qualité.

Plus clairement, les pratiques collectives ne doivent pas être des solutions de gestion mais considérées comme essentielles au parcours du musicien. Il s'agit d'offrir un enseignement qualitatif en adéquation avec le contexte politique et économique des collectivités : un équilibre entre l'équipe pédagogique, les élus et le citoyen.

Pour notre métier et les futurs musiciens nous devons faire attention à ce que des expériences novatrices ne se fassent pas au détriment de nos élèves. Il en va de la pérennité de notre enseignement et de sa qualité.

Les nouvelles orientations des écoles de musique font de plus en plus l'apologie des pratiques collectives, comme spécifié dans la Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre (2001) :

*« La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation et des jeunes. Elle participe à la formation de leur personnalité, développe leur culture personnelle et leur capacité de concentration et de mémoire. Elle prépare ainsi les jeunes à tenir un rôle actif dans un espace de vie en constante mutation en confortant l'intuition de l'échange et la réalité de la pratique collective. »*

---

15 E. DEMANGE, K. HAHN, J-C. LARTIGOT, op.cit., p.118

C'est également notifié dans le dernier Schéma d'Orientation Pédagogique, daté d'avril 2008 : « *Si, à l'évidence, l'exigence d'une formation individualisée demeure, c'est bien, pour la grande majorité des élèves, la musique d'ensemble qui sera le cadre privilégié de leur pratique future. En effet, par les réalisations qu'elles génèrent, les pratiques collectives donnent tout son sens à l'apprentissage.* »

Ces nouvelles orientations découlent de la loi de décentralisation du 13 août 2004 qui redessine le paysage de l'enseignement artistique, en précisant les compétences des collectivités territoriales, les missions d'établissements, le rôle de l'Etat.

Il nous paraît important de préciser que cette loi est aussi relative aux libertés et responsabilités locales. Plus clairement, cela signifie qu'actuellement dans nos établissements, nous devons innover.

Les projets d'établissements qui s'appuient sur ces schémas et charte abondent dans le même sens, comme ici, un extrait de projet d'établissement d'une école de musique et de danse :

*« L'enseignement de la musique est fondé sur la pratique musicale, prioritairement collective, quel que soit le niveau technique ou le langage esthétique. Les temps d'enseignement permettent à chaque élève une progression individualisée. »*

On reste prudent, mais par la suite, dans cette école, les pratiques collectives seront obligatoires. Est-ce bien ? Est-ce mal d'imposer la pratique collective dans le parcours d'un élève? Là n'est pas la question, cette initiative s'est justifiée sur ce sujet par une volonté pédagogique inhérente à la formation du musicien, pour éviter « l'école de loisirs musicale », mais aussi dans un contexte politique où l'aide financière se resserre. Cela dit, on observe que bon nombre d'élèves ne se sont pas réinscrits à l'école de musique à cause de cette obligation de pratiquer des activités d'ensemble.

Cela peut signifier, d'une part, que contraindre des personnes à une activité n'est pas forcément très pertinent, et, que l'intérêt pédagogique n'a pas été ressenti comme tel, d'autre part.

Par conséquent, le discours de l'école n'a pas été suffisamment intelligible pour ces familles qui n'y ont vu que l'inconvénient de se déplacer une fois de plus à l'école de musique dans la semaine. C'est assez compréhensible étant donné que dans le règlement de cette école, le cours individuel reste le point central de l'organisation. L'on comprend mieux que les pratiques collectives soient vues comme une charge et non comme intégrées à un projet pédagogique.

Il s'agit peut-être de repenser les modalités du règlement intérieur avec un projet établi et défini autrement.

Heureusement, une volonté de développer, d'affiner les méthodes d'apprentissage collectif est majoritairement partagée.

Dans les plaquettes de présentation des conservatoires ou écoles de musique, l'accent est mis sur l'importance des pratiques collectives, complément indispensable ou essence même de l'identité culturelle de l'élève. On remarque également qu'elles font partie intégrante de l'U.V. du Diplôme d'Etudes Musicales des conservatoires.

On ne peut plus aujourd'hui se contenter de la seule compétence technique de son instrument. Avec un enseignement interdisciplinaire et en faisant se compléter les formations individuelles et collectives, le futur musicien évoluera.

Les pratiques collectives sont de plus en plus au cœur du projet d'école, et, n'en déplaise à certains enseignants, les habitudes dans lesquelles nous nous enfermons parfois, tout simplement par héritage socioculturel et historique, se bousculent et doivent évoluer.

« (...) *tentez, essayez, échouez même, ce sera votre réussite.* » disait Jacques Brel.

Faisons attention, toutefois, à ne pas considérer les élèves comme des cobayes !

Dans certaines écoles, cela a incité les équipes d'enseignants à généraliser l'organisation des cours de 1er cycle instrumentaux en groupe : fini le cours individuel d'une demi-heure !

Si, dans le règlement intérieur des écoles ou conservatoires, nous présentions la pratique collective comme essentielle au parcours du musicien, et le cours individuel comme support à cette pratique, le projet pédagogique serait autrement intéressant. Cela favoriserait les relations artistiques et personnelles entre les enseignants. Le projet d'école et son rayonnement prendraient alors tout leur sens.

On éviterait ainsi de séparer le cours individuel d'un côté et la formation musicale de l'autre. Ces deux matières s'imbriqueraient davantage pour construire l'identité culturelle du musicien.

Une expérience a été tentée à l'école municipale de Chantonay, en Vendée (David Chartier en est le directeur). Il s'agissait de conférer le cours de formation musicale aux professeurs d'instruments, après avoir constaté le manque d'intérêt des élèves pour cette matière.

« En augmentant le temps de cours de pratique instrumentale, on peut plus facilement aborder les contenus de la formation musicale, puisqu'elle n'existe plus en cours distinct. »<sup>16</sup>

Bien sûr des peurs ont surgi quant à ce dispositif. Il a fallu quelques années avant de constater que des élèves ne lisaient pas plus mal qu'auparavant et que le bilan était plutôt positif. La poursuite de la formation musicale en second cycle est apparue comme une évidence pour les élèves. La démarche s'est effectuée à l'envers en quelque sorte : on a incité les étudiants à aller vers la formation musicale.

D'autres écoles fonctionnent à partir des projets transversaux des musiciens comme à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne. Le temps des élèves (enfants comme adultes, il n'y a pas de limite d'âge) est pensé différemment et l'opposition cours individuel / cours collectif disparaît peu à peu. Cinq valeurs sont communes à toutes les esthétiques :

- cultures et langages
- instruments et techniques
- pratiques collectives
- invention
- l'art dans la cité-monde

« L'école place la création et la rencontre interculturelle au cœur de son projet afin de mieux préparer les étudiants aux mutations artistiques de notre temps. (...)

Il [[l'étudiant] formule son projet dans un contrat avec l'établissement. Le carnet de route qui lui est confié lui permet de dessiner et mémoriser son parcours. »<sup>17</sup>

L'école est réputée pour la diversité des esthétiques que l'on y trouve. Les musiciens peuvent s'approprier des parcours interdisciplinaires.

---

16 *Apprendre aujourd'hui en collectif, une priorité ? Faut-il modifier l'organisation des enseignements ?* (Journée professionnelle école de musique et de danse, Loudéac -lundi 18 octobre 2004-), Châteaugiron, Musiques et Danses en Bretagne, 4ème trimestre 2007, p.18

17 [Http://www.mairie-villeurbanne.fr/mvav\\_f\\_la\\_vie\\_apres\\_ecole\\_enm2.html](http://www.mairie-villeurbanne.fr/mvav_f_la_vie_apres_ecole_enm2.html)

## II- GUITARE CLASSIQUE ET PRATIQUES COLLECTIVES EN FRANCE : ETAT DES LIEUX

### 1) Les spécificités de la guitare classique et leurs conséquences sur les pratiques collectives

#### a) La popularité de la guitare et ses caractéristiques : une contradiction ?

*« Et pourtant ! Le GUITARISTE (classique répétons-le) EST FRUSTRE. Il ne se sent pas reconnu de ses pairs (...). Il voudrait faire une carrière normale, lui qui est condamné à être soliste puisqu'il n'a pas la possibilité, comme ses camarades qui frottent leurs cordes, de s'inclure dans un orchestre symphonique. Alors il s'associe, comme au XIXème siècle, à un autre instrument (...). Il s'associe en trio, quatuor, ensemble de guitares (...). C'était il y a 15 ans et le guitariste vit maintenant une époque formidable (...). Le flamenquiste peut fusionner avec le jazzman, le jazzman avec le guitariste classique, le guitariste classique avec la chanson, la chanson avec le rock...et tout ce qui fait la musique vivante de cette fin de siècle a besoin de la guitare. »<sup>18</sup>*

La popularité de la guitare ne se dément pas, instrument traversant les époques, on le trouve également présent dans beaucoup d'esthétiques et de nombreux pays. En Extrême-orient c'est un instrument de méditation, pour les flamenquistes, un instrument accompagnant la danse.

Toutefois, la guitare fut aussi un instrument de salon, représentative d'une certaine bourgeoisie, noblesse, à l'écart du peuple.

Sa sonorité lui confère à la fois des atouts et des difficultés, de plus, son ambitus est assez restreint (étendue de trois octaves et une quinte).

Comme pour le violoncelle, le registre de la guitare est grave mais le son s'éteint plus rapidement.

La richesse de la palette sonore est incroyable. Ne parle t-on pas souvent de chaleur, de rondeur, de sonorité claire ? Quel lexique pour un instrument si limité dans sa résonance ! La frontière est étroite entre le son et le silence. C'est ce qui rend cet instrument si expressif et attachant. L'auditeur doit prêter une oreille attentive pour en déceler les subtilités.

Il est plus facile pour un guitariste d'écrire pour la guitare, car il sait mieux que personne comment la faire sonner, notons qu'il y a parfois des exceptions : Gustav Mahler (7ème symphonie), Benjamin Britten (Nocturnal), Anton Webern (5 pièces pour orchestre, op.10), Maurice Ohana ( Tiento, Le cadran lunaire), Joaquim

---

<sup>18</sup> Alain MITERAN, *Histoire de la guitare*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 2ème édition, 1997, p.12-13

Rodrigo (Concerto d'Aranjuez...), Toru Takemitsu (All is twilight, In the woods...), Pierre Boulez (Le marteau sans maître), Claude Baillif (Poème de la félicité), Igor Stravinski ( quatre chansons), Luciano Berio (Sequenza XI) et bien d'autres encore.

Le paradoxe de la sonorité de la guitare va inciter les compositeurs à la recherche de timbres. Ils démontrent que la guitare peut s'insérer avec d'autres instruments voire avec orchestre (même si elle aura, souvent, davantage un rôle de soliste).

La période romantique (avec des compositeurs comme Mauro Giuliani, Fernando Sor, Fernando Carulli...) a été très riche pour la musique de chambre comprenant des duos avec violon ou flûte traversière, mais aussi des trios, quatuors, quintettes. Du fait de ses spécificités sonores, la guitare aura aussi une certaine popularité en accompagnement de la voix.

Tout au long de son histoire et répertoire, on a souvent séparé le côté populaire de son aspect savant.

Francesco Tarrega (1852-1909, compositeur espagnol, initiateur du renouveau de la guitare) et Miguel Llobet (1878-1938, élève de Tarrega et concertiste), vont réconcilier musique populaire et musique savante. Ils sont à l'origine d'un mouvement naissant de virtuoses de la guitare et d'une lignée de professeurs renommés.

Dans son mémoire Réflexions sur l'enseignement de la guitare<sup>19</sup>, Vincent Desmazières décrit très bien cela, avec Emilio Pujol (pédagogue espagnol, auteur d'un traité sur la guitare). Ce dernier souhaite redonner à la guitare ses titres de noblesse.

Beaucoup de professeurs se servent encore de cette méthode, base première pour l'enseignement dans les écoles de musique, avant que n'existent les formations pédagogiques.

Le XXème siècle doit des oeuvres magistrales à Andrés Segovia qui a su convaincre des compositeurs tels que Milhaud, Poulenc, Jolivet, Sauguet et d'autres encore d'écrire pour la guitare. D'autres interprètes tels que Julian Bream, John Williams, Sergio et Odair Assad et bien d'autres vont contribuer également à son essor.

---

19 Vincent DESMAZIERES, *Réflexions sur l'enseignement de la guitare, Face au problème de la diversité des esthétiques musicales existantes*, Cefedem Rhône-Alpes, Promotion 2005-2007

b) L'enseignement institutionnalisé : une histoire récente

Dans les années 1950, naissent l'Académie de guitare, créée en 1953 (Christian Aubin), puis les classes de guitare à la Schola Cantorum (avec Ida Presti) et l'École Normale de musique de Paris (avec Emilio Pujol qui créa la classe en 1957).

D'abord dispensé en cours privés, c'est dans les années 1960 que l'enseignement de la guitare va être institutionnalisé dans les écoles de musique et conservatoires départementaux, municipaux ou régionaux, tels que Marseille (classe de René Bartoli), Strasbourg (classe de Fernando Fernandez-Lavie).

René Bartoli<sup>20</sup> a ouvert sa classe de guitare au Conservatoire de Marseille en 1965.

En outre, il a été le premier enseignant à constituer un ensemble de guitares (une vingtaine d'élèves) et à proposer aux musiciens du déchiffrement collectif.

Il m'a dit n'avoir jamais pratiqué la guitare en collectif, ce qui lui avait cruellement manqué. A ce sujet, d'ailleurs, il m'a conté une petite anecdote : sa rencontre avec un autre guitariste qui, disait-il avait un petit défaut, le jeu en buté. René Bartoli n'avait joué jusqu'alors qu'en pincé, et trouvant ce petit défaut intéressant, il s'est mis à travailler son instrument en buté ! Sa rencontre avec un autre musicien a été ainsi enrichissante. Par la suite, en tant que musicien, il a joué dans de nombreuses formations, avec notamment Jean-Pierre Rampal.

En 1967, le Conservatoire de Toulouse est le premier conservatoire à ouvrir une classe de guitare sous la direction de Marc Franceries<sup>21</sup>, qui auparavant, enseignait la musique dans des écoles primaires à Lorient.

Il organisait son emploi du temps car la musique de chambre n'était pas instituée comme un cours musical à part entière. Il a créé un duo guitare-flûte traversière (avec Jacques Tiberge, professeur, concertiste, soliste à l'orchestre du Capitole) afin de favoriser et diffuser la pratique de la musique de chambre. En tant que guitariste, il a commencé la guitare dans des orchestres de mandolines (mandoles, mandolines, guitares, et parfois contrebasse).

La classe de guitare va être créée en 1969 par Alexandre Lagoya au Conservatoire National Supérieur de Paris. Le CNSM de Lyon n'a encore pas de classe de guitare ouverte à ce jour...

---

20 Entretien téléphonique de René Bartoli, à 12h30, le 29/09/09

21 Entretien téléphonique de Marc Franceries, à 12h, le 25/09/09

Lorsqu'au XXème siècle, la guitare a été redécouverte par les compositeurs, les interprètes - mais aussi les débuts de méthodes écrites pour un public plus large (L'escuela razonada de la guitarra d'Emilio Pujol, dans les années 30 ; Leçons de guitare de Julios Sagreras, 1933 ; L'enseignement rationnel de la guitare de Christian Chanel, 1959...) - ont permis l'engouement des mélomanes désireux d'apprendre cet instrument.

L'essor des classes de guitare dans les conservatoires, intervient au moment où Marcel Landovski fut ministre des Affaires Culturelles (entre 1966 et 1975). Il fut à l'origine du renouveau de l'art lyrique, de la fondation des orchestres régionaux et de la restructuration de l'enseignement musical.

Aujourd'hui, la guitare est l'un des instruments les plus enseignés dans les écoles de musique.

Actuellement, on adapte des répertoires pour des pratiques collectives liées à l'instrument. Les éditions d'Oz en sont un exemple (cette maison d'édition spécialisée en guitare classique depuis vingt ans, met en valeur des compositeurs nouveaux et originaux dans leurs travaux de pédagogie ou de composition).

2) Guitare classique et pratiques collectives : points positifs et points critiques

J'ai effectué un sondage<sup>22</sup> en Ile-et-Vilaine, auprès de professeurs de guitare en conservatoire, écoles municipales ou associatives, avec onze réponses sur une trentaine d'écoles auxquelles cette enquête a été envoyée.

Sous forme de tableau, voici les réponses recensées :

|   |   |
|---|---|
| <p><b><u>Propositions de pratiques collectives dans les établissements pour les guitaristes</u></b></p> | <p>- « <i>les guitaristes peuvent intégrer plusieurs ateliers (musiques actuelles, ensemble de guitares, ensemble à cordes...) Chaque professeur est doté d'un nombre d'heures (10h/année) pour mettre en place un programme</i> »</p> <p>- « <i>ensembles de guitares (Ier et IInd cycles) + musique de chambre</i> »</p> <p>- « <i>ce sont des pratiques occasionnelles en collaboration avec les classes d'accordéon, flûtes, violons...Travail en amont sur une pièce commune, une ou deux répétitions générales avant représentation publique.</i> »</p> <p>- « <i>ensemble de guitares classiques, 1h/semaine ; petits ensembles ponctuels (3-4 guitares) pour les auditions, petits spectacles etc...</i> »</p> <p>- « <i>Dans une école, ensemble + 40min.à 2 +1h à 3; dans l'autre école, ensemble de guitares</i> »</p> <p>- « <i>D'une façon officielle il n'y a pas de pratiques collectives proposées. Néanmoins, pour chaque audition (3 dans l'année) je fais jouer mes élèves en ensemble sur mon temps de cours.</i> »</p> <p>- « <i>I seul ensemble de guitare qui n'a pas de caractère obligatoire regroupant des élèves de milieu de cycle I au début de cycle II.</i> »</p> <p>- « <i>Aucune pratique n'est prévue (pas d'ensemble). La pratique collective se fait au coup par coup pour une audition, un concert et se réduit le plus souvent à un duo le plus souvent avec le professeur, la partie soliste le plus souvent jouée par plusieurs élèves.</i> »</p> |
| <p><b><u>Enquête d'opinions quant aux dispositifs collectifs pour les guitaristes</u></b></p>           | <p>- « <i>Assez satisfaisant, dans la mesure où des guitaristes de l'ensemble de guitares intègrent sans problèmes d'autres pratiques collectives. Ce qui crée une bonne émulation dans l'école.</i> »</p> <p>- « <i>Oui, diversité des projets, partenariats avec d'autres écoles</i> »</p> <p>- « <i>Oui car l'esprit de mes collègues est ouvert et comme on est amis, on s'entraide avec les élèves.</i> »</p> <p>- « <i>Oui, il suffit de bien anticiper les dates de répétitions avec les autres professeurs</i> »</p> <p>- « <i>Oui, possibilités d'intégration dans des formations plus larges (flûte/violon...)</i> »</p> <p>- « <i>Assez mais elles restent « confinées » autour de la guitare (l'accompagnement étant souvent réservé au piano), alors qu'avec</i></p>   |

<sup>22</sup> Voir en annexes p.33

|  |  |
|--|--|
|  | <p><i>des flûtes, contrebasse, ça fonctionne très bien. »</i></p> <p>- « <i>Oui et non. A deux ou trois cela peut l'être si tous [les élèves] ne sont pas dispersés et si l'un des trois peut être motivant pour une réelle implication, ce qui peut encourager les autres. En revanche, cela peut devenir usant pour le prof s'il y a trop peu ou trop d'excitation. »</i></p> <p>- « <i>Non dans cette façon de pratiquer. Il faudrait pouvoir bénéficier d'un certain nombre d'heures en plus (au moins quinze sur l'année) pour obtenir quelque chose de plus travaillé. »</i></p> <p>- « <i>Non...l'idéal serait d'avoir deux ensembles de cycles I et un ensemble de cycle II...ainsi qu'un créneau-horaire d'une heure ou deux afin de faire se rencontrer guitare et autres instruments. »</i></p> <p>- « <i>Cette situation n'est pas satisfaisante car elle ne permet pas un travail en profondeur.</i></p>  |
| <b><u>Points positifs</u></b>            | <p>- « <i>Que des avantages évidemment pour les élèves. Travail d'ensemble, découverte de répertoires pas forcément guitaristiques, travail avec d'autres instruments (violon, harpe, batterie, flûte...)</i></p> <p>- « <i>Pratiques collectives au coeur du projet pédagogique ! »</i></p> <p>- « <i>Seulement l'avantage de faire approfondir à l'élève son vécu musical entre autres. »</i></p> <p>- « <i>Les pratiques collectives permettent aux élèves d'apprendre à jouer avec d'autres instruments, de travailler l'écoute de l'autre et la mise en place. »</i></p> <p>- « <i>écoute de l'autre, respect de l'autre, travail de précision rythmique, le son, aspect ludique du jeu en groupe. »</i></p> <p>- « <i>les plus petits sont davantage encouragés à jouer avec les plus grands qu'avec le professeur ; rôle responsable pour les plus âgés. »</i></p> <p>- « <i>Les avantages sont nombreux. Intérêt de réunir les élèves d'une même classe. Stimulation des élèves plus jeunes par rapport aux plus anciens. Travail d'écoute et de mise en place. »</i></p> <p>- « <i>De nombreux avantages ! Formation plus complète du musicien et plus grande motivation. Développement d'un esprit de classe. »</i></p> <p>- « <i>écoute, amélioration du déchiffrage, fréquentation des autres instruments, échanges. »</i></p> |
| <b><u>Points critiques</u></b>           | <p>- « <i>Ne pas oublier le cours individuel / Moins personnalisé »</i></p> <p>- « <i>La guitare n'est pas assez intégrée dans les pratiques collectives alors que c'est possible si l'équilibre sonore est respecté : plus de guitares s'il le faut (voire sonorisées dans certains cas. »</i></p> <p>- « <i>Surtout organisationnel : faire venir les élèves une fois de plus. »</i></p>   |
| <b><u>Ce qui peut s'envisager...</u></b> | <p>- « <i>Le problème (si c'en est un !) est le nombre d'heures alloué à ces activités. Nous avons 10h par an, ce qui me paraît très limité (3h par trimestre). Il faudrait au moins 15h, mais c'est déjà un point de départ tout de même. »</i></p> <p>- « <i>Nous avons mis en place des ateliers musiques actuelles et jazz</i></p>   |

|  |   |
|--|---|
|  | <p><i>avec orchestre complet toutes les semaines. »</i></p> <p>- « <i>Présence d'une sonorisation. »</i></p> <p>- « <i>Il faut avoir un répertoire très varié (pas uniquement classique) ; mais c'est ce qui est pratiqué quasiment partout. »</i></p> <p>- « <i>Mais surtout pour améliorer, il faut proposer davantage d'auditions, c'est le rôle du coordinateur, du directeur... »</i></p> <p>- « <i>L'amélioration serait évidemment de disposer d'au moins 5h par trimestre pour faire un travail sur plusieurs pièces. D'autre part, il faut aller à la recherche de répertoires qui puissent permettre à tous les élèves des cycles I et II de jouer ensemble. »</i></p> <p>- « <i>Il faudrait que le cursus intègre les pratiques collectives (qu'elles soient obligatoires mais pas tout au long du parcours, par exemple, 2 ans obligatoire pour le cycle I, 1an obligatoire pour le cycle II puis rencontre avec un autre instrument). »</i></p> <p>- « <i>Création d'un ensemble de guitares et d'un créneau musique de chambre. »</i></p> |
| <b><u>Réflexions annexes des professeurs</u></b> | <p>- « <i>Est-ce que tous les projets débouchent sur une prestation publique ? Non, les pratiques collectives ont d'autres vertus : rythme, écoute de l'autre... »</i></p> <p>- « <i>Une école vit grâce à des projets visibles de l'extérieur. Un ensemble, un trio n'ont pas réellement d'intérêt d'exister si l'école ne s'implique pas à 100 % dans ce besoin primordial de créer des programmes culturels très riches. Quel est l'objectif réel d'une école ? »</i></p> <p>- « <i>Une question autour du budget qu'implique l'existence d'ensemble de guitares ou de pratiques collectives dans une structure. Le problème est souvent financier....qualité est différent de quantité... »</i></p>   |

A la lumière de cette enquête, nous remarquons qu'une majorité d'ensembles de guitares sont constitués, soit parce que mis en place en tant que pratique collective pour les guitaristes, soit pour remédier à une activité absente autrement.

Par ailleurs, nous constatons que la plus grande partie des professeurs s'accorde à dire tout l'intérêt de la pratique d'ensemble : jeu avec autres instruments, émulation entre élèves de tous âges, travail de mise en place et d'écoute. Peu de points critiques sont évoqués, hormis des soucis d'ordre technique (sonorisation) et organisationnel (répétitions, nombre d'heures imparti...).

En revanche, nous observons, qu'il y a peu de propositions quant à la manière d'améliorer les pratiques collectives autour de la guitare. En effet, la plupart des enseignants semblent satisfaits de la façon dont les dispositifs d'ensembles se déroulent pour les guitaristes. Ce qui est essentiellement améliorable, visiblement est abordé d'un point de vue formel (nombre plus conséquent de répétitions, nombre d'heure supplémentaire sollicité...). Sur le fond, il y a très peu de suggestions. Cela dit, nous constatons aussi que les établissements paraissent

disparates quant à leur cursus. Pour certains enseignants, le simple fait d'avoir un ensemble de guitares doit peut-être relever de l'exploit !

On voit d'autant mieux qu'il y a une véritable réflexion à développer sur ces sujets et ce sondage en est un témoignage.

Concernant les travaux d'arrangement ou d'adaptation auxquels nous sommes parfois confrontés, cela implique une bonne connaissance de l'instrumentation. Il ne suffit pas d'avoir envie de réunir des élèves autour de projets d'ensembles, il faut qu'il y ait une cohérence, que les élèves se sentent acteurs du projet et qu'ils se l'approprient, afin de progresser dans leur parcours de musicien.

Concernant les cours en collectif (à deux, ou trois), les inconvénients rencontrés sont d'ordre technique (lieu de cours dans une autre commune, incompatibilité d'horaire), d'âge et aussi de niveau.

Nous pouvons prendre l'exemple des pianistes qui ont des similitudes avec nous. Un collègue m'a fait part de son expérience de pratiques collectives pour les pianistes. Ceux-ci travaillent avec des ensembles déjà constitués dans l'école, sur des projets autour des classes de piano (bientôt un parcours clavier) et sur des cours collectifs lorsque c'est possible, pour des questions matérielles.

« *Je fais des cours de piano sous forme collective, de deux façons :*

- *des cours traditionnels hebdomadaires à deux ou trois*
  
- *des rassemblements hebdomadaires dans le cadre de répétitions sur des projets*

*Les cours à deux ou trois sont possibles depuis quelques années parce que j'ai deux pianos dans ma salle de cours. Certes on peut jouer à quatre mains sur un piano, mais il faut nécessairement qu'un pianiste se retrouve régulièrement au centre et seul utilisateur de tout l'espace de son instrument. Il a besoin également de coordonner mélodies et accompagnements (séparés en quatre mains), et moult autres choses où il est nécessaire d'être entièrement possesseur de son instrument. Je ne crois pas non plus à l'élève spectateur qui apprend en regardant son petit camarade prendre un cours, même si on essaie de le faire participer le plus possible. Ces problèmes d'ailleurs ne se posent pas en guitare, mais on pourrait se projeter en se demandant si un élève guitariste sans guitare peut apprendre à jouer en regardant son camarade. Je pense qu'un enfant apprend à jouer en jouant. Le problème des claviers étant réglé, il a fallu développer quelques outils pédagogiques pour que chaque élève puisse jouer en même temps que l'autre, qu'il se sente tout le temps impliqué et progresse selon ses qualités. J'ai donc développé différents jeux, scénarios, fait travailler différentes oeuvres d'oreille, essayé de développer pour les plus grands des œuvres écrites pour deux pianos (et non pas quatre mains), littérature*

*très rare, et enfin des méthodes d'abord de la partition sous forme d'écriture et de composition . »<sup>23</sup>*

On voit bien que pour les classes de piano, se développent des idées nouvelles pour améliorer les dispositifs collectifs.

Cependant, si le projet artistique est riche, les contraintes d'ordre technique ne se posent plus à personne. L'intérêt pédagogique pour le guitariste prend une toute autre dimension, et le rapport à la séance collective est vu sous un angle différent.

---

23 Témoignage d'Olivier Pavéc, professeur de piano au SUET (35), mail du 16/10/09 (16h10)

### III- GUITARE CLASSIQUE ET PRATIQUES COLLECTIVES : VERS DE NOUVELLES PERSPECTIVES

#### 1) Réflexions et expériences

La pratique collective permet un partage des connaissances guitaristiques, une écoute active, et renforce le jeu musical en orientant chacun vers un son plus personnel, mais également une rigueur que l'on n'avait peut-être pas auparavant.

Pour les guitaristes, jouer avec d'autres instrumentistes, notamment mélodiques (flûte traversière, violon, clarinette) est primordial : travail de timbres, meilleure écoute et surtout pour un développement sonore et qualité de jeu.

Un exemple précis, avec l'Etude I de Villa-Lobos, pièce abordée en troisième cycle et qui demande beaucoup d'endurance et de vélocité de main droite avec les arpèges. Nous pouvons nous appuyer sur la technique qu'utilisent bon nombre de flûtistes : tourner les quatre-doubles sous différentes formes rythmiques ( en croche pointée double et son inverse, en triolets et cetera...), ce qui permet un renforcement de l'indépendance des doigts, une mémorisation plus aisée, et une bonne conscience de l'utilisation de nos doigtés. Jouer avec un autre instrumentiste permet au guitariste de s'approprier sa méthode de travail.

D'autre part, en situation collective, le guitariste pourra apprendre à jouer avec un instrument à cordes frottées. En cours seul, il est impossible de faire prendre conscience à un guitariste que l'attaque de l'archet prend un laps de temps plus long qu'une attaque pincée. En situation individuelle, on imagine une respiration avec le clarinettiste, un départ avec le violoniste ; en collectif, on le fait, on le vit.

Afin d'inclure des guitaristes dans un orchestre, et de partager des connaissances musicales avec d'autres musiciens, nous avons fait un concert autour des musiques de films de James Bond. L'idée était de réunir les deux ensembles de guitares (une trentaine) et l'harmonie de l'école de musique.

J'ai réalisé les arrangements. Les musiciens se sont impliqués et ont été très heureux de cette réalisation. Pour les guitaristes, entrer dans cette formation de musiciens si importante était un moment très fort. Il y a eu un échange et un jeu commun, où chacun se découvrait avec ses spécificités instrumentales. Preuve est faite que l'on peut réunir des guitaristes et une harmonie ! Nous avons également réuni les chorales de l'école et les ensembles de guitares, pour un spectacle autour de la chanson. L'interaction entre voix et instruments s'est réalisée dans le travail d'accompagnements des chanteurs.

Pour que d'autres aventures soient possibles, les moyens humains et matériels doivent accompagner l'enthousiasme des enseignants et de leurs élèves.

2) Ce qui pourrait être mis en place et/ou approfondi :

a) Les approches didactiques

Dans l'apprentissage du guitariste, les approches collectives doivent être présentes dès la première année. On peut, en fonction des âges, effectuer le cours d'une heure en duo. Le rythme de chacun étant différent, il convient d'organiser ces moments collectifs de manière ajustée.

La durée de ce moment collectif et la construction du cours requièrent des exercices en commun, mais il faut aussi que l'élève ait un temps individuel avec son professeur.

Il me semble primordial pour l'efficacité pédagogique d'avoir une égalité de temps de cours en collectif et en cours individuel, ce dernier temps étant nécessaire pour l'élève, afin d'approfondir ses connaissances.

D'un point de vue organisationnel : on peut imaginer un volume-horaire à l'année, et organiser un planning avec d'autres collègues. Par exemple, on peut regrouper des élèves pratiquant d'autres instruments, disponibles au même moment, pendant un trimestre. Le cours durerait une heure et demie (pour trois élèves). C'est l'occasion d'un travail d'équipe entre enseignants qui vont fixer des objectifs précis pour chaque musicien, mais également des perspectives communes. Ce pourrait être une toute nouvelle vision, une organisation à penser autrement.

Il serait intéressant de développer, avec d'autres enseignants des approches didactiques sur des travaux de phrasés, de rythmes ou même d'analyse d'œuvres en mélangeant les instrumentistes. Cet échange ne peut être que bénéfique pour les élèves et cette approche pédagogique à développer car très peu exploitée.

Effectuer un travail de mémorisation orale et faire ce travail commun avec un clarinettiste et un guitariste, par exemple, serait formateur.

Le guitariste va découvrir comment le clarinettiste apprend par cœur sa mélodie, lui qui bien souvent, mémorise une simple phrase par mémoire digitale et sans se soucier parfois des notes qu'il joue. Le travail du legato n'étant pas une chose aisée à reproduire en guitare, en écoutant la clarinette, cela peut lui permettre une approche de jeu qu'il peut s'approprier, guidée par les enseignants. A contrario, le clarinettiste peut affiner son écoute sur le jeu du guitariste.

Concernant les ensembles de guitares, il serait bon de développer la mémorisation orale, par le chant. J'en ai fait l'expérience lors d'un projet. Cela aide les guitaristes à repérer collectivement la structure et la carrure d'une phrase, les respirations...

Par ailleurs, dans un ensemble de guitares, il n'est pas toujours nécessaire de diriger les élèves. Il est important aussi de constituer des ensembles de guitares à géométrie variable, c'est-à-dire que s'il en existe deux dans une école de musique (bien souvent l'ensemble des premiers cycles et l'ensemble des seconds cycles), il serait plus intéressant de les mêler dans des projets communs, ce qui est valorisant pour les élèves, et inviter d'autres instrumentistes à s'y joindre, ce qui se fait peu.

La difficulté principale d'inclure des guitaristes avec d'autres instrumentistes est de faire sonner cet ensemble. Cela suppose un travail d'adaptation, d'arrangement. En effet, si l'on veut éviter l'écueil de n'associer que des guitares ensemble, il faut penser, dans un premiers temps, à un équilibre sonore. Par exemple, avec quatre parties de guitare, on peut ajouter une partie de contrebasse pour donner davantage de profondeur harmonique.

*« Son [la guitare] caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus souvent mis en évidence ; le charme en est réel, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à le laisser apercevoir. La guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement. Le son de douze guitares jouant à l'unisson est presque ridicule. »<sup>24</sup>*

Avec le projet autour de James Bond (avec vingt-et-un guitaristes), les ensembles, selon les morceaux, étaient à géométrie variable. Nous pouvons prendre deux exemples distincts d'arrangements. J'ai adapté une partition, pour huit parties de guitares, percussion (charleston) et contrebasse. L'ensemble était homogène, bien dosé au niveau de l'équilibre sonore, et pensé pour des musiciens de 1er cycle.

Une autre adaptation, plus ambitieuse, a réuni une harmonie et deux ensembles de guitares. Le travail sonore était intéressant, mais l'ensemble trop disparate, sur un crescendo progressif. La guitare n'avait finalement pas sa place dans ce dispositif parce que noyée dans la masse orchestrale.

L'intérêt de ces situations collectives, pour les guitaristes est que l'on peut faire découvrir une palette assez large de supports : grilles d'accords, tablatures, chant. Accompagner les chorales, lors d'un concert, a permis d'aborder les grilles d'accords avec certains élèves et de travailler l'aspect rythmique de l'accompagnement.

---

24 H. Berlioz, op.cit., p.26

Clément Joubert, chef d'orchestre à Orléans, et responsable d'orchestres de chaque cycle, a intégré des guitaristes. Il effectue et adapte des arrangements pour les musiciens présents dans son orchestre. Il m'a dit quelque chose qui me paraît important et apporte à notre réflexion : « *On se sert de la musique comme d'un moyen et non un but. C'est la musique qui va faire l'efficacité d'un ensemble avec des instrumentistes, et non pas des musiciens qui vont apporter quelque chose à l'ensemble* ». <sup>25</sup> N'oublions pas l'essentiel : faire de la musique !

Eddy Schepens propose une piste nouvelle : l'épistémologie scolaire. Cette notion désigne l'ensemble des convictions circulant au sein des écoles, sur les méthodes, les objets et les finalités des connaissances et des apprentissages. Elle agit sur l'activité didactique et les programmes dans la mesure où elle influence fortement le choix des savoirs à enseigner, la méthodologie à adopter ainsi que les modèles d'apprentissage sur la base desquels l'enseignement doit être organisé.

« *La question d'une discipline, et celle du sens de cette discipline à faire construire par l'élève, ne se résume pas à une répartition entre savoirs (domaine des savants) et transmission (domaine des enseignants) : ils constituent par leur rencontre un objet propre, celui d'une épistémologie scolaire.* » <sup>26</sup>

Concernant l'enseignement de la guitare, il s'agit de repenser l'essence même de notre discipline. La pratique collective doit être conçue et pensée davantage comme moyen d'apprentissage à part entière et non comme un but. Pour le guitariste, en lien avec l'histoire et le répertoire, on développerait plus aisément dans des dispositifs collectifs les notions de tablatures anciennes et modernes, le travail d'écoute et de mémorisation, le jeu instrumental. Eddy Schepens nomme cela la *musique impliquée*.

C'est à nous, enseignants, guitaristes d'inventer de nouvelles approches didactiques !

---

25 Entretien avec Clément Joubert, au C.R.R. Du Mans, le 28/09/09

26 E. SCHEPENS, op.cit., p.92

## b) L'évaluation

L'évaluation est un moyen de faire le point sur ce qui est acquis et ce qui doit être amélioré. C'est une façon de montrer l'aboutissement d'un cycle, par exemple, avec des acquisitions, mais également, un prolongement, une orientation pour l'élève. Nous pouvons constater que les pratiques collectives n'ont pas de critères d'évaluation vraiment définis. Seule la participation aux divers ensembles est prise en compte. A cet effet, je propose des critères d'évaluation permettant à l'élève de prendre conscience de l'intérêt du jeu en groupe.

C'est pourquoi, il serait avantageux que sur le carnet de l'élève, en fin de trimestre, il y ait, par exemple, une rubrique pour le laisser s'exprimer sur son ressenti de musicien. Pour l'aider à s'auto évaluer, j'ai réalisé des fiches pédagogiques (enfants/adolescent/adultes)<sup>27</sup> qui seront expérimentées cette année.

En outre, j'ai constitué un questionnaire pour les guitaristes<sup>28</sup> pour les amener à réfléchir sur l'intérêt des pratiques collectives pour eux.

### CRITERES D'EVALUATION DU GUITARISTE DANS LES PRATIQUES COLLECTIVES

#### **1er cycle :**

- Position /Attitudes générales
- Capacité de chanter sa partie
- Jouer avec, être à l'aise, attentif à l'autre
- Départs / fins de phrases en même temps que l'autre
- Nuances / changements de phrasés
- Mise en place rythmique
- Projection de l'élève au sein du groupe
- Déchiffrage avec les autres
- Implication dans le groupe
- Capacité d'autonomie quant aux doigtés sur la partition
- Elève acteur/auditeur/critique
- Anticipation, proposition
- Mémorisation

---

<sup>27</sup> Voir en annexes, p.34 à 37

<sup>28</sup> Voir annexes, p.38

### **Ind cycle :**

- Éléments du cycle I, développés davantage
- Autonomie, quant à des choix d'interprétation, de doigtés, de nuances
- Interaction, implication dans le groupe
- Recherche sonore personnelle
- Mise en place rythmique plus complexe (liens avec la formation musicale)

La manière de vérifier ces critères d'évaluation est primordiale. En effet, il ne s'agit pas seulement de fixer des objectifs, il faut voir ensuite de quelle façon on les évalue.

Si l'on aborde, par exemple, en cours individuel un arpège de main droite avec un doigté précis, on peut évaluer, en situation collective comme en individuel que l'élève est capable de se l'approprier.

De la même manière, un rythme précis, abordé en ensemble, pourra être considéré comme acquis si l'élève réussit à le jouer seul, ou en le chantant en chorale et cetera...

## CONCLUSION

Les pratiques collectives me paraissent essentielles, comme point d'ancrage fort dans le parcours du musicien. Elles sont, aujourd'hui inhérentes, pour la plupart, au projet de l'école et à son rayonnement dans la collectivité.

Même récent, l'enseignement de la guitare se modernise, aussi bien sur le plan réflexif que sur les modes et moyens d'apprentissage. A l'instar des pianistes, des harpistes, nous cherchons à décloisonner nos classes pour permettre aux musiciens, d'une part de s'épanouir avec leurs instruments, et d'être au cœur du projet artistique et pédagogique de l'école, d'autre part.

Nous pouvons ouvrir la guitare classique, aux musiques actuelles, au jazz, aux répertoires d'orchestre.

Mes élèves sont des guitaristes mais avant tout des musiciens.

Il est inéluctable que l'enseignement de la guitare évoluera ces prochaines années car les établissements évoluent, véhiculent des schémas directeurs davantage en adéquation avec la société actuelle.

*« Devenir professeur, en effet, c'est investir dans l'avenir. Puisque c'est travailler, au quotidien, sur les apprentissages. (...) Un avenir dans lequel, parce qu'il [l'élève] aura réussi à apprendre, il pourra mieux se comprendre et comprendre le monde : assumer, prolonger et subvertir sa propre histoire. »*

*« Les professeurs n'ont pas d'avenir. Ils sont l'avenir. Enfin, surtout vous... »<sup>29</sup>*

---

<sup>29</sup> Philippe MEIRIEU, *Lettre à un jeune professeur*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2005, p.86-87

# **ANNEXES**

## **Sondage auprès des enseignants de musique (spécialité guitare classique), en Ecoles de Musique et au C.N.R. De Rennes, Ille-et-Vilaine**

*Dans le cadre d'un mémoire sur la place de la guitare classique dans les pratiques collectives (C.E.F.E.D.E.M. Bretagne-Pays de Loire), il serait souhaitable que vous puissiez répondre à ce sondage au plus tard pour le 31 mars 2009, en vous remerciant par avance de l'attention que vous y porterez.  
Pour des raisons d'impartialité, ce sondage sera anonyme.*

- Dans l'établissement où vous enseignez, quelles pratiques collectives sont proposées pour les guitaristes ? De quelles manières ? (modalités, créneaux horaires, groupes d'élèves...)
  
- Etes-vous satisfaits de la façon dont se déroulent les pratiques collectives autour de la guitare ?  
Si oui ou non, pourquoi ?
  
- Quels avantages et/ou inconvénients trouvez-vous aux pratiques collectives autour de la guitare ?
  
- Comment serait-il possible d'améliorer les pratiques d'ensembles de guitares et que peut-on envisager à cet effet ? Avez-vous peut-être déjà essayé de nouveaux procédés et si oui lesquels ? Ont-ils fonctionné et si oui ou non pourquoi ?
  
- Comment faire pour rendre indispensable la présence des guitaristes dans des orchestres d'esthétiques variées, tels que des harmonies, ensembles divers, etc...?
  
- Quelles questions auriez-vous aimé que je vous pose à propos des pratiques collectives ou ensembles de guitares afin de nourrir la réflexion à ce sujet ?

## **FICHE Auto-évaluation (6-10ans)**

*Voici une fiche qui peut t'aider à faire le point tous les 3 mois, sur ton parcours en guitare cette année.*

*Tu peux faire un brouillon pour ne pas faire de ratures.*

*Tu n'es pas obligé (e) de répondre à toutes les questions.*

*Si tu as du mal à répondre, tu peux te faire aider de tes parents ou de ton professeur.*

*C'est une fiche qui te permet de dire ce que tu veux à propos de la musique, des cours.*

***Pour t'aider, tu peux colorier les carrés de couleurs avec ce qui est indiqué sous les questions.***

### **I- BIEN SE POSITIONNER, COMPRENDRE, EXPRIMER**

Je suis bien installé quand je joue, c'est confortable

*Vert : je suis calme*

*Orange : j'ai un peu peur mais je contrôle*

*Rouge : la peur m'envahit*

Je place bien mes mains et mes doigts pour être à l'aise

Je sais repérer les phrases dans les morceaux

Je sais mettre des caractères différents, des couleurs dans ma musique pour que cela raconte une histoire

Je sais jouer en audition ou en concert

*Vert : c'est facile*

*Orange : j'hésite un peu*

*Rouge : c'est difficile*

Je sais ce que je vais améliorer le prochain trimestre (écris 3 idées)

### **II- LE SON**

Mon son me plaît

J'écoute bien ce que je joue et corrige si cela ne me plaît pas

*Vert : beaucoup*

*Orange : assez*

*Rouge : pas du tout*

Je fais des nuances

*Vert : souvent*

*Orange : de temps en temps*

*Rouge : pas souvent*

### III- MAIN DROITE

- J'utilise bien les différents doigtés indiqués
- Je sais alterner mes doigts en buté ou en pincé
- Je m'applique dans le geste en buté ou en pincé
- Je sais lier les sons entre eux
- Je sais déplacer ma main vers le chevalet, la rosace, la touche

*Vert : c'est facile, sans hésiter*

*Orange : j'hésite un peu*

*Rouge : c'est difficile et j'ai du mal*

### IV- MAIN GAUCHE

- Je sais jouer en lère position
- Je sais me déplacer d'une position à une autre
- J'utilise bien les différents doigtés indiqués
- Je sais utiliser les bons doigtés quand il le faut
- Je sais me corriger

*Vert : c'est facile, sans hésiter*

*Orange : j'hésite un peu*

*Rouge : c'est difficile et j'ai du mal*

### V- LE JEU

- Comment est-ce que je me sens lorsque je chante ou joue avec d'autres camarades ?
- Je joue un peu chaque jour à la maison, où quel(s) jour(s) je n'en fais pas ?
- J'aime sortir ma guitare pour jouer :
  - pour moi tout seul
  - pour des copains-copines
  - pour la famille
  - à l'école
- Je sais jouer plusieurs morceaux par coeur du début à la fin, pour faire comme un programme de concert
- Je sais chanter ce que je joue
- J'ai du plaisir à jouer et je me sens bien

*Vert : c'est facile, sans hésiter / Orange : j'hésite un peu / Rouge : c'est un peu la panne*

***Ecris ce que tu veux :***

## **Fiche auto-évaluation ados ( à partir de 10 ans)**

*Pour remplir ton bilan trimestriel, voici une fiche qui peut t'aider à faire le point.*

*Tu n'es pas obligé(e) de répondre à toutes les questions.*

*Tu peux , si tu le souhaites parler d'autre chose concernant la guitare et la musique.*

*Si tu as du mal à remplir tout(e) seul(e) cette fiche , tu peux demander l'aide de tes parents ou de ton prof.*

- Es-tu satisfait(e) de ton trimestre ?
- Prends-tu du plaisir à jouer ? Si oui ou non pourquoi ?
- Es-tu à l'aise avec ta guitare ?
- T'assures-tu de bien placer doigts et mains ?
- As-tu progressé? Sur quels points?
- As-tu des projets en guitare ou autres pratiques guitaristiques ?

### *MOYENS MIS EN OEUVRE POUR PROGRESSER :*

- Ton travail est-il suffisant ?
- Travailles-tu tous les jours ? Ou combien de jours ?
- Ton travail est-il efficace (parviens-tu à améliorer les choses)? Et comment t'y prends-tu ?
- Que prévois-tu d'améliorer le trimestre prochain ?
  
- Rencontres-tu des difficultés en cours ou à la maison ? Lesquelles ?
  
- Lorsque tu fais de la pratique collective, y trouves-tu un intérêt, du plaisir ? Y trouves-tu un sens et pourquoi ?
  
- As-tu participé à des projets qui t'ont plu ou déplu ?
  
- As-tu assisté à des concerts ? Si oui lesquels ? Lis-tu des revues de guitare ou des livres sur la musique ?
  
- As-tu des souhaits particuliers ?

## FICHE AUTO-EVALUATION ADULTE

Voici une fiche d'aide pour faire le point sur ton parcours.  
Tu peux t'exprimer librement, et parler d'autre chose si tu le souhaites concernant la guitare et la musique.

- Es-tu satisfait(e) de ton trimestre ?
- As-tu progressé ? Sur quels points ?
- Arrives-tu à te situer dans le parcours en tant qu'adulte ?
- Prends-tu du plaisir à jouer ? Si oui ou non pourquoi ?
  
- Es-tu à l'aise avec ta guitare ? Bien positionné(e) ?

### MOYENS MIS EN OEUVRE POUR PROGRESSER :

- Ton travail est-il suffisant et régulier ?
- Travailles-tu tous les jours ? Ou combien de jours ?
- Ton travail est-il efficace ? Parviens-tu à améliorer les choses ?
- Que prévois-tu d'améliorer le trimestre prochain ?
  
- Rencontres-tu des difficultés en cours ou chez toi ? Lesquelles ?
- Te sens-tu à ta place dans cette école ? Si oui ou non pourquoi ?
- Penses-tu qu'il y aurait des choses à améliorer dans ton parcours?
  
- Lorsque tu joues en pratique collective, y trouves-tu un intérêt, du plaisir ? Y trouves-tu un sens et pourquoi ?
  
- As-tu participé à des projets musicaux qui t'ont plu ou déplu ? Quelles sont tes impressions ?
  
- As-tu des souhaits particuliers ?

**Questionnaire à but informatif, pouvant vous aider à réfléchir sur votre parcours de musicien, en pratique collective :**

- Pourquoi as-tu choisi la guitare comme instrument ?
  
- Qu'est-ce qui peut te paraître difficile quand tu travailles la guitare ?
  
- Combien de temps par semaine consacres-tu aux pièces d'ensemble de guitares ?
  
- T'es-tu senti à l'aise au sein du groupe dans l'ensemble de guitares ?
  
- Les morceaux choisis par le professeur t'ont-ils semblé difficiles / faciles ? Pourquoi ?
  
- Qu'as-tu appris en ensemble de guitares, qu'est ce qui t'as paru intéressant ou inintéressant ? As-tu découvert quelque chose sur toi-même que tu n'aurais pas soupçonné auparavant ?
  
- As-tu des remarques à faire par rapport à cette année sur les projets, les répétitions ou autres ?

## **Que peut apporter la pratique collective aux élèves ?**

### **Ier cycle**

- regard / écoute / projection
- formation de l'oreille
- chant
- Placement du rythme / tempo
- phrasés
- expression
- son / timbres / nuances / durée sensation du temps
- respirer ( apprendre à donner le départ par ex. ; respirer de manière collective)
- Imitation (travail d'imitation par des gammes, jeux de contraires)
- Liens avec la FM (interroger collectivement sur les modes ; émulation de ce qui a été vu en - FM et valorisation des acquis)
- Répertoires variés / créativité
- Responsabilité de soi pour les autres
- Déchiffrage (découvrir, lire...)
- Travail d'interprétation différent pour donner un choix propre à l'élève et plus large
- Elève acteur, auditeur, critique
- Transversalité des projets : projets musicaux artistiques croisés
- Ouverture d'esprit
- Autonomie ( apprendre à se tromper et accepter ses erreurs à soi-même et avec les autres)
- Projection du groupe à l'extérieur de l'école valorisation

### **IInd cycle**

- Développement des outils utilisés en Ier cycle
- Vers + d'autonomie
- Richesse / exigence dans les répertoires joués
- Différents études de styles
- Travail plus critique, + mature quant au jeu et à l'écoute // Liens avec la FM
- Projet artistique
- Part de créativité plus libre

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Hector BERLIOZ, *De l'instrumentation*, édition présentée par Joël-Marie Fauquet, Bordeaux, Le Castor Astral, 1994
- Arlette BIGET, *Une pratique de la pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Paris, Cité de la musique, réédition de 1998, 2001
- Pierre CONSTANT, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Documents historiques et administratifs, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des Introuvables, 2002
- Eric DEMANGE, Karine HAHN, Jean-Claude LARTIGOT, *Apprendre la musique ensemble*, Les pratiques collectives de la musique, base des apprentissages instrumentaux, Lyon, Symétrie, 2006
- *Apprendre aujourd'hui en collectif, une priorité ? Faut-il modifier l'organisation des enseignements ?* (Musiques et danses en Bretagne, Loudéac, Journée professionnelle du lundi 18 octobre 2004), Châteaugiron, Musiques et Danses en Bretagne, 4ème trimestre 2007
- GUIDE DE LA GUITARE, Ouvrage dirigé par Michel ARCHIMBAUD et Marcel WEISS, Paris, Mazarine, 1981
- Claude-Henry JOUBERT, *Enseigner la musique l'état, l'élan, l'écho, l'éternité*, Paris, Van de Velde, 1996
- LA GUITARE CLASSIQUE, *La lettre du Musicien*, Paris, 2è quinzaine de novembre 2003 – n°290
- Philippe MEIRIEU, *Itinéraire des pédagogies de groupe – I*, Lyon, 6è édition, Chronique sociale, 1996
- Alain MITERAN, *Histoire de la guitare*, Bourg-la-Reine, Zurfluh, 1997
- Franc MORANDI, *Introduction à la pédagogie*, Paris, Armand Colin,

Collection « 128 », 2005

- Eddy SCHEPENS, *L'école de musique reste à inventer*, Université Lumière de Lyon 2, DEA Sciences de l'Education (sous la direction de Philippe Meirieu), 1997