

CANDY Marion

# Projet pédagogique

Juin 2007

Cefedem Bretagne-Pays de la Loire

INTRODUCTION	3
I. L'élève intégré à la vie de l'établissement et de la municipalité :	4
A. Une pratique musicale intégrée à la vie de la ville:	4
1. Une collaboration bénéfique avec l'Education Nationale :	4
2. L'élève-musicien en tant que futur citoyen :	4
3. Au-delà de l'enseignement artistique, une éducation artistique et culturelle :	5
B. Les échanges dans l'école de musique :	6
1. Le travail avec l'accompagnateur :	6
2. Les passerelles entre les classes/départements :	7
a) Un enseignement complémentaire :	7
b) Les pratiques collectives/la musique d'ensemble :	8
3. Quelles évaluations ?	9
II. L'élève dans la classe de flûte :	10
A. La relation éducative à la base des apprentissages :	10
1. L'élève considéré comme sujet de sa formation :	10
2. Une pédagogie différenciée :	11
B. La pédagogie de groupe :	11
a) Les apports positifs :	11
b) Le dispositif :	12
c) Les ensembles de flûte :	12
C. Des outils pédagogiques multiples :	13
1. Le répertoire :	13
a) L'ouverture à des esthétiques:	13
b) Développer la créativité:	14
c) Le rapport entre support écrit et transmission orale :	14
2. Le corps, premier instrument en jeu dans l'apprentissage musical :	15
a) La respiration :	15
b) La détente corporelle :	15
c) Le chant :	16
d) Le corps et le rapport au rythme :	16
e) Le corps et les intentions musicales :	16
CONCLUSION	17

# INTRODUCTION

« Enseigner la musique » : voici une expression dont le sens a considérablement évolué tout au long de ma formation au CEFEDM. La diversité des échanges, l'apport de connaissances théoriques (notamment au niveau des sciences cognitives) et la pluralité des situations pédagogiques vécues ont contribué à nourrir ma réflexion pédagogique. Celle-ci est organisée dans ce projet pédagogique, en indiquant que ce dernier est forcément évolutif.

Tout d'abord, je souhaite préciser que l'enseignement de la flûte traversière ne prend sens pour moi que s'il est compris à l'intérieur d'un enseignement musical et artistique global, et aussi s'il est intégré à un processus d'éducation artistique globale. Cela signifie d'une part qu'au-delà d'un enseignement instrumental « technique », je préfère privilégier une ouverture sur la/les musique(s) et les arts de manière générale; d'autre part que cet enseignement artistique doit être imbriqué à une éducation artistique ( permettant l'accès à des apprentissages non-limités au domaine artistique).

D'autre part, apprendre, pratiquer et jouer la musique concourent à la formation et au développement globaux d'un individu. Il me semble que notre mission d'enseignant spécialisé de la flûte/de la musique s'inscrit donc dans une perspective plus vaste d'épanouissement personnel. Il s'agit de donner les clés aux élèves pour qu'ils puissent explorer et utiliser leurs richesses intérieures et leurs sensibilités ; cette démarche consiste également à former et/ou approfondir chez les élèves leur capacité à poser un regard personnel sur le monde. Notre rôle d'enseignant doit par conséquent s'appuyer sur une diversité de démarches alternant entre les notions d'enseignement, de formation et d'accompagnement.

En outre, je pense qu'il faut être attentif aux attentes particulières de chaque élève lors de son inscription à l'école de musique, tout en tenant compte de son insertion au sein d'une classe et d'un établissement. En effet, nos multiples missions pédagogiques s'inscrivent dans un projet global d'établissement et dans le projet de politique culturelle de la municipalité.

Ce projet pédagogique s'organise donc autour de ces questions centrales : quel musicien je souhaite former ? quelles sont mes missions et les valeurs qui sous-tendent mon enseignement ? comment faire émerger le projet de l'élève tout en tenant compte des contraintes contextuelles ? quels outils sont à ma disposition pour donner sens à l'apprentissage de la musique ?

## **I. L'élève intégré à la vie de l'établissement et de la municipalité :**

Il me paraît important d'intégrer mes projets de classe à la vie culturelle et artistique de la ville et de l'établissement. Comme le précise la « Charte de l'Enseignement Spécialisé en danse, musique et théâtre » de 2001, notre rôle d'enseignant est aussi de permettre aux élèves de se produire au sein de la structure qui les accueille et dans d'autres lieux publics, notamment en participant à la vie culturelle de leur ville. Ceci nécessite donc une collaboration intra et extra-muros qui me semble centrale et bénéfique sur plusieurs points. C'est ainsi que, dans la perspective de former des élèves-musiciens dans une globalité, il est fondamental que l'école de musique soit reconnue comme une entité par l'élève. Ceci implique que les liens entre les différentes matières soient explicites, et que l'école de musique soit autant un lieu de la rencontre entre l'enseignant et l'élève qu'un lieu de travail pour une équipe pédagogique. Celle-ci doit pouvoir mettre en place un cursus de formation globale pour l'élève.

### ***A. Une pratique musicale intégrée à la vie de la ville:***

#### **1. Une collaboration bénéfique avec l'Education Nationale :**

Dans le cadre de leur mission de service public, les écoles de musique tendent à rendre l'apprentissage de la musique accessible au plus grand nombre. On ne peut que se réjouir que l'école de musique s'ouvre à tous les publics et qu'elle s'inscrive dans une vision politique plus large. Afin d'aller à la rencontre d'un public plus large et de renforcer le lien entre l'univers de l'élève et de la musique, je souhaite donner à sa pratique une dimension sociale. Ainsi, la collaboration avec l'Education Nationale semble très intéressante à mettre en place et peut se faire sur plusieurs niveaux. Dans un premier temps d'approche, les élèves de la classe de flûte peuvent préparer une présentation de cet instrument et de son évolution, à travers différents styles et époques, comme un mini « concert-éducatif » dans des écoles primaires. Ainsi, il me semble que cette situation d'apprentissage s'appuie sur des tâches signifiantes (l'élève comprend pourquoi il joue tel morceau), impliquantes (surtout s'il y a eu un travail autour de la création musicale par les élèves eux-mêmes et/ou de mise en scène par exemple) et ludiques. De plus, au sein de la classe de flûte, cela favorise tout particulièrement la communication et la socialisation. Cette première approche permet aux élèves de se produire en public, en-dehors de chez eux et de l'école de musique. D'autre part, il me semble important de pouvoir conduire, en accord avec le directeur de l'école primaire des ateliers d'initiation au sein de l'école: même si je n'ai pas encore personnellement participé à des démarches de ce type, l'expérience de la Fanfare Urbain-Le Verrier montre qu'il est indispensable de « délocaliser » les cours de musique afin de permettre l'accès de la musique au plus grand nombre.

#### **2. L'élève-musicien en tant que futur citoyen :**

A travers les projets de classe intra et extra-muros, on peut travailler sur la responsabilisation des élèves, autant dans leur engagement vis-à-vis des autres élèves (par une présence régulière aux répétitions, par une relation de tutelle des « grands » élèves par rapport aux plus jeunes) que du public. C'est aussi un moyen pour favoriser le respect des individualités -donc des différences- à l'intérieur du groupe, en laissant à chacun une possibilité d'expression sur un aspect strictement musical (interprétation, mise en place...) par exemple.

D'autres manifestations culturelles dans la ville peuvent donner lieu à la participation des élèves (fête de la musique, carnaval, année commémorant un pays, fête du printemps dans les parcs municipaux...), tout autant de situations qui permettent à la fois de sensibiliser un public plus vaste et de responsabiliser davantage les élèves (exigence artistique accrue, prise de conscience de l'assiduité et implication individuelle nécessaire pour que le projet marche bien).

Enfin, en développant cette dimension sociale de la pratique musicale, la motivation des élèves est renforcée. Ainsi, organiser un concert dans une maison de retraite permet de donner du sens à la pratique musicale, en favorisant le partage d'un plaisir commun. Le « retour » des personnes âgées peut être moteur pour un élève démotivé : son expression personnelle étant valorisée en-dehors du cadre de l'école de musique, il peut plus facilement se construire en tant que sujet porteur d'un message artistique et porteur d'un bien-être. C'est aussi l'occasion de faire place davantage à son statut de musicien qu'à son statut d'élève.

### **3. Au-delà de l'enseignement artistique, une éducation artistique et culturelle :**

Outre la gratification personnelle de se produire en dehors de l'école de musique, je pense qu'il est aussi très intéressant d'un point de vue artistique de développer les partenariats entre l'école de musique et d'autres structures municipales. En effet, dans mon optique de donner sens à l'apprentissage d'un instrument, je pense qu'il est primordial de considérer la musique comme un art vivant et de ne pas séparer l'apprentissage instrumental de la découverte plus globale de la musique et des arts en général, que ce soit par l'expérience esthétique (soit une confrontation aux œuvres), par l'expérience sociale (soit la pratique elle-même) et par l'expérience symbolique (où se forge la conscience critique). Par exemple, la conception d'un concert-lecture en partenariat avec la bibliothèque-médiathèque s'inscrit dans un projet de classe à long terme sur une année. Celui-ci peut se décliner autour d'un thème, d'une exposition, en collaboration avec d'autres acteurs de la vie artistique (atelier-conte mis en musique...). Je pense que ce genre de projet favorise grandement l'implication des élèves tant au niveau des choix de morceaux (écrits ou improvisés) que dans la création du décor, le déroulement du spectacle... De plus, cette rencontre artistique va nourrir activement leur imaginaire et leur sensibilité générale ; tout ceci contribuant aussi à une éducation (artistique) au-delà d'un enseignement (artistique). Dans le cadre de ma Réalisation Artistique avec les Elèves, je souhaitais établir une collaboration avec la médiathèque attenante à l'école de musique qui n'a pu aboutir. Cependant, à chaque fin de trimestre, j'ai mis en place une séance de découverte (le « goûter musical ») où des élèves volontaires ont fait découvrir aux autres un CD de leur choix ou un spectacle auquel ils avaient assisté. La première séance était dirigée dans le thème de ma RAE (autour du folklore européen puis des écoles nationales du XIXème siècle), mais rapidement les élèves se sont pris au jeu et certains sont devenus des « rats » de médiathèque. Cette expérience a été bénéfique sur plusieurs points : développement de la curiosité, approfondissement de leurs connaissances (notamment par la présentation à l'oral de l'extrait musical choisi, nécessitant des recherches approfondies sur le style du morceau par exemple.), et surtout ouverture à une diversité d'esthétiques, qui a souvent débouché sur un choix de répertoire abordé en cours.

Afin d'enrichir et de diversifier la production musicale tournée vers l'extérieur, je souhaite m'associer à d'autres classes/départements de l'école de musique (danse, théâtre, musiques actuelles, jazz...), nécessitant une collaboration pédagogique intense. Ce travail en équipe pédagogique me semble fondamental autant pour la réalisation de projets collectifs tournés vers l'extérieur qu'au sein même de l'établissement.

## ***B. Les échanges dans l'école de musique :***

La classe instrumentale ne doit pas être un lieu fermé puisqu'elle appartient à une structure à l'intérieur et à l'extérieur de laquelle chaque élève doit pouvoir créer des liens avec différents partenaires.

Chaque école de musique a son propre fonctionnement, s'appuyant sur le schéma d'orientation pédagogique national, mais un CRR a des exigences, un budget et un projet d'établissement différent d'un CRD, d'un CRL ou encore d'une école associative. Nous devons évidemment nous adapter au projet de l'établissement qui nous emploie, mais nous adapter signifie aussi qu'on soumette des idées pour contribuer à son évolution. Il faut bien sûr être conscient du potentiel financier et administratif de l'établissement et tenir compte de son projet pédagogique, mais je pense qu'il est important de proposer des initiatives, de s'inscrire dans une dynamique de développement de la structure (afin d'anticiper sur le projet d'établissement à venir par exemple). Cette démarche sera d'autant plus efficace que l'équipe pédagogique sera soudée et motivée, et contribue à la souder si l'équipe ne l'est pas encore.

La collaboration engendre un approfondissement de la pensée pédagogique. En effet, la confrontation avec d'autres « systèmes » pédagogiques permet de préciser et de développer sa pensée ; la remise en question de nos outils en est accrue, comme on l'a expérimenté en 2006 en éveil à l'école des Dervallières. Ce travail en équipe est d'une part enrichissant pour l'enseignant puisqu'il évite une pédagogie « sclérosée », d'autre part, ce travail doit avant tout être dirigé vers les élèves par la mise en place d'un cursus de formation globale pour l'élève et d'un système d'évaluation réfléchi et choisie par toute l'équipe. C'est pour cela qu'il est fondamental de s'impliquer dans les réunions et séances de préparation afin de mettre en commun les expériences, formations, idées et domaine de compétence pour tisser un projet riche, cohérent et proche des élèves.

### **1. Le travail avec l'accompagnateur :**

L'insertion de mon travail pédagogique au sein de l'établissement passe aussi par le biais du travail effectué avec l'accompagnateur. Comme la flûte est un instrument monodique, il me paraît indispensable de travailler régulièrement et dès le début de l'apprentissage avec un accompagnateur: les notions d'écoute, de justesse, de pulsation commune, de prise de tempo et la prise de conscience de l'harmonie sont « renforcées » par ce travail. Je pense qu'il est bon d'amener l'élève à lire et entendre la partition piano (soit intérieurement, soit « extérieurement » en lui jouant au minimum les basses au piano ou à la flûte) pour qu'il ait une conception globale de l'œuvre. Sa conception musicale ne se limite pas ainsi à l'unique connaissance de sa partie mélodique. D'autre part, en tant que tierce personne, l'accompagnateur vient nourrir l'interprétation et le sens critique de l'élève (et du professeur !). Dans l'idéal, je souhaiterais instaurer une collaboration importante avec l'accompagnateur : un dispositif où chaque élève pourrait répéter avec l'accompagnateur, en autonomie (sans ma présence), pas seulement en fin de travail sur un morceau, puisque c'est justement la confrontation à la partition qui permet à l'élève d'approfondir son rapport à l'œuvre et de pouvoir faire des choix d'interprétation. Ces séances de travail en « semi-autonomie » seraient très formatrices puisqu'elles impliquent une nécessaire responsabilisation de l'élève, au niveau de l'organisation (fréquence et durée) de ses répétitions par exemple. De plus, ces séances devraient permettre le développement d'une meilleure autonomie de l'élève si l'accompagnateur part de la proposition de l'élève (valorise ce qu'il connaît déjà) pour lui apporter de nouvelles connaissances destinées à encore mieux faire éclore la personnalité artistique de l'élève, c'est à dire tout ce qui concourt à rendre l'élève capable de choisir, décider, partager et défendre un point de vue musical. Cependant, il faut reconnaître que les accompagnateurs sont souvent très occupés et que de nombreuses

structures ne font appel à des accompagnateurs que de manière ponctuelle, souvent dans le cadre des évaluations de fin de cycle. C'est pour cela que j'envisage de prendre des cours de piano par la suite afin d'être moins limitée.

Je considère que les recueils avec CD ne peuvent remplacer un « vrai » accompagnateur : certes, ils ont l'avantage de donner à l'élève la possibilité de jouer « accompagné » dès qu'il le souhaite, en développant une certaine écoute harmonique, en lui donnant la possibilité de travailler sur la régularité de la pulsation et sur la justesse. Cependant, même si cela évolue, les enregistrements ne proposent bien souvent que deux versions (avec ou sans flûte) dans les tempos définitifs, souvent trop rapides ; d'autre part, l'enregistrement donne à entendre inévitablement une version figée au niveau de l'interprétation : il faut donc être vigilant que l'élève développe son esprit critique et qu'il développe sa qualité d'écoute, sans rester au stade de la simple imitation inconsciente. Bien utilisés, ces supports peuvent aider à développer le sens de la phrase, la justesse et la régularité de la pulsation, mais le contact avec un « vrai » accompagnateur est bien plus bénéfique, en terme de qualité d'écoute, de communication, de réactivité et de choix d'interprétation.

## **2. Les passerelles entre les classes/départements :**

Dans une démarche de formation globale d'un élève-musicien, (ce qui signifie entre autre ouverture et socialisation par la pratique musicale), j'envisage de travailler sur la transversalité entre les classes/départements de l'école de musique. En d'autres termes, je souhaite favoriser l'émergence chez et par l'élève des liens qui existent entre les différentes disciplines. C'est fondamental pour certaines disciplines considérées comme « théoriques » telles la F.M ou l'histoire de la musique.

### **a) Un enseignement complémentaire :**

Je n'ai malheureusement pas d'expérience personnelle mais ce que j'ai observé à l'ENM de la Roche-sur-Yon en CMU (Classe de Maître Unique) m'a beaucoup intéressé : il s'agit de conjuguer le cours de FM au cours collectif d'instrument. Plusieurs aspects bénéfiques apparaissent :

- l'émergence d'un lien plus direct entre ces deux domaines, notamment quand l'élève se trouve face à une difficulté (rythmique, altérations...) qu'il doit résoudre pour arriver à ses fins musicales. Le décroisement entre théorie et pratique instrumentale est un très bon outil de motivation et surtout il donne du sens et s'avère plus efficace, les enfants ayant du mal, jeune, à faire du lien entre ces deux cours. Il me semble que, pour les élèves débutants des deux premières années, cette alternative d'apprendre simultanément l'instrument et la formation musicale générale doit être développée.

- ça permet de donner une ouverture culturelle, une ouverture à la créativité et l'imaginaire plus importante. En effet, dès le début de son apprentissage, l'élève est « plongé » dans la musique. De plus, le travail rythmique (cellules rythmiques, pulsation commune...), le travail sur des notions d'interprétation (nuances, phrasé...), l'écoute des autres (différents timbres, tessitures...), et la conscience de plusieurs dimensions de la musique (horizontal/mélodique, vertical/harmonique) sont dès le début intégrés à l'acte de jouer de la musique. L'ouverture musicale est évidemment décuplée par rapport à un cours traditionnel individuel d'instrument, et notre rôle d'enseignant est surtout de favoriser l'émergence d'une diversité d'interprétations possibles.

- une efficacité accrue à l'apprentissage « théorique », souvent déconnecté de la réalité pour les jeunes. Comme chaque professeur intervient plus particulièrement dans ses domaines de compétence (aspect rythmique pris davantage en charge par le professeur de percussion par exemple), on peut être assuré que les enfants bénéficient d'un enseignement de qualité. Le

« résultat » quant aux performances des élèves en situation collective est assez étonnant. C'est une modalité pédagogique que je souhaiterais expérimenter avec d'autres professeurs par la suite car mes propos se basent davantage sur des observations que sur une réalité vécue. De même, les cours d'histoire de la musique, de culture musicale permettent d'alimenter les questions d'interprétation. Cette perspective de transdisciplinarité et non de pluridisciplinarité contribue selon moi à la formation d'un musicien dans sa globalité, et non d' « un élève flûtiste », puis d' « un élève de FM »... Favoriser les liens entre ces disciplines, c'est aussi favoriser pour l'élève une démarche d'autonomie qui lui permet de chercher dans son parcours de formation globale les clés dont il a besoin en situation de difficulté.

### **b) Les pratiques collectives/la musique d'ensemble :**

La musique est un art qui se partage, que ce soit avec un public ou avec d'autres partenaires. Je souhaite développer le rapport de mes élèves à la musique en général, pas uniquement dans une perception « flûtistique », à la fois pour élargir leur culture musicale mais aussi comme élément moteur de leur pratique individuelle.

#### *Les bénéfices sur le plan artistique et culturel :*

Un apport essentiel de la pratique collective est de développer l'écoute. En effet, la mise en place, la justesse et une interprétation commune passent nécessairement par une écoute attentive des autres. A la différence d'un travail avec l'accompagnateur, où l'élève peut parfois penser que celui-ci va toujours le rattraper, ici, l'écoute des autres parties est obligatoirement considérée. Le groupe se nourrit des « efforts » de chaque individu tant pour connaître sa propre partie que pour faire de la musique ensemble. C'est aussi l'occasion de bénéficier des apports différents des autres instrumentistes. Par exemple, le travail avec des pianistes modifie le rapport à la justesse ; le travail d'archet observé au contact d'instrumentistes à cordes (à partir du milieu de deuxième cycle) peut enrichir la compréhension de la gestion de l'air ; la rencontre avec des instruments transpositeurs permet d'aborder cette notion.

Tout ce qui peut permettre à l'élève de développer une sensibilité et une expression artistique personnelle est particulièrement formateur. Ainsi, on peut imaginer une collaboration entre plusieurs classes pour découvrir des répertoires variés: afin de faire appréhender un style, une esthétique de manière plus globale, c'est intéressant de préparer une audition entre flûtistes et guitaristes autour de la musique argentine, ou encore une audition autour de la famille Bach regroupant jeunes pianistes, violoncellistes et flûtistes (des arrangements sont évidemment souhaitables en fonction des niveaux et des effectifs en jeu). Entreprendre des échanges ponctuels entre classes permet d'élargir son champ de vision, surtout en matière d'interprétation musicale : un quintette de flûtistes jouant Boismortier va approfondir son interprétation avec le professeur de musique ancienne qui leur apporte des connaissances plus fines. On peut aussi organiser des ateliers autour de la respiration en collaboration avec d'autres professeurs d'instrument à vent et le professeur de chant.

C'est aussi dans la rencontre avec l'autre que se construit l'individu, les cours de pratique collective permet à l'élève de se confronter à d'autres manières d'apprendre, à d'autres sensibilités. Cet aspect sera développé dans la partie « Pédagogie de groupe ».

### *Une motivation accrue :*

En règle générale, les pratiques d'ensemble permettent de créer une motivation vis-à-vis du travail régulier individuel de l'instrument. Bien souvent ce travail demande un effort très important. Si l'élève se ressent lui-même comme un « maillon » indispensable pour que le groupe puisse fonctionner et la musique exister, il lui sera plus facile de travailler chez lui puisque celui-ci prend plus de sens. Il faut cependant être vigilant à faire de ce cadre/de ces règles du jeu (un minimum de travail personnel, une assiduité) un élément constructif et moteur et non un cadre d'exclusion. Ainsi, le désir d'intégrer l'harmonie municipale ou l'orchestre des grands de l'école de musique est souvent une des motivations principales dans l'apprentissage d'un instrument, que ce soit pour l'intérêt purement musical que pour l'intérêt social (convivialité...). Les pratiques collectives sont autant le lieu d'affirmation de ses choix d'ordre musical (interprétation...) que de maîtrise de sa personnalité pour s'unir aux autres et jouer de la musique ensemble.

### **3. Quelles évaluations ?**

L'évaluation du parcours d'un élève est absolument nécessaire dans un système éducatif dans la mesure où elle participe à la dynamique de prises de conscience aussi bien chez l'élève que chez l'enseignant, mais aucun système d'évaluation n'est entièrement satisfaisant. C'est particulièrement vrai dans le cadre d'un enseignement spécialisé de la musique, où l'un des buts principaux est de participer à l'épanouissement de l'élève en tant qu'individu et de former des musiciens amateurs. Il est donc difficile de trouver une forme d'évaluation qui ne soit pas sélective. Il faut en outre préciser les critères d'évaluation, de telle sorte qu'ils deviennent des outils de régulation des apprentissages, et pour l'enseignant, et pour l'élève.

-L'évaluation formative semble être le processus d'accompagnement le plus constructif pour l'élève. Une modalité possible est de définir clairement et explicitement les objectifs d'apprentissage en concertation avec l'élève, en fonction de son projet, dès le début d'année puis, sous forme de bilans de lui faire prendre conscience du chemin parcouru et du chemin qu'il reste à parcourir. Concrètement, que ce soit par une autoévaluation régulière (en fin de cours par exemple), ou suite à une audition, ce qui est important, ce n'est pas tant de s'attacher au résultat final mais d'évaluer sa capacité d'autocritique, et sa capacité à mesurer l'écart à un objectif. Cette forme d'évaluation permet de cerner les acquis et les modes de raisonnement de chaque élève, et de réajuster au plus près notre enseignement en individualisant le contenu, le rythme et les modalités d'apprentissage.

-Les auditions peuvent être considérées comme un outil d'évaluation, si l'objectif défini en amont est d'appréhender la capacité de l'élève à travailler un morceau dans un temps donné, ce qui implique des notions d'organisation et de méthodologie dans son travail personnel par exemple.

-L'évaluation de l'autonomie de l'élève peut prendre plusieurs aspects : en fin de cycle I, la possibilité de jouer un morceau d'ensemble (duo, trio...) déjà travaillé en amont (que ce soit dans le cadre d'une pédagogie de groupe ou en pratique d'ensemble) et re-choisi par tous les élèves (sans intervention de l'enseignant) permet à la fois de favoriser l'expression de goûts personnels à propos du répertoire et d'évaluer la capacité des élèves à réinvestir leurs acquis.

En fin de cycle II, ce travail de groupe en autonomie peut s'élargir à un partenariat avec d'autres classes instrumentales. Ce dispositif tend à évaluer la capacité de choix des partenaires/des instruments, du répertoire, mais aussi la capacité d'organisation (de répétitions). Il peut être intéressant de coupler ce travail avec des rencontres ponctuelles avec des intervenants/enseignants différents (par exemple une rencontre après trois semaines de travail sur le morceau en totale autonomie, puis à nouveau trois semaines après cette première rencontre), permettant aux élèves d'avoir un suivi très léger. Il serait très intéressant que l'on

puisse, à travers cette ouverture vers les autres classes, évaluer le profit personnel que l'élève a tiré de ses études. Le projet terminal autour d'un thème proposé en amont ou librement choisi permet d'évaluer l'existence d'un lien entre son « histoire » personnelle (personnalité, goût...) et la culture musicale et artistique qui lui a été offerte.

-Pour le moment, je n'ai pas encore résolu la question de l'évaluation normative. En fin de cycle, c'est encore très souvent par comparaison entre les candidats ou à une norme que le jury a en tête que s'effectue l'évaluation. Le plus grand problème qu'il se pose dans ce schéma de pensée, est qu'il ne prend absolument pas en compte la singularité de chaque élève, en termes de progression et de projet. Au sein de l'école où j'effectue un remplacement cette année, une élève avait de grandes difficultés rythmiques et motrices (dans l'enchaînement des doigtés). Elle a énormément progressé dans ces deux domaines sur l'ensemble de l'année, mais c'est évident qu'elle ne pourrait préparer les deux morceaux choisis par le directeur. La situation d'examen a révélé la fragilité des acquis et cette élève n'a pas été admise en cycle II, malgré mon bilan écrit d'année soulignant son énorme progression. Cette expérience a renforcé mon choix de favoriser une évaluation de fin de cycle avec une grille confrontant le bilan de l'élève sur l'année (sur ce qui est acquis/ non acquis/ en cours d'acquisition, en fonction des objectifs établis en concertation), mon bilan, puis un repère par le jury extérieur qui ne serait pas déterminant de manière absolue.

## **II. L'élève, en tant qu'individu, au sein de la classe de flûte :**

Mes objectifs principaux sont de concilier le projet artistique initial de l'élève avec mon projet éducatif, qui tend à favoriser les relations humaines, les échanges pour que chacun trouve et prenne sa place autant sur le plan social que musical. Ces objectifs déterminent les différents éléments constitutifs de l'apprentissage de l'élève. Dans l'application de ma pensée pédagogique, j'envisage plusieurs modalités ; c'est aussi dans un souci d'adaptation à l'établissement qui m'accueillera.

### ***A. La relation éducative à la base des apprentissages :***

#### **1. L'élève considéré comme sujet de sa formation:**

La qualité de la relation éducative peut fortement influencer sur la formation de l'élève. Des conditions d'ambiance saine, avec un respect mutuel sont évidemment à privilégier mais ne sont pas suffisantes. Prendre en compte la dimension humaine de la relation est primordiale ; ceci ne signifiant absolument pas de se servir de l'affect pour arriver à ses fins. En effet, dans une démarche de construction de l'identité de la personne, chacun des deux partenaires de la relation (dans le cadre d'un cours individuel) doit avoir sa propre place pour exister et pour permettre à l'autre d'exister.

Placer l'élève au centre de son apprentissage signifie qu'on doit prendre avant tout en considération son projet initial. Je pense qu'on doit tenir compte de son âge, de son niveau scolaire, de son environnement familial, de ses attentes pour établir une relation personnelle saine, minimum nécessaire pour entreprendre tout apprentissage. Une difficulté est de faire formuler à l'élève ce qui le pousse à l'école de musique ; mais c'est essentiel pour pouvoir établir un contrat didactique. De plus, tenir compte du projet de l'élève ne signifie pas de rester uniquement dans ce qu'il souhaite apprendre (exemple : un élève qui veut jouer les

chansons de son groupe préféré), mais qu'on intègre ce désir initial à une démarche de formation plus large (travailler sur l'arrangement de ces chansons, caractériser le style musical en l'amenant à établir des points de comparaison stylistique...). Il faut installer une relation de confiance (que l'élève se sente écouté, accepté, reconnu) basée sur une bonne communication globale. Le dialogue, qu'il soit verbal ou musical, doit être toujours présent et c'est à nous professeur de trouver le moyen de communication le plus adapté à chaque élève, en fonction des situations.

Dans cette communication, une place doit aussi être réservée aux parents: je pense qu'on peut les impliquer (tout en respectant avant tout l'initiative personnelle de l'élève) afin de favoriser l'insertion de la musique dans le milieu familial (prêt d'enregistrements, auditions, organiser des sorties pour écouter des concerts...), leur montrer l'importance d'un travail régulier (assiduité aux cours, travail personnel...) et enfin pour qu'ils puissent évaluer le chemin de progression de leurs enfants (auditions, porte-ouverte ponctuelle...). Je pense que le rapport avec les parents est à « doser » en fonction de chaque élève. Ce rapport peut être établi de plusieurs façons : échanges verbaux en fin de cours, d'auditions/projets collectifs, supports écrits (cahier de « liaison » en fonction de l'établissement). Il me paraît important d'associer les parents au processus d'apprentissage, en étant vigilant que cela ne court-circuite pas le travail de formation de et par l'élève, surtout en ce qui concerne son accès vers l'autonomie. Un autre bienfait de la communication avec les parents est de valoriser la démarche de l'enfant ; cette reconnaissance familiale peut être motrice mais ne doit surtout pas étouffante pour l'enfant.

## **2. Une pédagogie différenciée :**

Une classe est avant tout un groupe qui se nourrit des individualités qui le composent. En tant qu'enseignante de la musique, je suis convaincue que l'accès à cet art doit être ouvert au plus grand nombre, à des élèves d'âge, de milieu socioculturel, de niveau scolaire différents. En effet, si l'on cherche à favoriser une cohésion et une ambiance saine, il est très enrichissant pour tous les acteurs de la formation (pour les élèves comme pour le professeur !) d'exploiter les apports de chacun. S'adapter à l'élève ne signifie pas forcément pour moi qu'on ait des pédagogies à plusieurs vitesses, mais bien qu'on adapte son enseignement en employant des outils pédagogiques et des répertoires différenciés. Les élèves étant avant tout des êtres humains uniques, chargés de leur propre histoire, de leurs attentes, issus d'un contexte socio-culturel qui leur est propre, et avec des manières personnelles d'apprendre, il est obligatoire d'adapter les contenus pédagogiques et les objectifs à l'élève en présence et en concertation avec lui. Cependant, il me semble qu'une grande difficulté dans la gestion d'une classe est la suivante : comment avoir un projet de classe unifié tout en respectant les différences ? En d'autres termes, comment concilier des objectifs communs en respectant et entretenant la diversité ? S'adapter à chaque situation pédagogique en variant ses outils et ses répertoires, élaborer un enseignement interactif, et surtout responsabiliser l'élève dans son apprentissage en soulignant mon rôle de guide (à l'opposé du professeur-orateur) semble être des premières pistes dans cette réflexion.

### ***B. La pédagogie de groupe :***

#### **a) Les apports positifs :**

Comme je l'ai développé auparavant (cf. les pratiques collectives/la musique d'ensemble), les cours collectifs amènent une grande richesse autant aux élèves qu'au pédagogue. Les lignes suivantes s'appuient sur des observations et des réflexions tirées de ma courte expérience avec

cette modalité pédagogique. Plus spécifiquement, cette modalité appliquée aux cours de flûte s'exprime par un allongement du temps de cours (1h30 pour trois élèves au lieu de 30min chacun). Je pense notamment que l'esprit critique des élèves est davantage sollicité puisque ceux-ci sont amenés à s'exprimer sur ce qu'ils entendent chez leurs camarades (d'où une qualité d'écoute améliorée) et à formuler avec leurs propres mots. En termes d'accès à l'autonomie, il est plus constructif de laisser les élèves chercher entre eux des solutions face à un problème et proposer leurs idées afin de construire ensemble leurs propres démarches d'apprentissage ; ceci peut s'appliquer autant à un problème d'ordre technique (posture, détaché trop lent, « traits » qui ne passent pas...) que d'ordre musical (choix d'interprétation, places des respirations...). C'est d'ailleurs par cette confrontation aux autres que l'élève parvient au conflit socio-cognitif, qui l'amène à se décentrer et donc à changer de manière de penser, ce qui correspond à la définition de l'apprentissage selon M.DEVELAY<sup>1</sup> : « Apprendre devient la capacité pour le sujet à changer de système de représentations (soit la manière pour chacun de nous d'appréhender le monde qui nous entoure). »

D'autre part, cette modalité multiplie les points de référence de l'élève ( le professeur n'est plus considéré comme un modèle) : elle lui permet de s'auto-évaluer plus facilement et plus régulièrement que dans un cours individuel. L'apprentissage instrumental gagne aussi en ludisme et en décontraction. Enfin, les élèves se familiarisent avec le jeu devant un « public » : c'est un bon moyen pour dédramatiser l'audition et les examens.

De manière générale, un cours de groupe nécessite une participation plus active des élèves. C'est aussi malheureusement une des limites ; pour que cela fonctionne, il faut que tous y mettent du leur ! Il peut arriver que ce mode de fonctionnement ne convienne pas à tous : je dois pouvoir adapter mon enseignement à chaque personnalité.

### **b) Le dispositif :**

En ce qui concerne l'âge des élèves participants à un même cours, il convient de tendre vers une certaine homogénéité, ce pour plusieurs raisons :

-pouvoir s'adresser à eux et favoriser entre eux la communication par l'utilisation d'un vocabulaire qui leur est commun,

-pouvoir proposer au groupe des outils pédagogiques dont tous pourront se saisir car étant rendus à un même stade de leur développement psychomoteur.

Il me semble qu'un dispositif souple alternant cours en groupe et cours individuels peut être un compromis intéressant. Dans l'idéal, je souhaiterais proposer que le premier trimestre serve à créer les groupes de travail et à observer la dynamique du groupe et des individus, afin de pouvoir modifier si besoin est. Les élèves de Ier cycle pourraient avoir cours en groupe pendant deux semaines de suite puis la troisième séance en individuel permettrait de faire un suivi plus personnalisé, pour le II<sup>nd</sup> cycle, l'alternance entre cours en groupe (autour d'un répertoire commun, et/ou d'un travail d'ensemble) et cours en individuel permettrait de se rapprocher du projet de l'élève.

### **c) Les ensembles de flûte :**

La musique d'ensemble au sein de la classe de flûte est assez facile à mettre en place et peut se décliner sous forme d'ensembles réduits (duos, trios...) inclus dans un cours de groupe, mais aussi de grands ensembles créés « en plus », notamment à l'occasion d'auditions de classe.

---

<sup>1</sup> Michel DEVELAY, *De l'apprentissage à l'enseignement*, ESF, Paris, (1992), p.79.

Il est cependant évident que ce dispositif n'est qu'une possibilité de cadre, sans prétendre à une inflexibilité ! Au contraire, le plus important est de pouvoir adapter mon enseignement à chaque personnalité.

### ***C. Des outils pédagogiques multiples :***

#### **1. Le répertoire :**

##### **a) L'ouverture à des esthétiques:**

-Afin de donner du sens au travail de l'élève, il me paraît fondamental que celui-ci se passe dans le plaisir (sans enlever l'exigence !), notamment en ce qui concerne le répertoire exploité. Pour moi, notre rôle de « musicien-enseignant » implique ainsi la notion d'ouverture et de culture musicale. Il me semble qu'un juste équilibre entre initiative/proposition personnelle des élèves et de notre part est à rechercher. Il faut évidemment être attentif à ce qui « fait sens » pour l'élève et ce qui le motive, sans tomber dans une extrémité où l'esprit de découverte et une certaine curiosité seraient absents. En effet, ceci rejoint la notion de dévolution du problème qui consiste à chercher une situation suffisamment motivante pour que l'élève aille au-delà de sa première motivation initiale. Notre mission éducative consiste bien à travailler sur le développement individuel au niveau artistique, notamment par l'éveil à la curiosité ; en ouvrant sur une diversité d'esthétiques, l'élève peut former son goût et son jugement. Ainsi, je pense qu'on peut envisager un répertoire mixte, constitué d'œuvres-repères du répertoire de la flûte en fonction des compétences, de chaque « configuration » (duo, ensemble...) et du projet des élèves, alternées avec des œuvres choisies par les élèves. C'est aussi le rôle du professeur de les amener à découvrir des répertoires variés, des styles différents de la musique classique (au sens commun) mais aussi de la musique du XXI<sup>e</sup> siècle, du jazz et des musiques du monde (même dans des versions simplifiées comme *Premier voyage* de Voirpy, *Le voyage du petit flûté* d'A. Sarrien-Perrier, les duos de Bartok...). Cependant, si je constate que mes connaissances sont trop limitées, je souhaiterais les approfondir dans mon travail personnel ou les inciter à demander conseil auprès de personnes plus à-mêmes de les guider, comme l'enseignant responsable de la classe de jazz par exemple.

-Les méthodes (recueils) : il existe de nombreuses méthodes pour débiter la flûte, qui ont toutes en commun d'être construites en étapes « programmées », selon des objectifs précis et préalablement établis. Le modèle d'apprentissage/pédagogique sous-jacent est donc celui du behaviorisme, favorisant un apprentissage par automatisation ; on se situe dans une pédagogie par objectifs. Tout ceci s'oppose donc au constructivisme qui accorde une importance à l'activité propre du sujet, l'élève devant construire son itinéraire personnel. En fait, l'intérêt de cet outil vient surtout dans la manière de l'utiliser: je trouve que c'est bénéfique de s'en servir davantage comme « cadre » que comme unique référent. Ce cadre est intéressant surtout si l'élève peut le dépasser : en quelque sorte, cela est motivant car il peut avoir envie de tourner les pages et donc d'essayer de découvrir par lui-même...D'autre part, la méthode peut aussi être considérée comme outil d'autonomisation si l'élève rencontre une situation-problème dans un morceau en dehors de la méthode et qu'il a la démarche de rechercher des explications (ou exercices simplifiés) dans la méthode afin de résoudre ce problème. Je pense qu'il faut vraiment choisir, en concertation avec l'élève, une méthode qui lui soit adaptée en fonction de son âge, de son « rythme » d'apprentissage et de ses attentes. Quatre recueils retiennent plus particulièrement mon attention pour le moment : *La flûte traversière* d'I.Ory (très progressive, ludique), la *Méthode de flûte traversière* de G.Lambert (très progressive,

intéressante pour les petits morceaux à composer soi-même comme des réinvestissements personnels des acquisitions), *Les cahiers de la flûte* de N.Brochot (davantage de courts morceaux d'ensemble, davantage d'ouverture à la créativité, notamment par l'initiation aux modes de jeu contemporain) et la méthode de P-Y Artaud (plus rapide dans l'apprentissage, convient mieux aux élèves « grand-débutant »). Mais avant tout, ce qui est particulièrement important la première année est de susciter, d'entretenir chez l'élève le désir d'apprendre et de jouer, et de cultiver le plaisir de faire de la musique, indépendamment des supports didactiques.

### **b) Développer la créativité:**

-Composer, écrire : cet outil me semble important, c'est en manipulant des mots que l'on s'approprié un langage. Par exemple, on peut entreprendre tout un travail de compositions à partir de modes de jeu contemporain, en demandant aux élèves d'explorer leurs instruments et de trouver leurs propres codifications. Ceci peut être un premier pas vers cet univers avant d'aborder des partitions écrites. En outre, c'est un outil important de motivation : souvent les élèves apprécient cet espace de création car il est pour eux l'occasion de s'exprimer plus « personnellement ». D'un point de vue artistique, c'est aussi l'occasion d'associer la musique à leur propre imaginaire, d'associer une dimension émotionnelle à la musique. C'est aussi un outil de réinvestissement et d'évaluation des connaissances en composant par exemple une mélodie en respectant des notions de carrure, de tonalité, utilisant des rythmes... C'est également un premier pas vers l'improvisation.

-Improviser : personnellement, ayant reçu un enseignement très traditionnel fondé autour de la partition exclusivement, je ne suis pas encore très à l'aise avec cette forme d'expression mais je pense que ma formation au CEFEDM a modifié mon rapport à l'improvisation. En tout cas, je suis convaincue de ses réels intérêts pédagogiques : c'est un autre moyen de développer l'esprit créatif des élèves, de stimuler leur propre imaginaire, mais aussi de favoriser un lâcher-prise. Dans la situation d'une improvisation en groupe, on peut partir de thème proposé par les élèves, d'images, d'objets... L'improvisation permet aussi de réinvestir les acquis de l'élève si elle s'appuie sur des « contraintes » de départ (respect d'une structure, d'une tonalité, d'une mesure...). Enfin, c'est un bon moyen de vivre plus intensément la musique : on travaille sur l'instant présent (donc sur la concentration) et l'écoute des autres est facilitée grâce à l'absence de partition. En définitive, demander à un élève de s'exprimer sans le support de la partition imposée, c'est l'aider à acquérir son autonomie, à découvrir sa personnalité ; c'est aussi éviter que la partition ne devienne un objectif « unique », l'objectif d'un cours devant toujours rester l'éducation de l'élève.

### **c) Le rapport entre support écrit et transmission orale :**

Nous avons déjà parlé des supports écrits (cf. au-dessus). L'usage de l'écrit doit être progressif, et fonction des aptitudes « naturelles » de chaque élève et de ses objectifs mais il me semble que familiariser l'élève avec le langage écrit lui permet aussi d'accéder à une plus grande autonomie : déchiffrer ce qu'il veut, ce qu'il trouve s'il fouille dans un magasin de musique et même dans la perspective future où il ne prend plus de cours de musique. D'autre part, cela lui permet d'approfondir une interprétation/réflexion personnelle en se basant sur l'étude et l'analyse des morceaux.

Cependant, mon enseignement s'appuie aussi sur des méthodes orales. Par exemple, pour les tout-débutants enfants, je pars souvent de comptines enfantines qu'ils connaissent : le chant

avec les paroles puis avec le nom des notes permet une première approche du phrasé, des respirations musicales ou « vitales » et fait travailler la mémorisation ; ensuite par petits bouts, par mimétisme dans un premier temps, les élèves découvrent la correspondance notes-doigtés ; enfin ils comprennent la correspondance avec la lecture de ces comptines. Ce travail est évidemment transposable pour des jeunes adolescents et adultes : le répertoire employé est différent mais la démarche est identique. Pour les tout-débutants (que ce soit des jeunes enfants ou des adultes), il me paraît nécessaire de structurer chaque phase. En effet, il est difficile pour eux de se concentrer sur plusieurs points à la fois : en supprimer un (la lecture) permet une meilleure concentration sur d'autres points plus importants pour ce moment d'apprentissage comme l'écoute (dans un cours collectif par exemple) et les perceptions sensori-motrices pour jouer de son instrument. Ceci nous rappelle (comme dans l'apprentissage d'une langue maternelle) qu'on apprend d'abord à parler avant d'apprendre à lire. De toute façon la part d'oralité est finalement toujours présente à plusieurs niveaux : ainsi, l'emploi de l'imitation permet à l'élève de développer ses facultés d'observation, d'écoute et de concentration mais cet outil pédagogique doit être un outil complémentaire et non unique. En effet, ma mission de formation d'un « élève-musicien » implique la notion d'éducation qui s'oppose à la notion de dressage, ou de formation d'exécutants ; en d'autres termes, l'imitation comme simple moyen transmissif se rapproche d'une démarche modélisante, de formatage. Au contraire, si elle est accompagnée d'un retour par l'élève sur ce qui a été travaillé, alors on est dans une démarche de formation puisque l'élève peut reformuler et donc pourra réinvestir dans un autre contexte.

## **2. Le corps, premier instrument en jeu dans l'apprentissage musical :**

### **a) La respiration :**

C'est un élément évidemment primordial dans l'apprentissage de la flûte. Ce travail est fondamental dès les premiers cours puisqu'il influe directement sur la sonorité, la musicalité. Des exercices simples de prise de conscience de la respiration abdominale et diaphragmatique sont à adapter en fonction du développement psycho-moteur de chaque élève ; allant de la prise de conscience assez « brute » du débutant vers une compréhension plus fine des mécanismes respiratoires dans un but de maîtrise et donc de meilleure expression musicale. Des ateliers collectifs sont particulièrement bienvenus car chaque élève peut partager ses perceptions. Dans le cadre d'une pédagogie de groupe, j'ai eu l'occasion de mettre en place cette année des séances avec des adolescentes qui n'avaient jamais fait ce travail de ressenti: ce fut des séances très bénéfiques, notamment par la confrontation de leurs sensations autour d'un même jeu.

### **b) La détente corporelle :**

Ayant été personnellement affectée par des problèmes de contractures musculaires et de tendinites, je suis particulièrement sensible aux problèmes de postures, de l'ancrage du corps dans le sol et de trouver un geste juste basé sur la sensation, économe en moyens (souplesse, détente) mais fidèle à l'intention musicale et conforme à la morphologie de l'enfant. Ainsi, l'élève libéré physiquement est plus apte à mettre sa technique au service de sa musicalité. La formation d'un musicien passe obligatoirement par cette « conscientisation » du corps, sans rester dans une démarche « de gymnastique », mais dans une démarche où chaque geste est la représentation d'un son intérieur. Ce travail pourrait avoir lieu sous forme de jeux en cycle I,

de rencontres avec les classes d'art dramatique, car la notion de détente corporelle est aussi très liée à l'engagement physique (de tout le corps, mais aussi de tout l'être).

### **c) Le chant :**

Passer par le chant dans l'apprentissage de la flûte traversière est nécessaire pour plusieurs raisons. Outre le besoin oral déjà développé précédemment, il me semble utile de faire chanter les élèves afin qu'ils découvrent par eux-mêmes les phrasés et les respirations à placer. C'est beaucoup plus naturel de chanter avant de s'approprier la musique au moyen de l'instrument. Le chant vocal « extérieur » développe aussi le chant intérieur ; celui-ci doit être développé pour que l'élève ait plus d'autonomie face à la justesse et à ses intentions musicales.

### **d) Le corps et le rapport au rythme :**

Sans développer trop longuement ici, il est important de souligner le rôle du corps dans le ressenti rythmique (pulsation régulière par la marche, décomposition binaire/ternaire par un partage de l'espace, acquisitions rythmiques par le biais de percussions corporelles...). Pour aborder des notions de rythme et de tempo, je pense d'abord privilégier l'approche corporelle car il me semble plus naturel de ressentir corporellement le rythme avant de l'intellectualiser, puis de le réaliser avec l'instrument ; d'autre part l'acquisition est ancrée plus profondément par ce moyen que par le seul rapport intellectuel .

### **e) Le corps et les intentions musicales :**

Conscience corporelle et conscience musicale sont intimement liées : si un élève a du mal à clarifier ses intentions musicales, il est nécessaire qu'il cherche comment le représenter dans l'espace, comment « dessiner » sa phrase. C'est aussi un bon moyen pour aborder des notions de tension et détente harmonique, afin d'inscrire la musique et la dynamique de mouvement toujours au cœur de l'apprentissage.

## CONCLUSION

Afin de répondre à sa mission de service public, l'enseignement d'un instrument doit intégrer les évolutions sociales et pouvoir répondre à l'accueil du plus large public.

Ceci nécessite de nouveaux dispositifs pédagogiques et un accompagnement plus personnalisé.

Les valeurs qui sous-tendent ce projet sont les suivantes : considérer la diversité et la rencontre comme des enrichissements, favoriser l'ouverture à d'autres disciplines musicales et artistiques afin de donner du sens à l'apprentissage instrumental et de contribuer à l'éclosion d'une personnalité et d'une sensibilité uniques en valorisant l'individu et surtout le respect de la personne. Je souhaite que toutes ces valeurs humanistes s'inscrivent autant dans la relation inter-personnelle entre élèves, entre élèves et moi-même, que dans une dynamique de classe avec échanges entre les classes.