

Cefedem Bretagne/Pays de la Loire
Promotion 2005/2007

Projet pédagogique

Adrien Ranson

Sommaire

Sommaire	2
Introduction.....	3
I. L'école de musique dans la société	4
A. Éduquer ou enseigner ?	4
a. Essai de définition des deux termes	4
b. Liens avec l'éducation nationale.....	5
c. Liens avec les parents.....	5
B. Un rôle social.....	6
a. Quel public ?.....	6
b. L'ouverture aux autres esthétiques musicales	7
c. L'ouverture aux autres arts.....	7
B. La diffusion	8
a. Les concerts d'élève.....	8
b. Les concerts de l'équipe pédagogique	8
c. Les intervenants extérieurs	9
II. L'établissement.....	10
A. Le projet d'établissement	10
a. Le rôle dans la ville	10
b. Quel contrat didactique ?.....	10
c. Quelle évaluation ?.....	11
B. Le lien entre les disciplines musicales	12
a. Le lien formation musicale-instrument	12
b. Élèves de la classe ou élève de l'établissement ?	13
C. Le rôle du professeur.....	14
a. Travail musical	14
b. Travail artistique	15
c. Travail pédagogique.....	15
III. L'élève dans la classe.....	16
A. Quel professeur ?	16
a. Le rapport professeur-élève	16
b. L'apprentissage selon les âges.....	17
c. Le répertoire	18
B. Quel type de cours ?.....	18
a. Les intérêts du cours collectif.....	18
b. Les intérêts du cours individuel.....	19
c. Exemples d'articulation entre ces deux modalités.....	20
Conclusion	21

Introduction

Clarifier sa pensée est quelque chose d'important pour un professeur de musique. C'est ce que permet un projet pédagogique de ce type. La pensée étant en perpétuelle mutation, il ne donnera l'état de celle-ci qu'à un moment donné. Néanmoins il pourra toujours constituer un outil de travail important, et un repère pour voir où se situe notre propre évolution.

La réflexion pédagogique doit certainement dépasser le cadre du simple cours d'instrument (et du cours de guitare pour ce qui nous concerne), et embrasser des domaines variés, qui prendront en compte la mission de service public qui est dévolue aux écoles de musique et à ses professeurs, l'intérêt des élèves, et nos propres conceptions.

Pour être le plus large possible, il devra s'intéresser à la place de l'école de musique dans la société (I), à cette école elle-même (II), et à la place de la classe d'instrument, et de l'élève au sein de celle-ci (III).

I. L'école de musique dans la société

A. Éduquer ou enseigner ?

a. Essai de définition des deux termes

Il semble que de plus en plus, dans les textes officiels, le terme d'éducation artistique remplace celui d'enseignement artistique. Pourquoi cette distinction ?

L'enseignement renvoie à l'apprentissage d'un savoir, relativement pragmatique, celui de la musique en ce qui nous concerne, alors que l'éducation ouvre sur un espace plus vaste. Elle doit permettre aux élèves de trouver leur place, de partir à la découverte d'eux même, et de préciser leur démarche. Le professeur et l'institution seraient dans ce cas, des piliers sur lesquels l'élève peut s'appuyer pour construire sa vie, et non plus de simples transmetteurs de savoir. Cette notion d'éducation implique donc plus de responsabilités, mais aussi parallèlement, et paradoxalement, plus d'effacement (au profit des élèves qui participent à leur formation de manière plus active). Elle nécessite de réfléchir à de nouveaux outils pédagogiques, et de dépasser le cadre habituel de l'école de musique, l'ouverture aux autres esthétiques musicales et aux autres arts, et la création de liens plus forts avec les parents, et avec l'éducation nationale (nous reviendrons sur ces différents aspects tout au long de ce projet). L'élève pourra de cette manière faire le rapprochement entre ses différents apprentissages, et se former une culture personnelle. L'enseignement artistique ne serait pas nécessairement dans ce cas, opposée à l'éducation artistique et culturelle, mais deviendrait un outil de cette dernière.

b. Liens avec l'éducation nationale

Nous venons de voir pourquoi ces liens étaient importants. Néanmoins, ils sont encore très tenus, et restent presque entièrement à imaginer. Outre les dumistes qui tout en travaillant au sein des écoles de l'éducation nationale ne permettent pas toujours une réelle collaboration entre les élèves de cette dernière et ceux des écoles de musique, il existe plusieurs initiatives particulièrement intéressantes. La fanfare Urbain Leverrier, située dans l'agglomération Nantaise, propose aux élèves d'une école élémentaire de participer à un ensemble de cuivres. Les instruments sont prêtés, et les répétitions ont lieu au sein de l'établissement, le midi, ou après les heures de cours des élèves. L'école de musique de Saint-Herblain souhaiterait monter une fanfare de ce type, mais dans sa propre enceinte.

Il serait possible de développer les projets entre les élèves de l'école de musique, et ceux d'une école publique par exemple. J'ai ainsi pu observer un travail où des élèves d'une école élémentaire avaient inventé une histoire, tourné le film de celle-ci, sur lequel les élèves d'une école spécialisée avaient joué de la musique. L'échange a semblé excellent. Il est également possible d'organiser des spectacles au sein des écoles publiques. J'ai pour ma part participé à un conte musical s'adressant à des enfants de maternel. Il serait encore probablement plus intéressant que ce soit les élèves de l'école de musique, qui réalisent ce type de représentation.

c. Liens avec les parents

Si nous nous plaçons dans une perspective d'éducation artistique, il est clair que les parents ne peuvent être mis à l'écart. Néanmoins, il est impensable qu'ils soient présents à tous les cours. Il s'agit donc ici, de trouver un juste milieu entre la préservation d'un espace pour l'élève, qui doit sentir qu'il est dans un lieu et un domaine qui lui appartiennent, et une collaboration avec les parents. Il est à mon sens préférable que ces derniers ne soient pas présents durant le temps de cours, qui sera réservé aux élèves (sauf exception, comme pour les premiers cours des jeunes enfants, ou pour un élève qui en manifesterait fortement le désir). Organiser régulièrement des réunions avec tous les parents de la classe, serait un bon moyen de créer un lien, et de travailler dans un climat de confiance. Cette question nécessite néanmoins de la psychologie, et d'y réfléchir au cas par cas.

B. Un rôle social

a. Quel public ?

Les écoles de musique, depuis la création du conservatoire national après la révolution, se sont construites sur la volonté de former une élite (afin de participer au rayonnement de la France). Cette conception s'est fortement ancrée dans les esprits et dans les fonctionnements, que ce soit ceux des professeurs ou des différents publics. De la même façon, la musique « savante occidentale » constitue largement la plus grande part de ce qui est enseigné dans ces écoles. Si l'on en croit Pierre Bourdieu, pour qui les classes dominantes cherchent à se réserver une culture, en la faisant passer comme supérieure aux autres (les autres classes se sentant du même coup délégitimés par rapport à elle), le fait de ne travailler que sur ce répertoire, repousserait donc tout une partie de la société. Ces deux observations peuvent expliquer le manque de mixité sociale, que l'on observe au sein des lieux d'enseignement spécialisé.

Les écoles évoluent aujourd'hui différemment. Les textes (comme le schéma d'orientation, ou la charte de l'enseignement artistique), insistent sur le rôle social qu'elles doivent avoir, et d'autres musiques font peu à peu, et timidement leur apparition (comme le jazz et les musiques actuelles). Cette réflexion sur l'ouverture des écoles de musique, me paraît primordiale. Outre l'entrée des autres esthétiques musicales (par une porte qui pourrait être largement plus ouverte), le partenariat avec l'éducation nationale peut être un bon outil de cette ouverture.

b. L'ouverture aux autres esthétiques musicales

Comme nous venons de le voir, les écoles s'ouvrent peu à peu à d'autres musiques. Cela me semble fondamental, et permettra sans doute d'accueillir de nouveaux élèves, tout en facilitant l'élargissement culturel, et l'ouverture d'esprit de ceux déjà présents. Le travail en collaboration, augmentera pour chacun la connaissance des esthétiques qui ne sont pas à priori les siennes, et donnera peut-être les moyens à la musique de progresser, grâce à ces différents contacts. Qui sait si deux musiques, en apparence incompatibles ne donneront pas naissance à un nouveau style, dans une espèce de métissage musical ? « Ne pourrait-on pas alors envisager [l'école de musique] comme une agora où chacun irait et viendrait autour de centres d'intérêts multiples, et où se dessinerait, dans l'entrelacs des itinéraires croisés, les nœuds de nouvelles pratiques musicales qui seraient aussi *de facto* des pratiques citoyennes ? », comme semble le désirer Eddy Schepens (dans sa thèse de doctorat en science de l'éducation : l'école de musique reste à inventer), et nous avec lui.

c. L'ouverture aux autres arts

S'il est difficile d'imaginer de faire entrer les autres arts dans les écoles de musique, qui ne seraient plus par ce fait des écoles spécifiquement de musique (encore que la ville de Saint-Herblain en Loire-Atlantique veuille effectuer ce mélange, et transformer l'école de musique en une école des arts, mêlant la musique, les arts plastiques, le théâtre et la danse), il me paraît clair qu'une étroite collaboration est nécessaire. Là encore, un tel lien ne peut qu'élargir le champs culturel des élèves, et donner de la vie aux projets qui peuvent être mis en œuvre. Il donnerait les moyens de créer une réelle dynamique, et d'effectuer un travail, non plus sur le simple objet musical, mais sur l'art dans son ensemble ; et ainsi permettrait un chacun de trouver sa place artistique, en dégageant des seules contraintes techniques instrumentales, qui sont souvent un frein à l'expression. Il est évident que chaque domaine artistique peut apporter énormément aux autres, grâce aux parallèles ou aux différences que l'on peut effectuer entre eux.

Ces différentes ouvertures participent, en outre, à l'éducation artistique et culturelle telle que nous avons pu la définir, et à la création d'un lien social, entre les différentes populations, et les différents artistes.

B. La diffusion

a. Les concerts d'élève

Il est évidemment important que les élèves puissent jouer en public. Néanmoins les auditions telles que nous pouvons les connaître ne paraissent pas totalement satisfaisantes. Sur scène, les élèves succèdent aux élèves, les classes d'instrument aux classes d'instrument ; les parents qui sont présents viennent pour écouter leur enfant, et partent le plus souvent dès que celui-ci a fini de jouer. Travailler sur des projets me paraît beaucoup plus intéressant. Ils permettent le plus souvent de donner une cohérence à l'ensemble de la réalisation finale. Ils participent également à la création d'un lien entre les différentes classes d'instrument et avec la ville ou le quartier dans lequel se situe l'école. Voici quelques exemples de projets que j'ai pu voir réaliser : travail sur un conte musical, travail sur la poésie en lien avec des acteurs dans la bibliothèque de la ville, concert dans une maison de retraite, faisant travailler en commun différentes classes... Ces différentes réalisations donnent de plus une cohérence au travail de l'élève ; elles donnent également les moyens d'expérimenter différentes modalités pédagogiques. Comme elles peuvent être très différentes les unes des autres, elles doivent selon moi avoir lieu le plus souvent possible, et dans des lieux variés ; l'école de musique joue de cette façon tout son rôle au sein de la ville ou du quartier. Il est possible d'inciter les élèves à monter leurs propres projets. Actuellement, la mission de formation des amateurs qui est dévolue aux écoles de musique semble assez mal remplie, et très peu des élèves qui sont sortis de celles-ci ont les moyens de continuer à pratiquer. Leur faire prendre en main ce genre de projet, c'est peut-être leur donner des outils afin qu'ils soient autonomes dans leur vie de musicien.

b. Les concerts de l'équipe pédagogique

S'il est difficilement acceptable d'entendre des musiciens avouer qu'ils enseignent à défaut de pouvoir vivre exclusivement de leurs concerts, il n'est certainement pas plus imaginable pour un professeur de refuser de se produire en public. Ces deux aspects du métier sont à mon avis indissociables. Comment enseigner de façon cohérente, et former les élèves à jouer en public, si nous même nous ne jouons pas. Inversement, l'enseignement peu nourrir notre

propre expérience de musicien, grâce aux échanges avec les élèves. Il me paraît de plus assez égoïste, et pour tout dire assez inconcevable, d'être musicien et de ne pas chercher à partager ses compétences.

Un professeur a à mon avis tout intérêt à se produire d'une part dans des concerts et des projets extérieurs et indépendants de l'école de musique, d'autre part dans des réalisations en lien avec l'équipe pédagogique de l'établissement. Il est important que les élèves puissent entendre jouer leurs professeurs. Cela peut-être motivant pour eux ; de plus cela installe des rapports d'échange entre enseignants et élèves, et non pas des rapports de soumission. Les premiers ne paraissent pas ainsi exiger des seconds, des choses auxquels eux-même ne se confronteraient pas. Les professeurs peuvent écouter les élèves jouer, et vis et versa.

Les projets de concerts montés avec l'équipe pédagogique doivent être imaginatifs, et peuvent tout comme ceux des élèves avoir lieu dans des endroits variés. Ils participent ainsi également à la vie de la cité.

c. Les intervenants extérieurs

La venue d'un intervenant extérieur, peut apporter un élan d'énergie à l'intérieur d'un établissement. Les master class sont les modalités les plus classiques, et peuvent être très intéressantes. Le travail avec un compositeur (impliquant si possible toute l'école), a toutes les chances d'être passionnant. On peut également imaginer recevoir un plasticien, ou un metteur en scène de théâtre... Les intervenants possibles sont innombrables, et il importe aux membres de l'équipe pédagogique d'être imaginatifs, afin de faire venir des personnes permettant un travail intéressant, et qui apportera un réel plus aux élèves, et à l'école.

Grâce à ces différentes modalités, l'école ne tourne pas en vase clos, et crée un lien avec le reste de la société, que ce soit à l'extérieur de ses murs (concerts), ou à l'intérieur (venu d'intervenants).

II. L'établissement

A. Le projet d'établissement

a. Le rôle dans la ville

Le projet d'établissement est souvent rédigé, en fonction de ce que la municipalité attend de l'école de musique. Lorsque cette dernière se situe dans un quartier difficile, la ville souhaite souvent lui attribuer une mission d'ouverture, en direction des populations qui y sont en général peu représentés. Elle peut également souhaiter renforcer une classe spécifique, afin de fournir des musiciens manquants.

Quoi qu'il en soit, et quelle que soit cette volonté, il importe pour le professeur d'y être attentif. Il a une mission de service public, et il doit tout en respectant ses propres conceptions, veiller à l'intérêt de la ville, et de sa population. Il se peut ainsi que son rôle change selon qu'il soit dans une commune ou dans une autre. On ne peut certainement pas penser les projets de la même façon, selon qu'ils soient effectués dans une école du centre de Paris, ou d'une cité de banlieue, par exemple. Il importe de prendre en compte la réalité du lieu et de sa population, et de respecter les besoins et les goûts de cette dernière (tout en veillant à ouvrir l'horizon culturel).

b. Quel contrat didactique ?

Il appartient certainement au projet d'établissement de clarifier le contrat didactique que l'école souhaite mettre en œuvre. C'est un contrat, le plus souvent implicite, qui concerne les élèves d'un côté, et les professeurs de l'autre, et qui définit selon quels principes va se dérouler l'enseignement. Ainsi, travaille-t-on exclusivement à la formation d'une élite, qui s'accompagnerait nécessairement d'une dure sélection, ou préfère-t-on aider les élèves à trouver leur place dans la vie, et leur propre positionnement vis-à-vis de la musique ? On l'aura sans doute compris, cette seconde solution me paraît plus pertinente. Elle n'exclue pas ceux qui voudraient devenir professionnels, tout en respectant les aspirations de chacun. Qui plus est, lorsque l'on opère une sélection trop rigoureuse, on a selon moi toutes les chances de

se tromper. Les exemples ne manquent pas d'élèves qui semblaient « moyens », et qui se sont peu à peu révélés. En opérant d'une telle façon, on peut blesser profondément des personnes qui auraient aimé avoir leur place dans la musique, et qui plus est, priver la société de musiciens intéressants. C'est certainement la variété des personnalités musicales qui rend la vie artistique riche, et non pas la fabrication d'un modèle idéal et uniforme.

c. Quelle évaluation ?

L'évaluation est intimement liée au contrat didactique. Ainsi si l'on souhaite former une élite, il est presque certain que l'on optera pour une évaluation normative. La norme ici sera l'excellence (ajustée bien sûr selon le niveau, année ou cycle), et les élèves les mieux évalués seront ceux-là qui se rapprocheront le plus de cette norme. Si l'on souhaite à contrario participer au développement de la personnalité de l'élève, on choisira plus probablement une évaluation formative. Dans ce type d'évaluation, l'erreur ne sera pas sanctionnée, mais sera un outil qui permettra à l'élève de progresser, en lui indiquant où se situent ses manques, et ses marges de progressions. Il s'agit d'une évaluation au service de l'élève, et non pas au service de la sélection.

Néanmoins, l'évaluation doit à mon avis être pensée de façon extrêmement subtile. Même une évaluation formative (et prise comme telle par le professeur), moralement beaucoup plus acceptable, peut-être à mon avis mal prise par l'élève ; tellement habitué à fonctionner au sein de l'école traditionnelle, où la note (et l'évaluation) lui semble toujours plus importante que la formation qu'il reçoit, il peut, selon moi prendre tout type d'évaluation comme un dressage que l'on veut lui infliger. Ainsi, même dans le cas d'une petite évaluation de fin d'année, non sanctionnée par un passage, le fait de jouer devant des personnes, que l'on ne connaît pas, et qui nous renvoient des choses totalement différentes de l'émotion que l'on aurait voulu faire passer, complètement distancés, et souvent anecdotiques (le bras était un peu haut, la deuxième mesure n'était pas tout à fait en place...), peut être vécu douloureusement. De plus, souvent tout ce qui est pointé par le jury, l'avait déjà été par le professeur.

Ainsi, si le fonctionnement par cycle, me paraît relativement acceptable, en donnant le temps à l'élève, l'évaluation doit rester à mon avis un outil de travail entre le professeur et

l'élève durant toutes les premières années de formation. Un professeur peut néanmoins souhaité avoir l'avis d'une personne extérieur sur le travail qu'il effectue avec ses élèves, auquel cas il peut demandé à un autre enseignant de venir observer une réalisation d'élèves. L'échange se passerait ainsi plus de professeur à professeur, que de jury à élève. Le lien de ce dernier au public ne serait pas entravé. Il est évident que le problème se modifie lorsque l'élève s'approche du niveau pour devenir professionnel.

B. Le lien entre les disciplines musicales

a. Le lien formation musicale-instrument

La séparation que l'on peut souvent observer entre les cours de formation musicale et ceux d'instrument, ne semble aujourd'hui plus très pertinente. Longtemps, chaque professeur a opéré de son côté, sans trop se soucier de ce que travaillaient les autres enseignants, et en laissant l'élève faire le lien lui même, s'il le pouvait ; ce qui était probablement rarement le cas, surtout pour les petits niveaux, où les approches sont souvent très différentes.

Il existe actuellement de nombreux exemples de cours qui font ce lien d'une manière différente. J'ai pour ma part pu participer à un « cours global », durant quelques mois. Celui-ci s'adressait à des guitaristes et violonistes de première année, et mêlait formation musicale et instrument. Nous étions trois professeurs à intervenir, un de violon, un de formation musicale, et moi-même pour la guitare. Les élèves n'avaient pas d'autres cours en parallèle. L'enjeu était donc de leur donner les compétences propres à l'instrument, tout en les éveillant à une conscience musicale plus large et plus vive. Le lien était ainsi fait de lui même, et l'un ne pouvait aller sans l'autre. Les classes de maître unique, mal nommées, fonctionnent sur le même principe. Il existe d'autres fonctionnements tels que la formation musicale, à travers des classes d'orchestre.

Quoi qu'il en soit, si des cours de ce type ne peuvent être mis en œuvre, il convient selon moi de travailler en lien étroit avec les professeurs de formation musicale. On peut penser des projets en commun, se rendre de temps à autres aux cours de ces derniers pour travailler avec les élèves, où jouer de la musique avec eux... Lors de mon expérience de cours global, j'ai pu constater que l'échange entre professeurs était extrêmement bénéfique, chacun apportant sa vision, et ses compétences propres aux autres, ainsi qu'aux élèves.

b. Élèves de la classe ou élèves de l'établissement ?

L'élève, dans une école de musique, ne doit donc pas être formé uniquement à devenir un bon instrumentiste. Il est nécessaire qu'il reçoive une formation complète, et variée. De ce point de vu nous avons pu voir que le lien avec la formation musicale était fondamental. Néanmoins un apprentissage musical complet dépasse largement ces deux seuls cours (d'instrument et de F.M.) qui constituent cependant la quasi totalité de l'enseignement dispensé dans les écoles spécialisés. On a souvent du mal, en tout cas en France, à concevoir qu'un lieu de pratique puisse aussi être un lieu d'apprentissages plus théoriques, et vis et versa. L'école de musique apprend ainsi à pratiquer son instrument et à former une bonne oreille, le reste étant laissé soit à la curiosité de l'élève, et à sa capacité à s'instruire par lui même, soit, éventuellement, à la faculté de musicologie. De telle sorte que l'on voit souvent sortir des conservatoires, de bons instrumentistes, ayant une bonne oreille, mais une assez faible culture musicale, artistique, et même générale. Or cette culture est nécessaire au développement de la sensibilité et de l'imagination. C'est ainsi que Debussy a pu affirmer, s'adressant à des personnes qu'il estimait manifestement moyennement : « vous êtes des mauvais musiciens parce que vous n'êtes que musiciens ». Il est important d'après moi de travailler au développement de disciplines telles que la culture artistique et générale, l'histoire et l'histoire des arts mis en parallèle avec l'évolution de la musique, la philosophie de la musique... au sein des écoles, et d'y sensibiliser les élèves. Dans cette perspective, le travail avec des intervenants extérieurs, que nous avons déjà pu évoquer peut-être utile.

Tous les domaines pouvant être bénéfiques pour les élèves, les échanges entre les différentes disciplines gagneraient à être facilités. L'élève pourrait ainsi se rendre au cours dont il a besoin, en concertation avec ses professeurs (qui approuveront ou non sa démarche, et l'aideront à garder une cohérence), et pourra adapter son apprentissage, au cours de ses évolutions. Il se peut par exemple, qu'il ait la volonté, à un moment donné de se perfectionner en rythme, ou de participer, afin de développer sa voix et son oreille, à une chorale (deux exemples parmi une infinité possible). De cette manière, l'élève ne sera pas l'élève d'une classe, mais d'un établissement, et sera réellement au centre du système éducatif. On peut imaginer que chacun d'entre eux dispose d'un « cahier », où il répertorierait les cours qu'il a reçu. Cela servirait d'outil de travail, en permettant de visualiser, et de garder à l'esprit les différents parcours, et en aidant ainsi à rendre cohérent les apprentissages.

De ce point de vue, il est très important de travailler en lien étroit avec tous les membres de l'équipe pédagogique, afin d'organiser un suivi des élèves, et de pouvoir mettre en place une formation qui correspond à leur besoin.

C. Le rôle du professeur

a. Travail musical

L'apprentissage musical n'étant jamais fini, et étant toujours perfectible, le professeur se doit de continuer à se perfectionner. S'il veut permettre à ses élèves de faire le lien entre les différentes musiques, et s'il veut travailler avec les autres enseignants, il doit développer les outils qui lui permettront de répondre efficacement à ces exigences. Comment par exemple faire travailler de la musique contemporaine, si on en a soit même jamais joué, ou expliquer la musique baroque, si l'on ne connaît rien de ses « règles ». Comment parallèlement faire le lien entre une musique chère à l'élève (rap, rock...), et une musique que l'on travaille avec lui (pour les exigences d'un projet par exemple), mais qu'il aime moyennement, si l'on ne connaît de notre côté rien à sa musique. Il est impossible de connaître bien tous les styles, et pourtant, il faudrait donner la pratique la plus variée possible à l'élève ; il s'agit de tendre sans cesse vers une connaissance plus étendue.

L'enseignant a donc tout intérêt à développer, d'une part sa culture musicale, d'autre part son répertoire, et sa pratique. En continuant qui plus est à travailler, le professeur ne se place pas en personne omnisciente vis à vis de l'élève, et pourra plus facilement instaurer un rapport d'échange.

b. Travail artistique

De la même façon, et pour aller plus loin, si le professeur veut tisser un lien avec les autres arts, et se placer dans un cadre plus large d'éducation artistique, il faut qu'il dispose des connaissances minimales, nécessaires à cela. Il doit de plus, selon moi, être capable de tisser des liens historiques et artistiques, qui permettront à l'élève de mieux comprendre les œuvres qu'il travaille. Si un travail de recherche peut être effectué avec ce dernier, il me semble que dans ce domaine également, le professeur a intérêt à développer ses connaissances, qui lui permettront d'apporter plus de matière à l'enseignement. La mise en parallèle d'un morceau avec un poème, une peinture, un film... peut comme nous l'avons déjà dit servir l'imagination, et donner un cadre à la sensibilité de l'élève. Il peut être intéressant d'avoir ces outils à disposition.

c. Travail pédagogique

Lorsque l'on se souciait avant toute chose de former une élite musicale, il semble que donner des cours individuel à peu près identiques, à l'aide de méthodes unifiées, quels que soient l'âge et la personnalité de l'élève, suffisait. Aujourd'hui que l'école de musique a un rôle plus social, et de service public, il est nécessaire de varier les approches pédagogiques. Il s'agit de s'adapter aux besoins et aux attentes de chacun, et de chaque ville, autant que faire ce peut, en concertation avec la municipalité, l'équipe pédagogique, et les élèves/parents d'élèves. Pour cela, un professeur doit à mon sens être capable de renouveler sa pédagogie. On attend de lui qu'il mette en place différentes sortes de cours, qu'il expérimente de nouveaux dispositifs. Les résultats obtenus, et le retour des élèves, permettront d'affiner ceux-ci, et d'en imaginer d'autres, éventuellement plus pertinents. Beaucoup de choses se font actuellement dans ce sens, notamment en ce qui concerne le lien formation musicale-instrument, comme nous avons déjà pu le voir.

III. L'élève dans la classe

A. Quel professeur ?

a. Le rapport professeur-élève

Beaucoup de personnes estiment encore qu'il faut avoir un don pour pouvoir faire de la musique. Si tel était le cas, il semblerait que le rôle du professeur soit extrêmement limité ; pour ainsi dire inutile. Il lui suffirait de donner de la matière aux élèves doués qui progresseraient seuls ; quant aux élèves non doués, ils n'auraient qu'à arrêter la musique. Cette conception cache souvent des choses plus profondes, et assez peu acceptables. Très souvent se réfugier derrière le manque de talent d'un élève, c'est refuser d'effectuer un travail en profondeur, sur les choses qui l'empêchent d'avancer. Il y a donc là un enjeu fondamental ; selon que l'on estime que seuls certains ont pour ainsi dire le droit de faire de la musique, ou que toute personne si elle le souhaite peut trouver sa place dans cette art, le rôle du professeur n'est pas du tout le même. Il me semble que l'intérêt que représente l'enseignant, se justifie précisément dans le fait qu'il aide les élèves à vaincre ses difficultés ou ses blocages.

Pierre Bourdieu, nomme ce que nous avons décrit plus haut « l'idéologie du don ». Elle est selon lui un moyen de discrimination sociale. Sans aller aussi loin, il est clair qu'elle permet à certains professeurs de valoriser certains élèves, selon l'empathie plus ou moins grande qu'ils ressentent avec eux. Pour illustrer la subjectivité d'une telle vision, je pourrais donner en exemple un enseignant qui estimait qu'une élève n'était pas faite pour son instrument, alors qu'elle était celle qui progressait le mieux dans la classe. Les qualités musicales peuvent être multiples, et il faut à mon avis faire attention à ne pas en valoriser trop une qui nous tiendrait plus à cœur, au détriment d'une autre. Chaque élève présente dans ce sens des qualités qui lui sont propres, et qui peuvent se dévoiler petit à petit.

En partant donc du principe que chaque élève a les moyens d'aller loin dans l'apprentissage de la musique, l'envie et le travail fournis deviennent prépondérantes dans la progression de celui-ci. Un des grands enjeux pour le professeur serait alors de motiver l'élève. Pour ce faire il importe, comme nous l'avons déjà dit, de varier les approches pédagogiques, de monter des projets intéressants, et de respecter les goûts de ce dernier. Un élève qui vient pour travailler un style de musique spécifique, et qui se trouve contraint

d'étudier autre chose, peut je pense, complètement perdre sa motivation. Cela n'empêchera pas le professeur (et fera même certainement partie de son travail) d'essayer d'ouvrir petit à petit l'horizon musical de ses élèves. Il ne s'agit pas de considérer que toutes les musiques doivent converger vers la musique « savante », mais d'étayer les connaissances artistiques, afin que l'élève trouve petit à petit ce qui lui correspond le mieux, découvre son identité musicale.

Le professeur doit en outre essayer de trouver une place vis à vis de l'élève, qui ne soit ni trop éloignée ni trop étouffante. Considérer que l'on a affaire à des élèves de l'établissement, et non de sa classe, comme nous l'avons déjà évoqué, et le travail en lien avec l'équipe pédagogique, sont des moyens qui peuvent permettre de garder cette juste place.

b. L'apprentissage selon les âges

Il me paraît assez évident que l'apprentissage se construit différemment selon les âges. C'est ce que Jean Piaget a pu démontrer dans ses recherches sur le développement cognitif. Il a ainsi pu observer qu'il était inutile de demander certaines choses à des enfants trop jeunes, leur construction ne leur permettant pas encore de les appréhender. Passer par le ressenti semble la méthode la plus efficace avec les jeunes enfants, pour qui les apprentissages plus abstraits paraissent problématiques. Il me paraît important, dans cette optique, d'être capable de travailler un moment sans le support de la partition.

A contrario, les adultes ont développé leur capacité de raisonnement, ce qui se fait souvent au détriment de l'instinct. C'est ce que j'ai pu observer chez mes élèves plus âgés, et notamment lorsque j'ai monté un ensemble mélangeant une adulte à des personnes plus jeunes. Bien qu'elle était assez avancée, ce travail a été problématique, le besoin qu'elle avait d'intellectualiser l'empêchant de libérer son écoute. Elle avait une nécessité de contrôle, qui se révélait ici moins efficace que ne l'aurait fait un plus grand « laisser aller ». C'est pour les adolescents (si l'on met de côté les problèmes affectifs) que l'apprentissage de la musique me semble le plus rapide. Ils viennent souvent motivés, ont gardé leur naturel, tout en ayant construit leur intellect, et ont plus de facilité avec les gestes moteurs. L'âge est donc un facteur à prendre en compte, et il peut être intéressant de travailler avec des élèves de la même génération, pour mettre en oeuvre des choses spécifiques, comme il serait enrichissant de les mélanger, afin que chaque tranche d'âge apporte sa façon de faire aux autres.

c. Le répertoire

On a pu apercevoir tout au long de ce projet, que j'estimais important de faire travailler un répertoire varié. Nous nous attarderons donc un moment sur le problème plus spécifique de la musique contemporaine. Celle-ci est actuellement méconnue, mal aimée du public, et même de nombreux musiciens. Pour Guy Reibel, compositeur contemporain, la pratique, et même la composition de cette musique, sont indissociables de la pédagogie. Il estime que les compositeurs doivent travailler en lien avec les professeurs. Il pense de plus que c'est une musique propice à l'expérimentation. Il faut donc que les enseignants fassent comprendre cette musique de l'intérieur, en la faisant pratiquer à leurs élèves, sous formes de jeux, d'improvisation... Il propose dans son livre « jeux musicaux » un certain nombre d'exemples vocaux, mais le professeur peut en imaginer beaucoup d'autres, ou en adapter à son instrument. Les deux solutions les plus convaincantes pour faire comprendre cette musique aux élèves me sembleraient donc d'une part le travail avec un compositeur, d'autre part, l'expérimentation. Il est évident que ces deux approches peuvent se regrouper en une seule.

B. Quel type de cours ?

a. Les intérêts du cours collectif

Ils permettent de varier les approches pédagogiques, et de renouveler les modes d'enseignement. Ainsi on peut faire un travail sur le corps et sur le ressenti, qu'un cours individuel permet moins, un travail sur l'écoute plus approfondi, sur le jeu en ensemble, ainsi que sur la direction entre autres. Ils permettent surtout la confrontation des élèves, et des fonctionnements. C'est ce que Vygotski appelle le conflit socio-cognitif. Il reprend ce que Piaget avait déjà décrit en parlant des conflits cognitifs, qui sont la confrontation de la perception de l'élève avec un problème, ou une situation problème, et la recherche de moyens pour résoudre ce problème, et y ajoute une dimension sociale. La confrontation des idées des différents élèves permettra de faire avancer la situation. Ce travail en groupe facilite en outre

la métacognition, c'est à dire la capacité des élèves à analyser a posteriori leur travail, et les difficultés qu'ils ont rencontrées. Cette analyse sera plus naturellement effectuée par la discussion entre élèves, que lors d'un cours individuel où ces derniers auront peut-être tendance à compter un peu trop sur le professeur. Le travail de celui-ci lors de ces séances de groupe, sera donc de mettre les élèves dans des situations problème, et de s'appuyer sur ce que Vygotski nomme leur zone proximal de développement (c'est à dire le moment où ils ont besoin d'une aide pour aller plus loin que leur disposition actuelle), pour les faire progresser.

b. Les intérêts du cours individuel

Outre le fait qu'il soit important de proposer des dispositifs variés aux élèves, ceux-ci peuvent ressentir le besoin que l'on s'intéresse plus spécifiquement à eux. Il donne ainsi les moyens de passer plus de temps, avec eux, ce qui peut être absolument nécessaire, dans le cas de ceux qui présentent des difficultés importantes. Dans le cadre de mon tutorat, j'ai ainsi pu m'occuper d'une élève d'un cours de groupe, qui avançait beaucoup plus lentement que les autres. Elle a manifestement été très heureuse que quelqu'un puisse prendre du temps avec elle (temps qu'il était impossible à lui donner dans le cadre du cours collectif), et lui aider à dépasser ses difficultés. Il est également possible que ces cours soient l'occasion de faire un travail technique plus approfondi, entre autres pour les hauts niveaux, ce que ne laisse pas toujours le temps d'effectuer les séances en groupe. Il est important de ne pas laisser de côté cet aspect qui participe aussi à la libération de l'interprétation, et à la capacité à jouer toutes les sortes de répertoire.

En outre certaines personnes ont du mal à fonctionner en groupe, et se sentent plus à l'aise en individuel. La démarche que représente le fait d'aller prendre des cours de musique, n'étant pas forcément évidente, il me paraît nécessaire de prendre en compte ces réticences. Il sera certainement utile d'amener petit à petit ce type d'élèves à se confronter aux autres musiciens, comme il le sera d'amener ceux qui ne sont à l'aise qu'en groupe, à pouvoir travailler seuls.

c. Exemples d'articulation entre ces deux modalités

Les modalités imaginables, étant infinis, je me contenterais de donner quelques idées que je peux avoir pour le moment. Le cours global dont j'ai pu avoir l'expérience, a été très enrichissant. Les élèves paraissaient heureux d'y participer, mais semblaient frustrer de ne pas pouvoir consacrer un plus long moment au travail de leur instrument. C'était un cours d'une heure, qui avait lieu deux fois par semaine. Si je devais mettre en place quelque chose de ce type, je remplacerais un de ces deux cours par un, consacré exclusivement à l'instrument (toujours en ensemble). Cela permettrait de libérer le cours global, pour un travail qui soit réellement d'écoute, et d'échange entre les différents instrumentistes. Cette disposition me paraîtrait intéressante à effectuer pour tout le premier cycle. Le cours global me paraît moins pertinent lorsque l'on s'approche des niveaux plus élevés. On pourrait pour le deuxième cycle, imaginer une alternance entre des cours collectifs d'instrument, et des cours de formation musicale, sous forme d'ateliers, comme c'est le cas à l'école de musique de Saint-Herblain. Les ateliers changent tous les trimestres et permettent de travailler l'écriture, l'improvisation, l'écoute... Il serait alors nécessaire de réutiliser dans un cours ce qui a été travaillé dans l'autre, et d'imaginer des réalisations communes. Le cours individuel prendrait de l'intérêt pour les hauts niveaux dans lesquels les élèves doivent devenir plus autonomes. Ce serait alors à eux d'organiser leurs projets, et leurs travaux d'ensemble, aidés par le professeur qui adaptera ce temps de cours selon leurs besoins (possibilité d'écouter l'élève avec d'autres instrumentistes...).

Ce ne sont bien entendu que des idées, qu'il faudrait confronter avec la réalité du terrain. Il importe avant tout de varier les propositions, afin que chaque élève puisse y trouver son compte.

Conclusion

Voici donc mon projet et mes préoccupations pédagogiques, tels que je peux les décrire actuellement. Il est évident que la pratique que je vais avoir tout au long de ma carrière, les apprentissages que je vais continuer à recevoir, et les rencontres que je vais faire vont permettre l'évolution de cette pensée. Il me paraît tout aussi certain que certaines idées naissent à certains moments. Ce que nous mettons en action, naît de la rencontre entre notre personnalité, nos préoccupations, et l'état de la société. Les écoles de musique ont actuellement besoin de se défaire du fonctionnement qu'elles ont eu durant de nombreuses années, depuis la révolution française, et qui les marque encore. Nul doute pourtant, qu'en réparant certaines erreurs du passé, nous n'en commettions de nouvelles. La pédagogie de la musique, sera donc toujours à réinventer, que ce soit sur un plan individuel, ou sur un plan plus général, concernant la société dans son ensemble.