

CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire

Benjamin Gaspon

M08

Projet pédagogique

diplôme d'état de musique ancienne

juin 2008

Sommaire

Introduction	p. 3
I. Animation de la classe de traverso	p. 5
a) Organisation des cours	p. 5
b) La relation professeur-élève	p. 6
c) Objectifs généraux de formation	p. 8
II. Supports pédagogiques	p. 11
a) Technique instrumentale	p. 11
b) Interprétation	p. 13
III. Le département, l'école et le territoire	p. 15
a) Les présentations de travaux des élèves	p. 15
b) Les projets transversaux de formation	p. 18
c) L'action sur le territoire	p. 20
Conclusion	p. 22

Introduction

Mon projet de me professionnaliser dans le domaine de l'enseignement artistique est motivé avant tout par le désir de faire partager aux autres l'expérience riche de la pratique musicale. En effet, le travail régulier d'un instrument ou de la voix, le jeu collectif et l'élaboration de projets contribuent grandement à l'épanouissement émotionnel et intellectuel d'une personne, et ce quel que soit le niveau, l'âge ou la discipline pratiquée. Par ailleurs, pratiquer la musique ouvre des voies chez l'individu vers un langage qui certes possède ses règles et son vocabulaire, mais qui existe et fonctionne au-delà de la conscience immédiate et de la communication verbale quotidienne. Cette fenêtre vers un ailleurs, vers un indicible néanmoins capable de toucher ses semblables intimement, constitue la complexité du phénomène musical, ainsi que de la posture du musicien vis-à-vis des autres.

Un vaste travail de sensibilisation et de démocratisation des disciplines artistiques a déjà été accompli dans notre pays grâce au réseau d'écoles d'art et de musique, dont je suis moi-même issu. Cependant, l'accès à la musique reste encore difficile dans notre société, notamment pour ce qui est des répertoires classiques et anciens, enseignés avant tout dans les conservatoires, et qui restent réservés aux classes privilégiées. Or, si nous voulons que les générations futures continuent à exécuter et à écouter les trésors de la musique du passé, ne faut-il pas mettre l'accent sur la transmission de ce patrimoine, avant tout en rendant cette pratique visible et accessible dans tout le territoire ? Par ailleurs, dans la poursuite du même but, que puis-je apporter aux pratiques pédagogiques actuellement en usage, et quelle personnalité d'enseignant suis-je amené à endosser ? Le rôle des établissements d'enseignement artistique reste central dans cette problématique, et ils

constituent la base de toute action pédagogique et artistique de valorisation de ce répertoire. L'ambition de ce projet sera alors de proposer des idées pour animer à mon niveau un atelier ou une classe de musique ancienne en phase avec les demandes de l'institution garante de la « conservation » de ce patrimoine d'une part, et ouvert à la diversité des individus et des réalités qui composent notre monde contemporain d'autre part. La conviction qui motive cette action reste que le plus grand nombre doit avoir accès à toutes les formes d'expression musicale, y compris les plus savantes.

Cela implique bien entendu de rejoindre l'équipe d'une école de musique, terme qui englobe des contextes et des réalités d'une grande variété, afin de participer à la vie d'un établissement et de poursuivre plusieurs objectifs : assurer une formation musicale de qualité aux élèves leur permettant dans leur vie future de comprendre, d'apprécier et de pratiquer la musique ; susciter des vocations, donner confiance aux plus talentueux des élèves pour les mener vers des carrières convoquant leur connaissance de l'art musical ; multiplier l'offre culturelle d'une communauté en proposant des projets musicaux par et pour les habitants. Ainsi, les enseignants de la musique engagés dans la mission de l'établissement doivent, à mon sens, obéir à un impératif double : 1) la formation, c'est-à-dire la transmission d'un savoir-faire musical et d'un bagage culturel, 2) l'encadrement de projets musicaux collectifs, dans et hors de l'école. À ces impératifs vient s'ajouter la prise en compte des différents publics qui fréquentent les écoles de musique, et de ceux que l'on voudrait y attirer : que mettre en place pour faciliter la venue de nouveaux élèves, y compris dans les disciplines plus rares ? Une troisième facette de notre travail, la sensibilisation, émerge alors. Ces trois missions seront abordées dans le projet qui suit.

I. Animation de la classe de traverso

a) Organisation des cours

Répondre au mieux aux besoins spécifiques des élèves, fortifier durablement leur technique instrumentale tout en leur permettant de développer une personnalité musicale propre et autonome, leur faire aborder le vaste répertoire dans son ensemble et acquérir un bagage de connaissances suffisant pour pouvoir poursuivre leur évolution musicale quelle qu'elle soit, tels sont les objectifs généraux qui doivent à mon sens motiver la conduite et le projet de la classe.

Cela exige donc de l'enseignant de rester vigilant sur une dualité du travail de l'élève, qui doit sans cesse mener de front développement instrumental personnel et compétences de musicien d'ensemble. En effet, les joueurs d'instruments à vent se retrouvent très rarement seuls sur une scène lors des représentations publiques, et leur pratique est constituée pour une majeure partie de musique d'ensemble. Le traverso, qui possède une riche littérature solistique, n'échappe pas à ce phénomène et il est indispensable pour un flûtiste de pouvoir fonctionner correctement en groupe, ne serait-ce que pour interpréter des sonates avec basse.

Ainsi, je suis persuadé de la nécessité, tant que les contraintes de fonctionnement de l'école le permettent, de favoriser des cours d'instrument en groupe, que ce soit des groupes de 2 ou 3 flûtistes ou bien un groupe à plusieurs instruments, si l'élève prépare une pièce de musique de chambre, sujet sur lequel je reviendrai ultérieurement. Ce mode de gestion du temps, qui peut être utilisé en alternance avec les habituels cours individuels, rend possibles des mises en situation très concrètes comme le jeu à deux ou trois instrumentistes, où des problématiques

musicales fondamentales sont traitées directement par la pratique : stabilité de l'intonation, précision rythmique dans le tempo et dans les silences, rapidité de déchiffrage, qualité de l'écoute, clarté de jeu.

Bien évidemment, cela suppose une plus grande flexibilité d'organisation de la part des élèves, et une présence plus longue en salle de cours. La dose de pédagogie de groupe qu'il est possible de mettre en œuvre résultera d'une concertation avec la classe et d'une prise en compte des réalités du terrain. Néanmoins, je reste convaincu que c'est une incitation qui doit venir de l'enseignant. La composition des cellules de travail est également dépendante du contexte des affinités personnelles ou de la compatibilité musicale (sensibilité, niveau technique, vitesse d'apprentissage). Par ailleurs, notre spécialité comprenant une part non négligeable de recherche personnelle, par la lecture de traités musicaux et de documents historiques très divers allant de l'histoire de l'art à l'organologie, le travail en groupes encouragera je l'espère la circulation d'informations entre les élèves sur tous les sujets liés de près ou de loin à la pratique musicale.

b) La relation professeur-élève

Les instruments anciens sont dans la plupart des cas une spécialisation de l'étudiant venant après un premier apprentissage de la musique sur un instrument « moderne ». Cela a pour conséquence que les élèves sont majoritairement des adolescents et des jeunes adultes, et quelque fois des adultes plus âgés, en particulier pour ce qui est du public amateur. Le niveau de maîtrise de l'instrument et du style d'interprétation de la musique baroque peut être extrêmement contrasté pour les différentes personnes faisant leur arrivée dans la classe. Des facteurs multiples vont influencer le profil de l'élève tels que l'âge, la pratique continue ou non de la musique, l'instrument qu'il pratiquait auparavant, sa fréquentation des salles de concert, sa discothèque personnelle, son niveau de culture générale, son indépendance dans le travail, sa curiosité, la liste n'est évidemment pas exhaustive. Ainsi, cette grande variété de profils et de besoins nous oblige à une certaine souplesse dans le contrat

de formation, qui sera d'autant plus personnalisé. On peut avoir en tête des objectifs généraux de compétences à acquérir d'une année à l'autre de manière théorique, néanmoins, la prise en compte des spécificités de chacun intervient idéalement dès l'arrivée de l'élève. Le parcours de formation élaboré pour l'élève se construit ainsi dans cette « tension » entre ce dont il est porteur, son potentiel, ses aspirations, et un parcours-type que l'on ne doit pas perdre de vue si l'on veut pouvoir jouer le jeu de l'évaluation normative (à savoir une prestation ponctuelle devant un jury extérieur) telle qu'elle s'effectue dans la plupart des établissements.

Ceci implique une relation de confiance entre l'étudiant et l'enseignant, qui peut se trouver facilitée par la relative proximité générationnelle (pour l'instant je me situe plus ou moins dans la même tranche d'âge que la plupart des élèves), même si une trop grande familiarité peut, dans certains cas et avec certaines personnes, nuire au bon fonctionnement des cours. D'une manière générale, je ne me reconnaîtrais pas dans un rapport professeur-élève trop formel, et il s'agit en outre d'un schéma que je n'ai moi-même pas connu, que ce soit dans une école de musique ou dans un conservatoire supérieur. De plus, quand on se retrouve face à des collègues musiciens dans une démarche d'initiation ou de perfectionnement, le rapport se joue cette fois entre pairs. Un échange fructueux s'envisage difficilement en cours si l'on a pas établi de lien cordial et une communication naturelle avec la personne qui vient se former. Néanmoins, il y a nécessité de la part de l'enseignant dans ma situation à trouver un positionnement permettant d'entretenir ce genre de rapport sans gêner la disponibilité au travail.

Par ailleurs, je souhaite insister ici sur la nécessité pour le professeur de travailler sur les qualités du musicien dans leur ensemble. Parmi elles il faut mettre en avant l'assurance et l'aisance sur scène, qui doivent être prises en compte dès le début. Il n'est pas aisé de modifier le caractère d'une personne, et ce n'est d'ailleurs pas la mission du conservatoire, en revanche je crois qu'en fortifiant sa confiance de musicien par des passages fréquents sur scène et l'habitude d'assumer et de défendre des choix d'interprétation, on lui permet d'améliorer sa communication musicale et, par ricochet, sa communication verbale ou

corporelle. Le travail instrumental sur des pièces doit s'accompagner d'un travail sur tous les messages que l'on envoie lors de la prestation. Pour parvenir à des résultats dans ce domaine, je pense qu'il est judicieux de se tourner vers d'autres disciplines présentes dans l'école de musique, soit le chant, le théâtre, voire la danse, ou encore d'envisager d'inviter ponctuellement des intervenants spécialistes de la relaxation du corps (yoga, tai-chi, technique Alexander). A mon niveau, je peux faire travailler les élèves sur des gestes simples comme l'arrivée et le départ de la scène, le salut, le regard vers le public, pour tenter de leur faire prendre conscience de tout ce qu'ils sont en mesure de faire pour rentrer plus efficacement en contact avec les auditeurs, et pour présenter véritablement leurs idées musicales.

c) Objectifs généraux de formation

Tout d'abord, il faut évoquer les différents types de cursus que l'on peut être amené à accompagner.

- Initiation à l'interprétation baroque

Il s'agit de fournir à des élèves déjà inscrits dans une autre discipline au sein de l'établissement les connaissances de base pour l'interprétation des pièces du répertoire baroque. Cela s'opère *a priori* sur leur instrument habituel, mais des aller-retours sont envisageables avec l'instrument historique.

- Spécialisation en musique ancienne

C'est le cursus de formation à proprement parler, qui peut également convenir à certains élèves prêts à suivre un double parcours de type flûte moderne-traverso. Il accueille généralement des élèves ayant déjà accompli des études musicales et qui ont fait le choix de se spécialiser. Cela peut se produire dès l'adolescence, mais concerne surtout de jeunes adultes. Par ailleurs, le même dispositif accueille dans la

plupart des cas les élèves adultes amateurs. Ces derniers peuvent viser de sanctionner leur parcours d'études par un diplôme tel que le certificat de fin d'études, mais également de poursuivre vers un diplôme semi-professionnel comme le DEM. Cela dépend de leur niveau de pratique musicale et de leurs possibilités d'investissement en termes de temps et de travail. Par ailleurs, selon le contexte de l'établissement, un cursus spécifique aux amateurs peut être étudié pour accueillir ce public.

Les élèves spécialistes de musique ancienne qui obtiennent un diplôme d'orientation professionnelle sont censés avoir acquis les compétences de base du futur musicien, qu'il leur faudra ensuite développer par des expériences plus poussées et diversifiées afin de devenir véritablement des professionnels accomplis : conservatoire supérieur, master-classes, programmes d'orchestres d'étudiants, engagements professionnels et plus généralement une pratique de la représentation publique. Tout cela se situe hors du cadre du conservatoire municipal ou régional, qui peut en revanche préparer au mieux les élèves à se lancer dans cette aventure.

Pour cela, il me faut faire un bref inventaire des éléments incontournables de tout cursus de formation en musique ancienne, que j'estime être communs à tous les profils d'élèves, et qui seront ainsi abordés à divers degrés d'approfondissement selon que l'on aura à faire à des élèves en initiation, des amateurs ou des spécialistes. Parmi ces éléments à inclure impérativement, on signalera :

- Connaître les différentes danses de la suite française et leur caractère.
- Connaître les autres formes instrumentales : sonate, concerto, fantaisie, partita, air, canzona, trio, quatuor...
- Maîtriser un vocabulaire d'ornementation suffisant : *cf.* Corelli, Quantz...

- Etre en mesure de proposer une ornementation sur un adagio.
- Pouvoir décider de manière autonome d'un tempo et d'un caractère.
- Connaître en détail le répertoire de son instrument, que ce soit en soliste, en ensemble ou dans le répertoire orchestral et vocal.
- Avoir de bonnes notions de culture musicale et artistique des XVII^e et XVIII^e siècles : musique, peinture, sculpture, littérature, théâtre.
- Maîtriser les différents doigtés et leur utilisation en contexte.
- Avoir un son satisfaisant : embouchure détendue, volume suffisant, couleurs intéressantes et variées, stabilité et endurance.
- Pratiquer la musique d'ensemble : duo, trio, musique de chambre.
- Pouvoir organiser un ensemble et des séances de travail.
- Avoir des notions d'allemand et d'italien.
- Savoir entretenir correctement ses flûtes ! Huilage, changement de fil, nettoyage, manipulation du bouchon.
- Avoir quelques connaissances en organologie sur le(s) traverso(s).
- Pouvoir créer un programme de concert cohérent.

II. Supports pédagogiques

a) Technique instrumentale

Il n'y a pas vraiment d'ouvrage méthodique d'apprentissage du traverso, comme cela peut exister pour la flûte traversière moderne. Les méthodes apparaissent à la fin du XVIII^e siècle, lors de la création du conservatoire à Paris, et les professeurs (François Devienne le premier) ont alors tous laissé leur méthode. Néanmoins, il existe une tentative récente de combler ce vide par la flûtiste américaine Janice Bockendorf Boland. Disponible en anglais, sa *Method for the one-keyed flute* propose des conseils de base très clairs et très pertinents, en particulier pour ce qui est des flûtistes modernes débutant le traverso. Par ailleurs, cet ouvrage a le mérite de rassembler de nombreuses informations tirées des traités de l'époque baroque, tout en proposant de véritables exercices techniques créés pour l'occasion, puisque les ouvrages historiques en sont dépourvus.

A l'image de cette démarche, je crois qu'il est nécessaire de trouver une voie pour l'enseignement de cette spécialité où la création pédagogique est possible, notamment dans le domaine de la technique. En effet, il est fréquent en musique ancienne de se concentrer sur le travail d'interprétation des pièces du répertoire, et de négliger l'apprentissage technique rationnel. Or, les défis techniques ne manquent pas, à tous les niveaux ! Pour y faire face, l'enseignant peut tout à fait envisager d'écrire des exercices nouveaux pour s'attaquer à un problème précis.

Quelques cahiers de pièces didactiques de l'époque existent cependant. On trouvera des petits morceaux utiles pour le travail du son, de l'intonation et de la technique de doigtés dans l'ouvrage *Capricen und*

Anfängerstücke de Quantz, disponible en édition moderne. Les caprices sont de véritables études avant l'heure, que les élèves avancés doivent fréquenter quotidiennement. Les autres pièces, beaucoup moins virtuoses, permettent néanmoins de s'entraîner à jouer dans des tonalités complexes (avec des bémols) ou bien de jouer à deux ou avec continuo. Le même auteur a publié deux autres cahiers, de par son activité de professeur de flûte du roi de Prusse, les *Solfeggi* et le cahier de Frédéric le Grand.

Globalement, je crois en la possibilité de mettre à profit les outils des flûtistes modernes pour l'étude du traverso. Si l'on choisit avec soin et si on les adapte par quelques aménagements, il est tout à fait judicieux de travailler des études classiques sur notre instrument : je pense à celles d'Andersen, Gariboldi, Berbiguier, Tulou, Karg Elert etc. Certaines sont de belles pièces et offrent l'opportunité de dépasser notre pratique en ouvrant vers les esthétiques qui font suite à la période de la flûte à une clef. Ceci sans antagonisme, car si l'on se rattache à une pratique plus générale des flûtes « historiques », les limites chronologiques deviennent de plus en plus floues : à la flûte baroque viennent s'ajouter la flûte renaissance en amont, et les flûtes classiques et romantiques en aval, soit des répertoires allant grosso modo de 1500 à 1850 ! Les flûtes en bois et à clefs issues du traverso sont en usage tout au long du XIX^e siècle et perdurent dans les musiques traditionnelles d'Irlande et d'Angleterre... Il est donc absurde, pour en revenir à notre préoccupation initiale, de s'interdire des emprunts à des époques plus tardives et à des styles différents.

Aussi, je propose d'utiliser au besoin des ouvrages récents tels que celui de Philippe Bernold concernant la technique d'embouchure, dont certains extraits peuvent tout à fait servir aux traversistes, et les cahiers d'exercices journaliers de Taffanel et Gaubert pour le travail des gammes et des différentes tonalités. Ceci en prenant toujours soin de se référer lors de ce travail aux objectifs propres à notre instrument. En complément, mon rôle d'enseignant sera de trouver dans le répertoire des extraits pouvant remplir un rôle d'exercice technique, ou d'en concevoir moi-même, comme je l'ai déjà exposé plus haut.

Par exemple, les débutants rencontrent le plus souvent des

difficultés avec la technique d'embouchure. Ainsi, le travail technique des premières années comporte beaucoup de travail de sons filés (notes longues), ce qui est un excellent exercice bien qu'il demande une grande persévérance. Il est donc nécessaire, pour l'enseignant et pour l'élève qui doit faire face à ce défi, de piocher dans toutes les sources possibles des pistes de travail et des formes originales d'entraînement. Par ailleurs, l'élève possède de ses études passées sa propre méthode de travail qu'il est bon de prendre en compte dans le processus.

b) Interprétation

Dans le domaine de l'étude du répertoire, un cheminement doit être tracé pour permettre aux élèves de se développer musicalement en se construisant des repères esthétiques. Si la variété des styles est à aborder dès le départ, pour la richesse de la perspective, je suis convaincu que certaines pièces fonctionnent mieux à certains stades de l'évolution de l'élève, pour des raisons de maturité musicale et de pertinence technique.

Ainsi, pour un passage-type dans la classe de quatre années, voici comment j'envisagerais la progression dans le répertoire :

1^{ère} année :

Suites pour flûte seule de J. B. Boismortier.

Suites avec basse de J. Hotteterre, M. de la Barre.

Suites à deux dessus et basse de Philidor, A. Dornel.

Sonates pour flûte et basse de Telemann (*Méthodiques*), J. Stanley, P. Locatelli, A. Bon.

Sonates à deux flûtes seules de Boismortier, Telemann, Quantz.

Triosonates de Telemann, Fasch, Schaffrath.

2^e année :

Solos : fantaisies de Telemann, airs (Lully, Lambert...)

Solos avec basse : Haendel, Blavet, Naudot.

Deux dessus et basse : suites de Marais et Gaultier de Marseille,
sonates en trio de Haendel et Telemann.

Musique d'ensemble : cantates françaises (Clérambeault, Campra,
Montéclair, Bernier, Granval).

3^e année :

Solo avec basse : sonates de J. M. Leclair, J. J. Kirnberger, Quantz,
A. Corelli (orig. Violon).

Concerts Royaux, Les Goûts Réunis de F. Couperin.

Concertos de Blavet, Vivaldi, Hasse, Quantz.

Sonates en trio : Leclair, J. S. Bach, CPE Bach, Couperin.

Pièces de clavecin en concerts, J. P. Rameau.

Musique d'ensemble : *Tafelmusik* et concertos à plusieurs
instruments de Telemann, cantates de J. S. Bach, Haendel, Vivaldi.

4^e année :

Solos : JS Bach, CPE Bach.

Sonates de JS Bach, CPE Bach, WF Bach, Kleinknecht, Benda,
Kirnberger, Leclair, CF Abel.

Concertos : Mozart, CPE Bach, Gluck, Devienne, Vivaldi, Leclair.

Obbligatos : Passions et cantates de JS Bach, airs d'opéra de
Rameau, Vivaldi, Haendel.

Musique de chambre : WF Bach, JC Bach, Haydn, Janitsch, Mozart, Boccherini, Beethoven, CPE Bach.

L'objectif, en termes de culture esthétique, est de permettre à l'étudiant d'atteindre une certaine aisance dans ces différents styles, à savoir la musique de danse française, la sonate instrumentale italienne, le style galant « international » du baroque tardif, les écoles pré-classiques (Berlin, Londres, Paris), les classicismes viennois et parisien. Si l'aspect technique favorise une progression chronologique dans les études, il faut à mon sens s'autoriser néanmoins à faire des aller-retours entre les différents styles, selon les désirs et les possibilités de l'élève. Par ailleurs, la musique d'ensemble constitue une partie très importante de ce répertoire, et la seule classe de traverso peut difficilement héberger ces expérimentations dans leur totalité. Il est donc à souhaiter que tous les enseignants du département de musique ancienne assument à tour de rôle une part de la formation de tous les étudiants, en consacrant du temps à la direction de groupes de musique de chambre et d'ensemble. Dans la partie qui suit, je tenterai de proposer une vision du travail de la classe en réseau avec les partenaires présents au sein de l'école et au-delà.

III. Le département, l'école et le territoire

a) Les présentations de travaux des élèves

- Au sein de la classe

Nécessaires pour l'expérience des élèves du jeu en public, les concerts de la classe ou « auditions » permettent en outre de faire le constat de la progression du travail, et ainsi constituent une première

évaluation en interne, en vue des échéances prévues par l'organisation générale des études.

Il est à mon sens souhaitable d'offrir aux élèves la possibilité de se produire régulièrement devant les autres. En effet, un public de collègues de la même spécialité sera plus exigeant et plus impressionnant à affronter. C'est le meilleur entraînement à l'activité de musicien. De telles auditions informelles pourraient être programmées de manière mensuelle ou bi-mensuelle, *a priori* en interne au sein de la classe mais tout en accueillant le public éventuellement désireux d'y assister. Cette fréquence se justifie par l'apport de la performance publique aux pièces travaillées d'une part, et par ma volonté affichée auparavant d'effectuer avec la classe un véritable travail régulier sur la présentation scénique et la communication.

Par ailleurs, il semble opportun d'ajouter un ou deux moments de l'année scolaire où les flûtistes baroques pourront inviter les autres élèves de l'établissement afin de leur présenter le fruit de leur travail. Cela peut prendre la forme d'une journée ou d'un weekend « porte ouverte », avec plusieurs petits concerts en divers endroits, pour que la pratique soit connue de tous. La formule, si elle marche, peut également se transposer à l'extérieur de l'école.

- Au sein du département d'instruments anciens

D'une nature à mon sens différente, les auditions ou concerts engageant l'ensemble des élèves du département fonctionnent selon une dynamique de groupe, se rassemblant autour d'un projet musical : par exemple, monter une pièce spécifique, un spectacle, accueillir des musiciens invités, etc. Les besoins spécifiques de tel ou telle élève ne sont pas au premier plan, comme dans le cas des auditions de classe, et la programmation dépend grandement de l'esprit d'initiative des élèves, de leur dynamisme, de leur insertion dans la communauté estudiantine, de leur capacité à s'organiser en groupes et à prévoir des répétitions.

Cela me paraît un volet plus social mais tout aussi important de la formation du musicien. La musique de chambre fait l'objet d'un cursus

diplômant dans les disciplines habituelles « modernes ». Pour ce qui est de la musique ancienne, tous les établissements ne proposent pas de véritables cours de musique de chambre baroque. Il faut alors prévoir plusieurs rendez-vous au cours de l'année où le département se rassemble autour d'un concert. Si certaines idées peuvent venir des enseignants, qui sont plus à même d'assumer des travaux artistiques plus importants (monter *Didon et Enée* de Purcell, par exemple), une partie de la responsabilité de ces concerts pourrait être confiée aux élèves, qui je le rappelle sont très souvent en âge de le faire. En prenant en charge toutes les étapes de la création d'un concert, les élèves apprennent à mon sens beaucoup, à la fois musicalement et humainement. Est-il nécessaire de rappeler que notre pratique artistique est particulièrement sociable ? De la même manière que les danseurs et les comédiens, nous sommes amenés à fonctionner en « troupe ». Ainsi je crois que le conservatoire doit refléter au maximum cette réalité.

Si la taille du département le permet, un orchestre baroque peut être créé, ce qui constitue un outil pédagogique particulièrement pertinent. D'après mon expérience personnelle, c'est un espace unique où saisir des conceptions esthétiques fortes de par l'ampleur des projets artistiques que cela permet. Pendant mon passage au conservatoire du 9^e arrondissement, à Paris, nous avons la chance d'avoir un orchestre baroque se réunissant toutes les deux semaines. Cet ensemble comprenait également des élèves d'autres arrondissements et des amateurs. Sa dimension a rendu possible de donner des œuvres assez vastes en concert, comme des tragédies lyriques ou des suites d'orchestre et des concertos. Mes expériences ultérieures, à la fois de formation et professionnelles, m'ont conforté dans l'idée que c'est dans l'élaboration de projets collectifs que l'on se forge un savoir-faire musical solide. Ceci est confirmé par de nombreuses théories pédagogiques appliquées à l'éducation générale, comme la pensée de Freinet, par exemple, qui met l'accent sur l'apprentissage à travers le projet concret collectif.

Enfin, je crois aux bénéfices de ces collaborations entre amateurs (scolarisés ou non dans l'établissement) et élèves spécialisés. Les premiers apportent une perspective différente, des connaissances

complémentaires, un regard plus mûr, alors que les seconds insufflent une compétence instrumentale souvent plus aboutie, ainsi qu'une plus grande assurance. Le mouvement baroque a tiré beaucoup de force du grand nombre d'amateurs qui se sont passionnés pour les instruments anciens, dès les débuts, et ont œuvré à leur promotion. De la même manière, je crois fermement qu'un département baroque se doit d'être un lieu d'accueil de ces musiciens et d'héberger des projets où se rencontrent tous les profils.

b) Les projets transversaux de formation

Afin d'offrir un parcours de formation complet et satisfaisant en traverso, en s'appuyant sur les objectifs que j'ai tenté de dégager dans la première partie de ce texte, des partenariats sont à concevoir entre la classe et l'extérieur. En effet, notre spécialisation nous impose un effort de documentation et une grande curiosité en dehors du travail instrumental propre à la flûte.

Tout d'abord, dans la mesure du possible, il est souhaitable de pouvoir faire appel au(x) professeur(s) de clavecin éventuellement présents dans l'école pour offrir quelques séances d'initiation à la **basse continue**. Poussée un peu plus loin, cette idée pourrait donner naissance à un véritable cours de continuo pour non-spécialistes. Je suis bien conscient que cela rencontrerait de nombreux obstacles d'ordre pratique et certainement financier, cependant, si l'école ambitionne de se doter d'un cycle d'orientation professionnelle en musique ancienne, ce dispositif peut y trouver sa place. Dans un contexte différent, comme une école aux dimensions plus modestes, il me faudrait trouver un moyen de me former pour guider mes élèves par la suite.

De la même manière, les étudiants doivent être encouragés à pratiquer le **chant** à un moment de leur parcours, que ce soit le chant choral ou le chant solo. La confrontation des problématiques des deux disciplines me semble particulièrement fructueuse, d'un point de vue musical et technique. Telemann n'a-t-il pas écrit que « le chant est le fondement de toutes choses en musique »? Ainsi je pense à l'avenir inviter

un enseignant de chant à mener un atelier avec mes élèves sur quelques séances, autour de thématiques rassemblant les deux pratiques : par exemple, la chanson de la Renaissance ou les airs de cour français.

Par ailleurs, comme je l'ai annoncé dans les objectifs généraux, des bases d'**allemand** et d'**italien** font partie des outils nécessaires à un travail autonome en musique ancienne. Ces langues, de même que le français, ont véhiculé un grand nombre d'écrits sur la musique, et ont influencé l'écriture musicale de manière constante aux XVII^e et XVIII^e siècles. La révolution esthétique qui s'est opérée en Italie autour de 1600, et qui marque la naissance du baroque musical, se joue précisément à travers cette question. La musique est alors là pour servir le texte, et le style récitatif fait son apparition. Les musiciens veulent retrouver la pratique antique de la poésie et du théâtre chantés. Le texte et l'articulation se situent au cœur de notre pratique, et celui qui ignore la langue se condamne à une interprétation superficielle, voire au contre-sens. Pour aider les élèves, on peut faire appel aux professeurs de langue qui enseignent aux chanteurs dans l'école, ou bien se tourner vers d'autres structures offrant des formations linguistiques telles que l'université, les instituts culturels étrangers, les associations.

Enfin, d'autres partenariats sont à imaginer avec les départements de **danse** et d'**art dramatique**, deux formes d'expression qui nourrissent considérablement l'imaginaire du musicien et son savoir-faire. En effet, le musicien baroque doit se référer à la danse pour une partie importante de son répertoire, et doit avoir éprouvé au moins une fois les pas et les appuis qui caractérisent les principales danses. Le travail avec le théâtre, quant à lui, enrichira celui sur la présence scénique que je compte mener avec les élèves. En effectuant quelques exercices de base de technique d'acteur, je suis convaincu que les élèves-musiciens peuvent améliorer sensiblement leurs capacités expressives.

c) L'action sur le territoire

- Intervention en milieu scolaire

De nombreux partenariats sont possibles avec l'éducation nationale, dans le primaire comme dans le secondaire, où une classe de conservatoire peut intervenir ponctuellement, voire établir des liens durables sur des projets répétés. Les processus pédagogiques ainsi amorcés ambitionnent d'entraîner à la fois un enrichissement de la culture générale et artistique des jeunes, ainsi qu'un cheminement vers une possible pratique artistique future. En effet, les interventions de présentation d'instrument se font couramment dans les écoles, souvent par des enseignants désireux d'étoffer les effectifs de leur classe. Au-delà de cet objectif parfaitement valable, je crois en la qualité d'une coopération engageant l'ensemble de la classe, voire du département, afin de multiplier les interlocuteurs et les perspectives sur une même pratique, et de créer un projet collectif d'une plus grande force, comme la création d'un spectacle. La venue régulière de musiciens à l'école doit s'articuler avec des temps de sortie de la classe dans un lieu de diffusion ou d'enseignement de la musique, afin de privilégier l'échange et la connaissance mutuelle.

- Interventions dans les espaces culturels

Ensuite, des actions doivent être organisées en direction de la communauté qui rend possible l'existence du conservatoire, c'est-à-dire les citoyens de la ville, de l'agglomération, qui le financent par leurs impôts. Les collectivités territoriales gèrent d'autres institutions culturelles qui de plus en plus forment un réseau avec le conservatoire : musées, médiathèques, espaces d'expositions... Elles peuvent assurément être le lieu de rencontres avec le public dans un but de découverte générale de la

musique, voire d'ateliers d'éveil et d'expérimentation, pour enfants comme pour adultes. Parmi les formes que peuvent prendre ces projets, on citera : le concert-lecture autour d'un thème ou d'un instrument, l'atelier d'initiation instrumentale ou vocale, le bal Renaissance (qui combine musique et danse).

Par ailleurs, d'autres lieux peuvent héberger des initiatives menant à la rencontre des musiciens et du public, notamment lors de projets transversaux mêlant les disciplines instrumentales au chant, au théâtre et à la danse. Je pense particulièrement aux café-concerts, cabarets, petits (et grands) théâtres. Pendant un certain temps, le département de musique ancienne d'une ville de Normandie a animé un café baroque régulièrement dans un café partenaire, inspiré certainement par l'histoire de Jean-Sébastien Bach et du café Zimmermann. Des projets de ce type renforcent selon moi le lien et le partage entre les habitants d'une cité, les élèves et l'équipe enseignante du conservatoire.

Conclusion

Les propositions contenues dans ce projet tentent d'esquisser les contours d'une future action pédagogique dans un établissement d'enseignement artistique et dans une communauté. Tout musicien doit à mon sens garder en tête la préoccupation de la transmission de sa pratique, aux côtés de son développement artistique et de ses expériences de concerts. Pour cela, une réflexion comme celle que nous venons d'engager est nécessaire pour se situer par rapport aux multiples questions soulevées par l'enseignement.

En effet, le temps est révolu où le maître de musique exerçait tout seul avec ses apprentis, dans une relation exclusive. La musique s'enseigne, pour ce qui est du moins des répertoires savants et anciens, en équipe et dans des établissements publics aux dimensions vastes et sous le contrôle de l'Etat. Ainsi, le musicien doit se forger une identité d'enseignant, à la croisée de son individualité, sa personnalité d'artiste, et du cadre de son action pédagogique, imposé par l'institution, celle-ci étant entendue au sens large et comprenant l'école de musique, la collectivité, les pouvoirs politiques.

Ce cadre, loin de constituer une contrainte, offre des pistes pour imaginer sans cesse de nouvelles voies, qui je l'espère amèneront les gens vers la musique. Nous avons, c'est certain, un rôle à jouer dans ce sens, et notre art, qui rassemble les individus si merveilleusement et qui nous donne à tous une grande force, doit continuer coûte que coûte à exister, y compris dans ses formes les plus exigeantes.