

Cefedem Bretagne - Pays de la Loire

# **PROJET PEDAGOGIQUE**

MELLAERT Julie

Promotion MO9

Mai 2009

## SOMMAIRE

Introduction	P.3
1. L'apprentissage du violon et sa didactique.	P.4
1.1. Pratiques collectives.	P.
1.2. Cours individuels.	P.
1.3. Entre écrit et oralité.	P.
1.4. Statut innovateur des musiques actuelles.	P.
2. L'art du geste corporel.	P.
2.1. Le corps, premier instrument.	P.
2.2. Le bon équilibre, l'ancrage au sol et la détente corporelle.	P.
2.3. Le geste et la posture instrumentale.	P.
3. L'épanouissement personnel.	P.
3.1. Le plaisir et l'effort.	P.
3.2. La motivation et le désir.	P.
3.3. Médiations et diffusions.	P.
4. Transversalité des arts.	P.
4.1. Entre la musique et autres domaines artistiques.	P.
4.2. Des sonorités venues d'ailleurs et leurs contextes.	P.
4.3. Les membres partenaires.	P.
Conclusion	P.

## Introduction

L'éducateur est une personne qui met en œuvre des moyens propres à assurer la formation et le développement d'un être humain. L'éducateur est aussi un médiateur par la qualité de la relation qu'il établit avec l'enfant et ses parents (mais aussi entre enfants, entre les différents partenaires auprès de l'enfant, et les familles). Il observe l'enfant dans son développement et l'aide à se faire reconnaître. Il contribue surtout à un épanouissement social et personnel de l'enfant. Il suit l'élève dans sa progression, et prend pour ainsi dire la place des parents car la première éducation qu'un enfant doit recevoir, c'est celle de ses parents. Le pédagogue est une personne qui a le sens de l'enseignement dans le milieu des sciences et des pratiques de l'éducation. Le pédagogue se situe entre théorie et pratique. Il analyse les situations, met en place des situations didactiques et est grand des grandes valeurs à enseigner à l'élève concernant sa spécialité. Le pédagogue est à la fois un esprit éclairé, avec des théories et des propos scientifiques, et à la fois praticien, en appliquant sur le terrain ses théories. Le pédagogue a un côté philosophique. Il a un discours éclairé sur son art et sur le monde. Il contribue à l'épanouissement de l'élève en lui proposant des pistes de réflexion. Il le laisse chercher, expérimenter pour trouver sa réponse. En cela, dans un cours de violon le pédagogue laisse découvrir à l'élève ce à quoi il veut l'amener par des propositions de situations didactiques. De son esprit éclairé et ses connaissances, le pédagogue peut être pris comme un guide pour l'enfant. Cependant, la frontière entre le pédagogue et l'éducateur est étroite. La formation des éducateurs aujourd'hui est plus poussée pour faire face à la demande de la société, et les pédagogues sont de plus en plus amenés à jouer un rôle d'éducateur. Pédagogues et éducateurs ont les mêmes buts: remettre en question les enfants, les rendre autonomes, les aider dans leurs démarches, favoriser leur conscience cognitive.

Je considère que les pédagogues et les éducateurs sont à la même place dans la société. Leur mission est le développement et l'épanouissement de l'enfant. L'art pour moi rejoint cette idée d'extériorisation. L'artiste qui produit, exprime-t-il une individualité? Ou bien exprime-t-il un sentiment communicable à autrui? Pour qui produit-il?

D'expérience, j'ai vécu deux circonstances qui répondent à cette dernière question. La première a été de jouer pour moi-même. Pour se calmer, pour se guérir, le son était magique. Cependant, dans ce cas, il y a bien un destinataire ! L'art que l'on produit n'est pas pour autrui, ni pour notre personne entière ! L'art a pour destinataire une partie précise du corps. Les battements du cœur peuvent être ralentis par une musique calme; le stress, les tensions nerveuses, ou notre âme.

Néanmoins, la musique est vectrice pour transmettre des passions, ou autres sentiments. Elle s'adresse à tous les publics. La radio est un moyen très riche de transmettre un art musical. Mais il n'y a pas que la musique qui me passionne. Les autres arts, tels que la peinture, le dessin, la poésie, la comédie, ou la danse sont tout aussi importants.

Ainsi, dans mes projets artistiques, j'essaie de mêler plusieurs arts en même temps. Bien que je ne me considère pas comme une professionnelle de la danse, je me situe en temps qu'artiste polyvalent, cherchant à approfondir mes connaissances dans mes choix artistiques.

Ayant eu la chance de rencontrer sur ma route plusieurs artistes de divers horizons, je cherche maintenant à créer une identité qui m'est propre, à savoir celle d'une artiste et pédagogue originale.

## **1. L'apprentissage du violon et sa didactique.**

Nous ne pouvons parler de pédagogie, ni même de didactique sans mentionner « le triangle pédagogique » de Houssay. Trois axes représentent trois processus différents dans cette figure.

"Enseigner" qui privilégie l'axe professeur-savoir; "Former", qui privilégie l'axe professeur-élèves; "Apprendre", qui privilégie l'axe élèves-savoir.

Dans le processus « enseigner », le professeur s'absorbe totalement dans son savoir, si bien que les élèves se sentent mis à l'écart. Bien que l'élève puisse être émerveillé de cette situation, même vénérer le professeur, il peut aussi quitter l'action pédagogique pendant que celle-ci se déroule, puisqu'il ne se sent pas concerné.

Dans le processus « former », le professeur et l'élève construisent un lien particulier et définissent les règles ensemble, si bien que l'autorité manque. L'élève satisfait le maître par plaisir.

Dans le processus « apprendre », l'élève devient autodidacte. Le professeur devient surveillant ou documentaliste. Il répond aux demandes et questions de l'élève. Le risque de cette situation est de laisser trop d'autonomie à l'élève et de vouloir ensuite le questionner, ce qui reviendrait à revenir dans un processus d'enseignement.

L'expression « la roue du temps tourne » image idéalement ma pensée. Dans chaque processus, il y a des qualités et des défauts. Cependant, il est indispensable de se préserver des dérives que chacun propose. En tant qu'enseignante, je me situe sur un axe qui est centré sur l'élève, mais en fonction des profils, de la structure ou du projet en cours, le triangle peut « tourner ». Je tiens à ce que l'élève se trouve dans une posture de miroir, où il peut se confronter à lui, afin de s'auto-évaluer. L'enseignant peut quant à lui évaluer au fil des cours le progrès de l'élève.

### **1.1. Pratiques collectives.**

En fonction des différences de statut dans les établissements de musique et de danse en France, les pratiques collectives ne sont pas vécues de la même façon.

Chaque école possède son projet d'établissement propre qui privilégie des axes d'ouverture vers la musique de chambre et la musique d'ensembles.

A partir d'un certain niveau d'études (2<sup>ème</sup> cycle et plus), les élèves jouent ensemble dans l'établissement par le biais de cours appelés « musique de chambre », ou « orchestre ».

Cependant l'approche des musiques d'ensemble dès le 1<sup>er</sup> cycle est essentielle pour développer les qualités de chaque musicien. Nous nous heurtons à des problèmes de répertoire, pas assez développé pour le niveau 1<sup>er</sup> cycle. Bien qu'il existe de plus en plus de pièces écrites pour la musique de chambre en 1<sup>er</sup> cycle, considérons tout de même la nécessité d'arranger des pièces à un groupe d'instrument parfois hétéroclite. De cela découle une richesse de répertoire, vaste et adaptable à la personnalité du groupe

Au-delà de la création d'un répertoire jouable pour les élèves, nous devons discerner nos objectifs ; des objectifs qui sont collectifs mais aussi individuels. Le développement personnel de l'élève est moteur de cette recherche. Ainsi, dans un cours collectif, nous pouvons prendre en compte la situation actuelle de l'élève : le moral, la technique instrumentale, le contexte socio-musical, ainsi que les progrès effectués, la vitesse d'assimilation, les démarches activées à partir de la pratique collective exercée.

Il est nécessaire de consolider une place centrale pour les pratiques collectives. En effet, c'est par les résultats qu'elles génèrent qu'elles donnent tout leur sens à l'apprentissage. Prédominent deux types de dispositifs : Musique d'ensemble qui regroupe des instruments de la même famille, et Musique de chambre qui réunit une instrumentation plus hétéroclite. La musique de chambre est instaurée à partir d'un certain niveau d'études dans les écoles de musique. Cependant l'accessibilité de ce cours aux élèves de 1<sup>er</sup> cycle reste à développer. La question du répertoire y joue un rôle. Que leur proposer ? Les arrangements semblent la solution la plus adaptée pour gérer une situation de cours dans lequel la réunion des instruments semble incongrue. Arranger signifie aussi plus d'investissement de la part de l'enseignant, et plus de motivation chez l'élève. L'accès des musiques du monde et des musiques traditionnelles pourrait se fier un chemin par le biais de l'arrangement. La créativité de l'élève pourrait être mise plus en valeur lorsque lui-même participe à l'élaboration de la nouvelle partition. En réadaptant certains points techniques de la pièce choisie, nous pouvons proposer à l'élève d'aller plus loin dans l'effort ou de l'ajuster à un niveau. Ainsi, des objectifs individuels seront ciblés tandis que des objectifs collectifs seront tout de même en action. Pour l'élève, la musique de chambre est une situation bénéfique. Ceci est amical (présence de jeunes de son âge) ; ceci est plaisant (content d'être là) et ceci est gratifiant (concerts). Quant à lui, l'enseignant doit fournir un effort pour connaître les spécificités de chaque instrument présent. Ainsi, il pourra guider plus précisément l'élève dans sa recherche, et proposer des solutions à des problèmes d'ordre technique s'il y en a.

La musique d'ensemble, telle que l'orchestre ou un groupe de violon conforte également l'idée qu'il faille un répertoire adapté à l'effectif instrumental. Nous questionnerons ici deux axes ressortant de ces pratiques collectives. En premier lieu, reconsidérons le statut de l'enseignant. En deuxième lieu, observons quel type de mode d'apprentissage serait le mieux adapté pour « jouer ensemble ». Tout d'abord, l'enseignant confronté à un groupe doit se montrer présent. Il doit être à l'écoute et répondre aux attentes

des élèves. Est-il chef d'orchestre ou enseignant ? Il doit pourtant adapter son mode d'enseignement aux personnes qui lui font face. Il doit à la fois réagir à l'ensemble de l'effectif mais aussi aux individualités de cet effectif. Parfois, deux corps enseignants collègues sont amenés à travailler ensembles sur un même projet : par exemple un atelier instruments à cordes. Comment alors trouver sa place individuelle en tant que personne référent ? L'élaboration d'une séance de travail à deux n'est pas simple et mérite qu'on y attache au préalable de l'attention afin que la répartition des moments dans la séance n'induisse pas d'effets nocifs non voulus chez l'élève. Dans les musiques traditionnelles, le rapport à l'oralité se caractérise par le fait de jouer sans partition, ce qui oblige à tirer le regard hors de celle-ci pour aller se porter sur l'extérieur. Ainsi, l'écoute, l'observation, la réaction sont au cœur de la situation d'apprentissage. Cependant, le fait d'avoir la partition peut leur permettre des repères synthétiques et visuels dont certains ont besoin, pour se situer avec les autres.

Les pratiques collectives constituent donc un centre majeur au développement de la musicalité chez l'enfant musicien. Ces cours collectifs, sous n'importe quelle forme soient-ils (ateliers, orchestre, duos, musique de chambre...) induisent chez l'élève des qualités importantes dans sa vie d'artiste. Ses résultats sont évalués par un dispositif didactique dans lequel des objectifs précis sont ciblés par l'enseignant. D'énormes atouts émanant des séances de pratiques collectives servent alors à l'enrichissement individuel de l'élève. Ainsi, l'écoute, les nuances, la respiration, les départs ou l'attitude sur scène renforce la personnalité de celui-ci.

## **1.2. Cours individuels.**

Il est important à mes yeux de concevoir et réaliser un enseignement musical pour des élèves de tout profil et âge, du niveau débutant jusqu'à l'accès au cycle d'enseignement professionnel initial. J'aborde différents langages musicaux et en maîtrise les éléments techniques et artistiques. Ceci me permet de transmettre un savoir, tout en tenant compte du contexte culturel, social et du projet d'établissement de la structure dans laquelle j'évolue.

Je cherche à pratiquer une pédagogie différenciée, personnalisant le milieu didactique à chaque élève. Selon mon objectif d'apprentissage, j'élabore une situation-problème, c'est-à-dire un milieu didactique propice à la rencontre du savoir et de l'élève. La résolution de la tâche et l'apprentissage qui en résulte dépend de la richesse du milieu didactique dans lequel sont alors placés les élèves. Le milieu didactique est la partie de la situation d'enseignement avec laquelle l'élève est mis en interaction. Il est défini par des aspects matériels (instruments, documents, partitions, disques, vidéos, simulations, jeux, espace scénique, etc.) et la dimension sémiotique associée (que faire avec, pourquoi faire avec, comment faire avec...).

Avec un nouvel élève, un contrat didactique est passé. Si ses clauses sont respectées, par l'élève et l'enseignant, la classe est garantie de se dérouler sans difficulté majeure.

Ce contrat légitime les rôles, les attentes de rôle, de chacun vis-à-vis de l'autre, à condition qu'il n'y ait pas d'erreur d'interprétation ou de rupture de contrat, d'où l'insistance d'une communication interactive primordiale.

De nombreux points m'importent à proposer pendant le cours, tel l'aspect analytique et didactique des actions des élèves. Je souhaite développer leur sens critique et leur personnalité, tout en renforçant l'idée que la musique est liée aux autres arts.

### **1.3. Entre écrit et oralité.**

Etant pratiquante de musiques traditionnelles, j'aime à initier les élèves à certaines esthétiques musicales (la musique bretonne, la musique irlandaise, des thèmes de jazz manouche et la musique de l'Europe de l'Est). C'à quoi j'aspire plus particulièrement, c'est la musique traditionnelle roumaine. Elle est très souvent interprétée par les Roms, les Tziganes de Roumanie. Ils se sont emparés du folklore et c'est ainsi que beaucoup de danses traditionnelles ( hora, sirba, dona ) sont « tziganisés ». En Occident, nous nommons ce type de musique la musique tzigane , la regroupant avec la musique populaire de Roumanie. Je souhaite mêler à l'enseignement traditionnel classique (partition), un aspect oral qu'apporte ce style musical. De plus, je souhaite apporter une dimension culturelle et contextuelle, soit en organisant des masters class, ou des voyages. L'organisation d'un tel projet semble difficilement réalisable, mais si les intérêts sont clairs, si l'équipe pédagogique est favorable, si des partenariats se forment afin de régler les problèmes financiers, logistiques, et matériels, alors cela est possible.

L'oralité propose des outils didactiques intéressants, pouvant compléter les outils classiques.

### **Statut innovateur des musiques actuelles.**

Récemment, j'ai pu effectuer un projet de musiques assistées par ordinateur, avec deux élèves. Ils ont été très motivés par le projet et sont en demande d'autres initiatives du même type. En effet, l'ordinateur a été mis à contribution du morceau, et une dimension alors inconnue du public s'est proposée à l'audition. L'ordinateur a permis de multiplier les effets sonores, et de concrétiser l'imagination des élèves. En somme, je vois beaucoup d'avantages à insérer cette nouvelle technologie au sein du programme de la classe. Cependant, le coût du matériel reste élevé et rend difficile l'accès de la M.A.O dans les classes. Pour autant, avec de la volonté, il est possible de débiter avec du matériel personnel et d'en faire profiter les élèves.

## **2. L'art du geste corporel.**

*« Fais attention à bien baisser ton épaule droite » ; « Ton geste est trop sec ».*  
*Avant la fin du morceau, le professeur arrête son élève pour lui faire comprendre que son geste est faux. Elle décrit en mots le geste « un geste en rond qui ne s'arrête pas », tout en le dessinant dans l'air avec son bras. Elle montre l'exemple avec son violon, toujours en décrivant les sensations et les gestes à produire, puis dessine le geste avec l'élève en lui prenant le bras, pour qu'il puisse sentir le bon mouvement. Une fois que l'élève a senti et perçu le geste, il devient capable de le reproduire seul.*

## **2.1. Le corps, premier instrument.**

La respiration est la base de tout. C'est grâce à notre respiration que nous vivons. Pour autant dès qu'une angoisse survient, c'est la respiration qui s'arrête. Relation de cause à effet? Naturellement le corps est interagit de détentes et de tensions. Dans la détente, la respiration est lente; dans la tension elle est tendue voire absente. Pourtant nous musiciens, nous devons absolument apprendre à respirer correctement pour avoir un bon débit et être tranquille lorsque nous jouons nos morceaux quel que soit le degré de difficulté. La respiration ventrale, le souffle qui provient de son centre le hara est primordial. Pour ceci, je propose régulièrement à mes élèves hyperactifs ou angoissés, des instants de détente mentale et physique ainsi que des exercices de relaxation corporelle ciblés sur certaines zones du corps ciblées. La respiration est comme un cercle sans fin, et la musique rentre dans ce cercle. Une fois la respiration bien installée, il ne resta plus qu'à jouer, et à se détendre corporellement.

## **2.2. Le bon équilibre, l'ancrage au sol et la détente corporelle**

Il est indispensable d'avoir un bon encrage et un corps détendu sans tension. Si la main est crispée, le bar aussi, l'épaule aussi, le dos aussi. Il suffit d'une parcelle du corps figée pour qu'elle fige le reste du corps. Le corps étant une chaîne sans fin, et comme un cercle d'énergie, les tensions créaient des embuches sur le cercle. Un bon ancrage permet d'avoir une bonne posture, et une colonne vertébrale droite, ce qui favorise les vibrations résonnantes naturelles du corps avec l'instrument. Une posture détendue et sans tension donnera une aisance et facilité de jeu, ainsi qu'un son amplifié et une virtuosité. De nombreux exercices corporels sont représentés dans l'ouvrage présent: « gestes et postures du musicien » de Marie-Christine Matthieu, qui est kinésithérapeute s'intéressant aux pathologies des musiciens.

## **2.3. Le geste et la posture instrumentale.**

Toutes les tensions se reflètent sur le son et le jeu de l'instrumentiste. Le corps du musicien est mis à rude épreuve, tel le corps du sportif. Enormément de muscles sont mis à contribution lorsque l'on joue d'un instrument. Cependant les tensions à long termes se transforment en pathologies plus ou moins graves pouvant aller de la tendinite à la dystonie de fonction (perte de sensation jusqu'à paralysie d'un membre doigt)

### Suggestions remèdes

Pour remédier aux problèmes traumatiques des musiciens, il existe de nombreux corps médicaux qui mettent leurs services à disposition des musiciens pour essayer d'améliorer leur santé. Il existe aussi un livre d'homéopathie qui répertorie toutes les douleurs des musiciens qui aidera je l'espère certains.

J'essaie de faire prendre conscience aux élèves que le corps est l'instrument initial qui fait vibrer le deuxième instrument (le violon). Les cours de sophrologie, de judo, de tai chi, de yoga, favorisent la prise de conscience des différentes parties du corps, favorisent la concentration et le contrôle de soi. La pratique d'un sport en parallèle de l'instrument choisi est primordiale à l'équilibre corporel à mon avis. Chaque musicien a des problèmes physiques spécifiques à son instrument. C'est pourquoi je préconiserais la pratique d'un sport complet et d'exercices corporels qui soigneraient les différents symptômes néfastes dus aux postures. Le corps est un puissant résonateur, et si l'on joue en totale harmonie avec lui, le son se trouve transformé. Le musicien fabrique son, c'est bien connu.

Beaucoup de procédés vus dans différents cours me paraissent satisfaisants et font leurs preuves auprès de professeurs et moi-même. Cependant en tant qu'apprenti pédagogue, j'ai découvert des chemins à explorer et à exploiter. Je pense me situer dans un processus « apprendre ». Dans ma progression, je souhaite élaborer une méthode d'enseignement non figée, mais qui me corresponde en intégrant l'oralité comme mode d'apprentissage, ce qui faciliterait la liberté d'expression des élèves.

En plaçant, par exemple, notre haras au devant, en basculant le bassin, en déverrouillant les hanches et les genoux, et en redressant son torse, nous devenons présents. La colonne vertébrale s'aligne et les flux énergétiques à l'origine de tout le bien être circulent enfin dans les anciennes parcelles du corps verrouillées par les divers tensions dues au quotidien. La posture étant comme celle d'un arbre, on ressent également que tout ce qui est

lourd est en bas dans nos pieds, et que nos bras deviennent légers telles les feuilles. Le fait d'avoir une bonne posture inspire de la présence mais aussi de l'assurance et de la stabilité vis à vis des personnes qui vous regardent.

### **3. L'épanouissement personnel.**

#### **3.1. Le plaisir et l'effort.**

Tout être humain aime écouter de la musique. Son écoute est reliée à la notion de plaisir. Quand l'enfant découvre une musique pour la première fois, son réflexe va être de dire: « j'aime bien » ou « j'aime pas ». Dans le premier cas, le plaisir est naissant chez l'enfant. Mais d'où provient ce plaisir? Est-ce qu'il provient d'un climat culturel et musical dans lequel est baigné l'enfant, faisant ainsi apprécier la valeur de cette musique à celui-ci? L'appréciation de cette musique passe alors par une sensation agréable et de sécurité amenée par une reconnaissance de ce style de musique. La personne ressent des affects et des émotions par l'écoute d'une quelconque musique, ce qui lui procure un sentiment de joie, de bonheur et de bien-être.

D'autre part, le plaisir pour nous artistes s'acquiert dans la finalité d'un travail, somme d'efforts fournis par notre volonté et notre motivation pour atteindre une satisfaction personnelle, et ainsi donc notre bonheur personnel. La joie ressentie à l'aboutissement d'un effort est vive ainsi que les sensations agréables qui l'accompagnent (facilité du geste, beauté du son...). Le fait de jouer son morceau est une source de bonheur pour l'enfant.

Le premier plaisir résiderait donc dans jouer et écouter.

Cependant, il existe d'autres cas de plaisirs, notamment le cas de « faire plaisir à ». Jouer du violon pour satisfaire un désir personnel inassouvi d'un des parents est dangereux. D'une part, l'enfant se sent obligé de satisfaire ses parents en réussissant à jouer de cet instrument, ce qui lui procure un sentiment de culpabilité s'il échoue. De plus, il veut faire plaisir à son professeur avant lui-même ce qui lui empêche de trouver son bonheur à lui.

### . Interaction entre plaisir et effort.

Dans un dictionnaire, nous remarquons qu'au mot plaisir est inscrit « sensation ou émotion agréable ». D'autres expressions incluant le plaisir y sont annotées telles que « prendre plaisir à, aimer »; « avoir du plaisir, être ravi de ». Cependant la notion de plaisir est indissociable de la notion d'effort. Le plaisir n'existe pas sans l'effort et la sensation de dépassement de soi-même. Quant à l'effort, la signification du mot précise « activité d'un être conscient qui emploie ses forces pour vaincre une résistance ». La résistance à vaincre implique donc un niveau plus élevé de conscience que celui où se situe l'enfant.

L'élève est donc confronté avec quelque chose qui le dépasse. Cette chose sollicite de sa part un engagement, une volonté à prendre un risque qu'il est le seul à pouvoir prendre. L'effort demande beaucoup de courage à un enfant. Prenons l'exemple d'un élève violoniste débutant âgé de 6 ans. Nous devons le soutenir et l'aider le plus possible dans sa tâche. Dans la plupart des cas, lors d'un premier cours les élèves sont intimidés et en admiration devant cet instrument. Ils n'osent le toucher de peur de le casser; ils n'osent le tenir, de peur de le faire tomber. La crainte paralyse leurs mouvements de nature spontanés. Il importe donc de les mettre en confiance, et de les aider à *surmonter* leurs angoisses, tout comme il s'agira dans les années futures de l'élève à se dépasser soi même, et cela dans tous les domaines de sa vie. L'élévation personnelle de l'enfant se consolidera avec ses expériences, ses erreurs et ses réussites. Le progrès est le symbole d'une avancée vers les hauteurs. Comme lorsqu'un enfant monte un escalier, il parcourt les marches à son rythme. Il voit toujours la prochaine marche à gravir et voit également les marches précédentes ascensionnées. Il revient aux adultes d'accompagner et de soutenir l'enfant dans son expérimentation. En mettant le niveau de compréhension d'une tâche un peu plus élevé que le niveau actuel de l'enfant, le professeur instaure un climat de progression et de réflexion. L'enfant va se situer dans une zone proximale de développement afin qu'il puisse progresser.

L'effort est indispensable pour progresser. Le progrès est récompensé par la sensation de satisfaction et de plaisir. Par conséquent, la motivation de l'élève s'intensifie. Nos petits

élèves ont besoin de nous. Nous ne pouvons nous permettre de rester assis dans notre chaise en leur répétant: « reprends ici et plus énergique ». A mon opinion, nous sommes des guides pour eux, et non des répétiteurs. Notre mission est de les rendre plus élevés consciemment et de leur communiquer des valeurs fondamentales à travers la pratique de notre art. L'élève qui débute doit se sentir soutenu. Nous devons mettre également tout en œuvre pour innover les situations d'apprentissage favorisant la métacognition chez l'enfant. Cette métacognition qui s'acquerra de semaines en semaines (au rythme de chaque enfant) entrainera également un sentiment de confiance en soi, une estime de soi, du plaisir et de la motivation. Rappelons très simplement que la métacognition est la capacité à faire et se regarder faire en même temps. Il y a quatre niveaux distincts de représentation.

1/ faire: pour cela, il faut que le professeur est mis en place un dispositif d'apprentissage propice à la réflexion.

2/ se regarder faire: l'enfant acquiert la capacité de se détacher du support utilisé, et de lui-même pour s'auto-évaluer.

3/ comment faire dans le futur: quelles sont les choses à améliorer et les moyens d'y arriver?

4/ Regarder le professeur: induit la notion d'imitation et de modèle ce qui ne développe pas l'interprétation musicale de l'élève. Mais ceci induit tout de même une notion de repères et de sécurité: « C'est le professeur qui joue et il fait ça comme ça, donc c'est forcément bien ».

La finalité de la métacognition est l'auto-évaluation. L'élève connaît de mieux en mieux sa manière de jouer et de travailler, quelles sont ses limites, les moyens qu'il peut mettre en œuvre dans un but de progresser, et ensuite dans un plan plus élevé, il parvient à se détacher de lui-même au cours de la tâche, ce qui lui permet d'ajuster ses erreurs ( soit dit en passant, l'erreur est vue comme une autre version de la réalité mais non pas une erreur au sens péjoratif et dévalorisant ).

Nous disions donc que la métacognition participe à la motivation. *«Tout notre effort consiste à faire émerger la motivation dans le mouvement même du travail<sup>1</sup>»*. La curiosité de l'élève doit donc être aiguïser, et pour cela l'élève doit percevoir la

représentation du but voulu. Dans le cas contraire, il ne sait pas où il va et peut vite se décourager face à l'inconnu. Signalons tout de même qu'il y a deux types de motivation. La première vient des parents ou des professeurs, et la seconde provient de la volonté de l'élève lui-même. Dans le premier cas, les résultats sont immédiats puisqu'il y a une pression de la part des parents. Cependant toute chose à ses limites, et trop de pression peut conduire à une démotivation, l'effet inverse de ce qui était recherché au départ. Dans le deuxième cas, où l'élève assure sa volonté de motivation, nous professeurs, nous devons le soutenir, le rassurer, et l'aider dans sa démarche. En aucun cas, nous devons laisser un jeune élève se motiver seul. Il y a besoin d'éléments extérieurs qui lui sont apportés pour entretenir son intérêt. Nulle chose ne serait être acquise.

### **3.2. La motivation et le désir.**

Cependant, la motivation suffit-elle à réconcilier les notions d'effort et de plaisir? Aujourd'hui, dans une société d'abondance et de zapping, le goût de l'effort se perd. Le plaisir se banalise. « J'amène mon enfant à son cours de violon pour qu'il prenne du plaisir », dira une maman. Le sens de l'effort est occulté par la société actuelle, et en développer le goût relève du pari. La musique est un domaine des arts particulièrement touché. Combien de parents nous disent que leurs enfants veulent jouer du violon, mais qu'il faut que ceci reste un plaisir, et non pas faire des ses petits une élite? Pourtant si nous regardons dans le domaine du sport qui est de plus en plus comparé à celui de la musique, l'effort n'est pas vu comme une souffrance. Au contraire, enseignants et psychologues s'accordent à dire que l'effort est un pilier primordial dans l'éducation de l'enfant. C'est un levier nécessaire à l'apprentissage.

En sport, le « possible » est aussi du « visible » immédiatement perceptible. L'objectif à atteindre dans un sport est moins abstrait qu'un geste musical. Néanmoins, la finalité d'un morceau paraît concrète lorsque le professeur le joue à son élève pour lui représenter l'aboutissement des ses futurs efforts. En contre partie, ce qui est certain, c'est que l'enfant doit ressentir la sensation de plaisir immédiat en compagnie de ses efforts vécus comme une souffrance pour lui, afin de calmer sa frustration d'avoir fini avant d'avoir commencé,

sentiment très prisé de notre société actuelle. Prenons un exemple en sport: le saut en hauteur. Le professeur met la barre pour commencer à 1m00. L'élève réussit. Alors le professeur rajoute de la difficulté en mettant le niveau de la barre à 1m10. La réussite est possible, car il y a une progression mais l'écart de celle-ci est raisonnable, tandis que si la barre avait été mise à 1m 40. Les chances de l'élève de réussir étaient quasi nulles, sauf exception. Cet exemple nous montre que dans toute discipline, la progression doit se faire dans la mesure du possible et au cas par cas avec l'élève quand cela est possible, sinon c'est l'échec assuré.

L'effort semble être transposable dans tous les domaines, surtout que le domaine du sport et celui de la musique ne sont pas si éloignés que l'on pourrait le penser. En effet, il y a pour tous les deux une grande intensité physique et mentale. Le corps est mis à rude épreuve, et en parvient parfois à tomber malade. (Cf.: III. 2.4. Le corps malade). Il serait intéressant de pousser cette étude de transposition entre le sport et la musique afin que l'effort fourni en sport soit de même plaisir fourni en musique.

Pour le professeur, un lien doit se créer dès le début afin de diriger l'enfant vers ce chemin de l'effort conduisant au plaisir. Bien sûr, le professeur doit être passionné et aimé transmettre son savoir, car un enfant ressent tout, et si l'enseignant ne lui donne rien, alors l'enfant fera de même en retour. Chaque enfant possède son caractère. Il faut donc se garder de tous les stéréotyper à un profil de l'enfant confiant, l'enfant timide, l'enfant hypersensible, l'enfant hyperactif et en ressortir un catalogue de procédés. Un caractère n'est jamais figé, et c'est en là que notre métier est passionnant. C'est une éternelle découverte de l'autre et des moyens propres à son fonctionnement permettant ainsi à l'homme d'évoluer au sein de l'humanité. L'effort est encore trop assimilé au mot souffrance. Certes, si l'effort est subi et imposé de l'extérieur, comme dans le cas où se sont les parents qui veulent que leur enfant joue du violon, et non l'enfant, en plus d'un professeur qui soutient l'opinion parentale, l'enfant peut rejeter le violon. Mais il y a aussi l'effort qui est lié au dépassement de ses limites. Dans ce cas précis, c'est un formidable progrès d'avancé pour l'enfant. Pour conclure, distinguons bien qu'il y a plaisir et

plaisir. L'un de ces deux plaisirs est un plaisir que l'enfant-roi d'aujourd'hui veut se procurer au plus vite, tandis que l'autre est le vrai plaisir, le plaisir qui survient après l'attente, qui survient après l'effort, un plaisir non éphémère et durable. De ce fait, dans l'univers de consommation où nous vivons, le plaisir équivaut au premier sens du mot. L'enfant n'a que peu d'occasions d'expérimenter un vrai plaisir, qui sous-entend aussi l'effort. Si les enfants pratiquent leurs activités sans effort, le chemin qu'ils choisiront dans la vie future sera évidemment le plus facile à leurs yeux, et quand la société prendra conscience qu'un haut niveau intellectuel est en train de se perdre, les jeunes enfants-rois seront face à des choix très durs. La pratique de l'effort se perd, et le niveau de l'éducation et des arts aussi. Nous artistes et professeurs, devons continuer à faire vivre ce goût de l'effort et du plaisir. Il ne faut pas que notre art concilie à renforcer les barrières entre les différentes populations, défavorisées et favorisées.

### **3.3. Médiations et diffusions.**

A travers la médiation, la question de public est posée. A qui ? A quoi, Pourquoi ?

Le plaisir de partager est très important. Des lieux propices au projet sont donc indispensables. Un échange entre les artistes et le public également.

## **4. Transversalité des arts.**

### **4.1. Entre la musique et autres domaines artistiques.**

Les parents, les collègues, les membres de l'équipe, les partenariats sont d'autant des partenaires que des amis. Les parents: ils ont une grande importance dans la réussite de leur enfant. En effet, le parent doit soutenir l'enfant dans sa tâche quotidienne à la maison. L'enfant ne doit pas se sentir abandonner seul avec son instrument. Le parent doit être là pour le conseiller, lui rappeler si besoin est qu'il pourrait peut-être jouer du violon au lieu de regarder la télé. Certains parents assistent au cours de leur enfant. Certains se contentent d'observer et de relever certains points importants du cours pour aider leur enfant à la maison. D'autres se

permettent d'intervenir discrètement ou vulgairement. Comment faire face à ces parents qui assistant au cours commencent à se considérer comme un substitut du professeur? Il faut bien en effet préciser aux parents dès le début le rôle que l'on veut leur voir jouer. Selon que l'enfant sera plus difficile à canaliser, une aide des parents sera requise. Les parents peuvent assister au cours si nous pressentons en accord commun que l'élève en a besoin. Les parents doivent maintenir avec leur enfant un rapport quotidien centré sur la pratique instrumentale choisie. Si les parents délaissent l'enfant « Tu as choisi de faire du violon, donc tu te prends en charge », ils le chargent également de responsabilité face à la réussite de son instrument. Pourtant, la pratique d'un art, nous l'avons vu, demande un entretien régulier, et des efforts. Ceci est vérifiable dans l'éducation nationale. Les devoirs sont donnés, et la plupart des parents répondent présents car c'est un enseignement nécessaire pour leur enfant. Ils aident leur enfant face aux difficultés qui surviennent. Pourquoi alors ne serait-ce le même régime en musique? Bien sur, il ne faut pas perdre de vue que beaucoup d'enfants qui débutent dans la pratique du violon font du violon pour le plaisir. Mais le plaisir demande des efforts, et l'enfant doit se sentir poussé et soutenu pour traverser ce chemin inconnu. Le risque de l'enfant livré à lui-même serait de décrocher et d'être insatisfait, car un manque d'irrégularité dans le travail rend l'accès plus dur à l'instrument. La démotivation surgirait, et le professeur, tout seul essaierait une fois par semaine de tirer vers le haut cet élève qui a des capacités qui ne demandent qu'à être développées.

Les collègues de l'établissement: ils ont chacun leur domaine spécifié. Professeur de trompette, de formation musicale, de flûte traversière...etc. Les auditions en partenariat avec une autre classe sont possibles ou plusieurs du reste. Les occasions sont à trouver, à créer, à imaginer. Le travail entre collègue permet un échange de point de vue sur les élèves de chacun. Ceci est très enrichissant pour tout le monde. A la fois pour les élèves qui ont un avis différent de celui qu'ils ont l'habitude d'entendre. Ainsi que pour les professeurs, qui se remémorent des éléments oubliés par l'habitude de voir les élèves et de côtoyer leurs points forts et leurs points faibles. De formidables projets peuvent naître de ces collaborations entre classe. De plus, ceci favorise l'esprit d'équipe, et donne une bonne dynamique d'établissement.

Les écoles de l'éducation nationale: elles aussi sont en partenariat avec les milieux artistiques. Les interventions en milieu scolaire sont importantes pour éveiller chez l'enfant le plus jeune et le plus grand le désir d'écouter et de jouer de la musique. Des classes artistiques de l'école peuvent collaborer avec le conservatoire supposé, ou bien une institutrice peut vouloir écrire

une histoire et la mettre en musique et en scène. Beaucoup de possibilités restent possibles et sont encore à imaginer.

Les lieux publics culturels: les lieux de concerts, les lieux de médiation culturels (les centres médicaux, les bibliothèques, des associations ...) sont des lieux avec qui un partenariat peut facilement s'instaurer pour peu qu'il y est le projet, le financement et les accords de la ville ou municipalité.

Membres partenaires également, l'administration et la direction: partenaires indispensables, pour la communication, les publicités, les affiches, les nouvelles, les informations, la direction de tout le système administratif.

D'autres personnes extérieures peuvent faire office dans leur domaine particulier de partenariat, tels les médecins, ou les corps médicaux et les commerçants, et tous autres espaces et domaines particuliers pouvant se rattacher à la musique.

#### **4.2. Des sonorités venues d'ailleurs et leurs contextes.**

Nous sommes occidentaux et enseignons la musique d'une manière occidentale. Ce que j'appellerais le mode d'apprentissage occidental est le mode écrit. En effet, nous européens, avons pour la plupart choisis de transmettre toute une mémoire commune qui s'étend sur des siècles par un support écrit, de sorte que la musique est fixée mais inoubliable. Contrairement à cette transmission écrite, s'oppose la transmission orale qui réside surtout dans les pratiques dites traditionnelles, où la musique là s'apprend et se transmet sans support écrit et par moyens oraux. Les limites de ces deux systèmes ne sont pas les mêmes et chacun ont leurs inconvénients et avantages. Cependant, il y a des musiques qui ne sont pas transmissibles par voie écrite, notamment les musiques traditionnelles. Exemple: la musique bretonne où les thèmes varient et s'ornementent différemment à chaque exécution musicale. La musique roumaine tzigane qui elle se vole, ne s'apprend pas. Il n'existe pas de partitions et le style particulier de cette musique est enfoui dans la culture, de telle sorte qu'il faut être né dans cette culture et y vivre pour comprendre ainsi le style et la musique qui est en continuel rapport avec la vie quotidienne et sociale de ces civilisations.

Je trouve dommage que l'on ne mélange pas plus l'oral et l'écrit. En effet, les musiciens qui pratiquent la musique traditionnelle, et qui donc ont reçu un enseignement oral ont des lacunes pour lire la musique. Ils disent à ce moment là que ceux qui savent lire la musique ont une chance inouïe. Pour autant, les occidentaux se fixent tellement sur la partition qu'ils en oublient qu'ils ont des oreilles, et déclarent qu'ils aimeraient rejouer au bout d'une écoute une chanson comme le font les musiciens trad.'. Nous remarquons donc que chacun de ces deux modes de transmission ont leurs limites. De plus, les musiques traditionnelles sont souvent plus orientalistes que les musiques savantes. (Ceci n'est pas une généralité, attention.) Ce que je souhaité démontrer par là, c'est que le musicien européen classique ne pourrait que s'enrichir d'un enseignement plus oral, qui tendrait vers les aspirations musicales actuelles, c'est à dire l'improvisation, le jazz, les musiques celtiques, les musiques de l'Europe de l'Est, les musiques de l'Orient qui connaissent un essor depuis quelques années. La découverte par les élèves de musiques comme la musique indienne par exemple pourrait leur faire découvrir un aspect culturel différent, en y rentrant par la musique et de découvrir d'autres méthodes d'enseignements, d'autres modes de jeux, et d'autres conception de la musique et du temps.

Comment intégrer l'oralité, mode de transmission principal des musiques traditionnelles dans le cadre d'un enseignement artistique dit occidental?

Comment réagir face aux différentes méthodes d'enseignement selon les pays?

### **4.3. Les membres partenaires**

Tous les partenariats sont les bienvenus ! La mairie, les établissements scolaires, les centres de loisirs, les salles de spectacles... Mais il existe un partenaire dans le milieu de l'enseignement de la musique qui est indispensable pour moi : le parent.

En effet, les parents sont les personnes les plus à mêmes de connaître leur enfant. Ils peuvent nous aider à connaître l'enfant, mais aussi superviser les travaux de l'enfant à la maison, si celui-ci n'est pas apte à être autonome.

## Conclusion

Par l'utilisation de mon identité artistique, à savoir, pratiquante de musiques traditionnelles, amour du chant, de la poésie, du théâtre et autres domaines artistiques, j'essaie d'évaluer et d'élaborer des dispositifs d'apprentissages, originaux et qui me sont propres.