

Pierre-Louis Cormier

Répertoires éclectiques, quelles influences sur la construction de l'élève ?

ESM Bourgogne-Franche-Comté 2022-2023



Pierre-Louis Cormier

Répertoires éclectiques, quelles influences sur la construction de l'élève ?

ESM Bourgogne-Franche- Comté
2022-2023

Directeur de mémoire : Guillaume Roy

Remerciements

Je tiens à remercier Nicolas Nageotte et Emilien Véret, pour les nombreuses réflexions qui ont nourri ce travail et pour le temps qu'ils m'ont accordé lors des entretiens.

Je remercie Guillaume Roy, directeur de mémoire à l'ESM Bourgogne-Franche-Comté pour m'avoir guidé dans l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier particulièrement Anne, Charles et Perrine pour leurs précieux conseils et leurs relectures.

Sommaire

Introduction	7
I. Le répertoire	9
1. Définition.....	9
2. Différents parcours	10
II. Éveil de la curiosité et de la motivation	14
1. Langage écrit, oral et improvisation.....	14
a) Langage écrit	14
b) Langage oral	16
c) Improvisation	17
2. Point de vue technique	19
3. Découverte de nouveaux répertoires.....	21
III. Le répertoire dans la pédagogie de groupe et dans les pratiques collectives	24
1. L'intérêt de la pédagogie de groupe	24
2. Les pratiques collectives.....	25
3. L'exemple de l'orchestre à l'école.....	26
Conclusion	29
Bibliographie	30
Annexes	31
Entretien avec Nicolas Nageotte	31
Entretien avec Emilien Véret	40

Introduction

Ayant suivi depuis mon entrée au conservatoire le parcours « musique classique à contemporaine », je m'interroge sur l'intérêt pédagogique de différentes classifications des esthétiques proposées dans les conservatoires ou écoles de musique.

Lors de mon apprentissage de la clarinette, je regrette de ne pas avoir eu l'audace d'aller à la rencontre d'autres répertoires que celui, principalement écrit, de la clarinette classique. J'ai pu cependant brièvement découvrir d'autres styles musicaux et donc d'autres répertoires lors de stages ou de master class. J'écoute et affectionne de nombreux styles musicaux allant du jazz à la musique électronique. A l'entrée au conservatoire je n'ai eu connaissance que du cursus classique dans lequel je suis rentré. Les quelques découvertes d'autres esthétiques m'ont intrigué et m'ont donné l'envie d'explorer une autre forme d'expression.

L'envie de proposer différents univers aux élèves me tient à cœur. Je m'interroge donc sur les ressources dont nous disposons pour pouvoir leur proposer un accompagnement le plus complet possible afin qu'ils puissent acquérir un esprit curieux, une envie de découvrir les nombreuses possibilités de l'instrument. En tant qu'enseignant, j'essaie de ne pas cloisonner les différents styles musicaux en proposant la découverte de diverses esthétiques. Ceci nécessite un travail de recherche important pour s'imprégner de chacune et être à même de les enseigner. Il me semble que la capacité à maîtriser plusieurs répertoires est une qualité importante du musicien et de l'enseignant. L'enseignement au conservatoire n'a pas permis pendant de nombreuses années ce type de liens. Aujourd'hui la frontière entre les différents parcours tend à diminuer.

Pour nourrir ce questionnement, j'ai pu réaliser deux entretiens avec Nicolas Nageotte et Emilien Véret. Nicolas Nageotte est professeur de clarinette au conservatoire de Chalon sur Saône. Il affectionne différentes esthétiques : de la musique contemporaine à la musique turque en passant par le jazz. Émilien Véret est lui professeur au conservatoire de Gennevilliers. Il est adepte de la musique classique mais également de l'improvisation et de la musique actuelle. Il a écrit un recueil pédagogique inspiré de son projet solo « Clarinettes urbaines » mêlant improvisation et électronique. Le but de sa réflexion est de comprendre et de montrer que porter un intérêt à différents styles musicaux est source d'épanouissement et de progression pour les élèves ainsi que pour les enseignants.

J'ai également pu faire plusieurs expérimentations et observations dans la classe de clarinette de Lons le Saunier où j'enseigne depuis plusieurs mois.

Nous nous interrogerons d'abord sur la définition du terme répertoire et ferons un état des lieux des différentes formations proposées dans les structures puis regarderons comment elles ont évolué depuis quelques années. Nous verrons ensuite comment susciter la motivation et l'ouverture d'esprit à travers le répertoire. Enfin, nous étudierons la place du répertoire dans l'enseignement collectif et plus particulièrement avec le dispositif d'Orchestre à l'École.

I. Le répertoire

1. Définition

Voici une des nombreuses définitions du terme répertoire : « le répertoire est une liste d'œuvres qui sont associées soit à une époque, soit à un compositeur, soit à un courant musical, soit à un lieu, soit à un instrument »¹. Le répertoire peut être défini comme un ensemble d'œuvres appartenant à une même époque, que ce soit l'époque classique, baroque ou encore contemporaine. Il peut aussi être défini comme un ensemble d'œuvres que des artistes ont l'habitude d'interpréter. Peut-on également parler de répertoire pour des pièces dont aucune trace écrite n'existe ?

Nicolas Nageotte parle lui, d'un ensemble d'œuvres que l'on peut partager entre musiciens, des œuvres connues par tous. La notion de partage est importante car chaque répertoire, n'est pas nécessairement constitué par quelque chose de physique (une liste de partitions), mais plutôt par un ensemble de références et de caractéristiques comprises par tous. Il s'agit donc avant tout d'un langage et d'œuvres partagées avec un groupe.

Un répertoire peut être par exemple un ensemble de pièces jouées par un groupe de jazz ou des thèmes issus du « Real Book » connu par un certain nombre de musiciens. Le répertoire peut également être à l'échelle d'une classe, au sein d'une structure. Par exemple, dans sa classe de clarinette au conservatoire de Chalon sur Saône. Nicolas Nageotte instaure sur une année un répertoire commun à l'ensemble de ces élèves. Chacun apprend une pièce par transmission orale, sans partition. Le but est qu'au fur et à mesure de l'année les élèves se rencontrent pour partager ce répertoire et apprendre les différentes pièces par les autres. L'ensemble de ces pièces peut être appelé répertoire, il est commun et partagé par l'ensemble des élèves de la classe. Nous prendrons cette définition pour la suite de ce mémoire.

La diversité des répertoires étant infinie, nous parlerons ici principalement de répertoires classique, jazz et musiques actuelles car ce sont les plus fréquents dans l'ensemble des structures d'enseignement. Nous garderons tout de même à l'esprit qu'une multitude d'autres répertoires existe, rassemblant des musiciens de toutes origines.

¹ <https://www.laquintejuste.com/8-dictionnaire-des-termes-musicaux/318-repertoire>

2. Différents parcours

Il existe dans les conservatoires différents parcours tels que « musique classique à contemporaine », « jazz » ou « musiques actuelles ». Pierre Mendel dans son article de la Lettre du musicien, cite même des ateliers musiques de jeux vidéo ou comédie musicale dans certains conservatoires. L'élève, lors de son inscription doit choisir un parcours parmi ceux proposés par la structure, il suivra ce parcours pendant sa formation. En général, le cursus de formation musicale est séparé entre jazz et classique. Dans les écoles de musique, ces parcours sont moins distincts car il n'existe pas forcément de département de jazz ou de musiques actuelles, par exemple. Cependant, de plus en plus d'écoles développent ces esthétiques en recrutant des enseignants spécialisés dans ces disciplines.

Lors de mon passage dans différents conservatoires et lors de mes stages de pédagogie j'ai pu observer que ces différents cursus sont bien distincts. Il existe encore peu de projets rassemblant ces parcours. Cela est amené à changer avec la volonté des directions des établissements de créer de plus en plus de projets transversaux. En s'intéressant particulièrement au projet d'établissement du Conservatoire à Rayonnement Régional de Cergy-Pontoise, nous pouvons observer qu'il accorde, comme bien d'autres structures, une attention particulière à l'élargissement du répertoire dès le début du cursus. On pourrait imaginer, régulièrement dans l'année, être amené à participer à des ateliers qui réunissent tous les départements et travailler ensemble en mêlant les savoir-faire de chaque musicien. Il est aussi important de diversifier les supports - oraux, écrits - pour que chacun puisse être à l'aise et que personne ne se sente en difficulté.

Par exemple, il serait profitable à tous de réaliser une création mêlant l'ensemble des élèves de l'établissement quel que soit leur cursus. Cela permettrait à chacun de partager ses connaissances à l'ensemble des élèves. Cet échange pourrait donner lieu à un concert commun sans barrières et en partageant finalement plus simplement la musique. Cette réflexion sur les parcours au sein du conservatoire a fait l'objet en 2011 d'un rapport commandé à Didier Lockwood par Frédéric Mitterrand ministre de la culture et de la communication de l'époque. Ce rapport, organisé avec différents acteurs de la vie culturelle (directeurs de conservatoire, enseignants, musiciens, ...), fait un état des lieux de l'enseignement artistique. Il relate le manque de transversalité entre les différentes esthétiques enseignées. Une idée de tronc commun dans la formation du 1^{er} et 2^{ème} cycle

rassemblant les différentes esthétiques est évoqué dans ce rapport. Le troisième cycle se spécialiserait, quant à lui, entre classique et traditionnelle. Dans ce rapport, la musique classique est sous-entendue essentiellement écrite et la musique traditionnelle, orale. Par ailleurs, aucune distinction n'est faite entre jazz, musiques actuelles ou musiques traditionnelles, toutes regroupées sous l'appellation "musiques traditionnelles". Cette classification imprécise des langages en fonction de l'esthétique proposée par le rapport Lockwood est pour moi contradictoire avec l'envie de transversalité et le manque de liens entre ces différents parcours. Cela étant, depuis ce rapport datant de 2011, de nombreux changements et remises en question de l'enseignement ont eu lieu, notamment sur la séparation plus distincte des différentes esthétiques avec des parcours « musiques actuelles » « jazz », « musiques traditionnelles ». La transversalité, c'est-à-dire les échanges possibles entre ces différents cursus, est également un axe majeur des projets pédagogiques d'établissements depuis quelques années. Cela permet à la fois d'avoir un enseignement plus spécialisé dans un domaine tout en cherchant une ouverture et une envie d'appréhender d'autres styles musicaux.

Pour moi ce lien entre différents départements est plus facile à mettre en œuvre en école de musique car les départements sont moins cloisonnés. Les enseignants sont donc amenés plus facilement à répondre aux choix d'esthétiques des élèves et ainsi varier les répertoires. Mon expérience d'enseignant en école de musique m'a amené à prendre part à l'organisation d'un projet autour du reggae. Ce qui est bien loin de de ma formation en musique classique. L'objectif de ce projet était de faire découvrir ce style de musique aux élèves de l'école en les amenant à réaliser la première partie d'un concert. Le projet s'est donc déroulé en plusieurs séances de travail en présence d'intervenants faisant partie d'un groupe de reggae. J'ai donc pu proposer ces ateliers et concerts aux élèves de la classe de clarinette. Un travail d'arrangement avec l'équipe enseignante a été nécessaire ainsi que des recherches personnelles, de nombreuses écoutes et des discussions avec des collègues plus sensibilisés à cette esthétique. Ce projet enrichissant aussi bien pour les élèves que pour les enseignants m'a permis de me rendre compte de la réalité du métier et de l'adaptation nécessaire. La formation professionnelle à l'enseignement doit nous permettre de mener ces projets même si l'esthétique est peu connue. Les outils pédagogiques apportés par la formation, comme la planification, l'élaboration des objectifs, la motivation de l'élève, l'intérêt pédagogique du projet sont communs aux différentes esthétiques. Cet exemple nous montre que les limites des petites structures n'ayant pas la possibilité de séparer les différentes esthétiques faute d'effectif et de budget

peuvent être dépassées pour donner l'opportunité de se rassembler. Ainsi des projets qui auraient pu être réservés à certains départements sont finalement proposés à l'ensemble de la structure, profitant à tous.

Dans un conservatoire où l'enseignement est plus spécifique au sein de chaque domaine, des élèves en cursus classique n'auraient pas pu avoir accès à un projet ayant comme support le reggae. Outre la possibilité matérielle de rassembler des élèves de cursus différents, c'est la formation des enseignants qui peut être interrogée. Les pôles supérieurs d'enseignement ne forment en réalité qu'à un seul domaine, bien que l'exploration de différents styles musicaux soit encouragée. La mutualisation systématique de projets associant divers répertoires nécessiterait que les enseignants puissent enseigner dans tous les domaines. Or la base de l'enseignement spécialisé réside dans le fait d'être « un expert », la spécialisation dans tous les domaines étant impossible. Cela étant, la pédagogie enseignée nous permet de mener l'ensemble de ces projets, à condition de s'associer à des spécialistes de l'esthétique concernée. Il est nécessaire par ailleurs d'être soi-même curieux et d'avoir envie de découvrir d'autres horizons par ses propres moyens. Il sera alors plus facile d'imaginer des projets originaux avec une identité et un style musical propre.

Nicolas Nageotte explique dans l'entretien que les classes d'instrument d'un héritage classique, comme en fait partie la clarinette, sont plus souvent renfermées sur elles-mêmes car la plupart du temps le répertoire soliste est assez conséquent. Les cours sont donc tournés exclusivement vers le répertoire classique sans prendre le temps d'explorer d'autres esthétiques. En prenant l'exemple des classes de piano en musique classique, on peut vite s'apercevoir que celles-ci sont malheureusement souvent isolées car leur répertoire soliste est imposant et la pratique d'ensemble souvent réduite à l'accompagnement. Cependant, ce répertoire soliste reste limité pour beaucoup d'instruments et ne tient pas compte d'une grande partie de la musique de chambre ou d'ensemble. En jazz par exemple, il est rare qu'un musicien travaille seul. Le travail avec une session rythmique (batterie, basse) est bien plus fréquent qu'en classique. Contrairement au domaine classique où cela est moins courant, les enseignants en jazz ou en musiques actuelles sont enseignants de leur discipline mais animent aussi fréquemment des ateliers en pratique collective. En s'inspirant davantage de cette manière d'enseigner, il serait important d'accentuer l'ouverture des classes en proposant un travail régulier entre différentes classes d'une même structure, y compris d'un autre

domaine. Ainsi les élèves pourraient partager leurs expériences et connaître d'autres manières de fonctionner, de travailler, pour inspirer leur travail.

Au conservatoire de Lons le Saunier par exemple, le département jazz et musiques actuelles est assez restreint. Il me semble pertinent de proposer un projet pouvant réunir l'ensemble des élèves du conservatoire. Cela permettrait de fédérer autour d'un répertoire commun l'ensemble des élèves dans les différents départements, leur faire découvrir de nouvelles esthétiques et susciter leur curiosité et leur motivation. Ce projet n'ayant pas vu le jour, j'ai pu cependant proposer à l'ensemble de clarinettes ou à mes élèves des pièces de différentes origines traditionnelles : bretonne, africaine, chanson française. Cela est resté dans un cercle plus ou moins restreint de la clarinette, mais a permis d'explorer des choses nouvelles. Nous nous y intéresserons plus particulièrement lorsque nous parlerons des pratiques d'ensemble.

Il est aussi intéressant, dans les structures qui le permettent, de pouvoir travailler avec les classes d'autres disciplines comme la danse ou le théâtre. Le répertoire peut alors être partagé avec tous. Le travail davantage axé sur le corps et les émotions de la danse et du théâtre est bénéfique dans l'apprentissage de la musique. Il permet de travailler le rapport au corps et l'expression des émotions, utiles dans la construction du musicien. L'improvisation est aussi commune aux trois disciplines, il est intéressant d'observer comment chacun aborde cette notion. Des exercices d'improvisation de l'une de ces disciplines peuvent être adaptés pour les autres. Chaque discipline peut apporter des éléments constructifs pour les autres. Par exemple, la spontanéité des acteurs peut, pour les musiciens, être un élément à travailler pour l'improvisation. Elle permet aux musiciens de développer des capacités sur l'expression de leurs émotions et participe à les faire passer d'une situation peu confortable à une situation à laquelle ils peuvent réagir plus facilement. La souplesse des danseurs peut apporter aux acteurs et aux musiciens des éléments pour réduire des tensions musculaires impactant parfois les capacités respiratoires ou digitales. Cette transversalité est explicitement écrite dans différents projets d'établissement comme notamment celui de Cergy-Pontoise, où « croiser les arts » est encouragé dans les projets de fin d'année des élèves.

II. Éveil de la curiosité et de la motivation

1. Langage écrit, oral et improvisation

a) Langage écrit

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le répertoire peut être écrit ou oral. Aujourd'hui, dans l'enseignement de la musique classique à contemporaine, le langage écrit est prédominant. Ceci est un héritage de l'enseignement artistique classique et du développement important de la notation musicale au XVIII^e siècle. La partition est utilisée comme support et bien souvent nous rencontrons des difficultés à prendre du recul et à s'en détacher. Dans d'autres esthétiques, le langage écrit est moins considéré comme une chose incontournable et à partir duquel nous devons travailler. Nicolas Nageotte, lors de l'entretien, évoque l'exemple de la musique électronique qui est absolument parlant pour moi. En effet, il n'existe pas ou peu de notation pour la musique électronique. Le travail va être porté sur l'écoute et la mémoire. On prête attention à ce que modifie tel ou tel bouton et le musicien doit le retenir. Ayant eu l'occasion pendant quelques semaines d'avoir eu à disposition du matériel électronique, des pédales (loop, octaver, delay), un micro et un haut-parleur, j'ai pu me rendre compte de ce travail assez différent de celui dont j'ai l'habitude. Je ne connaissais que très peu de choses sur ces outils. La phase de recherche, de « bidouillage » s'est imposée. A force de ces essais et du temps de recherche, les machines ou l'instrument électronique deviennent peu à peu maîtrisables. J'avais l'envie de découvrir ce type d'outil depuis longtemps et l'occasion m'a motivé à découvrir cet univers. C'est en effet un répertoire que j'affectionne particulièrement et que j'écoute régulièrement. Dans cet exemple, l'écoute prend alors une place prépondérante. Nous pouvons pleinement nous concentrer sur le résultat produit. Cette approche par le tâtonnement a été pour moi une première expérience qui m'a pleinement motivé dans la pratique de la clarinette.

En tant que pédagogue, il me semble important d'avoir ce cheminement avec diverses nouvelles esthétiques pour en transmettre aux élèves des éléments concrets. Il est évident qu'il sera plus facile de faire découvrir de nouvelles choses aux élèves, comme la musique électronique, en les ayant soi-même expérimentées auparavant. Cette phase de recherche essentielle a été pendant longtemps mise de côté par l'enseignement classique basé essentiellement sur le langage écrit qui favorise moins l'exploration libre de

l'instrument, en tout cas au premier abord. Nous allons donc à présent nous pencher sur les méthodes et autres recueils utilisés dans l'apprentissage d'un instrument.

Cette notion de recherche et d'expérimentation est directement inspirée du concept pédagogique énoncé par Célestin Freinet dans ce qu'il appelle « le tâtonnement par expérience ». En effet, un enfant est par nature expérimentateur. L'apprenant va donc essayer de réaliser une tâche, il testera son hypothèse pour résoudre cette tâche. Il analyse ensuite le résultat, si c'est un échec il cherchera une nouvelle hypothèse, il recommencera ce processus jusqu'à ce qu'il réussisse. Cette vision, fondée sur le développement de l'enfant a pour moi un intérêt non négligeable dans l'enseignement de la musique. Il est tout de même important de reconnaître les limites de de cette théorie principalement applicable à l'enseignement scolaire.

Pour l'exemple de la clarinette, héritée de la tradition classique, nous possédons des méthodes, « sortes de guides » selon Nicolas Nageotte, pour savoir bien utiliser l'instrument. Elles nous donnent les clés essentielles pour maîtriser l'instrument. La plupart du temps ces méthodes sont graduées et pages après pages nous apprenons une nouvelle note, puis le détaché ou encore un nouveau rythme. Les méthodes laissent moins de liberté pour acquérir ces notions par de l'exploration. Pourtant, cette phase de recherche, de « bidouillage » sur l'instrument, en particulier sur la clarinette, permet de l'appréhender, de faire ses propres expériences et finalement de le connaître parfaitement. Si elles sont utilisées de manière linéaire, c'est-à-dire où l'on fait toutes les leçons dans l'ordre, elles ne permettent pas ces temps de recherches si précieux pour l'élève. Si un élève acquiert une notion en ayant conscience de la difficulté, de ce qui pose problème et en ayant cherché par lui-même des solutions pour réussir, la notion sera beaucoup plus ancrée en lui et donc acquise à long terme. Il me paraît donc primordial d'utiliser des ressources variées (différentes méthodes) dans lesquelles l'ordre et le contenu recherchés seront adaptés à chaque élève. L'utilisation réfléchie des méthodes doit également accorder le temps d'explorer l'instrument. C'est une approche qui me paraît essentielle dans l'enseignement de pouvoir utiliser avec finesse les ressources à notre disposition. Nous devons dans tous les cas nous adapter à chaque élève. Par exemple, le détaché ou la respiration seront peut-être instinctifs chez un élève alors qu'un autre aura besoin de plus de temps d'exploration et de divers supports pour acquérir ces notions.

Les méthodes ne sont pas les seuls supports écrits. Il existe bien sûr de nombreux recueils ou œuvres éditées.

Dans ma classe de clarinette à Lons le Saunier, j'ai pu analyser et comprendre assez vite le rapport à la partition chez certains élèves. Par exemple, un adulte débutant en clarinette mais déjà musicien auparavant apprécie particulièrement le jazz et la musique klezmer. Le support visuel de la partition le rassure, il a du mal à s'en séparer. Il m'a proposé de travailler le thème « Petite fleur » de Sidney Bechet. Je lui ai donc demandé de le reprendre à l'oreille ou qu'on le fasse ensemble pendant ses cours. Par manque de temps, il a préféré avoir la partition. Nous l'utilisons donc comme support. Le but de cette partition n'est alors pas de jouer strictement ce qui est écrit mais d'accéder plus rapidement, mais de façon moins instinctive, au thème pour pouvoir ensuite improviser ou imiter différentes versions écoutées. Chez les élèves adultes présents dans ma classe, le lien à la partition est très important. Ils doutent la plupart du temps de leurs compétences auditives et de leur sens critique par rapport à ce qu'ils proposent à l'instrument. Il est donc important de les amener à prendre confiance en eux en utilisant des supports qui les rassurent et d'amener progressivement à l'oralité et l'improvisation. Ils ont pour la plupart reçu un enseignement de la clarinette classique et principalement écrit. Ce manque de confiance induit qu'il est préférable d'aborder dès le début de l'enseignement le travail d'oralité afin de ne pas le rendre plus difficile. Les blocages que j'ai pu observer chez certains élèves auraient certainement pu être évités si dès le début de leur enseignement ils avaient été confrontés à travailler sans support écrit.

b) Langage oral

L'oralité pour Nicolas Nageotte et Emilien Véret tient une place essentielle dans le développement de l'élève. Elle a, dans l'enseignement au conservatoire et principalement dans le domaine classique à contemporain, été longtemps mise de côté. Depuis quelques années, elle retrouve toutefois une place et un intérêt dans l'enseignement de la musique. C'est en effet une opportunité de s'intéresser au son produit, à l'écoute de ce qu'on joue sans que l'attention soit portée sur les yeux et la partition. Cela permet de se libérer de toute contrainte de lecture, de ne plus craindre de ne pas faire une indication écrite (nuances, articulations, ...) et donc de porter son attention sur l'écoute et surtout de pouvoir analyser précisément ce qu'on produit. Tous les élèves ne sont pas réceptifs de la même manière à cette approche.

L'oralité, pour Volker Biensebender, est une nécessité pour ne pas contraindre l'apprenant dans son apprentissage.

Depuis mon arrivée au conservatoire de Lons le Saunier en avril, j'ai travaillé avec tous mes élèves sur un chant congolais utilisé par les piroguiers « Olele Moliba Makasi ». Je n'ai pas donné la partition et leur apprenais partie par partie, au rythme de chacun, jusqu'à ce que les deux thèmes soient maîtrisés. Je jouais d'abord une partie du thème qu'ils devaient jouer à leur tour, puis ils me demandaient de la rejouer chaque fois qu'ils avaient besoin de la réentendre. Le but était que tout le monde la connaisse par cœur pour un concert en ensemble de clarinettes au mois de juin. Cette œuvre se compose de deux voix et deux thèmes principaux. J'ai pu observer que les adultes étaient plus réticents à ce mode d'apprentissage. La peur de ne pas avoir de support écrit et de ne pas avoir assez de mémoire, de ne pas réussir à se souvenir des thèmes, était présente ainsi que la peur de faire une « fausse note ». Les élèves plus jeunes se sont eux dans l'ensemble moins posés de questions et l'apprentissage a été rapide, y compris pour chez élèves pour qui la lecture de partitions est difficile. Le travail de phrasé et de son est abordé plus rapidement que lors d'un travail avec partition. Le fait de pouvoir se concentrer sur le résultat obtenu et non plus sur la lecture permet de maintenir une motivation chez l'élève. Assez vite, les jeunes (9-12 ans) arrivaient à s'en rappeler en entendant la première note. Ce travail sur plusieurs séances a eu des effets bénéfiques. Nous avons également travaillé à l'écoute car lorsque je jouais avec eux ils copiaient instinctivement le phrasé que je proposais. De cette façon, l'approche d'une nouvelle pièce se fait directement par le phrasé, ce que permet moins la lecture. Pour les élèves en difficulté technique cela a permis de la surmonter ou de l'aborder d'une manière différente et par conséquent de ne pas les démotiver face à l'échec. De manière générale, ils mémorisaient tous assez rapidement.

c) Improvisation

L'improvisation est un outil essentiel de l'enseignement et du développement de l'élève. L'improvisation permet réellement de travailler l'ouverture d'esprit de l'élève et de transmettre ses émotions au travers de l'instrument. Cela permet de se centrer sur son rapport à l'instrument et de prendre le temps de se concentrer sur l'écoute intérieure et la production sonore, ce qu'on entend au final. Ce qu'on entend par « écoute intérieure » est la visualisation, la projection mentale de ce qu'on va jouer. Je pense à un son avec telle ou telle nuance, telle ou telle attaque, alors je joue exactement ce son comme je l'ai imaginé. C'est un excellent moyen pour permettre aux élèves de s'exprimer et d'exprimer leur personnalité musicale. L'approche de l'improvisation peut être compliquée pour

certaines élèves, notamment en cursus classique, car la peur de ne pas savoir quoi jouer est présente. Ils sont habitués en général à regarder la partition dès qu'ils prennent l'instrument en main. A certains âges, comme l'adolescence, l'expression des sentiments est aussi plus compliquée. Il est important de ne pas commencer l'improvisation brutalement sous forme d'injonction « improvise ! » pour ne pas être contre-productif. L'élève pourrait alors être déstabilisé et développer une peur de l'improvisation. On peut, pour éviter cela, commencer par improviser une courte phrase et proposer à l'élève de répondre par une autre phrase improvisée, puis en augmenter la durée pour installer un dialogue.

Pour Emilien Véret, l'écoute d'œuvres peut être un prétexte à l'improvisation. Le support des loops (boucles) permet d'initier à l'improvisation. En faisant tourner une boucle enregistrée ou que l'enseignant joue à la clarinette basse par exemple, l'élève peut choisir un réservoir de 3 notes. L'apprenant peut alors se concentrer sur le sens qu'il donne à ces notes, il peut varier l'ordre, le détaché, les nuances, facilement. Son esprit est entièrement tourné vers ce qu'il produit. Sans support écrit il peut alors imaginer ce qu'il veut jouer, le réaliser et faire une comparaison entre ce qu'il pensait faire et la réalisation. Il pourra dans un premier temps verbaliser son envie et discuter avec l'enseignant du résultat et trouver ensemble des solutions pour que la réalisation soit au plus proche de ce qu'il imaginait. On peut ensuite augmenter progressivement la quantité de notes utilisées. En procédant par étapes, l'élève se sent moins brusqué et peut donc trouver un intérêt et du plaisir plus rapidement en pratiquant son instrument. Il se sentira en confiance et se sentira libre de s'exprimer.

Il est intéressant d'utiliser ces trois outils que sont le langage écrit, le langage oral et l'improvisation de manière imbriquée dans l'enseignement de la musique et en particulier de la clarinette. Je partage le point de vue de Nicolas Nageotte qui pendant l'entretien me faisait part de la difficulté d'utiliser l'écrit, l'oral et l'improvisation à la même fréquence en particulier en cours individuel où le temps manque bien souvent. Généralement, l'écrit est favorisé pour pallier ce manque de temps. L'écrit est privilégié également car il est ancré dans la tradition de l'enseignement classique. Or n'est-ce pas regrettable de se priver d'un enseignement plus complet ouvrant la porte aux bienfaits de l'oralité et de l'improvisation ?

2. Point de vue technique

A première vue, les capacités techniques du musicien résident principalement dans la dextérité. Elles regroupent en réalité plusieurs paramètres comme la qualité du son, le développement de l'oreille critique, l'expressivité, qui sont tout autant importants à travailler. Pour qu'un musicien soit le plus complet possible il faut qu'il développe un sens critique sur la production de son son. Il doit également pouvoir adapter son jeu et l'adapter à différentes esthétiques. Le fait de faire travailler des esthétiques variées aux élèves a un résultat différent en fonction du niveau de l'élève. En effet, sur les plus jeunes, quelle que soit l'esthétique abordée, l'objectif est le même : réussir à jouer la partition en faisant attention au son, au doigté, à la respiration, en laissant parfois le phrasé, l'intention musicale de côté. Il est important pour les débutants d'installer des réflexes et un rapport à l'instrument sain, sans tension dans le corps et avec une position la plus naturelle possible. Cependant pour les plus grands niveaux, travailler une nouvelle esthétique peut amener à s'interroger sur son propre rapport à l'instrument. L'apprenant peut ainsi prendre du recul par rapport à sa manière de jouer et repérer les éléments positifs ou négatifs de sa manière de jouer, les choses qu'il doit conserver ou corriger en comprenant pourquoi. Le travail du son est différent selon les esthétiques, l'élève ne se basera pas sur les mêmes critères. Par exemple, un élève qui a l'habitude de travailler des pièces classiques porte une attention particulière sur son embouchure pour qu'elle soit stable, qu'elle lui permette d'être placée dans tous les registres, d'avoir un son bien droit sans vibrato. Or s'il travaille une pièce klezmer il va porter une attention particulière au son avec beaucoup plus de vibrato, à avoir une embouchure plus relâchée pour les glissandi ou s'il travaille une pièce contemporaine, à pouvoir réaliser différents multiphoniques. Il va donc lui être nécessaire d'analyser les différents paramètres à ajuster et les différents mécanismes qui en découlent.

Avec des débutants, le principal est de se concentrer sur la réalisation de ce qu'on doit jouer en surmontant les difficultés techniques (placement des doigts, de l'embouchure). Le travail de phrasé peut également être amené dès le début du travail. Cependant, il semble compliqué d'effectuer un travail stylistique poussé avec des débutants. En revanche, s'il s'agit d'un adulte, il semble important, s'il le demande, de proposer ce travail stylistique dès le début. La difficulté va être pour moi de lui apporter tous les éléments stylistiques propres à l'esthétique travaillée, sans déconstruire ses réflexes et les bases techniques

qui lui seront utiles pour sa progression. Cela passera principalement par des écoutes de différentes versions et l'analyse de celles-ci.

L'oralité ou même le fait d'isoler un passage écrit et de le travailler sans la partition peut amener à surmonter une difficulté technique plus facilement. L'élève est concentré sur son oreille, il peut plus simplement faire la comparaison entre ce qu'il veut jouer et ce qui sort réellement de son instrument. L'exemple suivant que j'ai pu observer chez d'autres élèves permet de se rendre compte de l'utilité de l'outil que peut être le travail oral dans l'accompagnement de l'élève vers l'autonomie. Une jeune élève en première année rencontrait des difficultés pour passer des notes de gorges (La ou Sib par exemple) au registre clairon et en particulier au si. La pièce traditionnelle congolaise a été l'occasion de travailler ce passage sol-si en travaillant l'enchaînement dans la phrase. Cette difficulté était déjà apparue dans une pièce qu'elle travaillait avec partition. Le fait de ne pas avoir de partition lui a permis de se concentrer sur le résultat produit. Après m'être assuré qu'elle avait entendu cette difficulté, elle a pu très vite trouver une solution seule en s'observant dans un miroir et en se concentrant sur la position de ses mains pour que cet enchaînement devienne fluide et sans « accrochage ». Elle a pu ainsi surmonter une difficulté avec très peu d'aide de ma part.

Pour Emilien Véret, le fait de travailler par exemple le jazz pour un musicien classique permet de travailler sur la pulsation et la gestion du rythme. Ces deux approches classique et jazz du travail du rythme sont complémentaires et apportent différents outils dans la construction de l'élève. J'ai depuis deux ans l'habitude de travailler des traits de différentes pièces avec pour accompagnement non pas un simple métronome mais des accompagnements jazz à différents tempos. Cela me permet d'avoir ce rapport à la pulsation importante dans le travail technique sans mettre de côté le phrasé et le swing qu'on peut apporter à la musique. Ce travail est apporté avec des élèves dès l'introduction du travail au métronome. Il peut paraître moins repoussant pour les apprenants que le seul clic du métronome.

L'improvisation quant à elle, apporte de nombreuses qualités d'interprétation. Elle permet de développer l'expressivité et l'imaginaire parfois compliqués à mobiliser chez certains élèves sur l'interprétation d'un texte écrit. C'est également un moyen d'être recentré sur soi et de pouvoir vivre pleinement l'instant.

3. Découverte de nouveaux répertoires

Selon Pierre Mendel, la place de l'enseignement de la musique classique dans les structures d'enseignements artistiques prend de moins en moins de place au profit de la musique actuelle. C'est pour lui un regret de perdre cette tradition du répertoire classique, craignant ainsi un appauvrissement de l'enseignement. Cependant, lors de mes entretiens avec Nicolas Nageotte et Emilien Véret et dans ce que j'ai pu observer dans plusieurs structures, la découverte de styles musicaux est un élément moteur de la motivation et la progression de l'élève.

La découverte de nouveaux répertoires a de multiples bienfaits et cela n'a pas les mêmes conséquences en fonction du niveau de l'élève. Pour un débutant en cursus classique, l'objectif principal est de découvrir, d'attiser sa curiosité tout en continuant sa progression technique. La diversification du répertoire apporte en général une motivation importante. Il est important selon Emilien Véret de faire un lien entre la musique écoutée par les jeunes et la musique jouée à la clarinette. Il propose donc en début d'année à chaque élève d'apporter une musique qu'il aime particulièrement, peu importe le style. Le but est ensuite de la réécrire pour la faire travailler aux plus jeunes. Pour les plus avancés, le relevé du thème peut être réalisé ensemble pendant les cours. Le lien peut être ainsi plus facilement fait entre la musique écoutée et la pratique de la clarinette. La motivation et l'intérêt de l'élève pour la pratique de l'instrument sont alors accrus. Ils découvrent un aspect de l'instrument qu'ils n'ont certainement pas dans leur imaginaire de la pratique de la clarinette dans un cursus « classique ». Il est malgré tout nécessaire de trouver un équilibre entre les pièces proposées par l'apprenant et celles proposées par l'enseignant.

La possibilité de passer d'un répertoire écrit à un répertoire oral ou à l'improvisation permet aussi de sortir du schéma scolaire auquel parfois les élèves peinent à se conformer et d'avoir une pédagogie moins linéaire. Varier le support permet de ne pas suivre une méthode du début à la fin en tournant la page dès que la « leçon » est apprise. Mais comment réagir face à un élève qui ne veut absolument jouer que du répertoire classique car il connaît et apprécie ce style ? Soit l'élève ne connaît pas d'autres esthétiques, soit il affectionne particulièrement celle-ci. Cela peut d'abord passer par l'écoute de styles différents pour que l'élève se fasse une idée de ce qui existe en dehors du classique. Il faut ensuite l'amener progressivement à pratiquer d'autres esthétiques, proches de celle qu'il affectionne, cela peut passer par de l'oralité ou encore de l'improvisation.

Pour les adultes par exemple, il est difficile, d'après mon expérience, d'arriver à leur faire changer d'avis et est-ce vraiment le but ? Ils ont réfléchi, ont déjà entendu d'autres styles et font leurs propres choix en pleine conscience, bien que parfois ils ne connaissent pas ou peu les possibilités d'explorer d'autres répertoires. Il est nécessaire pour nous de s'en assurer en leur faisant écouter différentes esthétiques et de connaître leur motivation. Pour moi la question se pose davantage sur un jeune qui n'a peut-être pas conscience de tout ce qu'on peut faire à la clarinette ou dans d'autres instruments, et mon rôle va être de lui présenter un maximum d'aspects pour qu'il puisse découvrir et avoir un esprit critique sur ce qu'il aime vraiment. La difficulté est de trouver un juste milieu entre ce que veut faire l'élève et ce qu'on doit lui apporter. S'il refuse toute nouveauté, l'objectif pour moi va être d'apporter d'abord quelque chose proche de ce qu'il aime pour l'amener progressivement à découvrir de nouveaux répertoires qui peut-être lui plairont d'explorer. On peut aussi les amener à improviser à partir d'un thème qu'ils affectionnent, leur proposer d'improviser des variations sur ce thème. L'enseignant pourra à partir de ces éléments les inciter à improviser en donnant une consigne de style ou « d'improviser à la manière de ... ». Cela pourra amener à écouter de nouvelles références tout en restant connectés à ce que l'élève affectionne.

Il faut donc l'amener de manière progressive et dès la première année pour les débutants. En réalité, beaucoup d'apprenants ont l'habitude d'avoir un support écrit pour travailler. Encore une fois l'oralité permet de développer l'oreille en parallèle de la recherche de timbre, le rapport au rythme, le sens mélodique ou encore la notion d'intervalle, ce qui est primordial pour un musicien qu'il soit amateur ou professionnel. L'écoute sera le premier sens sollicité lorsque l'on joue en groupe. Le musicien doit donc pouvoir aiguïser ce sens pour apprécier chercher l'harmonie avec les musiciens l'entourant.

On peut, pour un élève mal à l'aise avec l'oralité, commencer par effectuer le travail technique de gamme d'arpège sans partition. On peut en même temps commencer à lui apprendre un thème simple en rajoutant un morceau de phrase dès qu'il se sent à l'aise avec le début. Cet exercice est réalisé pour le mettre en confiance. Le but est ici de l'amener à se concentrer davantage sur le son et donc sa respiration et son embouchure, que sur la réussite à proprement parler du texte.

L'improvisation est également un excellent moyen d'apporter, entre autres, un style musical nouveau. Des jeux avec une approche stylistique peuvent être inventés. Par exemple, l'enseignant invente une phrase à « la manière de », l'élève doit répondre avec

la même intention. Cet exercice est aussi réalisable à partir d'une écoute d'une œuvre, l'élève doit s'en inspirer pour improviser une courte phrase

Les méthodes ou recueils publiés aujourd'hui permettent plus facilement cette diversité de répertoire. Par exemple dans la méthode d'Emilien Véret, *Clarinettes Urbaines* ou encore *Ballade en clarinettes*, nous pouvons passer en quelques pages d'une valse latine à une Bossa nova ou encore une pièce disco. Il existe une multitude de recueils ou de méthodes proposant des esthétiques variées. Il est essentiel d'avoir comme ressource pédagogique non pas une seule méthode mais un choix varié pour pouvoir proposer différentes esthétiques et ainsi s'adapter aux différents profils d'élèves. Voici une liste non exhaustive des recueils présentant soit des esthétiques variées soit une seule esthétique sortant du cadre classique :

Titre	Niveau	Esthétiques
<i>Le voyage de Lustucru</i> A. Ciesla	Débutant	Musique contemporaine, musique classique, chanson, ...
<i>Ecouter lire et jouer</i>	1 ^{er} cycle	Chanson, musique classique, ...
<i>Clarinettorama</i>	1 ^{er} cycle	Musique de film, Variété française, Jazz, ...
<i>All time klezmer</i> J.Johow	1 ^{er} cycle	Klezmer
<i>Ballade en clarinette</i>	1 ^{er} - 2 ^{ème} cycle	Blues, Afro, Funk, Jazz, ...
<i>Clarinettes Urbaines</i> E. Véret	1 ^{er} - 2 ^{ème} cycle	Musiques actuelles
<i>Croc' Notes</i> J-N. Crocq	1 ^{er} - 2 ^{ème} cycle	Musique classique, musique contemporaine
<i>18 études ethniques</i> S.Hue	2 ^{ème} cycle	Musique inspirée de folklores Péruvien, Taïwanais, Marocain

La découverte de nouveaux répertoires, qu'ils soient écrits ou oraux, est donc à tous points de vue bénéfique pour l'élève quel que soit son niveau. Cependant, pour Pierre Mendel, c'est bel et bien le classique qui doit être défendu en particulier dans les conservatoires. Il exprime son désaccord avec le fait de diminuer la part d'œuvre classique enseignée au profit de styles différents. Ceci est en parfaite contradiction avec les envies des élèves et la possibilité de leur apporter une ouverture d'esprit et des connaissances les plus larges possibles. N'oublions pas le but de l'enseignement artistique : former des élèves pour les rendre autonomes dans la pratique amateur.

III. Le répertoire dans la pédagogie de groupe et dans les pratiques collectives

1. L'intérêt de la pédagogie de groupe

La pédagogie de groupe permet de former individuellement chaque élève en passant par le groupe, selon Arlette Biget dans son ouvrage sur l'enseignement de la pédagogie de groupe. Ce sont souvent des groupes de deux ou trois élèves. L'intérêt principal de cette pédagogie est de pouvoir multiplier le temps de formation. En effet, au lieu de trente minutes pour un cours individuel, lorsque nous faisons un cours en pédagogie de groupe, le cours dure une heure s'ils sont deux ou une heure et demie s'ils sont trois. Le cours traditionnel de trente minutes est souvent très court, il ne laisse pas à l'élève le temps de s'exprimer et d'affirmer sa personnalité, de pouvoir écouter des œuvres, etc. Il peut aussi être frustrant pour l'enseignant car nous ne pouvons pas approfondir le travail comme nous l'aimerions. Et cette sensation de cours qui s'enchaînent rapidement les uns à la suite des autres peut être aliénante pour l'enseignant. L'enseignement de groupe lui offre donc plus de temps pour aborder plus de notions différentes sans avoir la sensation de répéter la même chose plusieurs fois de suite. D'autre part, le temps restreint d'un cours individuel diminue le temps de recherche laissé à l'élève, plaçant le professeur dans une position plutôt directive. A l'inverse, en groupe, l'enseignant pourra davantage appliquer une pédagogie constructiviste. Le groupe favorise une horizontalité des rapports entre l'enseignant et ses élèves où chacun expérimente différentes places et points de vue. Ainsi les élèves sont amenés à réaliser un travail d'écoute et d'analyse d'un de leurs camarades, travail complémentaire à la situation de jeu.

Le temps d'échange et de communication est important, notamment pour des élèves plus réservés. Cela leur donne le temps d'être à l'aise, d'être en confiance pour s'exprimer. Le groupe est utilisé pour la formation de chacun. Chaque membre du groupe peut être tour à tour dans des situations d'écoute, de jeu, de critique bienveillante. Cela renforce bien évidemment l'oreille et l'écoute et aide à formuler des explications sur sa manière de réussir telle ou telle chose. Il est possible alors de se concentrer sur sa propre pratique pour pouvoir l'expliquer aux autres. Cela permet également à l'enseignant d'avoir d'autres ressources pour transmettre une notion sur laquelle un élève est en difficulté. En effet, en

partageant leurs ressentis avec leurs propres mots, les jeunes peuvent amener des informations qui peuvent s'avérer plus accessibles pour certains.

Le répertoire abordé en pédagogie de groupe est le même que pour les cours individuels. La différence majeure du point de vue du répertoire est sur le temps d'écoute. Il est beaucoup plus important dans des cours en pédagogie de groupe. L'élève va avoir le temps d'écouter différentes versions, de prendre conscience de ce qu'il fait techniquement pour pouvoir le reformuler à l'oral et l'expliquer à son camarade. Le mimétisme est aussi réduit car plusieurs exemples sont perçus directement. En effet lors d'un cours individuel le seul exemple dont dispose l'élève est celui de l'enseignant, l'élève copiera naturellement cet exemple. Or en cours collectif, l'élève dispose de plusieurs exemples, celui du professeur mais aussi celui des autres élèves. Il pourra ainsi prendre les éléments qui lui conviennent dans chaque exemple et proposer sa propre version.

Pour Nicolas Nageotte, la pédagogie de groupe permet de développer davantage l'oreille critique, le sens du rythme ou de l'arrangement. L'approche de l'improvisation peut également être plus ludique dans les cours collectifs. La confiance qui est installée dans le groupe permet d'oser s'exprimer plus facilement que lors d'un cours individuel. Quoi qu'il en soit la pédagogie de groupe permet d'affirmer l'expression et la personnalité de chacun car les avis variés sont écoutés, argumentés, respectés par le groupe.

2. Les pratiques collectives

La pratique d'ensemble semble plus adaptée à la découverte de répertoires nouveaux. Elle est un excellent moyen pour permettre la découverte d'œuvres d'origines variées. L'effet de groupe chez les jeunes est important. Une pièce aimée par un petit groupe peut être rapidement propagée à l'ensemble du groupe. Nicolas Nageotte parle d'un projet d'orchestre junior où il a arrangé quelques chansons des Pink Floyd. A la suite de ses répétitions, une bonne partie des élèves s'était mis à les écouter à la maison, d'autres connaissaient déjà par leur famille. Le cours individuel aurait moins permis ce type de découverte collective. Lors des séances d'orchestre, les jeunes ont eu le temps d'écouter les versions originales. Cette écoute serait très chronophage sur un cours de trente minutes.

A Lons le Saunier nous avons pu proposer un ensemble de clarinettes. Le but était de rassembler le maximum d'apprenants de la classe autour d'un programme le plus

éclectique possible. Nous avons donc proposé de la chanson française, un chant traditionnel breton ou encore de la musique de film. Les élèves sont parfois étonnés de jouer une musique d'un ou d'une chanson qu'ils connaissent. Ils n'ont pas forcément conscience de la multitude de choses arrangeables et intéressantes à travailler pour la clarinette. Pour moi la pratique d'ensemble est indispensable pour permettre une ouverture d'esprit dans le monde de la musique. C'est d'abord un lieu social de rencontres, de découvertes d'autres instruments, un lieu où peuvent cohabiter différentes manières d'aborder la musique.

3. L'exemple de l'orchestre à l'école

L'orchestre à l'école est un dispositif permettant de débiter la pratique d'un instrument en passant par la pratique collective. L'objectif de ce dispositif est de développer les capacités d'expression et de création, et de créer un lien entre les structures culturelles et scolaires du territoire. La problématique de la lecture et du répertoire utilisé se pose donc très rapidement. Nous nous intéressons aux choix pédagogiques fait pour une classe en première année de ce dispositif.

L'orchestre à l'école est dans la plupart des cas de la pratique essentiellement d'ensemble. Le but est d'initier des jeunes qui n'ont pas forcément accès aux conservatoires ou aux écoles de musique sur les temps scolaires. Le but n'est donc pas de les former à devenir professionnels, mais de leur faire découvrir cet art par l'expérience de la scène et du collectif. Ce dispositif permet de favoriser la créativité, l'expression. Il permet aussi à chacun de trouver sa place dans un groupe ou encore de favoriser le partage et l'entraide. L'objectif est aussi que ces valeurs soient transposables sur les temps scolaires et dans leur vie quotidienne.

A l'orchestre à l'école de Chenôve, la séance est découpée en deux temps. Le premier par instrument, ensuite en orchestre complet. Il dispose d'une heure et demie par semaine et les ateliers sont exclusivement avec l'instrument. Il n'y a pas de cours de formation musicale comme dans un cursus classique. La première année, tout se fait par transmission orale. Pour avoir discuté avec Jean-Sébastien Lemaire, référent de cet Orchestre à l'école, l'approche par l'écrit prendrait beaucoup trop de temps et ne serait pas efficace par rapport à la durée et au nombre de séances prévues par le dispositif. Les enfants mettraient du temps à assimiler simultanément la lecture de partition et les mécanismes de bases pour produire un son dans l'instrument, ils pourraient alors ne pas

trouver d'intérêt à cet apprentissage et se démotiver. La pratique de l'oralité s'est donc en quelque sorte imposée à l'organisation. Le but est que les jeunes apprennent les bases de l'instrument, apprennent à s'écouter et découvrent la pratique de la musique à laquelle ils n'auraient pas forcément accès en dehors du cadre scolaire. L'oralité permet aussi de se différencier du travail scolaire, où le support écrit est majoritairement présent. Pour l'orchestre à l'école plusieurs outils sont utilisés par les enseignants pour créer un fil conducteur durant les séances.

Le choix de parler en son réel pour donner les notes aux différents instruments est apparu plus simple pour éviter de rentrer dans les détails de transposition tout en gardant une sensibilisation à cette notion. Il n'y a donc aucun support écrit, ce qui permet de pouvoir capter l'attention des élèves sans que ceux-ci soient préoccupés par la partition. Le répertoire utilisé peut alors être varié pour qu'il ne soit pas déconnecté des habitudes d'écoute des jeunes. L'orchestre à l'école est généralement implanté dans un quartier défavorisé où l'accès à la culture peut être plus restreint. C'est pour eux un lieu de découverte musical important. Il n'y a, dans ce dispositif, aucune esthétique de prédilection, le choix de l'esthétique est laissé libre à l'équipe pédagogique. A l'orchestre à l'école de Chenôve, une pièce principale a été choisie pour le deuxième semestre. Un blues en Do a été écrit à trois voix. Il est composé avec très peu de notes ce qui permet de rapidement pouvoir le jouer en orchestre. L'oralité a permis aux élèves de travailler sur la mémorisation de la musique mais également des gestes de bases utilisés sur les instruments (placement des doigts pour différentes notes, vibration des lèvres pour les cuivres, placement des lèvres pour les bois, ...). L'apprentissage est effectué sur le même processus expliqué précédemment, par petites parties successives. Ce même mode d'apprentissage peut donc être utilisé pour toutes les pièces choisies par l'équipe encadrante.

La création est un élément important dans le dispositif de l'orchestre à l'école. Il permet d'aller explorer non plus un répertoire connu mais de développer une forme de répertoire partagé par l'ensemble des élèves. Ils vont ainsi pouvoir créer des pièces dont eux seuls connaissent le processus de création. Il existe de nombreuses méthodes et approches possibles pour la création.

Par ailleurs, j'ai pu lors de ce stage observer plusieurs séances de soundpaiting. La progression rapide de la structuration d'une pièce m'a impressionné. En effet, au fur et à

mesure des séances, plusieurs gestes ont été appris. L'intervenante se basait sur des idées proposées par les jeunes. Ils ont réussi en quatre séances à proposer une petite forme basée sur l'improvisation avec un début, un développement et une fin. Les ateliers comme le soundpaiting sont une ressource importante pour des jeunes dont la progression est bien évidemment plus lente que des élèves inscrits au conservatoire ou en école de musique. J'ai pu voir chez les jeunes une certaine satisfaction d'avoir pu créer avec les quelques notes qu'ils maîtrisaient une pièce intéressante.

Conclusion

Les recherches sur l'enseignement de différents répertoires, les entretiens avec Nicolas Nageotte et Emilien Véret ainsi que mes expérimentations et observations au sein d'une classe de clarinette m'ont permis de me rendre compte de l'importance de l'éclectisme du répertoire dans le développement de l'élève.

Le répertoire est une source importante de motivation et de curiosité. Le développement de l'élève et l'accompagnement à la pratique amateur doivent permettre cette polyvalence à tous les élèves quel que soit leur cursus. Comme l'explique Emilien Véret lors de l'entretien, il n'est pas question de renier cet héritage de la musique classique mais de le compléter et de s'éveiller au monde qui nous entoure et donc aux différents répertoires. Il est seulement nécessaire d'aiguiser sa curiosité car c'est pour moi une source de motivation qui participe largement à la construction personnelle. Nous pouvons cependant nous demander jusqu'où l'ouverture sur d'autres répertoires est-elle utile ?

D'un point de vue personnel, ce travail m'a encouragé à découvrir et expérimenter de nouvelles esthétiques comme les musiques traditionnelles. J'ai aussi l'envie d'apporter une part encore plus importante d'oralité et d'improvisation dans ma pédagogie afin d'attiser la curiosité de mes élèves et qu'ils soient épanouis dans leur pratique.

Bibliographie

Sites internet

- <https://www.orchestre-ecole.com>
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9pertoire/68374>
- <https://journals.openedition.org/rfp/4290#tocto1n5>
- <https://www.cairn.info/revue-sociologie-2018-4-page-343.htm>
- <https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/32399>
- <https://www.laquintejuste.com/8-dictionnaire-des-termes-musicaux/318-repertoire>
- <http://www.conservatoire-cergyponoise.fr/fr/contenu/le-projet-detablissement-2022-2028>

Livres et articles

- Pierre Mendel « Ouvrir le répertoire, oui mais jusqu'où ? » *La Lettre du Musicien* n°489, Paris, février 2017
- Arlette Biget *La pédagogie de groupe dans l'enseignement instrumental*, Paris, Editions La rue musicale, 2017
- Rapport Didier Lockwood, Ministère de la Culture et de la Communication, 2011
- Volker Biesenbender, traduction de Catherine Barret *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage musical*, Paris, Editions Vandavelde, 2001

Annexes

Entretien avec Nicolas Nageotte

Pierre-Louis : Quelles importances donnez-vous à l'introduction des musiques improvisées ou orales dans l'apprentissage d'un instrument ?

Nicolas Nageotte : Sur la question du répertoire en général, il y a une chose que tu as peut-être vu, enfin j'espère, il y a cette idée de proposer tout ce qui est répertoire oral dans la classe, que les élèves partagent plus ou moins puisque chacun connaît ou apprend quelques morceaux par cœur par an sans avoir vu la partition donc vraiment une transmission orale et ça constitue quand même un répertoire. Ce que je veux dire par là, c'est que ça constitue aussi un répertoire, donc un répertoire ce n'est pas forcément une chose écrite, rangée dans les placards. Il me semble que le sens du mot répertoire est plus juste dans le sens où ce sont des choses que des musiciens partagent. Parler d'un répertoire, par exemple d'un répertoire de musique de chambre classique « on joue le quintette de Brahms, le quatuor de Schumann » entre musiciens classique en fait ils ont pratiqué la même musique on sait ce que ça veut dire donc c'est un répertoire.

On peut parler de répertoire entre jazzmans, le répertoire c'est ce qui est contenu dans le Real Book, c'est-à-dire ce que les jazzmans doivent avoir appris, même s'ils ne se réfèrent pas à la partition. Et on peut aussi parler de répertoire dans les musiques trad sachant que c'est un répertoire souvent qui n'est pas écrit mais qui est partagé entre les musiciens. Pour moi le répertoire ce ne sont pas les partitions mais la musique qu'on partage et qu'on connaît dans un groupe donné. Donc ce n'est parfois pas très pertinent de parler de répertoire à l'élève, puisqu'en fait un élève il n'a pas tellement de répertoire. Tout seul on ne peut pas avoir un répertoire, un répertoire c'est quelque chose qu'on partage. Tu peux avoir un répertoire comme un carnet ou tu as tes adresses, ça c'est un répertoire ou tu as des choses personnelles. Donc chaque élève peut se constituer son propre répertoire, son stock de partitions, de choses qu'il connaît mais pour moi ce n'est pas ça qui fait un répertoire musical, c'est quelque chose qu'on doit partager.

Je réponds à ta question, pour moi beaucoup puisque ce sont deux manières d'accéder (l'oral et l'écrit) au lien entre ce qu'on produit et ce qu'on perçoit du son. Si j'imagine un son et que je l'improvise, il faut que j'essaye de le faire correspondre à l'idée que j'en ai. Donc le chemin de l'improvisation il est là, dans l'apprentissage pour faire ce lien entre l'imaginaire sonore que j'ai en moi et ce que je produis. Plus je pratique l'improvisation

plus je peux me rapprocher de l'idée du son que je me fais, soit par la hauteur, le motif mélodique, par l'invention d'un type de son. L'oralité pour moi elle est là aussi essentiellement pour travailler ce lien qu'on oublie trop souvent entre la perception de la hauteur du son qu'on a et ce qu'on fait parce que si on introduit la partition, la page, on peut cacher ce lien, on peut le dissimuler, ce lien de l'écoute intérieure par la production d'un signe, d'un code musical. Mais qu'elle image sonore on en a ? Souvent on a une image incomplète si on n'a pas abordé le répertoire oral ou de l'improvisation. Pour moi, ces trois choses, l'écriture, l'oralité et l'improvisation c'est trois portes d'entrée pour explorer la musique qui doivent être exploitées de la même façon. Si on en oublie une ou si on en favorise une autre on a une idée incomplète du phénomène sonore. Mais j'avoue aussi que dans la pédagogie ce n'est pas si facile de maintenir les trois de front, aussi vive les unes que les autres. Souvent l'histoire de l'enseignement nous amène toujours vers l'écriture et laisse de côté les deux autres portes d'entrée.

Pierre-Louis : Quel est l'intérêt de la diversité du répertoire dans le développement et la construction de l'élève ?

Nicolas Nageotte : Qu'est-ce que je peux ajouter, la construction de l'élève c'est la bonne question, ce n'est pas seulement un choix esthétique. Se dire tiens j'ai envie d'enseigner la musique trad ou le jazz ou l'impro libre plutôt que la musique classique ou baroque. C'est plutôt dans la construction du rapport à l'instrument et de ce rapport entre l'écoute intérieure et la production sonore.

Si on imagine qu'on n'est pas un instrument qui est doté de bons moyens de notation du son par exemple si tu joues des musiques électroniques, il n'existe pas de notations de ce qu'on fait, on est obligé d'accéder au son par une autre manière, celle de la pratique, de la bidouille, on est dans le bricolage « et si je tourne ce bouton, et si j'appui ici qu'est-ce que ça fait ? ». On est beaucoup plus dans une attitude comme ça, ce qui fait qu'à la fin on doit savoir exactement ce qu'il s'est passé quand on a tourné tel ou tel bouton. Il n'y a pas de guide de la manière de bien utiliser cet instrument. Alors que nous on dispose de ce genre de guide quand on a un instrument hérité de la tradition classique, on a beaucoup de méthode qui font un cheminement qui peuvent nous permettre de se passer à priori de ce type de bidouillage. Mais si on s'en passe pour moi, on casse une patte. C'est une réponse très générale après on peut trouver plein d'autres choses qui sont intéressantes dans la pratique de l'improvisation par exemple développer, accéder à la personnalité de l'élève, aller chercher des choses en lui, produire, déclencher des énergies, des émotions qui sont différentes aussi. Ça a aussi une vertu libératoire tout ça même si ça peut être

vécu de manière très paralysante par l'élève parce qu'il ne sait pas faire on lui demande « aller improvise, improvise ! » mais il ne sait pas ce que c'est. C'est pour ça qu'il faut pratiquer le plus tôt possible sans que ce soit quelque chose qui devienne une injonction. Ça doit être depuis le départ associé à la pratique instrumentale

Pierre-Louis : Est-ce que c'est plus facile de commencer l'impro dès le début de l'apprentissage ?

Nicolas Nageotte : Oui pour moi c'est sur la démonstration n'est pas trop à faire de ce côté-là. Si tu commences tard ou si tu ne le fais pas c'est un obstacle pour tout le monde. Mais la réciproque est quand même fautive c'est-à-dire que ce n'est pas parce que tu vas commencer très tôt et que les élèves l'on fait tout le temps que c'est toujours facile pour eux. A un moment ils peuvent aussi malgré tout adopter cette posture où ce n'est pas ce qu'ils veulent faire parce que c'est lié beaucoup plus intimement à la personnalité que le répertoire écrit, les gammes ou le travail quotidien qu'on demande. Il faut trouver son son, son geste, on ne répond plus à un ordre, donc c'est aussi l'apprentissage de la désobéissance. L'impro c'est une discipline qui « politiquement » amène à la désobéissance. Qu'est-ce que tu fais de ta liberté quand on dit vas-y fais ce que tu veux. Donc ça pose toutes les questions « Qu'est-ce que je peux faire quand on me dit d'improviser ? », « Est ce que vraiment je peux tout faire ? » ou « enfaite tu peux tout faire mais il y a certaines notes interdites ? ». Si tu joues une grille ou un accord simple il y a toutes les questions de fausses notes, du pain, de l'accident. C'est une chose aussi à accepter pour l'élève. Qu'est ce qui est bon pas bon ? Il y a un jugement esthétique éventuellement à formuler. Toutes ces choses apparaissent après, sans doute elles ne sont pas là au début. Tu dis à un élève vas y joue avec ce que tu sais faire, joue-moi quelque chose, invente quelque chose ou je te joue quelque chose et répond moi. Après c'est chose là elles peuvent apparaître, questions d'esthétique, questions de règles. On peut malgré tout rencontrer des inhibitions. Mais par contre pour répondre à ta question, oui c'est sûr qu'il faut commencer tôt pour ne pas avoir peur de ces moments où tu joues mais quelque chose qui n'était pas prévu

Pierre-Louis : Est-ce que cela influe sur la motivation de l'élève ?

Nicolas Nageotte : Si je te disais oui enfaite je n'en suis pas sûr d'une manière générale. Je l'ai vu à l'œuvre très clairement chez certains élèves, à un moment où on s'essouffait parce que l'élève était moins dans un cadre scolaire, il n'avait plus envie de répondre à ce cadre scolaire, il n'avait plus envie d'être à la musique comme il est à l'école c'est-à-dire

bien étudier tes leçons, bien faire exactement ce qu'on te demande. Il venait au cours de musique ou au cours d'instrument parce qu'il venait depuis longtemps ou parce que ces parents lui ont demandé ou parce qu'il a des copains là et il a envie de les voir. C'est clair que tout le monde passe par des phases de motivation comme ça, un peu diverses et c'est une ressource de temps en temps pour relancer. Je ne peux pas dire que ça gagne à tous les coups. Ça peut être parfois très simple, ça peut être parfois on change de style mais on reste exactement dans le même rapport à la partition. Au lieu de te donner une étude de Klosé je vais te donner une étude de James Rae qui est jazzy ou je te donne un petit relevé d'un morceau klezmer que tu peux écouter et essayer de faire comme lui ou alors on fait une petite pièce de Johnson ou tu lis un texte et tu joues un truc un peu en rapport comme ça.

A chaque fois que tu changes de répertoire peut être tu introduis quelque chose de nouveau dans la musique, ce n'est pas forcément de l'improvisation ou l'oralité qui vont déclencher quelque chose. Tu trouves la ressource pour motiver l'élève ailleurs, juste en faisant des grands morceaux d'ensemble, tout le monde à sa partition puis en fait ta partition c'est juste une ouverture de Rossini. Je ne suis pas sûr, je ne dirai pas avec affirmation oui à tous les coups on gagne à changer de répertoire parfois juste de changer la présentation qu'on a de ces répertoires. Tu veux plus trop jouer tout seul en cours et bien on va faire cours à deux à trois ou alors on va faire un cours avec un autre qui n'est pas clarinettiste. Parfois oui ça marche.

Pierre-Louis : Comment susciter la curiosité chez les élèves pour qu'ils découvrent par eux même différents styles ?

Nicolas Nageotte : C'est une question qui est très large, alors ce n'est pas facile de répondre rapidement c'est un peu long de faire toute l'histoire de la pédagogie, tu as un élève en face de toi, tu aimerais bien qu'il soit curieux de tout etc, mais comment faire... Si j'arrive à te répondre rapidement ça veut dire que j'ai un peu des recettes magiques pour faire réussir les élèves, je n'en ai pas, je peux juste dire des choses indicatives comme ça, mais je ne ferais pas un traité de pédagogie. La curiosité ça peut être capté dans des découvertes de répertoires qu'on mène en ensemble plutôt. C'est ce qu'on va faire à Chalons cette année avec ma collègue on a décidé d'arranger des musiques antillaises voilà c'est une idée qu'on s'est donné cette année. C'est une musique très rythmique, harmoniquement qui repose sur quelque schéma simple mais qui tourne beaucoup qui ont beaucoup de jeux polyrythmiques. C'est un truc où je me dis, dans les élèves, personne n'a écouter comment on joue la clarinette aux Antilles par exemple de manière

traditionnelle et dans la biguine, et pourtant la clarinette est instrument presque roi de la biguine mais qu'on ne connaît pas. Comme ils vont être habillé de ces morceaux parce qu'ils vont les jouer ensemble un petit moment, on va faire quelques concerts et puis ça va nous accompagner jusqu'à la fin de l'année, tu vas avoir plus d'occasion de faire écouter. Tiens écoutons une des versions originales du morceau qu'on va jouer, voilà ça donne l'occasion de faire écouter. Là c'est plus facile de développer la curiosité, de faire écouter et de prendre le temps de faire écouter quand un moment on fait un zoom sur quelque chose. Je ne sais pas, une élève qui joue un air de Carmen parce que c'est dans son cahier, que la semaine d'après c'est un air du Barbier de Séville et que la semaine d'après c'est un autre air, parfois ce n'est pas facile sur le temps du cours de prendre le temps d'écouter ensemble, de donner une référence. Mais si on a une ressource géniale on peut presque tout écouter sur internet, on se rend compte que souvent les élèves ils n'écoutent pas ce qu'on leur donne cependant ils vont directement où leurs propres recherches les mènent.

Pour la curiosité je n'ai pas de chose ..., à part le moment où on fait un zoom, quelque chose où on reste plus longtemps, ce qui fait qu'on a une connaissance. Dans le répertoire oral que j'ai choisi cette année, il y a *Take Five*, il y en a 3 ou 4, qui l'ont monté « C'est quoi ce morceau, comment il marche ? » Et après de fil en aiguille on peut écouter des versions très différentes du même morceau, ça donne des références, et après les élèves eux même on peut espérer qu'ils cherchent.

Pierre-Louis : Est-ce que la pédagogie de groupe est un bon moyen pour favoriser la curiosité ?

Nicolas Nageotte : J'ai parlé surtout de jouer en groupe. La pédagogie de groupe c'est autre chose, c'est effectivement regroupé des élèves mais ça peut avoir plein d'aspect différents, on peut jouer tous la même chose ou tous des trucs différents. Est-ce que la pédagogie de groupe peut aller dans ce sens-là ? Sans doute parce que on multiplie le temps, au lieu d'avoir 30 minutes on a 1h30 à trois ou quatre élèves, on a plus le temps de voir les choses, prendre le temps d'écouter aussi parce que le copain il joue, et donc ça augmente un peu le temps de connexion, de présence à la musique. Est-ce que la pédagogie permet en elle-même, c'est-à-dire pour les mécanismes qu'elle met en place, je ne suis pas sûr. Pour moi l'intérêt de la pédagogie de groupe c'est plutôt d'échanger, de déplacer les positions : tu écoutes, tu joues après tu fais l'accompagnement, tu inventes la tierce au-dessus. On change chacun la place qu'on a puis parfois on sort, on écoute ce que l'autre va jouer.

La pédagogie de groupe c'est plutôt pour développer l'oreille critique, le sens du rythme, de l'arrangement mais pas forcément pour développer la curiosité musicale par rapport au style, je ne pense pas. Mais elle met plus de temps à disposition. Plutôt que la pédagogie de groupe c'est le fait de jouer, de faire de l'ensemble. L'année dernière j'ai fait un orchestre junior j'ai donné deux arrangements que j'avais fait de Pink Floyd, c'étaient des collégiens, quelque uns connaissaient déjà les Pink Floyd mais je me suis rendu compte que tous avaient écouté, moi je n'avais pas fait écouter d'ailleurs la version des Pink Floyd. Ils avaient finalement tous écouté, donc ils avaient une idée, il y en a qui disaient « pourquoi on ne fait pas celle-ci de chanson ? » Au départ ce n'était pas du tout mon idée de leur faire écouter du Pink Floyd, surtout que c'est en général très loin de ce qu'on leur propose en cours d'instrument. Je n'étais pas parti en me disant « ce serait vraiment bien qu'ils bossent tous Pink Floyd cette année » Mais je me suis rendu compte que de fréquenter pendant quelque semaine comme ça un morceau, d'avoir l'air dans l'oreille que finalement ils avaient écouté les chansons, mais là on n'est pas dans la pédagogie de groupe, on est dans l'orchestre ou la musique de chambre.

Pierre-Louis : Quels moyens pédagogiques mettre en place pour favoriser l'ouverture d'esprit d'un élève ?

Nicolas Nageotte : Il y a des dispositifs, par exemple travailler l'improvisation. Ça je pense que ça travail profondément sur l'ouverture d'esprit, vraiment. Et puis l'apport de répertoires différents, ça vraiment ça travail sur l'ouverture d'esprit je pense, d'autant que ce pose les questions, sans les poser de façon très complexe, ça pose la question du statut de la notation ou de la partition. Finalement est ce que ce qu'on a sous les yeux c'est exactement ce qu'on joue nous, est ce que c'est un ordre de jouer ça ou est-ce que c'est une suggestion, un guide. Ça c'est une question d'ouverture d'esprit au sens très large pas seulement au sens musical, éclectisme musical. Si tu veux parler de l'ouverture d'esprit je pense que l'improvisation c'est une chose qui est capitale à faire travailler.

Si maintenant tu veux parler de l'éclectisme musical, la connaissance de différents styles, là on a de quoi faire. Dans ce cas-là c'est plutôt effectivement changer les formules des cours (cours individuels ou cours à plusieurs) on peut faire des duos mexicains ou de Curtis. En ensemble de clarinette on peut faire de la biguine cette année et puis à l'orchestre junior on va faire une musique des Pink Floyd. Là c'est plutôt du coup chaque situation musicale propose un style différent. Là je parle de certains styles mais depuis le début je n'ai pas parlé de la musique contemporaine, des musiques électroniques. Si on veut faire découvrir la musique électronique (si ça nous plait) il n'y a pas d'autres solutions

c'est de mettre en présence des élèves qui travaillent sur ces musiques-là avec des élèves de notre classe d'instrument si on ne fait pas ça, c'est compliqué. De tout façon les mondes musicaux sont tellement larges, il y en a tellement qu'on est amené à faire des choix. On ne peut pas tout embrasser d'un coup. C'est pour ça que plutôt que de se dire la première partie d'année on va faire que du baroque (si j'étais prof de clavecin) on va faire en première moitié d'année la musique italienne du XVII -ème puis après la musique anglaise du XVIII -ème c'est une façon de faire qui est efficace dans certain type de classe, effectivement si tu fais du clavecin et que tu veux travailler tout le répertoire original de cet instrument, la musique ancienne quoi, après au XIXème siècle le clavecin disparaît pratiquement puis réapparaît de manière sporadique au XXème mais si tu veux faire ça là tu es bien obligé. Quelque part tu découpes ton année ou tes temps, on va faire ça, puis ça ...

Non la question à mon avis ce n'est pas celle-ci parce que c'est l'usage de l'instrument. On peut jouer de la musique classique, on peut jouer des musiques orales dans lesquelles il faut vraiment écouter, passer du temps à écouter, on peut jouer des musiques improvisées dans lesquelles il faut être avec d'autres instruments, ce sont les situations de jeux sur scène qui sont différentes. C'est plutôt ça, ce type de situations différentes qu'il faut amener pour essayer de sortir de la salle de clarinette. C'est encore le cas ici, à Chalons, on a une salle de clarinette, presque seuls les clarinettistes franchissent le pas de cette porte, ce qui est absurde mais bon c'est comme ça quand même. Une façon de réfléchir comme ça c'est de se dire que ça ne se passe pas comme ça dans certaines classes, par exemple ça ne se passe pas comme ça en jazz. Parce qu'en jazz un batteur tout seul, ça n'a pas trop d'intérêt qu'il travaille, il travaille si possible avec un bassiste, un guitariste le plus tôt possible. Mais s'il y a un prof de batterie de toute façon il ne va pas être que prof de batterie, il est forcément prof d'atelier. On ne peut pas être chacun dans son truc on est obligé de toute façon de mettre les musiciens ensemble, le jazz tout seul n'existe pas. Alors que nous on peut avoir l'impression, un peu comme dans les classes de piano, il y a tellement de répertoires pour cet instrument soliste qu'on pourrait se dire finalement on va tout faire dans notre salle, on peut mais on ne fait pas tout, ce n'est qu'une partie mais on peut faire des trucs magnifiques

Pierre-Louis : Comment l'ouverture d'esprit et la connaissance de différents répertoires influent sur les capacités techniques d'un élève ?

Nicolas Nageotte : C'est une question difficile, parce que c'est un peu toute l'histoire de ce que tu essayes de faire en cours. Dans capacité technique je ne sais pas ce que tu entends si c'est juste digital ou de manière plus générale, tous les paramètres sonores, ...

Pierre-Louis : Ce sont pour moi tous les paramètres sonores, l'embouchure, etc.

Nicolas Nageotte : Changer le répertoire ou le style ça permet de poser le truc autrement et d'avancer mais ce n'est pas facile de te dire pourquoi, comment. Je pense que ça fait travailler des choses différentes. Si on prend un très grand élève qui, peut-être, se destine à être professionnel, il a un bagage, il a certaines connaissances techniques de son instrument, paramètres de son, embouchure, technique digital, respiration et si tout d'un coup il est confronté à autre répertoire en fait ses capacités techniques, elles sont un peu remises en cause, elles vont être en danger, elles vont peut-être, être tout à fait adéquate pour certaines choses par exemple la respiration mais si tu joues de la musique klezmer et que tu n'en a jamais joué l'embouchure ce n'est plus pareil parce que si tu as mis 10 ans pour que ton embouchure soit bien stable, ton son bien droit, bien accordé pas vibré, bien soutenu tu es en danger parce que ce que tu as appris ne te permet pas dans un premier temps de faire de la musique klezmer parce qu'il faut vibrer, et donc peut être tu es en danger parce que ton embouchure elle ne répond plus à ça. Mais par contre si tu te mets dedans tu vas comprendre que ce que tu vas en tirer ça va t'éclairer tu vas mieux comprendre les choses qu'on t'a dites. Si tu fais du contemporain avec des multiphoniques 10 fois par page peut être que tu vas comprendre que ton embouchure elle n'est pas assez précise parce que tu n'arrives pas à sélectionner tel type d'harmonique donc là je te réponds pour un très grand élève pour nous la respiration elle ne va jamais bouger. Imaginons que tu sois chanteur, tu fais du chant classique ou MA tu te mets à travailler le chant religieux, l'appel à la prière musulman, tu vas te rendre compte que ta technique de respiration elle est largement insuffisante, il n'y a aucun chanteur qui a travaillé avec les techniques qu'on connaît nous qui est capable de tenir aussi longtemps un dessin que le muézine. Même pour la respiration, il y a des cas où c'est insuffisant. Là c'est sûr que la technique de respiration elle est liée au style, si tu fais du chant variété ou du chant persique ce n'est pas la même chose.

Voilà j'ai répondu pour des bons musiciens ou des élèves très avancés je ne suis pas sûr que la réponse soit si pertinente pour 99 % des élèves qu'on a qui ont une pratique débutante ou intermédiaire. Il n'y a pas une relation évidente entre un style, un répertoire et des capacités techniques. En réalité, on aborde les mêmes choses. Si je prends un élève et que je lui dis on va travailler l'Arlésienne je vais amener l'élève à bien respirer,

faire les articulations, essayer de jouer en rythme et trouver le phrasé. Maintenant si je lui donne une petite pièce de musique klezmer et bien je vais lui demander de bien respirer faire le phrasé, etc. Tu vois je vais faire travailler les mêmes choses, donc pour les petits ce n'est pas pertinent de mettre en équation connaissances techniques de manière générale et connaissances du répertoire, pourquoi ? Parce qu'on ne fait pas un travail stylistique très poussé avant d'être à un niveau très avancé. C'est seulement à un niveau très avancé que le travail stylistique commande des techniques approfondies. Ce que je pourrai te dire c'est qu'il y a la posture de base de l'instrumentiste, ses connaissances de bases de la respiration, le mécanisme de détaché, ce sont des choses qui sont quand même communes qui traversent les styles.

Autrement dit pour moi l'intérêt à changer de style, de répertoire ce n'est pas la technicité de l'instrument que ça va travailler, son bagage technique, c'est plutôt ce que tu as dit avant, l'ouverture d'esprit, son éclectisme musical.

Entretien avec Emilien Veret

Pierre-Louis : Quelle importance donnez-vous à l'introduction des musiques improvisées ou orales dans l'apprentissage d'un instrument ?

Emilien Véret : D'avoir plusieurs répertoires ça a toujours été important dans mon enseignement et j'y crois vraiment c'est pour ça que je développe aussi mon répertoire « clarinettes urbaines » en musiques actuelles. Mais même avant ça, je pense que c'est important de les sensibiliser à plusieurs esthétiques, évidemment le classique et ça je ne tournerai jamais le dos à ça. Ce n'est pas le sens de ma démarche, mais on peut aussi s'ouvrir à d'autres choses. Moi quand j'ai appris, enfin ce n'était pas trop dans le répertoire il y avait déjà un peu de musique klezmer et de musique latine et là maintenant il y a de plus en plus de choses notamment avec les musiques actuelles sans pour autant tourner le dos au classique, ça me paraît important. Pour les élèves tu as dit un mot qui est hyper important c'est la motivation, c'est-à-dire qu'un élève, s'il est motivé c'est gagné peu importe le répertoire. C'est vraiment primordial, d'autant plus que je suis un peu plus vieux que toi, moi j'enseigne depuis pas loin de 20 ans. Entre il y a 15 ans et maintenant je trouve ça encore plus dur d'accrocher les élèves et de les motiver. Je ne sais pas si tu enseignes déjà toi ?

Pierre-Louis : Oui j'enseigne à Lons le saunier et j'ai enseigné un an dans une école de musique en Sarthe.

Emilien Véret : Après tout dépend aussi où tu enseignes, j'enseigne à Gennevilliers, c'est un choix et je suis hyper content, après on n'a pas forcément des familles de musicien qui vont suivre les enfants et les faire travailler à la maison. C'est vraiment aussi à nous de préparer des trucs pour les accrocher. Effectivement si tu enseignes à Rueil Malmaison et à Saint Maur des Fossés ça ne vas pas être du tout le même public.

Pierre-Louis : Oui c'est sur et du coup est ce que tu acceptes que chaque élève vienne avec la musique qu'il aime même si ce n'est pas de la musique écrite pour clarinette, est ce que tu t'adaptes à ça et est-ce que tu retranscris des choses pour eux ?

Emilien Véret : Oui ceux qui ont commencé en septembre les premières années, je leur demande de m'amener des choses qu'ils écoutent je leur dis que c'est important il faut que ce soit une musique qu'ils aiment bien. Peu importe qu'il y ait de la clarinette ou pas Donc là je me retrouve à repiqué des trucs, là par exemple je suis en train de repiquer les Marron 5. C'est marrant !

J'essaye de prendre quelque chose qu'ils connaissent et qu'on puisse s'adapter, alors on va faire autre chose on ne fait pas toute l'année là-dessus. Ça tous les ans je leur demande de m'apporter quelque chose. Et puis avec les plus grand on peut faire le relevé ensemble, aborder des choses intéressantes pour eux, l'oreille, la notation, plein de chose.

Pierre-Louis : Ok, et du coup quand tu abordes d'autres styles, comment c'est perçu par les élèves ?

Emilien Véret : Si j'amène un truc vraiment pop ou en tout cas musiques actuelles les élèves et les parents sont surpris qu'on puisse jouer ça à la clarinette. Ce sont des choses qu'ils écoutent mais ce ne sont pas des choses qu'ils s'attendaient à découvrir au conservatoire. Déjà le fait de faire un lien entre la musique qu'on écoute et un instrument de musique pour moi c'est déjà un pas de gagné et puis après évidemment de travailler le répertoire qui a été écrit plus pour clarinette, faire découvrir d'autres choses.

Dans la motivation c'est important pour moi de partir de quelque chose qu'ils connaissent pour construire après, je ne sais pas, un rapport à l'instrument. Ce sont des grandes phrases, mais c'est hyper important, pour un débutant, tu prends quelque chose qu'il connaît déjà et il essaye de rejouer avec son instrument, s'il a fait ça il y a déjà un grand pas de fait.

Et du coup moi c'est aussi pour ça que j'ai créé mon répertoire « Clarinettes Urbaines ». En fait, au départ c'était un projet solo pour moi sur lequel j'improvise et je fais des compos et puis en tant que prof je me suis aperçu qu'on me demandait pas mal d'intervenir autour de ça et je me suis aperçu aussi que ça marchait super bien avec les élèves. L'accès à la musique amplifiée, au beatbox alors que c'est quand même dans une classe de clarinette, je l'ai aussi développé en voyant que ça marchait bien aussi pour la motivation des élèves. Et la motivation des élèves et la mienne. La motivation du projet du prof, c'est aussi hyper important. L'enseignement c'est une formidable vocation mais tu es jeune si ce n'est pas tes projets ? ça peut être très long. C'est un moyen que j'ai trouvé de rester motivé et d'avoir envie d'aller donner cours chaque semaine. Et en plus renouveler le répertoire

Et je suis parti d'un constat assez pratique, j'avais pas mal de choses dans le répertoire, des super trucs pour le premier cycle mais j'étais un peu à court pour le 2 -ème cycle des morceaux vraiment motivants. Pour moi le début de deuxième cycle c'est un peu une charnière, c'est-à-dire qu'à la fois ils n'y arrivent pas tout seul, il y en a beaucoup qui

s'arrêtent en fin de premier cycle. En début de 2^{-nd} cycle en générale ils sont ados, ils sont au collège, il y a beaucoup de changement. Il faut quand même bien les motiver, si je fais des gammes...

Il manquait vraiment du répertoire pour les motiver et me motiver moi, donc du coup ma collection c'est parti de là. En en parlant avec l'éditeur il m'a dit qu'on ne pouvait pas commencer la collection au deuxième cycle donc j'ai commencé par le 1^{er} cycle mais pour moi le nerf de la guerre c'est le début de 2^{-ème} cycle parce qu'il y a vraiment un trou dans le répertoire je trouve.

Pierre-Louis : Et du coup concrètement sur les autres styles, musique actu ou autre, comment tu l'amènes aux élèves sans que ce soit avec un refus direct de l'élève ?

Emilien Véret : C'est vrai que je prends un peu le problème à l'envers, donc ce que je fais, moi, c'est le répertoire (c'est un répertoire et non pas une méthode) et moi je vois ça vraiment en complément à l'apprentissage ce n'est pas une méthode que j'ai écrite, ce sont des morceaux, des morceaux pédagogiques mais ce n'est pas une méthode. Pour les élèves souvent je les fais travailler sur une méthode et à côté je leur donne des morceaux, bien sûr des morceaux de « Clarinettes Urbaines » mais il n'y a pas que ça ce serait trop répétitif et ce n'est pas du tout l'idée. L'idée c'est de voir autre chose, je leur fais travailler plein de pièces qui existent déjà, « Carte Postale » de JF Verdier, Alexis Ciesla je suis un fan inconditionnel et après il y a plein de choses dans le classique. C'est vraiment une partie du répertoire pour mon apprentissage enfin ce n'est pas moi qui apprend c'est pour mes élèves, mais ce que j'essaye de construire pour eux c'est en fait de plein de choses, mais on ne peut pas apprendre qu'avec ça. Et encore une fois je ne fais absolument pas un rejet ni du conservatoire ni de l'école classique je me sens héritier de tout ça. On ne peut pas apprendre à bien jouer de la clarinette sans jouer des trucs incontournables du répertoire.

Pierre-Louis : J'imagine que tu passes aussi beaucoup par l'écoute ?

Emilien Véret : Oui je les encourage toujours à écouter parce que j'ai beaucoup de choses que j'utilise. Donc je les encourage toujours à écouter. Mais dans le répertoire que je leur propose, c'est souvent un prétexte à l'improvisation notamment autour de boucle par ce que je compose avec des pédales de boucles et après les boucles on peut les laisser tourner et improviser sur un ou deux accords. Il y a des choses très, très simples, même en première, deuxième année tu peux déjà faire des petites impros sur un accompagnement sans problème. Il faut que ce soit en cohérence avec leur niveau. Donc

à la fois l'écoute et en même temps l'invention, puis après on fait avec la réalité du terrain. Si tu n'as pas écouté ce n'est pas grave on écoute en cours la semaine d'après.

Pierre-Louis : Et sur des cours en groupes c'est peut-être plus facile que chaque élève apporte des répertoires qu'ils aiment ?

Emilien Véret : Je fais les deux cours individuels et en groupes aussi pour des raisons d'emplois du temps parce qu'ils ne sont pas tous disponibles quand on a les heures. Ce que j'aime bien dans les cours en groupe 1h à 2 ou 1h30 à 3. C'est qu'on a plus de temps, c'est-à-dire que 30 minutes de cours individuel ça va quand même super vite. A deux pendant 1 h on a le temps de faire plus de trucs, y compris des petits jeux, des duos des trios de l'écoute, ça c'est super et ça crée une dynamique, ce n'est pas juste le prof et l'élève, c'est deux ou trois élèves plus le prof. La forme, qu'ils soient en groupes ou en cours solo j'aborde à peu près le même répertoire

Pierre-Louis : Est-ce que le groupe favorise la curiosité ?

Emilien Véret : Oui mais même ceux que j'ai en cours individuel je leur fais faire de l'ensemble alors c'est plus sous forme de projet, pas forcément toutes les semaines. Mais je leur fais faire de l'ensemble pour qu'ils puissent jouer avec les autres, écouter les autres, improviser à plusieurs moments dans l'année.

Et du coup pour revenir à ta question, oui le fait que les autres amènent du répertoire c'est important et après au niveau des répertoires moi je propose, j'ai plein de trucs à leur proposer. Il y a des choses qui viennent d'eux, d'autres qui viennent de moi mais je ne fais pas toujours la même chose, il y a des grandes lignes qui sont les mêmes évidemment. En fonction du goût de l'élève je propose des choses, je ne fais pas forcément toujours le même répertoire, histoire de se renouveler et pour eux et pour moi

Pierre-Louis : Est-ce que la diversité du répertoire, pour toi ça développe plus rapidement les capacités techniques de l'élève que de faire qu'un seul style de musique ?

Emilien Véret : Pour moi oui mais tout dépend de ce que tu sous-entends par capacités techniques et tout dépend de quel niveau. L'apprentissage de la musique classique, tel qu'il est fait dans les conservatoires à « l'ancienne » et ce n'est absolument pas péjoratif ce que je dis, ce qu'il se faisait jusqu'à il y a peu c'est hyper efficace pour former des bons techniciens. Sur l'instrument tu fais tous les Klosé, tous les Kreupsh et tous les cahiers d'études au niveau de la technique c'est monstrueux pour moi.

Par contre, ce qui est un petit peu pour moi occulté par cet apprentissage c'est effectivement le développement de l'oreille, souvent l'invention parce que l'interprète et le compositeur sont séparés depuis plusieurs centaines d'année.

Le fait de développer l'invention, l'écoute et l'oreille, ça c'est vraiment le manque dans le parcours à l'ancienne, « vieillot ». Et autre chose qui est là, pour le coup, lié aux musiques actuelles et au jazz c'est aussi la question de la gestion du rythme et la pulsation qui sont complètement différentes que ce soit en musique classique en musiques actuelles ou en baroque. Et là je pense que pour le coup c'est hyper bénéfique pour les élèves de travailler les deux. Je l'ai vécu moi-même, j'ai fait d'immense progrès en rythme en faisant du jazz et en travaillant aussi avec les looper c'est-à-dire qu'avoir une pulsation hyper stable et une idée du son très précise, il y a certain instrumentiste classique qui ne l'on pas forcément, ils ont d'autres qualités mais ce n'est pas forcément quelque chose que l'on recherche après il faut faire l'équilibre entre les deux.

Pour moi ça m'a ouvert plein de chose sur la musique classique de travailler le rythme en musique actuelle C'est un passé technique mais ce n'est pas de la technique pure de clarinette

L'immense majorité de mes élèves actuels sont amateurs je fais plutôt les plus petits et les adultes amateurs, je n'ai pas d'élèves qui ont envie de devenir musicien pro le but c'est aussi qu'ils aient une pratique autonome pas pour jouer les études de Jeanjean dans ton salon mais plutôt pour aller jouer dans un groupe avec un guitariste, dans des bars, de la chanson ...

Dans les élèves que j'ai, je ne parle pas des élèves qui passe des concours

Pierre-Louis : Et tu abordes quand même autant de style varié que si tu avais des jeunes qui se présentaient en concours ?

Emilien Véret : Oui j'en ai eu plusieurs qui sont venus plutôt travailler l'improvisation avec moi et je me suis aperçu qu'en terme de travail technique et de décomposition tout ce que j'avais appris et développé autour des musiques actuelles était hyper pertinent et les a beaucoup aidés que je mette un peu l'accent là-dessus, même pour interpréter des concertos, des pièces de concours.

