COMMENT DEVELOPPER LA PERSONNALITE / L'IDENTITE MUSICALE DE L'ELEVE LORS DE SON APPRENTISSAGE EN JAZZ ?

Marco GIRARDI

Marco GIRARDI

COMMENT DEVELOPPER LA PERSONNALITE / L'IDENTITE MUSICALE DE L'ELEVE LORS DE SON APPRENTISSAGE EN JAZZ ?

Diplôme d'Etat de professeur de musique

Promotion 2018/2019

REMERCIEMENTS

Avant de commencer, je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont aidé à l'élaboration de ce mémoire.

Tout d'abord, je tiens à remercier Monsieur Jean Tabouret, qui, grâce à son expertise et son expérience, a su me diriger et m'accompagner tout au long de l'écriture de ce mémoire.

Je souhaite aussi témoigner ma gratitude à tous les musiciens/enseignants interviewés pour m'avoir accordé de leur temps et d'avoir étoffé ma pensée sur le sujet.

Mes remerciements s'adressent également à mes parents et ma compagne qui ont lu et relu ce mémoire, me permettant de l'améliorer. Je les remercie de leur patience et de leur intérêt.

Grâce à toutes ces personnes, ma réflexion a su évoluer vers plus de maturité et de professionnalisme, et pour cela je leur en suis extrêmement reconnaissant.

SOMMAIRE

INTRODUCTION 7

CHAPITRE 1 – DOCUMENTATION 9

I – Transmission des savoirs 9

1) Définir les 3 savoirs 9

2) Les savoirs dans l'enseignement jazz 10

3) Synthèse 12

II – L'autonomie 12

1) Définir l'autonomie dans le champ pédagogique 13

2) Conditions nécessaires pour parvenir à l'autonomie de l'élève 14

3) Les outils et dispositifs mis en place 15

III – L'improvisation 16

1) Son rôle dans le jazz 17

2) L'enseignement de l'improvisation 17

3) Assimilation de l'improvisation par imitation 18

CHAPITRE 2 – ENTRETIENS 19

I – Présentation des protagonistes de l'échange 19

II – Questions/Réponses 20

III – Bilan 22

CHAPITRE 3 – EXPERIMENTATION 24

I – Récit d'expérience 24

II – Questions suscitées par cette expérience 25

III – Récit d'expérimentation (dispositif mis en place et déroulement de la séance) 26

IV – Retour critique 27

CONCLUSION 29

BIBLIOGRAPHIE 30

INTRODUCTION

Lorsque j'ai commencé à étudier le jazz en batterie au conservatoire des Landes de Mont-de-Marsan à l'âge de 18 ans, j'ai mis beaucoup de temps à apprécier toute l'essence de cette musique. Venant de la musique dite actuelle ou amplifiée, je n'avais, à l'occasion des quelques ateliers jazz qui s'offraient à moi durant ma précédente formation, que très peu pratiqué, analysé et écouté de la musique jazz. Cependant, malgré mon ignorance et mon inculture face aux nombreuses caractéristiques qui définissent cette musique, telles que les codes du langage, l'improvisation, la complexité harmonique et rythmique, la culture, etc., un aspect attisait ma curiosité et me poussait à aller plus loin dans l'étude et l'apprentissage de cette musique : le son des musiciens, leurs personnalités/leurs identités musicales.

Pourquoi et comment trois trompettistes de la même époque tels que Chet Baker (1929-1988), Clifford Brown (1930-1956) et Kenny Wheeler (1930-2014) pouvaient avoir un son acoustique à la trompette aussi différent et une personnalité musicale aussi forte ? Pourquoi le style de jeu de Wes Montgomery est aussi unique et se distingue des autres guitaristes de jazz ? Comment différencions-nous dès les premières sonorités des paroles le timbre un peu enroué de Billie Holiday, du registre et de la technique vocale d'une rare amplitude de Sarah Vaughan ? Pourquoi un saxophoniste comme John Coltrane avait un jeu aussi riche et technique, Coleman Hawkins un jeu agressif et puissant, au contraire de Lester Young qui avait un jeu doté d'une douceur et d'une légèreté incomparable ?

C'est cette facette du style de jeu des musicien(ne)s de jazz qui me fascinait et qui me fascine encore aujourd'hui et ce sont tous ces questionnements que j'ai pu avoir durant mon parcours en tant qu'élève et en tant que pédagogue qui m'ont motivé à écrire sur ce sujet.

Partant de ce constat observé et vécu j'ai choisi le thème suivant :

"Comment développer la personnalité/l'identité musicale de l'élève lors de son apprentissage en jazz ?"

La personnalité d'un musicien est une combinaison de caractéristiques émotionnelles, d'attitudes et de comportements dans le domaine musical qui en fait un individu unique. Chacun des musiciens à son propre style de jeu, sa propre signature sonore, son identité. Cela met en exergue un angle assez intime et personnel de la musique et il est intéressant de se poser la question de savoir comment les aborder, les enseigner et les développer chez les élèves en apprentissage dans un cursus jazz.

Lors de la lecture de ce mémoire, aucune réponse précise à cette question ne vous sera apportée, le but étant d'éloigner la pensée manichéenne pour mettre en évidence divers points de vue, ainsi que d'essayer et d'expérimenter diverses pistes et plusieurs propositions utilisables dans l'enseignement.

Concernant l'ossature de mon mémoire, il se déroulera de la manière suivante :

Un premier chapitre sera consacré à la documentation dans laquelle je choisirai quelques documents pertinents sur le sujet pour en faire ressortir les idées fortes et enrichissantes. Elle se composera et se développera en trois parties distinctes :

- "L'acquisition des savoirs"

Ce titre évoque l'importance pour l'élève d'assimiler les 3 savoirs : savoir, savoir-faire et savoir-être, et l'importance pour le pédagogue de les transmettre. Cette acquisition permet la construction d'une base technique instrumentale et culturelle solide, afin d'amorcer un processus d'apprentissage efficace et productif.

- "L'autonomie"

Dans cette partie j'évoquerai la notion d'autonomie et d'indépendance. Le fait de préparer l'élève à devenir son propre professeur et à avoir un jugement sincère et objectif sur son propre travail, évoquant alors une autre notion : la liberté.

- "L'improvisation"

C'est une des caractéristiques les plus importantes et qui est primordiale dans le jazz. C'est aussi un bon moyen de développer l'identité de l'élève en lui faisant travailler des notions telles que la spontanéité, le hasard, l'inspiration, en se servant de sa créativité dans l'instant T et de son savoir technique, théorique et culturel.

Durant le deuxième chapitre, j'établirai un" état des lieux" du sujet de mon mémoire grâce à des entretiens avec des professeurs expérimentés et faisant partie de structures diverses (CRR ; Pôle supérieur ; Ecole privée). Lors de ces échanges, les différents protagonistes parleront de leurs expériences, leurs méthodes de travail et leurs philosophies concernant la musique, mon but étant d'en faire ressortir des points capitaux et des idées fortes.

Le troisième chapitre portera sur mon expérience personnelle et mon vécu en tant qu'enseignant. Dans un premier temps, je ferais le récit d'une situation marquante que j'ai vécue par le passé, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Dans un second temps, j'analyserai et je décrirai un dispositif pédagogique expérimenté au cours de séances avec des élèves. Ce nouveau dispositif mis en place me permettra de faire avancer ma réflexion pédagogique et me fera évoluer dans ma méthode de travail.

Pour finir, je clôturerai ce mémoire par une conclusion où je présenterai une synthèse des idées sur mon sujet et des solutions possibles à partir des informations recueillies. J'évoquerai une réflexion pédagogique en mouvement au contraire d'une idée définie et les implications que ce travail aura sur ma pratique professionnelle en tant que pédagogue.

CHAPITRE 1 - DOCUMENTATION

I - Transmission des savoirs

N'importe quel enseignant a pour objectif de rechercher et d'appliquer des moyens pédagogiques permettant aux apprenants d'acquérir au mieux des connaissances, des compétences, des habiletés pratiques et intellectuelles et la bonne maîtrise d'actions et de réactions adaptées à leur organisme et à l'environnement.

1) Définir les 3 savoirs :

- **Savoir** : la connaissance

Le savoir est l'ensemble des connaissances acquises par l'apprentissage ou l'expérience. Si ce savoir tend à s'enrichir grâce à la curiosité, à la motivation, à l'assiduité, au travail, il peut tout aussi bien se dégrader ou du moins stagner. Il est commun de retrouver le même savoir entre plusieurs individus.

Exemple : Deux musiciens apprennent le solfège, il s'agit bien d'un même savoir.

- **Savoir-faire** : la pratique

Le savoir-faire correspond à des compétences pratiques qui témoignent de la maîtrise technique d'un domaine et qui permet l'application d'une connaissance, d'un savoir. Ces compétences s'acquièrent par la pratique d'une activité et par l'apprentissage d'automatismes moteurs. Il s'agit donc de mettre en œuvre son expérience et ses connaissances, acquises dans une activité artisanale, artistique, domestique ou intellectuelle. Le savoir-faire est duplicable de personne en personne. N'importe qui peut développer les compétences d'une autre personne.

Exemple : Un musicien débutant peut tout à fait avec de la volonté et du travail acquérir la compétence de pratiquer un instrument de musique comme un autre individu qui a ce savoir-faire.

- **Savoir-être** : l'attitude

Le savoir-être s'observe dans la capacité à produire des actions et des réactions adaptées à l'environnement humain et écologique. Cela regroupe tous nos comportements conscients et inconscients, ainsi que les qualités personnelles et comportementales dont on fait preuve dans le domaine professionnel (motivation, empathie, gestion du stress, coopération, contrôle émotionnel, contrôle comportemental, écoute, courtoisie, bon relationnel, capacité à travailler en groupe, etc.).

Le savoir-être s'acquiert principalement par l'expérience, l'éducation, l'influence de personnes, notre environnement et nos croyances. Ce savoir est propre à chaque individu.

Exemple : Des élèves dans un conservatoire ne vont pas avoir la même attitude face à un examen.

2) <u>Les savoirs dans l'enseignement jazz</u> :

- **La connaissance** :

Ce savoir détient un rôle primordial dans l'apprentissage, c'est ce qui permet à l'élève, suite à l'acquisition de cette connaissance, de passer à l'étape suivante : la pratique. Il est donc la fondation, la base, la source du savoir-faire. En effet, comment déchiffrer une partition de musique avec son instrument si on n'a pas connaissance du solfège ?

Dans un cursus jazz, l'objectif pédagogique de l'enseignant est de transmettre de la meilleure façon qui soit la connaissance de plusieurs contenus et de s'assurer que l'apprenant à une bonne assimilation et une bonne compréhension du sujet concerné, s'opposant à un processus d'une simple accumulation et rétention hors de toute volonté d'application.

On peut retrouver dans l'enseignement jazz les contenus suivants :

- Le solfège (acquisition d'un vocabulaire sur les sons et la musique).

- Écoute et analyse (développer les connaissances musicales).

- L'histoire du jazz (mise en place de repères culturels).

- Cours individuel (connaissance de la bonne posture de son instrument, de la technique instrumentale, du son, etc.).

- Cours collectif type trio, quartet, quintet, sextet et/ou en big band (acquisition d'un répertoire musical, d'un travail de groupe, d'écoute, de synergie et l'élaboration d'un projet artistique).

- Composition et arrangement (connaissance de l'écriture musicale).

- Formation complémentaire (développer la maîtrise d'une autre discipline).

- Son (prise de son, mixage, etc.).

- Nouvelles technologies (utilisation d'outils techniques indispensables au développement de projet et à l'autoproduction : MAO, PAO, vidéo, outils web, logiciel de notation musicale, etc.).

- Métier du musicien professionnel (développer ses connaissances administratives et juridiques : les contrats, les factures, les déclarations, la SACEM, etc.)

La connaissance de ces contenus peut être enseignée de manière orale ou écrite et elle est transmisse de telle manière à s'adapter selon les compétences et le profil de l'apprenant, car chaque personne organise et élabore son savoir en fonction de ses intérêts et de ses besoins.

- **La pratique** :

Le savoir-faire est la façon de procéder dans la réalisation d'une action et résulte de ce qui le précède : l'acquisition d'une connaissance.

<u>Exemple</u> : Un élève peut avoir la faculté de jouer correctement la gamme pentatonique majeure seulement après avoir pris connaissance de celle-ci.

Traditionnellement, on oppose la pratique à la théorie car le savoir-faire recèle un savoir spécifique : le savoir d'action, qui se distingue de la théorie, qui tient plus du savoir sur l'action. Dans l'enseignement du jazz la pratique peut s'exercer de manière encadrée, c'est à dire sous le regard avisé d'un professeur : cours individuel et/ou cours collectif, et de manière autonome dans un travail personnel et la réalisation d'un projet artistique.

- Travailler régulièrement : l'élève doit réserver quotidiennement un temps pour la pratique. Il vaut mieux 10 minutes tous les jours, qu'une heure une fois par semaine.

- Organiser son temps de travail : par exemple, 5 minutes de technique instrumentale pour s'échauffer, puis 5 minutes sur le déchiffrage d'un morceau, puis 5 minutes d'improvisation, etc... Il vaut mieux travailler quelques minutes efficacement sur un exercice que s'acharner plusieurs heures sur celui-ci. La quantité ne garantit pas forcément la qualité. Généralement, plus le niveau et les exigences de l'élève augmentent, plus il/elle a besoin de temps pour travailler.

- Fixer des objectifs : une fois la pratique d'un savoir effectué, l'élève peut développer et améliorer ce savoir-faire en se fixant des objectifs. Par exemple, jouer un morceau avec des paramètres précis : pas de fausses notes, bien articulé, jouer au tempo, avec le bon phrasé et les nuances. Le fait de se définir de nouveaux défis, permet de remettre en cause ces automatismes et pousser ses propres limites.

- Prendre du recul : la concentration n'est pas linéaire. Lorsque l'élève pratique un exercice, arrive forcément un moment de saturation. Si c'est le cas et que le professeur ou que l'élève sent qu'il perd le fil, il faut alors prendre un moment pour souffler et faire autre chose. Le fait de laisser de côté cette pratique pendant un instant, permet à l'esprit de de se reposer et ainsi prendre du recul. Cela est bénéfique car les idées ne seront que plus claires lorsque l'élève sera de retour à l'ouvrage. La pratique possède donc une place importante dans le processus d'apprentissage de l'étudiant, car celui-ci va attribuer beaucoup de son temps au travail et à la pratique des connaissances qu'il aura acquises et assimilées durant son parcours. D'une part pour les améliorer et d'autre part pour se les réapproprier et ainsi construire sa personnalité musicale.

- **L'attitude** :

C'est la capacité à s'adapter à des situations variées, c'est à dire ajuster ses comportements en fonction des caractéristiques de l'environnement, des enjeux de la situation et du type d'interlocuteur. Si les savoirs et savoir-faire sont quantifiables et mesurables, il semble que le savoir-être varie d'un contexte à l'autre et peut être différent dans la vie personnelle et dans la vie professionnelle. Généralement, il se compose de qualités relationnelles, comportementales mais aussi de savoir dire, de savoir vivre, etc… L'élève se doit donc de trouver le bon état d'esprit et d'adopter le bon comportement dans son apprentissage, avec ses professeurs et les autres étudiants.

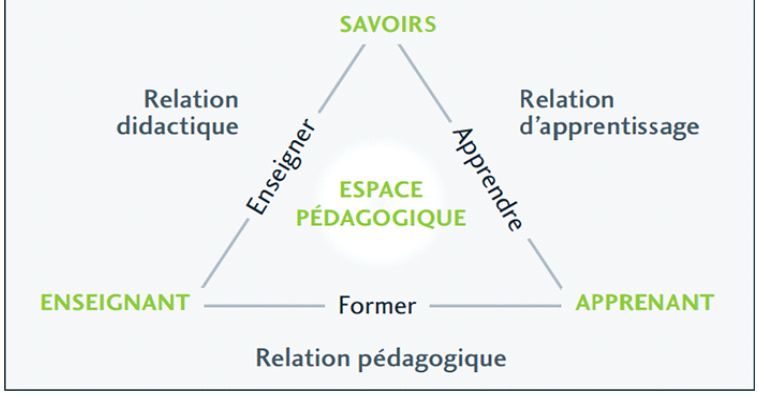
Pour ce faire, l'enseignant va transmettre à l'apprenant les attitudes élémentaires que constituent les valeurs d'un musicien éclairé telles que l'assiduité, l'acceptation de la critique, l'autonomie, la communication, l'efficacité, la persévérance, l'esprit d'équipe, l'expression orale, l'initiative, l'innovation, la maîtrise de soi, le respect et bien d'autres. Toutes ces attitudes permettent de former l'élève dans de bonnes conditions, créent un cadre de travail sain et instaurent un climat de confort et de confiance entre l'enseignant et l'étudiant.

Il est important de noter que le savoir-être est une part importante de l'identité musicale de l'élève et influence fortement son savoir et son savoir-faire.

3) Synthèse :

Le savoir, le savoir-faire et le savoir-être sont des savoirs complémentaires s'articulant, s'influençant et se complétant les uns aux autres. Ils modélisent les éléments fondamentaux de l'enseignement et se rattachent directement au triangle didactique communément appelé le triangle pédagogique de Houssaye[1].

FIGURE 1 TRIANGLE PÉDAGOGIQUE DE HOUSSAYE (1988)



La transmission de ces trois savoirs est donc essentielle dans l'apprentissage d'un élève en musique, et ce malgré son âge, l'établissement dans lequel il étudie (école municipale, conservatoire, école supérieure de musique, école privée) et le cursus dans lequel il évolue (classique, musiques actuelles, jazz, écriture/composition, son).

Concernant l'enseignant, il est évident que son devoir est de transmettre des connaissances, de fournir des outils adéquats pour les mettre en pratique et les adapter à diverses situations, le tout dans un cadre de travail propice à l'épanouissement, en inculquant à l'élève un bon état d'esprit.

La transmission des savoirs est donc indissociable de la construction de l'identité musicale de l'élève.

II - L'autonomie

L'autonomie est assimilée en général à une valeur positive de l'être humain, une qualité à atteindre. Une qualité qui permet au protagoniste qui l'a obtenu d'avoir la faculté d'agir et de se gouverner par ses propres moyens et cela selon ses envies et ses choix. Concrètement, l'autonomie c'est être libre,

[1] *https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle_pédagogique*

indépendant. Dans toutes activités éducatives, on entend beaucoup parler d'autonomie et l'acquisition de celle-ci par l'élève semble être une évidence et une préoccupation très importante.

Par exemple, dans les projets d'établissement des conservatoires, il apparaît noir sur blanc que l'autonomie est un but final, un objectif que l'apprenant doit atteindre à l'issue de sa formation de musicien. Cette compétence semble se construire au cours de la formation de l'élève et ne peut être accessible que par l'acquisition de méthodes de travail, la prise d'initiatives et l'appropriation des savoirs transmis. Cela mène à l'indépendance totale de l'élève à l'issue de son cursus et c'est là, l'une des missions que se doit de transmettre le pédagogue.

Cependant, les sources restent malheureusement assez peu précises quant au sens qu'on peut donner à l'autonomie, et encore plus quant aux moyens qui permettraient d'y accéder. Et même si on entend de plus en plus parler d'elle, il semble primordial que les enseignants se posent les bonnes questions :

- Qu'est-ce que l'autonomie dans le champ pédagogique ?
- Quelles sont les conditions nécessaires pour accompagner l'élève vers celle-ci ?
- Quels sont les outils et les dispositifs qui peuvent être mis en place par le pédagogue ?

Je vais tenter de répondre à ces questions et de démontrer que toutes les notions que je vais aborder sont des éléments et des enjeux fondamentaux, constitutifs d'une démarche vers l'autonomie.

1) <u>Définir l'autonomie dans le champ pédagogique</u> :

Je viens, dans cette introduction, de définir l'autonomie dans sa globalité, c'est à dire la capacité à faire des choix et à prendre des initiatives, mais ce qui nous intéresse ici est le champ pédagogique avec l'autonomie d'apprentissage.

Celle-ci se caractérise par la capacité d'un élève à se détacher, s'émanciper progressivement des enseignants pour réaliser seul le plus grand répertoire d'actions possibles et ainsi prendre en charge son propre apprentissage, sa formation, c'est-à-dire en être acteur. L'élève est alors placé dans une démarche de réflexion qui doit le conduire à orienter son travail, à choisir des stratégies et des outils qui lui permettront de mener à bien la tâche qui lui est demandée, sans avoir constamment besoin de l'aide d'un tiers. Partant de là, l'autonomie pourrait s'apparenter à une sorte d'autoformation éducative.

En effet, quel pédagogue ne souhaiterait pas que ses élèves parviennent à proposer indépendamment de lui des exercices, des idées et qu'ils prennent des initiatives ?

Aucun et c'est ce pourquoi il est impératif d'avoir les :

2) Conditions nécessaires pour parvenir à l'autonomie de l'élève :

Afin de pouvoir mettre en place des dispositifs favorisant l'autonomie et pour que ceux-ci soient bénéfiques, il est nécessaire de réunir quelques conditions qui relèvent de la responsabilité des deux parties, à savoir l'élève et l'enseignant et de l'édification du cadre de travail.

- **L'apprenant** :

Pour que l'élève puisse bénéficier d'une liberté et qu'il prenne en charge sa formation, il est essentiel qu'il soit motivé.

En effet, l'élève doit avoir lui-même cette volonté, cette soif d'apprendre car nul ne peut remplacer l'autre dans l'acte d'apprendre. Et même si l'enseignant met en place tout un tas d'outils et de dispositifs didactiques pour accompagner l'élève vers l'autonomie, il arrivera toujours le moment où c'est ce dernier qui décide s'il veut y parvenir ou pas. Si c'est le cas, alors l'élève adoptera par lui-même la bonne attitude et la détermination suffisante pour faire ce qu'il faut. Par exemple, réaliser un travail utile dont il ressent le besoin, dont il est responsable et auquel il trouve du sens.

Il est intéressant de constater que la motivation et l'autonomie sont complémentaires et se stimulent entre elles. En effet, un individu qui devient progressivement autonome est en mesure de se donner les conditions qui vont le motiver, et réciproquement l'autonomie renforce le plaisir d'apprendre de la personne et donc la motive.

L'indépendance dans l'apprentissage relève donc d'une décision personnelle que seul l'apprenant peut prendre et il est essentiel que celui-ci fasse preuve de motivation

- **L'enseignant** :

Si d'un côté l'élève a la responsabilité de s'engager dans son processus d'apprentissage, de l'autre, l'enseignant à celle de l'aider dans cette tâche. Pour que l'élève puisse surmonter ses erreurs, il est indispensable qu'il sache qu'il a le droit d'en faire, car ce sont elles précisément qui vont lui permettre d'apprendre. La première responsabilité de l'enseignant est donc de dédramatiser l'erreur. Par la suite, l'enseignant doit valoriser, à bon escient, les bons comportements de l'élève et instaurer une relation professeur/élève sécurisante. Ceci permet de faire naître en l'apprenant une estime de soi et une confiance en soi, nécessaire à sa motivation. En effet, il est plus facile pour l'apprenant de prendre position et de s'investir dans sa formation lorsqu'il a confiance en lui. Cela l'encourage à être partie prenante et donc à posséder une certaine mainmise sur l'élaboration, la gestion et l'évaluation de son travail.

Dans un second temps, le pédagogue doit trouver le juste équilibre entre le fait d'être présent pour aider l'élève vers l'acquisition de l'autonomie et le fait de savoir s'effacer pour le laisser s'exprimer et penser par lui-même. Par exemple, lors d'un exercice le professeur peu amener graduellement l'élève à se décentrer de lui tout en l'accompagnant sur certains points difficultueux.

C'est donc le relationnel, l'affectif et l'équilibre entre la dépendance et l'indépendance qui entrent en compte ici.

- **Le cadre de travail** :

Cela peut sembler superflu, pourtant le cadre de travail d'un établissement musical revêt une grande importance sur l'état d'esprit des protagonistes (élèves/enseignants) évoluant dans celui-ci. En effet, travailler dans un espace propre et sain permet à l'élève de prendre plaisir à étudier et au professeur d'être dans de bonnes conditions pour enseigner. Cela accentue donc leur satisfaction et implicitement leur motivation.

Pour mettre en place un cadre confortable et propice à l'épanouissement, les établissements prennent souvent en considération l'importance des exigences des élèves et des enseignants telles que :

- La propreté des locaux ;
- La décoration soignée (plantes, tableaux, sculptures, cadres photos, etc.) ;
- Le chauffage l'hiver et la climatisation l'été ;
- L'aménagement de salle adapté aux différents cours (collectifs, individuel) ;
- La fonctionnalité des matériels et des supports didactiques (amplis, piano, sono, chaîne hi-fi, tableaux, etc.) ;
- L'accessibilité des salles pour le travail personnel des élèves ;
- La mise à disposition d'un espace de détente et/ou de coupure, de convivialité et d'échanges (cafétéria, machine à café, fontaine à eau, distributeurs, cuisine, coin avec canapés, etc.) ;
- L'ambiance générale.

La motivation de l'apprenant, la responsabilité de l'enseignant de conduire l'élève vers son indépendance et un cadre de travail agréable réunissent à eux seuls, toutes les conditions favorables et indispensables dans la démarche qu'a l'élève de s'affranchir.

3) <u>Les outils et dispositifs mis en place</u> :

L'intérêt et le devoir de tout enseignant est de développer l'autonomie de celui qui apprend. De ce fait, l'accompagnateur met en place et hiérarchise des outils et des dispositifs pédagogiques pour que l'apprenant accéde à son autonomie le plus aisément possible. Parmi les dispositifs mis en place on retrouve :

- La précision dans les consignes de travail : pour l'élève, la durée d'une séance de cours est de trente minutes ou d'une heure. A l'échelle d'une semaine, c'est un laps de temps minime durant lequel le pédagogue s'efforcera de le rendre le plus productif possible. Une grande partie du travail de l'élève se fait donc en dehors de ce laps de temps, sans professeur, à la maison par exemple.

L'autonomie semble donc être une solution pour rendre ce temps efficace. Pour cela, il est indispensable que l'enseignant donne des consignes de travail claires et précises. Par exemple, en demandant à l'élève de tenir un journal de bord, un cahier d'exercice ou le professeur pourra noter

les exercices et les objectifs à atteindre pour la séance suivante. Cela permet à l'élève d'avoir des repères concrets pour organiser son travail en dehors des cours.

- Le travail en groupe : normalement un élève qui peut faire un exercice en collaborant avec ses camarades est censé pouvoir le reproduire de façon autonome. En effet, le travail de groupe peut s'avérer constructif pour l'indépendance de l'élève car c'est une activité qui fédère les élèves autour de tâches plus ou moins complexes qu'ils réaliseront ensemble en échangeant, en organisant leur travail et en faisant des choix collectifs.

Le travail en groupe est donc un complément indispensable au travail individuel de l'élève car il se confronte à des obstacles d'apprentissage, des obstacles identitaires liés à la connaissance de soi et développe sa sociabilisation. Grâce au groupe et à travers lui, l'élève se construit sa propre autonomie et sa propre identité musicale.

- L'évaluation formative : l'évaluation la plus souvent mise en œuvre dans les écoles de musique est l'évaluation formative, c'est à dire, l'analyse du professeur concernant la progression de l'élève tout au long de son apprentissage. Cette évaluation peut s'exécuter par le biais de contrôle continu par exemple, et demeure une démarche constructive au service de l'autonomie. En effet, l'évaluation formative pousse l'étudiant à porter un regard critique sur son évolution et à savoir orienter son travail en se posant les bonnes questions : que faut-il faire ? pourquoi ? quels sont les objectifs à atteindre ? quels sont les moyens dont je dispose ? etc...

L'évaluation formative a donc le souci de permettre à l'apprenant de donner du sens à ce qu'il apprend et de lui fournir des repères.

- L'auto-évaluation : l'auto-évaluation s'inscrit dans le courant de l'évaluation formative et permet à l'élève de distinguer par lui-même ses points forts et ses points à améliorer, ce qui n'est pas toujours évident pour lui. Cette réflexion naît du constat que les élèves refont souvent les mêmes erreurs et cela amène à penser que l'élève ne donne pas forcément de sens à ce qu'il apprend, qu'il manque de repères et qu'il n'a pas de prise sur son apprentissage. Il est donc impératif pour l'enseignant de s'assurer que l'élève à bien acquis les compétences pratiques et intellectuelles suffisantes avant de délaisser son pouvoir évaluatif à celui-ci.

L'auto-évaluation responsabilise donc l'apprenant : il développe un jugement objectif et sincère, et il accorde le pouvoir de se remettre en question et de constituer son propre référentiel d'apprentissage.

III - L'improvisation

L'improvisation, qui est sans doute l'activité musicale la plus répandue, est aussi, curieusement, l'une des plus complexes. Bien qu'elle apparaisse dans pratiquement toutes les musiques, il est bien difficile de définir avec précision ce qu'elle est. Sans doute cela s'explique-t-il par sa nature perpétuellement changeante, réfractaire à toute analyse, codification et approche académique.

Grossièrement si je devais la décrire dans le domaine artistique je dirais que c'est un art à part entière.

1) Son rôle dans le jazz :

La musique jazz a indubitablement apporté la contribution la plus importante à l'improvisation dans la musique occidentale du XXe siècle et a également permis de remettre à l'honneur une pratique quasiment perdue, rappelant ainsi aux musiciens que jouer de la musique et en créer ne constituent pas nécessairement des activités incompatibles. L'improvisation est une des caractéristiques les plus importantes du jazz qui permet parfois d'atteindre des sommets de l'expression musicale incroyables. On distingue deux sortes d'improvisation :

- **L'improvisation "idiomatique"** :

C'est une improvisation qui est tributaire de quelque chose.

Exemple : Le musicien improvise une mélodie sur une suite d'accords et un tempo préalablement établi.

Cette improvisation est la plus répandue dans le jazz et on trouve beaucoup de morceaux construits de la manière suivante :

- Introduction : Comme son nom l'indique c'est une partie écrite ou non qui introduit le morceau. Elle peut être indispensable ou dispensable à la structure d'un morceau.
- Thème : Partie écrite comprenant généralement une grille d'accord, avec une mélodie principale qui est jouée par un musicien qui peut prendre parti de l'interpréter ou non.
- Chorus : C'est le moment où chaque musicien improvise et s'exprime avec son instrument, principalement en se basant sur la structure de la grille harmonique, qui lui sert de cadre.
- Thème : Retour à la mélodie principale du morceau.
- Outro/Coda : Partie écrite ou non qui finalise le morceau.

- **L'improvisation "non-idiomatique" ou "libre"** :

Contrairement à l'improvisation idiomatique qui est dépendante, l'improvisation non-idiomatique se veut libre de toutes règles et de toutes contraintes, ou en tout cas cherche à s'en libérer sans toutefois vouloir en créer de nouvelles. Cette liberté permet à des musiciens de créer ensemble et instantanément une musique de recherches et d'expérimentations où l'interaction est au premier plan. Au-delà de l'aspect strictement musical, les aspects humains, sociaux, politiques et philosophiques occupent également une grande place dans la pratique de cet art.

2) L'enseignement de l'improvisation :

Parmi les enjeux pédagogiques qui apparaissent comme prioritaires aujourd'hui, les démarches liées à la créativité constituent un domaine important de la formation des élèves. Cependant, enseigner

l'improvisation dans un cursus académique soulève de nombreuses difficultés, car celle-ci, comme je l'ai démontré précédemment, demeure une pratique très personnelle et instinctive.

Pour le pédagogue, il s'agit donc d'adapter sa pédagogie pour enseigner au mieux cette pratique et bien évidemment de conserver l'aspect oral, foncièrement pratique et empirique de cette activité. De plus, il s'agit également d'éviter d'édicter des règles absolues et de constamment privilégier la personnalité de l'élève. Il faut savoir que l'improvisation est indissociable de l'acquisition d'une technique instrumentale rudimentaire, alors qu'au contraire le savoir-faire d'une formidable technique ne permet pas nécessairement d'improviser. Le meilleur dispositif que peut donc mettre en place le professeur est de proposer et provoquer des situations dans lesquelles l'élève pourra pratiquer régulièrement l'improvisation dans un cadre individuel ou collectif. Par exemple, une fois que l'élève à le savoir-faire d'une connaissance, le professeur peut tout à fait lui demander d'improviser avec ce savoir. Autre exemple, le professeur peut provoquer des rencontres entre plusieurs élèves pour expérimenter et travailler l'improvisation libre.

La faculté d'improviser constitue donc une partie fondamentale du bagage musical de l'élève et de la construction de son identité musicale.

3) <u>Assimilation de l'improvisation par imitation</u> :

Imiter le style et les habitudes d'un musicien qu'on prend pour modèle n'est pas chose aisée, même si y parvenir, permet de développer des compétences et procurer des satisfactions considérables.

En effet, les influences subies par les musiciens de l'époque et/ou de la génération actuelle ont un impact direct sur le jeu d'un musicien et donc sur sa façon d'improviser. Il y a une sorte de "feeling" que le musicien acquiert quand il est influencé par ses modèles. Même si le danger est que le musicien ne se sente pas considéré s'il ne joue pas comme l'une de ses idoles ; avec de l'expérience, du recul et de la maturité, il s'émancipe de plus en plus de cette "tyrannie" pour élaborer son propre style de jeu, sa propre personnalité musicale.

Effectivement, on peut remarquer que le musicien devient plus heureux en essayant d'être lui-même qu'en copiant servilement l'un de ses modèles. Il doit donc essayer de jouer d'une façon qui corresponde à son tempérament et de communiquer aux gens sa propre façon de ressentir les choses.

Un musicien soucieux d'authenticité évite facilement de sombrer dans ce formalisme. La tendance fondamentalement créatrice de l'improvisation permet pareillement d'éviter cet obstacle.

CHAPITRE 2 - ENTRETIENS

Durant mon parcours musical, j'ai été amené à étudier dans divers établissements et diverses régions tels que le CIAM à Bordeaux, le conservatoire des Landes de Mont de Marsan, l'université d'Evry Val-d 'Essonne, le CMDL à Dammarie-les-Lys et actuellement l'ESM de Dijon.

Ces nombreuses années d'expériences en tant qu'élève m'ont permis d'évoluer tant sur le plan théorique que pratique, mais également de comparer et d'analyser les différentes approches pédagogiques qui m'ont été inculquées. Car chaque professeur que j'ai eu l'occasion de rencontrer avait sa propre vision, conception de la musique et sa propre méthode d'enseignement pour faire progresser l'élève.

C'est donc tout naturellement, que j'ai choisi pour cette enquête quatre grands pédagogues, musiciens et amis qui m'ont fortement inspiré et marqué lors des différentes formations/cursus que j'ai pu suivre.

I - <u>Présentation des protagonistes de l'échange</u>

Je vais, dans un premier temps, vous présenter les personnes que j'ai pu interviewer et dans le souci de ne pas s'éloigner du sujet et de rester dans le cadre pédagogique, je vais principalement m'appuyer sur leurs expériences professionnelles d'enseignant.

Dans un second temps, je vais établir une synthèse par question, pour ainsi regrouper les réponses convergentes et en faire ressortir les idées pertinentes et importantes. A contrario, les réponses divergentes me permettront de cibler les différents points de vue des protagonistes. Enfin, je rédigerai un bilan des réponses et une explication éventuelle des différences lorsqu'il y en a.

- Didier Ottaviani (batterie) :

Né en 1972, il étudie la percussion classique, puis s'oriente très vite vers une carrière de Batteur. Installé dans la région de Bordeaux, Didier est un pédagogue actif et motivé, il rédige le Franck Agulhon Drumbook en 2013, méthode de 250 pages qui présente le travail du batteur français Franck Agulhon. Cet ouvrage devient assez vite une référence. Il est formateur au CIAM (Centre d'Information et d'Activités Musicales) de Bordeaux depuis 1997.

- Guillaume Nouaux (batterie) :

Né le 30 juillet 1976 à Arcachon, Guillaume Nouaux se passionne très jeune pour la batterie et se dirige rapidement vers le jazz. En tant que pédagogue, il est l'auteur d'un ouvrage de référence dans l'étude de la batterie jazz : "Jazz Drums Legacy, le langage de la batterie jazz" (2Mc Éditions, 2012). Titulaire du Diplôme d'Etat de professeur de musique (DE Jazz), il intervient au sein du département jazz du Conservatoire des Landes (CRD) depuis 2010 et régulièrement dans toute la

France lors de conférences et master class. Batteur incontournable de la scène jazz swing en Europe, il est aujourd'hui unanimement reconnu par ses pairs et par la presse comme l'un des meilleurs spécialistes du genre.

- ❖ Benoît Sourisse (piano/orgue) :

Né à Grenoble en 1964, Benoît Sourisse, pianiste/organiste, rejoint Paris en 1986. Après avoir enseigné l'improvisation pendant près de 15 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, il est aujourd'hui co-responsable pédagogique du « CMDL » co-fondé en 1999, dont il est professeur principal des classes de piano et d'oreille. Très attaché à la transmission, il donne de nombreuses master class en France et à l'étranger (Hanoï, Nouméa, Liège, Lausanne, Lisbonne, Sao Paulo, etc.…).

- ❖ Jean-François Michel (saxophone) :

Après des études au CIM (Centre d'Informations musicales), aux CRR de Dijon et Strasbourg, une approche de la musique indienne au CNSM de Paris, Jean-François se passionne très vite pour le saxophone. Il participe notamment à des activités discographiques et pédagogiques (enseignant au Conservatoire de Région de Dijon) intéressantes et diversifiées, qui complètent le portrait de ce musicien.

II - <u>Questions/Réponses</u>

- Question n°1 : *À quel moment dans le parcours d'un élève, cherchez-vous à développer sa personnalité et son identité musicale ? Utilisez-vous des outils type pour cela ou les adaptez-vous en fonction du profil/niveau de l'élève ?*

Lors d'une formation jazz dans un conservatoire, le travail sur le développement de la personnalité musicale d'un élève peut débuter et s'affiner lors du troisième cycle, qui est consacrée à la préparation et à l'obtention du DEM jazz. Avant cela, durant les deux premiers cycles de son cursus, l'élève a pour but d'acquérir les fondamentaux du jazz (une bonne maîtrise technique de son instrument et une culture assez large du répertoire), essentiel à l'émergence d'une identité musicale. Généralement, c'est seulement après avoir obtenu ces acquis, que durant le dernier cycle le travail sur la personnalité s'accentue et se consolide, car l'enseignant s'avise d'instruire l'élève avant son départ, lui faisant ainsi prendre conscience d'un facteur important dans le jazz, le son.

Concernant les établissements d'enseignement supérieur ou les écoles privées, la démarche reste semblable malgré quelques petites différences. En effet, ce travail peut s'accomplir si l'élève présente par lui-même une identité musicale forte, mais si ce n'est pas le cas, il n'est pas besoin de "forcer" le développement de cette personnalité. Il faut alors solidifier les bases pour que plus tard et naturellement, le son de l'élève se démarque et que des points forts apparaissent. Chaque élève est un cas unique et assimile les informations à son propre rythme.

<u>Exemple</u> : Une personne peut avoir des facilités à comprendre un exercice de façon théorique, tandis qu'une autre sera plus à l'aise avec la pratique instrumentale de ce même exercice et inversement.

Cela démontre bien que le professeur doit adapter ses outils pédagogiques selon le profil de l'élève, son parcours, ses capacités, ses goûts, ses attentes et son mode d'apprentissage. L'enseignant met donc en pratique une pédagogie différenciée qui rejoint un même but, donner à l'élève une liberté, une autonomie.

- Question n°2 : *Comment faites-vous pour faire le lien entre la technique instrumentale et la musique ?*

L'un des matériels didactiques qui est un bon moyen pour que le lien entre la technique instrumentale et la musique se fasse de manière naturelle, est l'audio. Ainsi un élève en saxophone peut travailler une grille de jazz sur un backing track, tout comme un élève en contrebasse ou en batterie peut améliorer son swing et son drive sur un album d'Horace Silver par exemple. Un support didactique également très prisé dans l'enseignement du jazz est la partition. Le professeur peut donc pour son cours s'aider d'un standard de jazz ou d'une transcription/relevé d'un musicien, afin de réaliser tout un travail harmonique et rythmique autour de ce support. De ce fait, si l'élève rencontre un passage difficile, l'enseignant en profite pour proposer divers exercices lui permettant de résoudre ce problème. C'est pourquoi le travail de la technique est toujours réalisé à des fins musicales. Une vision importante de la musique ressort de tout cela et peut être perçue comme un principe, un credo : la technique doit être au service de la musique. Il est important de rappeler aux élèves en apprentissage que toute la technique du monde ne sert à rien si elle n'est pas utilisée dans un contexte musical. La technique n'est pas un but, c'est un moyen de s'exprimer sur son instrument et elle ne doit en aucun cas passer au premier plan de la musique, c'est d'ailleurs toute la difficulté des musiciens possédant une importante technique instrumentale.

- Question n°3 : *Dans l'apprentissage de l'élève, quand et comment abordez-vous l'improvisation ?*

L'improvisation peut être abordée dès le plus jeune âge en tant que fondement du langage musical. Comme tous les langages, cela commence par l'écoute, puis par l'imitation et enfin la reproduction. Lorsque nous avons une discussion et que nous parlons entre nous, nous restituons spontanément des milliers de syllabes et de mots, et donc nous improvisons... la difficulté étant de restituer ces mots en leur donnant un sens et une intelligibilité. Ce cheminement est identique en musique, bien que l'élève doive acquérir une connaissance minime de son instrument pour pouvoir "prétendre" à improviser. Savoir jouer des noires et des croches à la batterie, réaliser une gamme au piano ou bien connaître quelques notes et doigtés de l'ambitus du saxophone permet d'ores et déjà de mettre en pratique des exercices simples liés à l'improvisation. Ces exercices peuvent être abordés de façon orale, intuitive et ludique, qui détourne du sens visuel (partition), pour une concentration auditive optimale. Le développement de l'improvisation s'améliorera et s'aiguisera au fur et à mesure, à force

de pratique régulière et grâce au langage et au vocabulaire jazz, ainsi que la richesse culturelle que l'élève assimilera au cours de son apprentissage.

Il est intéressant de noter que même si l'improvisation est l'une des caractéristiques majeures du jazz, il ne l'a pas inventée, il l'a juste ramenée au premier plan.

- Question n°4 : *Il y a-t-il des étapes de l'évolution de l'élève auxquelles il sera en mesure de progresser seul ? Quels sont vos critères pour voir ce sur quoi il faut intervenir dans la construction de son autonomie musicale et artistique ?*

En soit, une personne motivée et passionnée qui commence le jazz peut tout à fait progresser seul en tant qu'autodidacte. C'est d'ailleurs très courant dans cette musique de voir et de rencontrer des musiciens qui se sont formés seuls grâce aux disques, à la scène ou aux enregistrements. Cependant, une école de qualité reste un booster incroyable pour l'élève qui a soif d'apprendre et évite qu'il prenne des mauvaises habitudes de jeu (position, son, placement, etc.). Pour un élève inscrit dans un conservatoire il est indispensable pour lui d'acquérir, parallèlement à son apprentissage, une logique de travail qui se développera au fur et à mesure de son parcours. Dans le troisième cycle, les élèves sont déjà tous autonomes et l'enseignant détient plus un rôle de conseiller, de coach et d'accompagnateur que de professeur. Le suivi de cette évolution se fait donc durant les deux premières années, même si cette notion est déjà mise en pratique dans la mesure où dès la fin du cours, quelle que soit la discipline, l'élève se retrouve seul pour travailler à la maison en parfaite autonomie. Dans un établissement d'enseignement supérieur les élèves sont des musiciens expérimentés et matures qui sont en mesure de progresser seuls, à la différence des écoles privées où l'enseignant peut décider ou non d'intervenir dans la construction de l'autonomie musicale et artistique de l'élève. La décision de cette intervention est prise par le professeur selon le profil de l'élève. Effectivement, certaines personnes ont besoin d'être épaulées et soutenues pour progresser, tandis que d'autres aiment avoir leur indépendance. Un autre critère pour voir ce sur quoi le professeur doit intervenir est d'établir un diagnostic de maturité par rapport à l'élève : a-t-il une maturité suffisante sur le plan technique ? culturel ? comportemental ? etc...

Le but étant pour l'enseignant de lui transmettre une méthode de travail et une indépendance musicale (être son propre professeur et arriver à avoir le recul nécessaire pour se juger soi-même, se corriger et progresser), l'enseignement est donc "d'apprendre à apprendre tout seul".

III - <u>Bilan</u>

Il est intéressant et rassurant d'observer que les réponses des quatre musiciens et pédagogues interviewés soient aussi convergentes. En effet, les méthodes qui s'appliquent aux élèves et les idées fortes qui se dégagent de ces entretiens sont assez similaires. Les petites différences qui apparaissent proviennent notamment de la structure d'enseignement dans laquelle l'élève étudie :

Dans un conservatoire, les élèves s'engagent généralement sur plusieurs années avec des cycles progressifs (premier cycle, deuxième cycle et troisième cycle) résultant à un diplôme d'études

musicales (DEM). Ce cursus permet un suivi et un accompagnement régulier pour l'élève. De plus, l'admission à cette structure se faisant dans la jeunesse d'un musicien, celui-ci pourra être plus facilement "modelable" par le professeur, car à cet âge, l'élève est une éponge à apprentissage. Ce schéma est un tremplin qui permet aux étudiants musiciens de poursuivre leurs études universitaires ou artistiques au niveau du master en France et en Europe.

Dans les pôles supérieurs d'enseignement artistique les étudiants sont plus autonomes et plus matures, ce sont des adultes avec des personnalités musicales plus affirmées. Ils ont eux aussi des résultats à fournir et une charte de travail à respecter pour obtenir leurs diplômes (Licence de musicologie, DNSPM ou DE), cependant, durant leurs trois années d'études les étudiants seront perçus différemment aux yeux des enseignants. Ce sont des musiciens plus indépendants, plus réfléchis et plus expérimentés qui sont conseillés et non dirigés par l'enseignant, on perçoit alors une relation d'égal à égal entre le professeur et l'élève.

Les établissements privés proposent parallèlement aux formations certifiantes, des formations non diplômantes, ou l'étudiant peut entamer un cycle professionnel sur un an ou deux, c'est pourquoi on peut rencontrer dans ce genre de structure davantage de musiciens qui ont des attentes bien définies et qui veulent acquérir, travailler et consolider des points précis. Du fait de cette formation l'élève à moins d'obligation envers l'établissement et selon sa motivation et son rythme d'apprentissage, il décide d'être plus ou moins impliqué dans son travail. De ce fait, la pédagogie du professeur s'en trouve modifiée en comparaison d'une formation "standard", car elle doit s'adapter aux différents profils des élèves (âges, maturités, niveaux, attentes, rythmes d'apprentissages, etc.).

CHAPITRE 3 - EXPERIMENTATION

I - <u>Récit d'expérience</u>

Tout d'abord, il est important de contextualiser la situation en détaillant les caractéristiques de l'atelier que j'ai eu à encadrer pour une durée d'un mois (soit 4 séances) :

- Il s'agit d'un quintet de 2ème cycle au conservatoire, en cursus jazz, qui est composé d'un saxophoniste, d'un trompettiste, d'un pianiste, d'un contrebassiste et d'un batteur.
- J'ai rencontré ces élèves lorsque j'ai remplacé en milieu d'année un professeur en arrêt maladie.
- Les séances se déroulaient toutes les semaines le mardi de 18h00 à 19h00.
- Ayant pris contact avec le professeur avant le premier cours, j'ai appris par cet échange verbal que l'atelier devait préparer un morceau pour le début du mois prochain.
- Une prestation était prévue devant un public lors d'une soirée jazz dans un bar pour l'ouverture d'une jam session.
- Le morceau à travailler avec l'atelier était "*Footprints*", une composition de Wayne Shorter sorti en 1966 sur l'album "*Adam's Apple*" par le label Blue Note Records.

Les deux premières séances ont été consacrées à l'écoute de la version originale de Wayne Shorter, au déchiffrage de la partition du morceau et à l'analyse théorique de la grille. Par la suite, lors des deux dernières séances, j'ai eu l'occasion d'aborder la notion d'esprit critique en faisant appel à l'auto-évaluation des élèves pour développer l'autonomie du groupe. Ma réflexion étant que si le groupe d'apprenants arrive à entendre ce qu'il joue et à avoir un avis sur ce qu'il a joué, il pourra non seulement choisir de modifier ou pas son jeu et ainsi progresser seul, mais également pouvoir se démarquer d'un modèle et s'approprier la musique.

Le but étant :

- D'une part, que chaque élève appartenant à un atelier sache communiquer, travailler et progresser en groupe, pour les préparer à d'éventuels projets artistiques en dehors de la structure du conservatoire.

- Et d'autre part, que le groupe sache s'approprier une œuvre (nous sommes bien entendu ici dans une idée de démarcation vis-à-vis d'un modèle/d'une version musicale proposé).

De ce fait, lors du troisième cours avec l'atelier et après l'exécution du morceau j'ai demandé au groupe d'élèves à tour de rôle de donner leurs avis sur leur prestation. Leurs retours et leurs réactions m'ont laissé perplexe et m'ont fait prendre conscience que les élèves semblaient pour la

plupart dubitatifs, ne semblant pas savoir ou très peu ce qu'ils en pensaient. Il apparaît alors deux problématiques :

- La première semble être un manque de repères, de références.
- La seconde est qu'ils n'ont pas été très attentifs à leur prestation.

II – <u>Questions suscitées par cette expérience</u>

Face à cette situation il m'a fallu dans un premier temps me poser les bonnes questions et y répondre de façon exhaustive pour trouver par la suite des outils pédagogiques adéquats. Les questions que je me suis posées sont les suivantes :

- *Comment "affûter" la critique des apprenants et leur apporter des éléments de comparaison ?*

Pour aiguiser l'avis critique d'un élève il faut lui apprendre à diriger son écoute musicale, cela peut être une écoute globale et donc sur l'ensemble des caractères musicaux que constitue le son; le rythme, la hauteur, le volume sonore, le timbre, etc... mais cela peut être aussi une écoute plus précise en ciblant une des caractéristiques du son comme le *walking* de la contrebasse sur le thème ou le jeu de grosse caisse du batteur sur l'accompagnement ou encore la main gauche du pianiste sur son solo par exemple. Pour apporter des éléments de comparaison aux élèves il faut leur transmettre un bagage culturel en leur donnant des références à écouter tels que des artistes, des compositeurs, des morceaux, des albums, des lives, etc.… il faut aussi les inciter à chercher par eux-mêmes et ainsi renforcer leur propre langage culturel et musical.

<u>Exemple</u> : Si vous prenez un individu qui a appris à jouer sans écouter d'album de jazz il est envisageable qu'il joue comme il en a l'habitude et n'imaginera sans doute pas d'autres façons de jouer. En revanche, si ce même individu enrichit sa culture sa représentation évoluera et il sera dans la capacité d'inventer autre chose s'il le désire.

- *Comment avoir une écoute précise et objective de soi-même ou d'un groupe auquel on appartient ?*

Premièrement il est primordial de faire prendre conscience à l'élève ou au groupe que ce que nous entendons et comprenons lorsque l'on joue (ou chante) peut être très différent de ce qu'un auditeur va entendre et comprendre en nous écoutant. Cela vaut donc la peine de prendre régulièrement la place de l'auditeur en écoutant ce que nous venons de jouer, pour vérifier que la musique que nous avons produite est conforme à ce que l'on en attend. En fait, il s'agit de savoir intuitivement comment s'exprime cette différence de perception, pour mieux jouer ce que l'on souhaite faire entendre.

Par définition un professeur devant lequel on joue a toujours le point de vue d'un auditeur, et donc le point de vue qu'il faut pour nous indiquer ce qui va ou ne va pas dans ce que l'on joue.

D'ailleurs, n'importe quel professeur de musique, de même que n'importe quel ouvrage didactique, dira toujours qu'il faut s'écouter en jouant.

Un bon moyen pour prendre la place du professeur et permettre aux élèves d'aller un peu plus loin que la mise en application de ce conseil est d'encourager l'utilisation d'enregistreur audio. Le fait de s'enregistrer et se réécouter va permettre d'avoir une écoute externe, un avis objectif sur ce que l'on fait, de déterminer ce qu'on a acquis ou non, et de caractériser notre jeu en restant dans le domaine réel, tout en évitant le plus possible de se juger.

III - Récit d'expérimentation (dispositif mis en place et déroulement de la séance)

Pour la dernière séance et pour expérimenter les hypothèses répondant aux problématiques précédentes, j'ai mis en place deux supports pédagogiques : l'audio et l'enregistreur.

J'ai donc orienté la première partie de ce cours sur l'écoute de différentes versions du thème de "*Footprints*" en donnant notamment quelques directives, telles que focaliser son attention sur l'esthétique, le rythme, l'ambiance générale, le tempo, etc... À la suite de cela une idée originale du groupe émerge spontanément : créer une atmosphère d'introduction aérienne basée sur l'improvisation libre pour se réapproprier le morceau et se démarquer des versions précédemment écoutées.

Une fois l'introduction et le squelette du morceau établis, je propose aux élèves de cibler la deuxième partie du cours sur le travail de l'autonomie de groupe et informe les élèves que je vais utiliser un enregistreur audio pour leur prochaine version.

Avant de lancer l'enregistrement, je préconise aux élèves de trouver le bon état d'esprit lors de la prise et de se détacher au maximum de cette "petite lumière rouge". En effet, le réflexe qui nous vient naturellement, lorsque l'on s'enregistre, c'est de se dire que la moindre fausse note, la moindre hésitation est proscrite, et donc se focaliser sur le fait de livrer une performance parfaite en faisant attention à ne pas commettre la moindre erreur. C'est une réaction humaine et normale, mais c'est paralysant, parce que c'est un facteur de stress conséquent, au contraire et même si c'est difficile, il faut se conditionner pour laisser aller quand on fait des erreurs, et continuer à jouer. En fait, il ne s'agit pas tant d'apprendre à réagir à ses erreurs, que d'accepter, au plus profond de soi, que l'on va en faire quoi qu'il arrive, et que ce n'est pas grave. Paradoxalement, quand on a accepté de faire des erreurs on n'en fait plus, parce qu'on s'est libéré de cette appréhension.

Après la prise et avant l'écoute de celle-ci, je recommande aux élèves dans un premier temps de ne pas s'écouter, mais plutôt de concentrer leur écoute sur le son global du groupe et sur le jeu d'un autre instrumentiste.

Exemple d'exercice d'écoute mis en place :

- *Contrebassiste écoute → groupe + trompettiste*
- *Pianiste écoute → groupe + batterie*

- *Saxophoniste écoute → groupe + piano*
- *Batteur écoute → groupe + saxophoniste*
- *Trompettiste écoute → groupe + contrebasse*

Après avoir écouté la prise enregistrée et tout comme la séance précédente je pose au groupe cette même question "*que pensez-vous de votre prestation ?*". Cette fois-ci et grâce à l'enregistreur, chaque élève prend la parole en faisant un diagnostic constructif, incluant les points à améliorer et les points positifs.

Exemple de diagnostic entendu :

- *Contrebassiste :"La mélodie du thème sonne vraiment bien mais la trompette doit faire attention à la justesse*."
- *Pianiste : "Le batteur drive bien le groupe mais doit interagir davantage avec les solistes*."
- *Saxophoniste : "Je trouve les voicings du pianiste très recherchés mais il doit être plus attentif aux dynamiques du groupe*."
- *Batteur : "Le saxophoniste joue de belles phrases mélodiques dans son solo mais il doit faire attention à ne pas trop accélérer*."
- *Trompettiste : "L'introduction fonctionne bien mais je pense que le contrebassiste doit diriger le groupe pour la transition vers le thème*."

Une fois que chacun s'est exprimé, je demande au groupe de faire une deuxième prise en essayant (oui car il est parfois difficile de gommer ou d'améliorer quelque chose instantanément) de prendre en compte toutes les remarques négatives et positives qui ont été entendues.

Le cours se terminera sur l'écoute de cette deuxième prise et sur le débriefing de cette dernière.

IV - Retour critique

Le retour est plutôt satisfaisant car l'atelier a bien réagi au dispositif mis en place et aux supports pédagogiques utilisés. Il en ressort des résultats positifs avec une remise en question constructive et en adéquation avec l'idée que je me faisais de cette expérimentation.

J'ai transmis aux élèves des outils pour progresser en groupe de façon autonome et je pense qu'ils ont compris leur utilité compte tenu du bilan de la dernière prise enregistrée où le point de vue de l'atelier fut unanime : la deuxième prise est meilleure. De plus, ce sont des supports accessibles que l'élève ou le groupe peut facilement adapter à son travail personnel. En effet, aujourd'hui la plupart des personnes possèdent des smartphones avec un dictaphone intégré et des services d'écoute telles que YouTube, Spotify, Deezer, Apple Music, etc...

Si j'étais amené à réitérer l'expérimentation de l'écoute en travaillant sur les éléments de comparaison, je demanderais aux élèves de fournir un travail de recherche personnel. Par exemple,

leur demander de trouver d'autres blues mineur comme le morceau "*Footprints*" travaillé en cours, afin d'attiser leur curiosité et de leur faire découvrir d'autres pistes de jeu. Etant donné l'échéance de l'atelier que j'ai eu à accompagner, j'aurai peut-être pu aussi diversifier les supports pédagogiques que j'ai utilisés pour faire travailler aux élèves autre chose que l'écoute et le son de groupe. J'aurai pu aborder le travail du jeu de scène par exemple, avec l'utilisation d'une caméra vidéo pour filmer leur prestation.

CONCLUSION

A travers l'élaboration de ce mémoire j'ai voulu éclaircir une réflexion personnelle : "Comment développer la personnalité/l'identité musicale de l'élève lors de son apprentissage en jazz ?".

Mes recherches sur la documentation à ce sujet, mes échanges avec différents musiciens/enseignants et la rédaction de mes expériences et expérimentations personnelles m'ont permis d'enrichir ma réflexion, d'élargir ma pensée et d'acquérir de nouvelles connaissances pour faire évoluer mon projet pédagogique.

La personnalité dans le domaine musical m'a toujours fasciné et reste, selon moi, le but crucial qu'un musicien se doit d'atteindre. D'après mon expérience de musicien et d'enseignant, le musicien est généralement désireux d'authenticité et il est rare de le voir aspirer à devenir la copie conforme d'un autre. C'est pourquoi, il me semble, que le développement de l'identité musicale est indispensable à l'épanouissement d'un musicien.

Malheureusement, dans les programmes et les contenus pédagogiques des écoles de musiques, le développement de la personnalité de l'élève n'est jamais mentionné ou très peu, alors que l'académie y intègre pourtant des dispositifs associés à celui-ci. Cela s'explique par le fait que l'identité musicale est perçue comme l'accomplissement d'un musicien et non comme un objectif prioritaire d'enseignement, c'est donc une préoccupation lointaine pour le pédagogue.

En effet, il est fréquent pour l'enseignant d'avoir face à lui un élève qu'il peut "façonner" à sa guise car celui-ci est généralement vierge de tout savoir ou presque. Cependant, il arrive aussi qu'un apprenant dégage une forte personnalité musicale qui peut parfois être mal exploitée par l'enseignant. Par exemple, il peut se sentir quelque peu désarmé face à ce genre de situation. Il est donc primordial que le pédagogue, dans les deux cas cités précédemment, puisse s'adapter aux différents profils d'élèves et puisse garder sous le coude des outils et des dispositifs suffisants lui permettant de développer et/ou de renforcer la personnalité musicale d'un apprenant.

Les idées fortes et pertinentes que j'ai pu dégager et développer au cours de ce mémoire donnent lieu à des pistes de travail et des solutions multiples qui permettent d'envisager des moyens intéressants afin de développer l'identité musicale de l'élève :

- La transmission des savoirs
- L'accompagnement vers l'autonomie
- La pratique régulière de l'improvisation

Cette réflexion me permettra de nourrir les échanges au sein d'une équipe pédagogique et il va de soi que ces moyens, dont je me suis efforcé de développer au mieux, sont loin d'être exhaustifs, chaque enseignant ayant bien sûr la liberté de trouver et de juger de ce qui sera le plus utile et efficace pour le développement de l'identité de l'élève dans son apprentissage.

BIBLIOGRAPHIE

ASTOLFI Jean-Pierre, *L'école pour apprendre : L'élève face aux savoirs*, ESF éditeur, 2010.

BAILEY Derek, *L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure, 2004.

BARBOT Marie-José et CAMATARRI Giovanni, *Autonomie et apprentissage. L'innovation dans la formation*, Paris, PUF, 1999.

BOUDREAULT Henri, *Conception dynamique d''un modèle de formation en didactique*, Univ Européenne, 2010.

BRUNOT Roger et GROSJEAN Laurence, *Apprendre ensemble. Pour une pédagogie de l'autonomie*, Grenoble, C.R.D.P. de l'Académie de Grenoble, 1999.

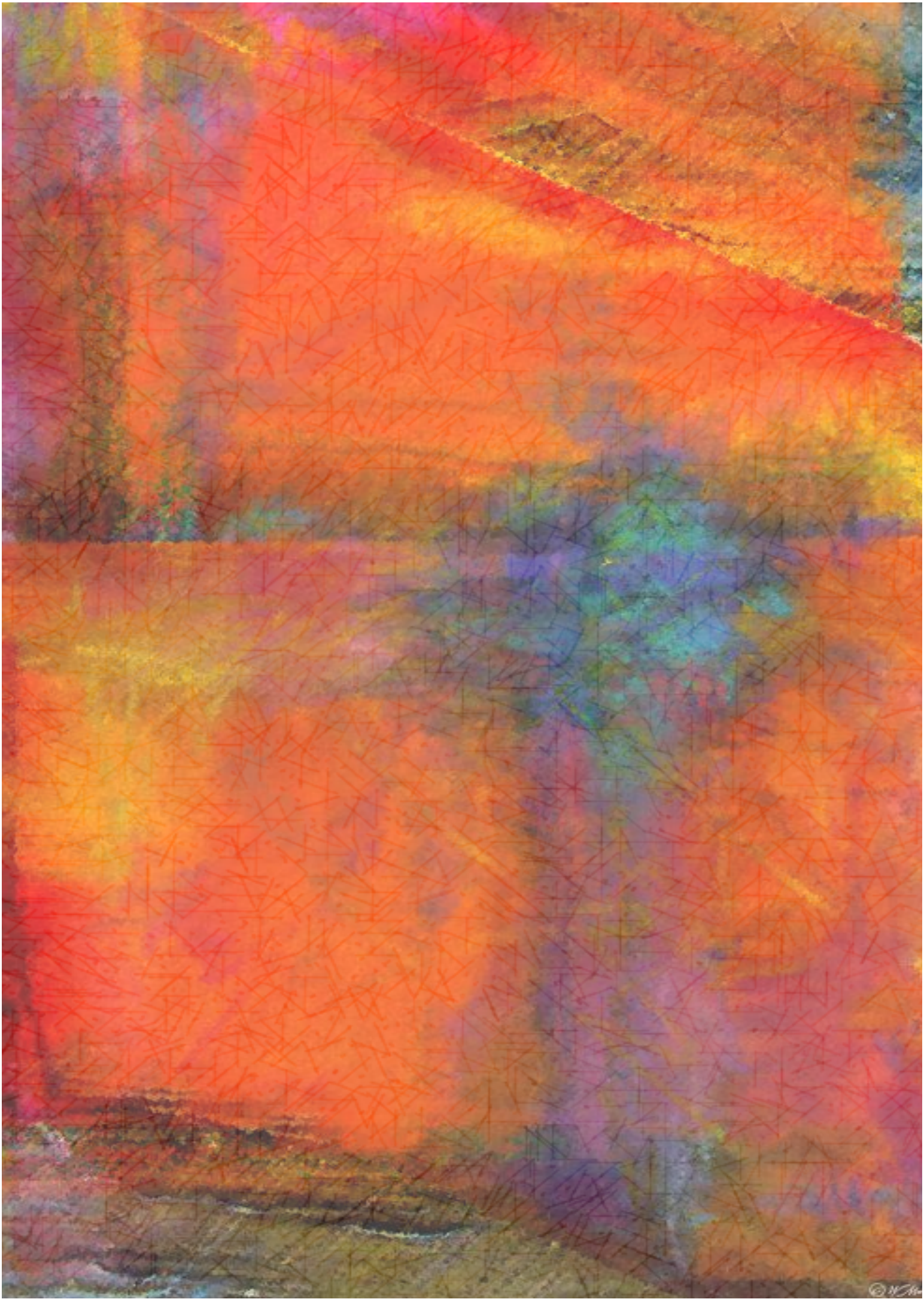
CASTANET Pierre Albert et OTTO Patrick, *L'improvisation musicale collective*, Paris, Editions L'Harmattan, 2016.

CHESNAIS Marie-Françoise, *Vers l'autonomie, l'accompagnement dans les apprentissages*, Paris, Hachette Education, 1998.

LEVAILLANT Denis, *L'improvisation musicale : Essai sur la puissance du jeu*, Arles, Actes Sud, 1998.

LIQUÈTE Vincent et MAURY Yolande, *Le travail autonome : Comment aider les élèves a` l'acquisition de l'autonomie*, Paris, Armand Colin, 2007.

ROUSSELOT Mathias Rousselot, *Etude sur l'improvisation musicale*, Paris, Editions L'Harmattan, 2012.

WEBOGRAPHIE

https://fr.wikipedia.org/wiki/Triangle_pédagogique