

CEFEDM RHONE-ALPES  
PROMOTION 1999-2001

# **LA CREATIVITE DANS L'ENSEIGNEMENT**

Aurélie CANAC  
Discipline : Piano

# SOMMAIRE

PREAMBULE.....p. 1

## I. BILAN DE DIVERS REGARDS SUR LA NOTION DE CREATIVITE

**A. Historique**.....p.2  
    *a. Première manifestation*.....p.2  
    *b. Développement du concept*.....p.3  
**B. Définition**.....p.3  
**C. Origines**.....p.5  
**D. En quoi la créativité nous paraît-elle essentielle ?**.....p.6  
**E. Conclusion de la première partie**.....p.7

## II. LA CREATIVITE DANS L'ENSEIGNEMENT

**A. Introduction**.....p.8  
**B. Regards sur diverses conceptions pédagogiques**.....p.9  
**C. La créativité comme objectif d'apprentissage**.....p.10  
    *a.Exemple de pédagogie tournée vers la créativité*.....p.10  
    *b. Bilan*.....p.11  
    *c. Les dérivés*.....p.11  
**D. La créativité comme moyen de construire des apprentissages**.....p.12  
    *a. Exemple de pratique de terrain*.....p.12  
    *b. Bilan*.....p.14  
**E. Conclusion de la deuxième partie**.....p.17

### III. LA CREATIVITE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

<b>A. Un exemple de composition.....</b>	<b>p.18</b>
<b>B. Un exemple d'improvisation.....</b>	<b>p.19</b>
<b>C. Objectif : créativité.....</b>	<b>p.19</b>
<b>D. La pédagogie de groupe.....</b>	<b>p.20</b>
<b>E. Exemple lié à la musique contemporaine.....</b>	<b>p.21</b>
<b>F. Bilan.....</b>	<b>p.21</b>
<b>G. La créativité dans l'interprétation.....</b>	<b>p.23</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>p.25</b>

# PREAMBULE

## POURQUOI PARLER DE CREATIVITE ?

J'ai fait le choix de parler de la créativité et d'orienter mon enseignement vers ce concept, au regard de mon propre parcours d'élève au sein d'une école de musique. L'enseignement que l'on m'a dispensé était exclusivement basé sur l'interprétation d'œuvres du répertoire pianistique. L'improvisation et la composition étaient absentes de mes pratiques musicales et je ne souhaite pas reproduire cette réalité dans mon enseignement.

Ma seule expérience de composition s'est effectuée dans le contexte des classes d'écriture du conservatoire, dont le but est d'apprendre, sans l'utilisation de l'instrument, les principes d'harmonie, les modes d'écriture, des compositeurs des siècles derniers.

L'enseignement dispensé au conservatoire ne me semble pas aider les élèves à créer leur propre musique. Ce fait me paraît d'autant plus révoltant quand on se penche du côté des arts plastiques où l'invention fait partie intégrante du contenu de l'enseignement.

*"On apprend aux enfants à dessiner d'après modèle ou d'imagination; de la même façon, ceux qui pratiquent la musique devraient savoir jouer d'après modèle (exécuter des partitions) ou d'après leur imagination (réaliser leur propre musique)<sup>1</sup>"*

Le conservatoire propose un enseignement tourné vers un seul type d'élève (interprète) et sacralise l'acte créateur ( l'invention.).

*"Créer de la musique, cela peut être un acte savant et solennel, mais c'est aussi l'acte le plus simple et le plus naturel chez tout individu.<sup>2</sup> "*

Nous allons nous pencher sur les spécificités de l'acte créateur (la créativité) et voir en quoi il peut permettre d'effectuer des apprentissages, et d'assimiler un savoir culturel.

---

<sup>1</sup> Jeux musicaux G.REIBEL

<sup>2</sup> Ibid

En partant de l'historique et des origines de la créativité nous allons tenter de définir plus précisément ce terme et voir comment il peut s'inclure dans l'enseignement en général dans la construction des savoirs, et enfin dans l'enseignement de la musique.

## I. BILAN DE DIVERS REGARDS SUR LA NOTION DE CREATIVITE

La créativité est un mot récent (1960) qui n'est entré dans nos dictionnaires, en France, qu'en 1965 après un refus de l'académie française en 1960. Depuis, il a connu un essor très particulier, l'utilisation de ce terme s'est étendue dans des domaines très divers : un slogan publicitaire, un enfant qui dessine spontanément, une entreprise peuvent être qualifiés de créatif !

Avant de définir de manière plus précise ce mot très à la mode à notre époque, nous allons découvrir sa première utilisation aux Etats-Unis en 1942.

### A. HISTORIQUE

#### a. *PREMIERE MANIFESTATION DE LA CREATIVITE*

D'après Hameline, l'utilisation du terme créativité s'est manifestée pour la première fois, aux Etats-Unis, pendant la seconde guerre mondiale, en 1942, pour désigner une **faculté des espions**, chargés de pénétrer dans les centres scientifiques allemands, afin de faire le point de leurs connaissances concernant la fabrication de la bombe atomique. Ces espions étaient sélectionnés par des psychologues, dont le professeur Guilford de l'université de Californie, pour leur capacité à comprendre des documents scientifiques dans des situations extrêmes: temps limité, pression de l'ennemi.... Pour choisir ces "*aventuriers intelligents*", Guilford met au point une de batterie test qui révèle deux types d'intelligence:

- L'intelligence "**convergente**", "*qui comprend les choses en les ramenant à un modèle déjà connu*".

- L'intelligence "**divergente**", "*capable d'imaginer, dans l'instant, vingt solutions possibles, (...) ce sont des gens qui pensent en "ouvrant".*"

Les psychologues décident de choisir ces espions pour ce **mode de pensée divergent**, parce que cette forme d'intelligence est inventive et coïncide avec le profil de la mission à entreprendre.

### ***b. DEVELOPPEMENT DU CONCEPT***

L'utilisation du mot créativité s'est profondément développée par la suite dans les domaines industriels, techniques et économiques. Dans l'exemple de l'industrie, le mot "**inventique**" s'est progressivement substitué au mot créativité, pour qualifier l'art d'élucider des problèmes inédits et imprévisibles. La créativité est utilisée alors comme un moyen d'être rentable.

En 1960, le sens du mot créativité glisse vers la notion d'**imagination**. La pratique du "Brainstorming" (tempête dans le cerveau) est souvent employée dans la recherche d'un slogan publicitaire pour inventer un nouveau concept par le brassage d'idées. Ceci toujours dans le souci unique de faire du profit.

Dans le même temps, se crée aux Etats-Unis un mouvement qui prône **la pratique des groupes** comme moyen de développer sa créativité parce que c'est un lieu de vie et d'échanges qui est plus propice à l'apprentissage.

Par ailleurs, les **méthodes actives** qui centrent l'enseignement sur l'activité de l'élève se développent en pédagogie et notamment dans l'enseignement de la musique.

## **B. DEFINITION**

Il semble difficile de séparer le terme créativité du mot création, mais nous ne parlerons pas dans ce mémoire de la création, qui a un caractère **unique**.

La première définition que donne le dictionnaire Larousse du mot créer est "*faire exister ce qui n'existait pas, tirer du néant.*" Le mot création qui découle directement du verbe créer fait très largement référence à la religion: "*Dieu a créé l'univers.*"

L'acte créateur a en effet un caractère inouï et ne s'adresse qu'à une minorité d'individus (les créateurs.)

Nous pouvons noter la différence qui sépare la création de la créativité. La création désigne à la fois l'acte de créer et son résultat, alors que la créativité, le processus qui détermine cet acte, apparaît comme "*une fonction qui s'exerce*"<sup>1</sup>.

Tout individu possède un potentiel créatif et peut le développer en l'exerçant. La créativité "*est inhérente au fait de vivre*"<sup>1</sup>.

Dans le dictionnaire Larousse, la créativité est définie comme "*un pouvoir d'invention, d'imagination*". Au regard de la définition qu'attribue le professeur Guilford sur ce concept (une forme d'intelligence divergente), celle-ci apparaît réductrice, et fondée sur des stéréotypes : l'enfant qui chante de manière spontanée et invente une mélodie est-il forcément créatif ?

Le dictionnaire Larousse sélection donne à mon sens une définition plus complète car la notion d'imagination est reliée à la pensée divergente. La créativité est définie comme "*la capacité d'imaginer des solutions originales et meilleures dans n'importe quel domaine.*"

La créativité met en œuvre l'intelligence divergente, c'est-à-dire la libération de l'hémisphère droit du cerveau, siège de l'imagination, par opposition à l'hémisphère gauche siège de la rigueur.

Dans la psychologie de la musique, sous la direction d'Arlette ZENATTI, Guilford affirme que la créativité se caractérise par la prédominance de trois grands facteurs, appelés le triangle de la créativité: la **fluidité**, la **flexibilité** et l'**originalité**:

- La **fluidité** correspond à une capacité à produire beaucoup. Elle nécessite une ouverture sur les concepts, les croyances. Cette ouverture à l'expérience implique une souplesse, sans blocages. Ces blocages peuvent être de différentes natures: culturels, émotionnels, perceptifs.
- La **flexibilité** est définie comme "*une aptitude à produire une diversité d'idée dans une situation relativement structurée*", c'est-à-dire d'être capable de passer d'une catégorie à une autre, à ne pas être limité à un seul champ d'investigation.
- Enfin l'**originalité** est définie comme "*une production de réponses inhabituelles mais pertinentes*". Elle nécessite l'habileté à jouer avec les concepts et les éléments, à imaginer des hypothèses invraisemblables.

---

<sup>1</sup> Psychologie de la musique sous la direction d'A.ZENATTI

## **C. ORIGINES DE LA CREATIVITE**

D'après les travaux du psychanalyste D.Winnicott, et notamment son ouvrage *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, la créativité existe en chacun de nous dès les premiers stades de la vie.

La pulsion créative est essentielle pour l'artiste qui doit faire œuvre d'art, mais elle est également présente chez tout être. Elle est indispensable à la formation de la personnalité.

Elle se manifeste pour la première fois dans la relation entre la mère et son enfant. En effet, la mère donne le sein à son bébé au moment où il est prêt à l'inventer. Il a alors l'illusion de le créer alors que la mère s'adapte aux besoins de l'enfant.

Selon Winnicott, l'illusion est une phase transitionnelle nécessaire dans laquelle se constitue une aire transitionnelle, c'est-à-dire une zone intermédiaire entre la réalité intérieure et la vie extérieure.

Une mère qui donne le sein systématiquement quand le bébé n'a pas faim, ne laisse pas l'enfant libre d'exercer son pouvoir de « créateur », même si celui-ci n'est qu'une illusion.

Cet espace potentiel entre la réalité interne et externe est un espace de jeu qui subsistera tout au long de la vie d'un être ; le sein est d'abord remplacé par un objet appelé objet transitionnel, tel un bout de tissu, une peluche.....

Plus tard cet espace de jeu deviendra espace de création et se manifestera dans la vie imaginaire, l'art. "*Jouer, c'est l'extériorisation d'un échantillon de rêve*"<sup>2</sup>

Jouer est une activité créatrice parce qu'en manipulant des objets, l'enfant les met au service de sa réalité intérieure.

*"Il est l'occasion de donner une chance à l'expérience informelle, aux pulsions créatives, motrices et sensorielles de s'exprimer*"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Jeu et réalité. L'espace potentiel* WINNICOTT

<sup>2</sup> *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Winnicott

<sup>3</sup> *Ibid*



## **D. EN QUOI LA CREATIVITE NOUS PARAIT-ELLE ESSENTIELLE ?**

Se conduire de manière créative permet de se construire un esprit critique, d'avoir sa propre vision du monde et donc d'être en mesure de faire face aux questions et problèmes qui se posent à nous.

*"Une manière personnelle d'appréhender les échanges avec l'environnement"<sup>1</sup>.*

Il me semble donc indispensable de développer la créativité dans la construction du savoir, pour former des jeunes capables de faire évoluer notre société et non simplement de la reproduire. Pour cela, nous ne pouvons pas restreindre l'enseignement de la musique à une lecture de partition.

D'après la nouvelle charte de l'enseignement spécialisée en danse, musique et théâtre, *"l'éducation artistique est le premier vecteur de la démocratisation culturelle."*

En effet, tous les êtres sans exception peuvent participer à l'art, non pour réaliser des œuvres inédites, mais pour son épanouissement personnel, pour accéder au bonheur de vivre une émotion inouïe.

La charte met en valeur l'idée "d'expérimentation" au sein de l'éducation artistique:

*" L'éducation artistique permet de former le sens esthétique et de développer la sensibilité à travers le plaisir de l'expérimentation et la connaissance d'œuvre de référence."*

L'enseignant doit pouvoir répondre aux besoins de chacun et permettre à tous d'être acteur de son apprentissage. Un savoir construit par l'apprenant, dans une recherche à la fois personnelle et spécialisée, lui permet d'exercer sa citoyenneté, c'est-à-dire d'être acteur de sa vie, de se construire une personnalité, de transformer, d'inventer, d'exister:

*"Le seul apprentissage qui influence réellement le comportement d'un individu est celui qu'il découvre lui-même et s'approprie."C. ROGERS.*

---

<sup>1</sup> *Psychologie de la musique* sous la direction A. ZENATTI. J.P.MIALARET

## **E. CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE**

Après cette synthèse autour du terme "créativité" nous pouvons noter qu'il n'y a pas d'homogénéité sémantique de ce mot, celui-ci s'étant étendu dans des domaines très diversifiés : le recrutement d'espions, l'industrie, la psychologie, la pédagogie....

Rappelons malgré tout sa définition : la créativité se manifeste par la pensée divergente, une intelligence capable d'imaginer un maximum de solutions à un problème.

Dans ce mémoire, nous limiterons l'application de la créativité dans le domaine de la pédagogie. Nous pouvons noter que tout être est capable d'exprimer sa créativité.

- Comment l'enseignant peut-il développer la créativité de l'élève ?
- Quelles sont les dispositifs à mettre en œuvre pour manifester la pensée divergente ?
- Quelle place peut avoir la créativité dans l'enseignement ?
- Quelles sont les dérives ?

Nous allons maintenant nous pencher de manière plus approfondie sur ces points directement reliés au domaine de la pédagogie.

## II. LA CREATIVITE DANS L'ENSEIGNEMENT

### A. INTRODUCTION

Quand un enfant entre à l'école, et plus particulièrement au sein d'un conservatoire de musique, il doit apprendre à se positionner comme "élève" s'il souhaite effectuer des apprentissages. Devenir élève et réussir est un véritable métier ; c'est apprendre à maîtriser une somme de comportements attendus par l'enseignant:

*"Devoir écouter souvent, être invité à parler parfois, et avoir à agir plus rarement"<sup>1</sup>*

Les théoriciens des méthodes actives ont démontré le manque d'efficacité du cours magistral auprès de la plupart des élèves. Ils ont souligné l'importance de l'activité du sujet dans ses apprentissages.

L'école, comme l'école de musique, n'encourage pas l'initiative personnelle, au risque d'une sélection parmi les élèves. Pourtant les structures d'enseignement poursuivent l'idéal d'une égalité des chances face au savoir.

L'enseignant ne peut se contenter d'être un simple distributeur de connaissances. Il ne s'adresse alors qu'à un seul type d'élèves : ceux qui ont construit les opérations mentales requises et qui sont capables d'utiliser les procédures nécessaires pour apprendre. Il me semble important de développer une pédagogie où les élèves sont acteurs de la construction de leur savoir, et par ce biais, qu'ils soient capables, en manipulant divers concepts, de définir leur projet.

---

<sup>1</sup> *Parents comment aider votre enfant ? M.DEVELAY*

L'éthymologie-même du mot éduquer (educere) signifie guider un enfant hors de lui-même, pour qu'il comprenne qu'il est plus que lui-même. Toute fonction relative à l'éducation se doit d'aider "l'éduqué" à se transformer grâce aux liens qu'il tisse avec les autres.

L'éducation s'enferme là dans un paradoxe : l'élève est le principal moteur de l'apprentissage, c'est lui qui construit son savoir par son activité et sa motivation.

*"Nul n'a appris quoi que se soit s'il ne l'a appris tout seul"* C. Rogers

Cependant l'élève a absolument besoin d'autrui pour apprendre.

*"tout autodidacte est imposteur"*. Ricoeur.

D. Hameline définit la créativité dans cet aller retour constant que doit entreprendre le sujet pour apprendre.

Il compare cet aller retour au fait de mettre du jeu, non pas dans le sens du latin ludus, qui a donné ludique, mais au sens du latin labilitas, c'est-à-dire au sens de *"mettre du jeu dans la mécanique."* Cette action de mettre du jeu s'opère entre le fait de s'approprier un savoir et d'accepter d'être altéré. De la même manière, Winnicott décrit la créativité dans l'aire de jeu qui sépare le monde interne d'un être et la réalité externe.

La démarche d'apprendre et avant tout celle de comprendre est analogue à celle du créateur : *"Comprendre, c'est réinventer."* Piaget..

Il me semble nécessaire de développer la créativité des élèves afin qu'ils soient acteurs de leurs apprentissages, et que tous puissent accéder au savoir.

Mais quelle pédagogie employer ?

## **B. REGARDS SUR DIVERSES CONCEPTIONS PEDAGOGIQUES**

Depuis environ un demi-siècle, nous pouvons distinguer 3 grands courants de réflexions pédagogiques :

- Le mouvement de l'école nouvelle et des méthodes actives, qui s'appuie sur la nécessité de finaliser les apprentissages en les articulant à des **pratiques sociales de références**. Ces pratiques ont l'intérêt de donner du sens aux apprentissages et de mettre l'élève en situation de projet. Elles peuvent être de différentes natures: l'écriture d'un journal, l'élaboration d'une comédie musicale.

- L'approche par objectifs, instaurée par D.Hameline (*les objectifs pédagogiques*), qui tente de rationaliser les apprentissages. Cette approche consiste à décomposer l'apprentissage en une somme de comportements intellectuels identifiables (**les invariants structurels.**)
- Enfin, une conception plus récente, qui consiste à prendre en compte la manière dont chacun apprend. Des recherches démontrent que les stratégies d'apprentissage sont très différentes d'un individu à l'autre. Il est recommandé aux enseignants de discerner les opérations mentales effectuées par chaque élève (**les variables-sujets**), afin d'élaborer un dispositif d'apprentissage personnalisé.

## **C. LA CREATIVITE COMME OBJECTIF D'APPRENTISSAGE**

### ***a. EXEMPLE DE PEDAGOGIE TOURNEE VERS LA CREATIVITE***

Dans *enseigner, scénario pour un métier nouveau* P.MEIRIEU décrit une situation de cours dans laquelle un professeur de français a pour objectif de développer la créativité des élèves d'une classe de 6eme. La tâche proposée consiste à *"être capable de construire un court récit mettant en jeu, de manière insolite personnages et objets de la vie quotidienne."*

Afin que les élèves se mobilisent pour cette tâche, l'enseignant se doit de les mettre en situation de projet :

*"Finaliser l'apprentissage en demandant aux élèves de réaliser des cassettes enregistrées qui seront ensuite envoyées à des correspondants."*

Par ailleurs, tous les élèves ne maîtrisent pas les mécanismes de la pensée divergente, l'opération mentale nécessaire pour manifester la créativité. Le professeur doit être en mesure d'apporter un certain nombre de contraintes pour permettre aux élèves d'accéder à l'objectif : *"proposer un dispositif, qui incarne l'opération mentale requise(...) Dans tous les cas, il impose aux élèves de passer par ce qui lui apparaît l'**invariant structurel** de la créativité."*

Il s'agit ici de mettre en rapport des éléments qui n'ont aucun lien de parenté apparent entre eux :

*"Tirer au sort deux mots dans une boîte et les réunir dans une phrase, constituer un texte unique en combinant deux textes...."*

Enfin, pour que tous les élèves puissent atteindre l'objectif, l'enseignant doit être en mesure de varier les activités, c'est-à-dire de prendre en compte les **variables-sujets** :

*"Le maître peut faire improviser les élèves oralement ou les faire travailler par écrit; il peut leur demander de découper des listes et les textes ou de se contenter de les regarder...."*

### ***b. BILAN***

Meirieu met l'accent sur la nécessité de prendre en compte les trois conceptions pédagogiques décrites plus haut, sans en privilégier une au détriment d'une autre. Trop souvent, les pédagogues se sont engagés sur un seul aspect en négligeant les autres. **L'enseignant se doit d'élaborer sa pédagogie en respectant un équilibre entre la présence d'un projet, l'étude des invariants structurels, et la prise en compte des variables-sujets.**

### ***c. LES DERIVES D'UNE PEDAGOGIE TOURNEE VERS LA CREATIVITE***

Dans cet exemple, le professeur s'est donné pour objectif de développer la créativité des élèves ; s'il ne relie pas ce dispositif à d'autres objectifs d'apprentissage relatifs au cours de Français (l'orthographe, la cohérence des enchaînements dans le discours...), s'il ne donne pas aux élèves un certain nombre de contraintes précises à respecter, il risque de "tomber" dans une des dérives possibles d'une pédagogie tournée uniquement vers la créativité.

Laisser les élèves agir spontanément sans aucune intention pédagogique sous prétexte de créativité est une démarche purement démagogique. Cette libre expression doit être reliée à un contenu de savoir défini, et doit permettre d'effectuer un apprentissage. Pour cela, il semble nécessaire de faire découvrir de nouvelles dimensions culturelles aux élèves, et de ne pas tomber dans la dérive de "*laisser simplement chacun devenir ce qu'il est.*" Meirieu.

Meireu dénonce "*le culte de l'originalité à tout prix*"<sup>1</sup> et propose de **greffer les mécanismes de la pensée divergente propre à la créativité à une pensée convergente pour construire un apprentissage.**

*"En fait, dans la vie de tous les jours, l'individu est fréquemment engagé dans une production divergente, en vue de trouver la réponse convergente ; ainsi lorsqu'on est perplexe devant un problème de mathématique et que l'on essaie toutes les solutions les unes après les autres."*<sup>2</sup>

D'autre part, l'imitation est un processus obligatoire et nécessaire pour acquérir des connaissances. Nous ne pouvons pas toujours demander aux élèves d'être créatifs. Tout individu a besoin d'un modèle pour apprendre. De la même manière, pour s'insérer dans la société, un individu a besoin de s'identifier à un groupe. Pour cela il lui est nécessaire d'adopter l'habitus de son milieu, pour ne pas être exclu.

L'enseignant doit être capable de trouver un équilibre entre le libre cours de la créativité et l'apprentissage de connaissances.

## **C. LA CREATIVITE COMME MOYEN DE CONSTRUIRE UN APPRENTISSAGE**

### ***a. DESCRIPTION D'UN EXEMPLE DE PRATIQUE DE TERRAIN :***

#### ***Visite au musée. Tous critiques d'art !***

Nous allons découvrir maintenant un exemple extrait de l'ouvrage *Construire ses savoirs construire sa citoyenneté, de l'école à la cité*. GFEN, où la créativité n'est pas un objectif comme dans l'exemple précédent, mais un des moyens mis en oeuvre pour construire un savoir.

Le progrès de Lyon cherche une classe de CM2 qui ferait les pages centrales du journal pour présenter le musée de Brou, et donner envie à d'autres enfants de la région de venir à la prochaine journée porte ouverte du musée.

---

<sup>1</sup> *Outils pour apprendre en groupe*. MEIRIEU

<sup>2</sup> *Ibid*

**Françoise Mitterrand, actuellement maître formateur à l'IUFM de Bourg-en-Bresse et militante du GFEN<sup>1</sup>, s'engage à participer au projet malgré ses craintes pour l'organisation, la réalisation et son ignorance en matière d'art. Elle s'appuie en premier lieu sur ses convictions, telles celle du GFEN, qui sont orientées sur l'activité de recherche et de création dans le contexte de l'apprentissage : " *Savoir, c'est chercher, c'est créer*".<sup>2</sup> Ce projet semble être une opportunité pour mettre en œuvre ses idées sur l'enseignement.**

Pour faire part de ce projet à la classe, et pour que les élèves puissent se l'approprier, F.Mitterrand profite du "conseil" du samedi matin, moment hebdomadaire consacré uniquement à la discussion où "*aucun sujet n'est tabou*"<sup>3</sup>.

**Nous pouvons remarquer que F.Mitterrand a déjà créé un rapport de confiance avec sa classe puisqu'elle privilégie le droit à la parole sans jugement.**

Sa présentation est optimiste et passionnée : la classe adhère au projet.

**Le projet n'a pas pris source chez les élèves, dans cette situation un élément extérieur est intervenu. Souvent les élèves doivent être poussés par une personne adulte qui croit en eux et en leur capacité à réaliser le projet. Un enseignant peut susciter le désir de participer à un projet, plutôt que d'attendre l'envie des élèves.**

Maintenant, il s'agit pour l'enseignante de trouver des objectifs d'apprentissages relatifs à ce projet. Ignorante sur ce sujet, elle a le même statut que les élèves et découvre avec eux là où le projet va les mener.

**L'enseignante ne pourra donc évidemment pas engager une pédagogie de transmission, elle va construire avec les élèves un apprentissage. Son expérience va permettre d'organiser les recherches à effectuer et d'élaborer les consignes.**

Son premier objectif est de "*casser l'idée que les "professionnels" sont des intouchables et sont les seuls à pouvoir*"<sup>1</sup>.

Elle décide de prendre contact avec l'équipe du journal pour apprendre les mécanismes de l'écriture journalistique et du maquettage. Elle organise une visite au musée, où les élèves doivent sélectionner trois tableaux. Les réactions de la classe sont vives notamment face à l'abstrait et sont de l'ordre du "*J'aime. J'ai horreur. Ca, j'pouvais l'faire*".

---

<sup>1</sup> Groupe Français d'Education Nouvelle

<sup>2</sup> Construire ses savoirs construire sa citoyenneté. De l'école à la cité. GFEN.

<sup>3</sup> *ibid.*



Aucune aide extérieure n'est intervenue pour présenter les tableaux, à ce stade, les élèves font un blocage face à la peinture abstraite. Le projet s'essouffle.

**C'est à ce moment que l'enseignante réagit pour relancer le projet : elle les met en situation de création. Voici le déroulement de cette phase :**

- Distribution de deux tableaux sur le même thème ; l'un figuratif, l'autre abstrait.

*Consigne 1: "Vous les regarder."*

*Consigne 2 : "Quelle est la différence entre ces deux tableaux, pour vous?"* (travail individuel et silencieux)

Après une mise en commun, l'enseignante n'est pas satisfaite car les élèves ont fait une description des tableaux.

*Consigne 3 : Travail par groupe : "Vous devez vous mettre d'accord sur une phrase et une seule qui rend compte de la **différence** entre les deux tableaux."*

Les élèves mettent en opposition l'aspect réel du tableau figuratif à l'imaginaire du tableau abstrait.

- Distribution du texte qui allait avec ces deux reproductions

*Consigne 4 : "Qu'avez- vous compris? Etes-vous d'accord ou non avec ce texte ?"*

Les élèves saisissent le sens de la peinture abstraite et son idée d'évocation d'un sentiment plutôt que d'une description réelle : c'est une révélation. Ils prennent beaucoup d'intérêt à comprendre la peinture moderne et décident de retourner au musée.

Un conservateur est présent pour expliquer la vie de chaque peintre, ceci va nourrir les hypothèses que les élèves ont commencées à élaborer.

*Consigne 5 : "Vous allez jouer à être Picasso."*

Chaque groupe va se mettre devant une affiche blanche fixée au mur. Ils vont dessiner quelque chose qu'ils ne connaissent pas à l'avance, qui va se construire au fur et à mesure, chacun devant continuer ce que celui d'avant vient de dessiner. Ils ne communiquent que par le dessin.

*Consigne 6 : "Vous allez jouer à être des journalistes dans un musée"*

Les groupes tournent et écrivent à côté du dessin de leurs camarades tous les mots qui leur viennent à l'esprit.

---

<sup>1</sup> *Ibid*

*Consigne 7* : Chaque groupe écrit un article en se basant sur ces écrits, en imaginant un titre et un nom au peintre.

*Consigne 8* : Chaque groupe donne son article au groupe qui a fait le dessin : *'En quoi cet article ressemble-t-il ou non aux articles des journalistes ?'*

**A ce stade, les élèves accomplissent la tâche en réalité avec les trois tableaux qu'ils avaient sélectionnés au départ. C'est un succès.**

## ***b. BILAN***

### ***La mise en situation de création. Pourquoi ?***

Dans cet exemple, la conception du tableau se fait collectivement, dans le silence absolu. Ainsi, personne ne sait à quoi ressemblera le résultat final. A partir du tableau, un autre groupe doit écrire un article, ces élèves doivent donc être en mesure de déceler **un sens** à la réalisation de leurs camarades. Pour ce faire, ils doivent mettre en œuvre les mécanismes de la pensée divergente c'est-à-dire *"mettre en relation des éléments qui n'ont aucun lien de parenté apparent entre eux."*

La créativité se définit aussi comme la capacité à imaginer un maximum de solutions à un problème. L'objectif ici n'est pas de développer la créativité des élèves, soit d'évaluer leur travail en terme de quantité de réponses originales, mais d'utiliser les mécanismes de la pensée divergente pour surmonter l'obstacle (comprendre l'art abstrait.)

La mise en situation de création est un moyen de mettre les élèves à la place de l'artiste afin de comprendre les mécanismes de la création d'une œuvre abstraite. Il ne s'agit pas ici de créer une œuvre aboutie, mais de **"re créer" le processus** qu'un artiste peut entreprendre pour élaborer une œuvre. Ceci pour désacraliser l'acte créateur.

A mon sens, ce dispositif est aussi un moyen pour l'enseignante d'**évaluer** les élèves. L'enjeu n'est pas le même, puisque les écrits réalisés d'après leurs "tableaux" ne sont pas diffusés, cependant c'est une manière de "s'entraîner" avant la phase finale. On parlera d'**évaluation formative**. L'enseignante peut ainsi vérifier si le contenu du savoir est bien compris par l'ensemble des sujets, afin de réaliser les articles pour le journal de manière sereine.

### ***Dispositifs mis en oeuvre***

Le déroulement de cette situation fait rigoureusement penser à un exemple de **situation-problème**. La tâche qui oriente les élèves (l'écriture d'un article pour un journal) est reliée à leur **pratiques sociales de référence** et permet donc de générer un **projet**.

Cette tâche contient un **objectif général** (la découverte de l'art) sur lequel se greffent divers **objectifs spécifiques** (découvrir le sens de l'art abstrait, objectifs reliés à l'écriture d'un article...), qui déterminent le contenu de l'apprentissage. La tâche doit être à la hauteur des compétences des élèves, c'est pourquoi l'enseignante doit préalablement vérifier leurs acquis et leurs **représentations** sur le savoir en question. Dans cette situation, la visite au musée est l'occasion d'identifier les représentations des élèves sur l'art pictural. Comme ils rejettent massivement l'art abstrait, la découverte de celui-ci devient l'obstacle principal.

Par ailleurs, l'enseignante a élaboré des **activités très variées** pour que la classe puisse réussir : visite du musée, comparaison de deux tableaux sur le même thème en classe, mise en situation de création, travaux de groupe....

### *Climat de sécurité*

Nous ne pouvons forcer un être à se conduire de manière créative. De par la nature même des conditions internes de la créativité, nous devons lui **permettre de se manifester librement**.

Dans Le développement de la personne, Carl Rogers compare ce phénomène au jardinier:

*"Le jardinier ne peut forcer une plante à pousser; il ne peut que lui donner de l'engrais et l'arroser, et lui permettre ainsi de développer ses propres potentialités."*

Il est nécessaire d'établir les conditions externes favorables à l'expansion des conditions internes décrites en amont. Pour cela, il est indispensable d'instaurer un climat de **sécurité et de confiance**, dans lequel chacun a la possibilité de s'exprimer sans crainte d'être juger.

D'après Meirieu, l'élève apprend dans la relation avec l'autre avant tout.

Ainsi l'enseignant doit croire en son éducabilité et adopter une attitude optimiste et confiante à son égard. Au moment du blocage face à l'art abstrait dans le projet décrit ci-dessus, F.Miterrand n'a pas "baissé les bras" et a profité du blocage pour le transformer en obstacle et donc en un véritable objectif d'apprentissage. L'enseignant doit pouvoir "donner" à l'élève

une attitude positive, c'est par ce biais que l'élève peut répondre à ce geste et l'accepter comme un défi.

Nous avons vu que F.Miterrand établit chaque semaine des moments privilégiés pour discuter. L'enseignant est un modèle pour l'élève, qui doit pouvoir dire, faire, expérimenter sans crainte d'être juger par son professeur. Pour apprendre, l'élève doit se sentir en **sécurité psychologique**.

### *Ouverture*

Nous pourrions imaginer le même dispositif dans le contexte d'une classe de F.M. pour faire découvrir à d'autres enfants (et même aux adultes) la musique contemporaine, qui est généralement peu comprise et rejetée.

## **D. CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE**

Dans ces deux exemples la créativité des élèves est sollicitée soit comme un moyen d'accéder à une connaissance, soit comme but en soi, mais rattachée à d'autres apprentissages.

L'enseignant peut utiliser la créativité (les mécanismes de la pensée divergente) pour aider les élèves à construire des savoirs de manière personnelle, plus efficace et plus épanouissante. Rappelons les dispositifs adéquats :

- créer un climat de sécurité et de confiance
- proposer des dispositifs qui mettent l'élève en situation de projet (situation-problème)
- développer le jeu et l'expérience (apprentissage par essais et erreurs)
- proposer des dispositifs propres à la pensée divergente

### III. LA CREATIVITE DANS L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE

#### **A. UN EXEMPLE DE COMPOSITION (Annexe n°1)**

Cette première situation est un exemple extrait de Histoire de la musique- l'improvisation de P.Scheyder. Il présente cette situation comme un travail d'improvisation, mais il s'avère être plus un travail de composition.

P.Scheyder demande à chaque membre d'un groupe de venir au cours suivant avec trois idées musicales précises qui présentent un intérêt pour eux.

Dans un premier temps, il invite chaque élève à définir les nuances, la tessiture et le mouvement de chaque matériau.

Ensuite, chacun joue devant le groupe ses trois idées avec le plus de précision possible.

Enfin, les élèves doivent utiliser tous ces éléments pour organiser un morceau. Ils dégagent une forme et font d'autres essais d'agencements de ces éléments.

Ce travail de mise en situation de création est aussi un moyen de développer des apprentissages. Différents objectifs d'apprentissages peuvent découler de ce travail :

- le travail des départs
- la capacité à réagir en fonction du jeu de l'autre
- le travail de l'écoute ....etc...

Les élèves doivent être capables d'écrire une composition collective à partir d'idées individuelles, c'est-à-dire de tenter de mettre du sens et de construire un ensemble cohérent à partir d'éléments disparates. Au regard de la définition de la créativité de Meirieu (La capacité à mettre en rapport des éléments qui n'ont pas de lien apparent), nous pouvons affirmer que les élèves ont utilisé la pensée divergente, soit leur créativité.

## **B. EXEMPLE D'IMPROVISATION**

Dans INDIVIDUUM COLLECTIVUS, Globokar présente une diversité d'exercices basés sur l'improvisation libre. La partition se limite à des graphiques, des chiffres, parfois des notes, que chacun est libre d'interpréter. Il donne un minimum de consignes sur les nuances, l'articulation ou même le sentiment à adopter.

Parfois il donne des précisions sur ce que les signes ne doivent pas exprimer ; la tâche des élèves est de trouver d'autres possibilités. Nous pouvons reconnaître là les mécanismes de la pensée divergente : trouver un maximum de réponses à un problème.

Ces contraintes ont aussi l'avantage de guider les élèves et de faire un travail collectif sur des paramètres précis tels le timbre, l'écoute, la recherche sonore. Pour Globokar ces exercices d'improvisation libre permettent aux membres du groupe de faire connaissance humainement et musicalement.

Par la suite, chacun doit concevoir un projet qui implique le groupe dans sa totalité : l'élève concerné doit être en mesure d'expliquer précisément le rôle de chacun. Il peut avoir recours à l'écrit et même inventer une notation.. Ensuite le groupe entier discute afin d'améliorer et d'envisager d'autres possibilités. Globokar souligne l'importance de ne pas s'attacher à un style musical précis dans ce travail d'improvisation afin que l'élève puisse trouver son propre langage.

Selon Globokar, ce travail a l'avantage d'ouvrir les élèves à la musique contemporaine, aux autres instruments, voire aux autres arts. Il déplore l'enseignement disciplinaire qui cloisonne les élèves dans leur instrument, et une pratique musicale spécifique à celui-ci.

### **C. OBJECTIF : CREATIVITE**

Maintenant, imaginons que l'enseignant se donne pour objectif de développer et d'évaluer la créativité des élèves. Etudions ces exemples en partant des trois facteurs inhérents à la créativité évoqués par Guilford :

- La fluidité correspond à une capacité à produire beaucoup : ici les élèves essaient différents agencements possibles pour leur invention. L'enseignant peut demander aux élèves de chercher un maximum de propositions possibles.
- La flexibilité est définie comme une capacité à changer de catégorie, à ne pas rester dans un seul champ d'investigation : l'enseignant peut demander aux élèves de varier les paramètres définis pour chacune des idées, à chaque nouvel agencement : les nuances, le tempo, le timbre...
- L'originalité est définie comme la capacité à trouver des réponses inhabituelles mais pertinentes : il est plus difficile d'évaluer une invention en terme d'originalité. Cependant, pour chaque élève l'enseignant peut l'évaluer selon l'éloignement et la nouveauté par rapport aux inventions précédentes ( idées nouvelles, découverte de nouveaux timbres, de nouvelles formes ...)

L'objectif n'est pas d'inventer quelque chose d'inédit, mais que l'élève découvre de nouveaux éléments jusqu'alors inconnus pour lui..

### **D. LA PEDAGOGIE DE GROUPE**

Globokar et P.Scheyder envisagent que l'invention soit pensée collectivement. Le groupe met en jeu une diversité de profils créatifs et permet que s'épanouissent les intelligences divergentes. C'est en groupe que les **conflits-sociaux-cognitifs** peuvent s'exprimer : une personne porteuse d'un avis différent crée un déséquilibre qui peut influencer le groupe en élaborant des arguments ou en ayant une perception différente de l'idée.

Dans les deux exemples, les élèves sont amenés à critiquer les compositions afin de les améliorer et de les faire évoluer. Cette situation apprend aux élèves à évaluer l'autre et à s'auto évaluer de manière constructive.

L'enseignant n'est plus l'unique modèle pour l'élève. L'être humain a besoin de références multiples, ici chaque membre du groupe peut devenir un modèle pour l'autre. L'individualité doit être respectée, mais les individus se nourrissent mutuellement :

*"L'élève doit faire partie d'un groupe d'instrumentistes qui l'aidera à réaliser ses idées, discutera et améliorera ses propositions (...) la fonction de l'enseignant est d'instaurer une atmosphère d'entraide, de mise en question et de conseils mutuels<sup>1</sup>".*

## **E. EXEMPLE LIE A LA MUSIQUE CONTEMPORAINE**

(Extrait de Marsyas n°5 *Ce grand désert blanc et noir*)

### ***Description***

Françoise Thinat envisage le contenu de l'enseignement dans les débuts d'un apprenti pianiste comme une somme de jeux musicaux, inspirés des principes de la musique contemporaine, tels la musique de Kurtag, Bozay. Elle propose aux élèves de travailler les morceaux écrits par les compositeurs cités ci-dessus, qui laissent une grande marge de liberté: ces pièces sont constituées d'une somme de gestes musicaux structurés, où les notes, le tempo ne sont pas forcément définis. Les élèves doivent être en mesure de faire des choix musicaux. Ces choix musicaux engagent l'élève à définir un tempo précis, l'emploi d'un doigté, ou même l'invention d'une histoire qui caractérise l'atmosphère de la pièce. *"choisir représente un effort"*. Pour être en mesure d'élaborer ces choix, nous pouvons supposer que l'enseignante invite les élèves à essayer diverses possibilités.

Elle invente elle-même des petits morceaux qui ont un fonctionnement équivalent, et invite les élèves par la suite à en écrire eux-mêmes. F.Thinat souhaite que l'enfant utilise toutes les possibilités sonores du piano en les structurant avec des contraintes précises.

---

<sup>1</sup> *Plaidoyer pour une mise en question. Globokar. Enseigner la musique n°2*



*"Valeurs larges, élastiques, hauteurs variables, sur ces bases simples, glissandos, clusters, l'enfant peut déjà bâtir, architecturer sur ce qui lui est proposé, sur un schéma offert ou sur ce qu'il inventera."*

## **F. BILAN**

### ***L'ouverture***

F.Thinat défend l'idée que ce travail permet de mieux accéder aux musiques classiques par un travail moins fastidieux. Ces jeux ont l'avantage de **désinhiber** l'enfant, de lui faire **prendre conscience de son corps**, et d'oublier **l'obsession de la fausse note** :

*"il se promène, au début, tout au long du clavier les omoplates libres, les coudes, les bras et les doigts dans tous les sens" afin "d'avoir la même aisance dans les grands déplacements romantiques."*

D'après Globokar, ces jeux ont l'intérêt pour l'instrumentiste de lui faire comprendre les mécanismes de la construction d'une œuvre afin d'être plus autonome dans ce qu'il joue.

*"Sachant relativiser les multiples informations par le fait qu'il saura comment elles sont construites, le chemin est ouvert pour qu'il se forge un sens critique plus aigu (...) En fin de compte, il comprendra mieux l'essence même des musiques du passé et en déduira qu'elles ne se limitent pas uniquement à la virtuosité.<sup>1</sup>"*

### ***Le rôle de l'enseignant***

L'enseignant ne doit pas se limiter seulement à créer un climat de confiance au sein du groupe. Gérer les conflits éventuels, créer un espace de sécurité dans lequel tous les membres du groupe peuvent s'exprimer et oser expérimenter, font partie de ses rôles. Mais il doit aussi relier son travail de mise en création à des objectifs précis et être en mesure d'inventer des situations multiples pour que les élèves n'aboutissent pas à une situation de blocage.

Son métier devient un véritable travail de créateur : l'enseignant doit être capable de trouver un maximum de dispositifs pour permettre à chacun d'apprendre comme s'il faisait une découverte. Il doit permettre aux élèves de construire du sens dans leur apprentissage.

---

<sup>1</sup> *Ibid*

*"la construction d'un être par lui-même à travers la verticalité radicale des questions que pose la culture dans ses formes les plus élevées."*

### ***Ouverture***

Les situations précédentes mettent toutes les trois en jeu la créativité de l'élève, mais ne sont que des exemples issus des principes d'écriture de la musique contemporaine. Cette musique semble être un moyen opportun de manifester un mode de pensée divergent.

Plusieurs raisons peuvent être avancées :

- Les compositeurs contemporains laissent souvent une plus grande marge de liberté à l'interprète (comme dans l'exemple de Globokar ou de Bozay)
- Dans les musiques classiques, des règles sont établies pour interpréter une œuvre, certainement parce que l'on a maintenant un certain recul.

La créativité de l'élève ne peut-elle pas se manifester malgré tout dans l'interprétation d'œuvres issues de la musique classique ?

## **G. LA CREATIVITE DANS L'INTERPRETATION**

Nous avons pu remarquer précédemment qu'une pédagogie de transmission n'est pas efficace pour tous les élèves. Pour apprendre, l'élève doit pouvoir construire son apprentissage, et s'approprier un savoir de manière personnelle. Comment va-t-on articuler la créativité à l'assimilation des grandes œuvres ?

Nous avons pu constater que la créativité se situe dans l'espace de jeu entre le monde interne et la réalité externe. Le rôle du pédagogue est d'apprendre aux élèves à exprimer leur monde interne tout en tenant compte des contraintes externes. La partition peut devenir un "moule" pour l'expression de son monde interne. L'élève doit avoir la possibilité de jouer entre l'acceptation de la tradition et l'expression de lui-même.

Tout d'abord, l'enseignant doit contraindre l'élève à respecter la partition, à connaître le contexte historique et musical du compositeur :

*"Il s'agirait de développer dans l'esprit des musiciens une certaine "éthique" du texte (...) Ce travail implique que les intentions réelles ou supposées du compositeur, les circonstances affectives de la composition, l'environnement historique qui en a dicté le caractère, et les diverses interprétations connues doivent rester présentes à l'esprit, mais sur un second plan.<sup>1</sup>"*

Pour construire du sens à la partition, l'élève doit chercher diverses interprétations possibles, c'est de cette manière que l'élève manifeste sa créativité. Il doit passer par la "transgression" de la partition : la transformer, changer le tempo, les nuances...

*"Un des exercices les plus importants pour constituer une compréhension des fonctions d'une partition, c'est précisément d'en changer l'instrumentation (...). Rien n'est plus constructeur de sens que de travailler sur une recherche systématique d'interprétations différentes de la même matière notée : essayer ceci plutôt que cela (...)<sup>2</sup>"*

Enfin, J.C.François souligne l'importance d'écrire soi-même des morceaux, tout comme l'affirmait Globokar précédemment, pour comprendre les mécanismes de la composition, notamment le fait que l'écriture est limitée et n'indique pas tous les paramètres.

De la même manière, les musiciens de jazz conseillent à tous ceux qui souhaitent improviser d'écouter beaucoup de musique dans un premier temps et de tenter de relever et reproduire les choros de grands musiciens. C'est une manière de s'approprier le langage musical, le phrasé et d'avoir un bagage musical à partir duquel on construit son langage personnel. Pour cela, Michel Edelin, musicien de jazz propose d'*"essayer de placer une phrase rythmiquement, de la chanter de façon à ce qu'on la reconnaisse mais que cela ne soit jamais la même chose<sup>3</sup>."*

---

<sup>1</sup> *L'instrumentiste créateur. Thèse de J.C.François.*

<sup>2</sup> *Ibid*

<sup>3</sup> *L'improvisation. Jazz à l'école, Marsyas n°9*

## CONCLUSION.

Au départ de l'écriture de mon mémoire, j'ai orienté mon sujet sur la créativité au regard de l'enseignement que l'on m'a dispensé, qui était basé uniquement sur l'interprétation du répertoire de mon instrument. L'improvisation et la composition étaient absentes de mes pratiques musicales, et je ne souhaitais pas reproduire ce fait dans mon enseignement. Orienter mon enseignement vers la créativité me paraissait être la solution pour remédier à ce problème.

Après avoir fait une recherche sur la notion de créativité, je me suis rendue compte que c'était non seulement un moyen pour apprendre qui s'avère plus efficace, parce que l'élève construit son savoir en le réinventant, mais aussi un moyen pour s'épanouir puisque l'enseignement est tournée vers la personnalité de l'élève.

Pour laisser libre cours à la créativité de l'élève, l'enseignant peut proposer des dispositifs mettant en œuvre la pensée divergente, développer un climat de sécurité et développer une pédagogie de groupe.

Dans l'enseignement de la musique, l'improvisation et la composition ne sont pas les seuls moyens d'exercer sa créativité. Une interprétation peut être créative et c'est peut-être davantage dans ce domaine que les enseignants doivent faire un travail pour laisser la créativité s'exprimer dans le contexte d'une partition où des règles de l'interprétation sont pré-établies.

## ANNEXE

### ◆EXEMPLE EXTRAIT DE HISTOIRE DE MUSIQUES-L'IMPROVISATION DE P. SCHEYDER. (Rencontre pratique avec des stagiaires)

#### Stagiaire. – Comment cerner aux mieux ses idées musicales ?

**P. SCHEYDER.-** En demandant par exemple aux élèves de venir au cours suivant avec chacun trois idées musicales définies. L'élève doit avoir soin d'apporter un matériau qui lui plaise tout particulièrement. Imaginons un groupe de trois musiciens :

- le premier propose des trilles, un rythme croche pointée- double et un long decrescendo sur une seule note ;
- le deuxième propose un trémolo sur SI-RE, une succession de notes piquées et accentuées, et une suite d'accords parfaits ;
- le troisième, six notes en croche à l'unisson, une gamme ascendante de RE majeur et la formule FA DO RE jouée en ostinato dans les graves.

Chacun aura fait ce choix sans se concerter préalablement avec ses partenaires.

- **Le premier travail** est de faire préciser les nuances exactes de chaque élément (le trémolo sera-t-il joué piano ou forte, pourra-t-il aller jusqu'à pianissimo à forte ?), la tessiture (grave ou aiguë, en passant ou non par le médium, seulement aigu, seulement grave ?) et le mouvement. Pour plus de clarté, chacun aura écrit au tableau ces diverses composantes précises.
- **Deuxièmement**, chaque musicien exécute devant les autres ce qu'il a écrit avec exactitude. Pendant ce temps, les partenaires se font une idée des combinaisons possibles entre ces propositions.

- **Troisième étape**, projeter une organisation concertée de cette hétérogénéité. On décide d'un commun accord que le morceau sera par exemple tripartique :
  - **Pour commencer**, trilles fortissimo, trémolos sur SI-RE piano et notes piquées accentuées ; le mouvement général est Agitato ;
  - **Seconde partie**, ostinato FA-DO-RE lent, mezzo-forte dans les graves, six notes en croches à l'unisson dans le médium jouées mezzo-forte et Andante avec des interventions ponctuelles d'accords parfaits espacés, forte ;
  - **Troisième partie** : après un long decrescendo solo sur une note, tutti avec gammes ascendantes de RE Majeur forte et Allegro, rythmes croche pointée-double jouée mezzo-forte et Allegretto, et enfin l'ostinato FA DO RE dans les graves, accelerando et crescendo.

Après le jeu de ces propositions enchaînées, discussion sur l'opportunité des nuances, des tempi ou des idées mêmes ; aménagement et essai d'autres combinaisons.

# BIBLIOGRAPHIE

- J.C.FRANCOIS, L'instrumentiste créateur et la question du timbre, Thèse de doctorat.
- GFEN, Construire ses savoirs, construire sa citoyenneté, de l'école à la cité, édition chronique sociale, Lyon,1996
- V.GLOBOKAR, Enseigner la musique n°2. Plaidoyer pour une mise en question. cahier de recherche du CEFEDM et du CNSM de Lyon, Dec 1997.
- D.HAMELINE. Colloque sur la créativité.
- MARSYAS n°5, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique
- MARSYAS n°9, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique
- MEIRIEU Le choix d'éduquer., ESF, Collection Pédagogies, Paris, 7<sup>ème</sup> édition, 1999
- MEIRIEU, Enseigner, scénario pour un métier nouveau. ESF, Collection Pédagogie, Paris, 8<sup>ème</sup> tirage, 1995
- MEIRIEU, Outils pour apprendre en groupe. ESF
- P.SCHEYDER, Histoires de musiques.L'improvisation. cité de la musique centre de ressources musique et danse,1996
- D.W.WINNICOTT, Jeu et réalité. L'espace potentiel., nrf, édition Gallimard, 1975

➤ sous la direction d'A.ZENATTI, *Psychologie de la musique*, Puf, 1<sup>ère</sup> édition, 1994