

LA REGLE ET LE JEU

ou

Quelle relation dynamique peut-il exister entre l'interprétation musicale et l'improvisation ?

Introduction pour le jeu en général :

Si je veux jouer avec moi-même ou avec d'autres, il faut que je connaisse (au moins inconsciemment) les règles du jeu. Ces règles peuvent être nombreuses et complexes ou se réduire à un strict minimum. Je peux même avoir comme unique règle : "Il n'y a pas de règle!". Pour me mettre "en jeu", il est souhaitable que la règle ait un sens pour moi, qu'elle me touche. Si je trouve la règle absurde ou insensée, j'aurai beaucoup de mal à être présent dans le jeu.

Pendant le jeu, l'intérêt de la partie dépend beaucoup de la présence des joueurs. La qualité de la présence des joueurs dans le jeu s'évalue dans la manière dont chacun s'engage dans la partie. Il est souvent difficile de trouver le juste engagement (ni trop / ni trop peu) :

- Un joueur qui est "trop" pris par le jeu risque de devenir un "mauvais joueur". Il veut tellement réussir (gagner ... quoi ?), qu'il ne se rend pas compte qu'il est possédé par le jeu ou par ses désirs qui le manipulent.
- Un joueur trop distant ne s'investit qu'au minimum, il ne donne pas assez de lui-même au jeu. On dit qu'il "ne joue pas le jeu". Sa non-présence est un poids pour ceux qui veulent jouer. C'est la qualité de présence de chaque joueur qui anime le jeu (le mot "animer" est pris au sens de "mettre une âme").

Introduction pour le jeu musical :

Toutes les généralités précédentes peuvent s'appliquer à la musique. En effet, on dit d'un musicien qu'il est en train de "jouer" de la musique : un violoniste joue une sonate, un orchestre joue une symphonie ... C'est le même mot que pour "jouer au tennis" ou "jouer un bon tour à quelqu'un" ou "jouer avec ses doigts" ... Le jeu musical n'est pas toujours facile à saisir au premier abord. Certaines situations le rendent plus perceptible :

- Quand un auditeur entend un morceau qu'il connaît déjà, il peut plus facilement s'intéresser à la manière dont le morceau est joué.
- Quand on entend plusieurs fois le même morceau joué par des interprètes différents (ou par la même personne), cela permet de mieux ressentir le jeu musical, c'est à dire la manière que l'interprète a d'être présent dans le morceau.

Une partition de musique est comme une règle implacable. Il n'est pas question de changer les notes, ni les rythmes. Pourtant, suivant l'interprète qui la joue, nous pouvons être touchés ou rester insensibles.

Un musicien ou un chanteur doit, bien sûr, connaître les règles musicales (la technique de son instrument, les lois du solfège, ...) mais cela ne sera jamais suffisant pour faire de lui un "vrai" musicien. Il va falloir qu'il se mette "en jeu", qu'il joue avec la musique, qu'il se joue dans la musique. Il s'agit de jouer (avec) la musique par un acte de présence. C'est le mystère de cette présence qui n'est jamais acquise (qui n'est jamais la même) que nous recherchons pour rendre la partition vivante. Nous pouvons dire que l'intérêt du jeu musical, c'est la qualité de la présence des musiciens-chanteurs. Le juste engagement (ni trop / ni trop peu) est souvent difficile à trouver :

- Un musicien trop engagé dans le morceau peut ne plus respecter la cohérence du morceau qu'il est train de jouer. Il peut être pris par ses passions, par sa propre inspiration ... et il transforme la partition pour lui faire dire ce qu'il veut même si cela s'oppose à ce qu'a écrit le compositeur.
- Un musicien trop distant peut se contenter de jouer son morceau d'une manière technique (peut-être même de manière virtuose!) et la plupart des spectateurs risquent de ne pas être touchés par le morceau.

En musique d'ensemble, la diversité des présences peut se percevoir facilement. Si les musiciens n'essayaient pas d'harmoniser leurs présences, cela peut même être gênant pour l'écoute.

Comment aider les élèves à comprendre l'en-jeu musical ? :

Il s'agit bien d'un en-jeu, source de nombreux quiproquos entre le professeur et l'élève. Ces quiproquos sont aussi bien présents dans un cours de musique en collège, que dans une école de musique, ... :

- Un élève peut vouloir uniquement jouer. Il veut s'exprimer. Il veut, par exemple, jouer ou chanter un morceau qui lui plait. Il s'est fixé les règles qu'il souhaite appliquer (sans forcément les avoir verbalisées). Il peut n'être qu'à la recherche d'un plaisir rapide dont il se veut le maître. Cela ressemble le plus souvent à une démarche de loisir (passer un bon moment). Cette démarche peut prendre une allure artistique mais elle correspond peu à la dynamique exigeante de l'art. Il est à remarquer que souvent, dans ce cas, l'élève choisit un morceau qu'il connaît déjà. Il ne veut pas être dérangé par une rencontre surprise qui pourrait ne pas lui être agréable.
- Un élève peut vouloir apprendre uniquement les règles musicales. Il veut bien travailler si on ne lui demande pas de s'impliquer, de jouer avec les règles. Il pourra avoir un très bon niveau technique mais il a décidé (peut-être inconsciemment) de ne pas se dévoiler dans son interprétation. Il donne une présence minimum. Il tend à devenir une machine musicale. C'est une démarche de mécanisation qui prend parfois une allure artistique mais qui correspond peu à la dynamique exigeante de l'art.

Les deux polarités décrites plus haut (je veux uniquement jouer / je veux uniquement connaître les règles) montre la difficulté à faire comprendre et à faire vivre l'en-jeu musical (je suis présent en jouant et en respectant les règles). La difficulté est de faire saisir le rapport dynamique entre les règles et le jeu qui peut saisir l'être. L'art se situe dans la qualité de présence au cœur de cette dynamique. Quand cet état est atteint, tout paraît simple et évident. Quand cet état est perdu, la situation devient complexe et il faut parfois de gros efforts pour en retrouver le fil.

L'enseignement devra tenir compte de tous ces éléments :

D'une part, le professeur cherchera à faire comprendre les règles musicales et à en révéler le sens. Cela correspond plutôt à la partie "extérieure" de son apprentissage.

D'autre part, le professeur cherchera à éveiller le goût du "jeu musical" chez chaque élève. Il essaiera de créer un espace d'enthousiasme dans lequel chaque élève pourra, s'il le veut, se saisir par un effort personnel.

Le professeur peut guider ses élèves vers l'art quand il rend vivant le lien entre l'apprentissage de la technique musicale et l'éveil au monde de la musique. C'est une expérience qui a sa source dans un choix libre de l'individu et qui naît grâce à une rencontre humaine.

Improvisation / Interprétation, deux approches complémentaires de l'en-jeu musical :

IMPROVISATION :

Le mot "improvisation" est envisagé ici dans le sens de "jouer dans un espace ouvert, être co-

créateur de la matière sonore tout en respectant un cadre défini auparavant”. Dans ce cas, on donne une consigne qui nécessite une part de création chez chaque personne (par exemple : démarrer tous par la même note - jouer ou chanter librement en écoutant le groupe - finir en ayant tous une même note). La part de création éveille une certaine qualité d’attitude chez les participants. Chacun peut prendre plus facilement conscience de sa présence et de la répercussion de son apport dans le groupe. Encore faut-il que le responsable (le professeur) veille par ses remarques, ses regards, ses attitudes ... à encourager la présence de chacun et la qualité d’écoute entre les personnes.

Quand l’improvisateur renforce sa présence, il peut entrer dans un rapport plus vivant à la consigne (la règle du jeu), il peut sentir le rapport dynamique entre la règle et le jeu. La règle encadre le jeu qui cherche, par sa nature créatrice, à suivre sa cohérence propre, quitte à s’extraire de la règle. L’improvisateur est au centre de cette dynamique et il est libre de ses choix : il peut trouver un certain équilibre entre la règle et le jeu - il peut subir la règle et s’ennuyer un peu - il peut jouer en ne respectant plus vraiment la règle ... il peut finir par remettre en question la règle. A ce moment-là, il devient important de redéfinir (ensemble ou sous l’impulsion d’une personne) la nouvelle règle. Les nouveaux essais permettront d’évaluer si la nouvelle règle permet plus ou moins de jeu.

Chaque individu dans le groupe peut entrer dans la compréhension du rapport mystérieux de la règle et du jeu. En fonction des personnes présentes, un groupe peut avoir besoin de règles très strictes pour créer dans un dépassement exigeant. Parfois, le groupe a besoin d’une règle minimale pour créer quasiment sans contrainte. Pour progresser dans cette conscience du rapport entre la règle et le jeu, il est important que chaque participant (surtout avec les adultes) puisse proposer au moins une fois sa règle et qu’il soit responsable et juge de l’application de cette règle jusqu’à obtenir une réalisation qui le satisfasse.

INTERPRETATION :

Le mot “interprétation” est envisagé ici dans le sens de “recréer, par une démarche intérieure, l’état de conscience qui a fait naître une forme qui est devenue fixe (la partition)”. Cela présuppose d’entrer dans une compréhension vivante de la musique comme manifestation d’un état d’être. Il est possible de ressentir que chaque état de conscience fait naître d’une manière précise une forme musicale. De même, on peut ressentir que chaque détail d’une forme musicale est la traduction de la vie d’un état de conscience. Dans ce sens, on peut écouter l’évolution générale de la musique comme le reflet de l’évolution générale de la conscience humaine.

Quand une personne (ou un groupe) veut interpréter un morceau de musique, il va devoir rechercher le mystère de la création originale du morceau (l’état d’être qui a fait naître le morceau) et en trouver l’écho en lui-même. C’est l’harmonie et la cohérence entre ces deux démarches qui est difficile à trouver :

- Si je ressens ce qui a fait naître le morceau mais que cela ne fait pas écho en moi, mon interprétation risque d’être sans vie, sans engagement personnel, le tout risque d’être un peu froid.
- Si je n’ai pas approfondi la cohérence interne de la partition et que je projette une part de mes intentions dans cette partition qui ne peut pas vraiment les recevoir, alors, l’auditeur pourra entendre le décalage entre mon interprétation et le morceau interprété.

Le travail d’interprétation permet d’entrer dans la compréhension du rapport mystérieux de la règle et du jeu en fonction du morceau choisi. Pour progresser dans cette conscience, il est important que l’interprète se mette régulièrement dans la situation de composer (un morceau ou une partie de morceau, ou l’arrangement d’une mélodie, ou ...) et que le professeur le pousse à être pleinement conscient de la place de chaque élément musical qui aura été composé. C’est de la responsabilité grandissante de sa capacité à écrire que l’interprète pourra faire grandir son approfondissement des pièces à interpréter.

Nous pouvons ressentir après ces deux descriptions que l'improvisation et l'interprétation sont deux approches complémentaires de la réalité musicale. Interprétation et improvisation peuvent très facilement alterner dans le travail, l'un venant enrichir l'autre :

- Inventer un exercice ouvert pour approfondir l'interprétation d'un morceau est souvent très efficace. Cela réveille l'attitude créative des musiciens.

- Fixer un passage avec précision, le noter comme une composition peut relancer le travail d'improvisation. Cela réveille l'exigence et le respect scrupuleux de la partition. La rigueur du musicien est stimulée.

On peut imaginer qu'à un certain niveau les deux démarches ne font plus qu'une. Le musicien réunit les deux élans pour leur donner une unité où l'abandon et la conscience/pensée vivante se marient. La règle et le jeu s'unissent d'une manière créative dans la présence et dans l'écoute du musicien. L'alternance interprétation / improvisation permet de développer une souplesse dans l'attitude d'écoute du musicien.

Tendances de l'improvisation et de l'interprétation :

On peut dire, en simplifiant, que l'improvisateur a tendance à favoriser l'écoute de son monde intérieur. Il cherche en lui l'inspiration. Le problème est qu'il aura tendance à tourner en rond dans ses stéréotypes personnels. Il peut ne pas se rendre compte qu'il est manipulé par ses schémas inconscients. Il peut avoir du mal à repousser ses limites en voulant ne jouer que ce qui lui vient de l'intérieur. C'est souvent le groupe, les autres (s'il a envie de les entendre) qui pourront lui renvoyer ses limites. L'alternance entre écoute personnelle et écoute de ce qui arrive de l'extérieur lui sera très bénéfique.

On peut dire, en simplifiant, que l'interprète a tendance à favoriser le respect de la consigne extérieure (la partition). Il cherche hors de lui (sur le papier) le sens de son jeu. Le problème est qu'il aura tendance à s'en remettre au génie du compositeur sans s'impliquer dans le jeu comme un acte de re-création. Il peut se laisser porter par sa technique de lecture et d'interprétation. Il peut ne pas se rendre compte qu'il n'est pas vraiment présent. C'est souvent le professeur, les musiciens avec lesquels il joue (s'il a envie de les entendre) qui pourront lui renvoyer son peu de présence. L'alternance entre interprétation et écoute d'un autre interprète (jouant le même morceau, par exemple) lui sera très bénéfique.

Un des problèmes de l'improvisateur est la structure du morceau ou de l'œuvre (surtout si tout le concert est improvisé). Il arrive que les improvisateurs enchaînent des morceaux sans qu'aucune structure générale claire se dégage. De même, pendant chaque temps d'improvisation, les impulsions des uns et des autres peuvent s'annuler ou finir dans un compromis mou qui amène certaines improvisation à se ressembler et le spectateur habitué aux concerts d'improvisation peut entendre un peu toujours la même chose.

Par exemple, une improvisation à plusieurs avec une consigne d'harmonie libre peut vite tourner en rond ou donner un sentiment d'errance incontrôlée systématique. D'un autre côté, une improvisation sur une grille d'accords fixe (comme dans le jazz classique) amène parfois le soliste à une grande liberté mélodique vis à vis des accords. L'auditeur peut être par la liberté du soliste mais peut, au bout d'un moment, se sentir emprisonné par la répétition systématique de la grille d'accords ...

Un des problèmes de l'interprétation est la compréhension de toute la partition dans sa cohérence ou le choix judicieux d'une suite de morceaux pour un concert. L'interprète peut jouer un morceau ou enchaîner plusieurs morceaux sans créer un temps d'écoute cohérent. Comment saisir et

donner du sens à un détail dans la globalité. Le lien entre le détail et l'ensemble renvoie l'artiste (ou les artistes) au projet musical. Quand un musicien interprète une phrase musicale, il doit sentir ce qui va amener la phrase suivante. Il en va de même à chaque phrase. Ce cheminement fait en conscience permet de sentir la structure comme une entité vivante. La structure est en lien avec chaque détail qu'elle justifie. De même, chaque détail ne peut prendre tout son sens que si l'interprète est en lien avec la structure. L'artiste a plus ou moins la capacité à porter la structure de l'œuvre qu'il interprète. Cela dépend de son caractère, de sa maturité, du temps de préparation, de sa mobilité, de son travail, L'auditeur peut entendre (ressentir) la qualité d'union ou le décalage entre la cohérence de l'œuvre et le projet de l'artiste.

Complémentarité de l'improvisation et de l'interprétation :

L'alternance entre l'improvisation et l'interprétation est une réelle richesse dans l'enseignement musical. Il serait dommage d'avoir deux enseignements distincts. Quand un professeur peut passer librement d'une pratique de la musique à l'autre en suivant les besoins du moment, il peut enseigner avec une qualité et une souplesse intérieure très bénéfique pour le développement de ses élèves. Prenons deux exemples :

Si les trois premiers accords d'un morceau colorent la suite d'une couleur très particulière, le professeur peut utiliser ces trois accords comme base d'un exercice d'improvisation. Les interprètes vont s'imprégner librement de cette structure en cherchant à lui donner un sens. Quand ils reviendront à la partition écrite, la suite des trois accords sera déjà imprégnée en eux d'une manière vivante et globale. Ils ne leur restera plus qu'à apprendre leur voix. Ils ressentiront rapidement comment les liens entre les divers voix créent la suite d'accords.

Si des improvisateurs ont du mal à s'exprimer librement dans une mesure à 3/4 rapide, le professeur peut donner à interpréter divers thèmes musicaux avec des formules rythmiques variées dans la mesure qui pose problème. Le travail d'interprétation fait de manière rigoureuse va développer de nouveaux réflexes chez les musiciens. Ils feront tourner de diverses manières les formules mélodiques difficiles pour s'en imprégner. Quand ils reviendront à l'improvisation, leurs possibilités techniques seront plus riches, ce qui leur permettra une plus grande liberté de jeux.

Enseigner l'écoute musicale ? :

La clef de l'enseignement est de permettre l'éveil de la présence du musicien grâce à l'écoute musicale. C'est au coeur de cette écoute que l'individu peut chercher à harmoniser ses manières de faire. Les professeurs savent bien qu'il est très difficile d'éveiller cette écoute. Ce n'est pas en se contentant de répéter "il faut écouter!" que cela va nécessairement arriver. L'interprétation et l'improvisation sont des moyens. Pendant le travail, l'attitude du chanteur-musicien et son jeu manifestent sa qualité d'écoute. Le professeur devra percevoir toutes ces informations pour faire évoluer son enseignement. Il sera très attentif (par exemple) à la fin du morceau et à la qualité du silence qui suit. On peut apprendre à intensifier ce moment. Il est possible de vivre plus profondément l'écho de la musique dans le silence, de profiter d'un moment de mémorisation douce (on laisse les éléments importants se déposer en soi), de percevoir de nouvelles impulsions (pour améliorer l'interprétation ou créer autre chose).

Durant le jeu musical, le professeur aura comme souci d'entendre ce que les élèves n'entendent pas. Alors, il isole la difficulté. Il peut, par divers exercices, intensifier l'élément difficile jusqu'à ce que l'élève entende ce qu'il ne percevait pas. Il est surprenant de remarquer que, quand l'élève entend la nature de la difficulté, il peut rapidement (par lui-même ou avec un minimum d'aide) progresser et surmonter sa difficulté, guidé par son écoute. Il entend en lui-même là où il veut aller. Il devient son propre professeur. Le moment difficile est le moment où le professeur veut faire entendre une

difficulté que l'élève n'entend pas. Une relation de confiance est nécessaire. Il faut que l'élève, pendant un certain temps, accepte que le professeur entende quelque chose que lui n'entend pas encore. Cette confiance peut se renforcer si l'élève qui progresse ressent que son écoute peut grandir et le rendre plus fort dans ses capacités de musicien.

Au début du morceau, le professeur aura le souci de demander à chaque musicien d'entendre la musique (en lui-même et dans le groupe) avant de la manifester par des sons. Cela permettra aux musiciens de bien sentir la différence entre la musique et la vibration sonore qui habille la musique pour la rendre perceptible pour tous. Chaque musicien peut renforcer l'expérience de l'écoute intérieure de la musique (entendre une voix, deux voix, trois voix, ... ressentir les intervalles entre les voix, le jeu des couleurs instrumentales ...). La qualité de l'écoute intérieure avant l'interprétation améliore considérablement le jeu musical (surtout le début du morceau). Les auditeurs remarqueront facilement si les musiciens ont commencé en étant "dans" le morceau. Parfois, ce sont les premiers sons qui aident les musiciens à se mettre dans la musique. Il n'y a pas eu assez de préparation. Pourtant, c'est tellement fort quand la musique intérieure s'intensifie au point d'animer les instrumentistes et leurs instruments!

Dans tous ces exemples (à la fin, pendant ou au début de l'exécution), il est souhaitable que l'écoute du professeur soit la plus large et la plus libre possible. Bien sûr, personne n'est parfait et le professeur gagnera beaucoup à prendre conscience de ses limites. Le travail en collaboration (avec d'autres professeurs, des musiciens, un médecin spécialisé dans l'écoute, ...) peut être une grande aide pour permettre au professeur de connaître les forces et les faiblesses de son écoute.

Le travail d'écoute pendant l'acte musical et les échanges qui s'en suivent :

La musique agit par elle-même dans les personnes qui se laissent inspirer. C'est comme si l'esprit de la musique descendait à la rencontre de l'esprit du musicien qui s'élevait. Comme si la musique avait ses tendances propres et qu'elle se penchait vers le musicien qui s'est rendu disponible. Ce sont souvent des moments de grâce. Le musicien travaille et se prépare activement avant le concert. Il cherche à être libéré au maximum des soucis techniques de solfège, de doigté, de compréhension, ... pour pouvoir être inspiré, pour que la musique coule en lui. Beaucoup de facteurs contribuent à la réussite du phénomène : la qualité de la présence de tous les musiciens, l'écoute entre les musiciens et la présence du public. Il est étrange de noter que le public (même réduit à une seule personne) agit par sa présence. Il peut être un catalyseur ou un frein à la qualité du jeu des musiciens. Tous ces facteurs et biens d'autres (communication par le regard, sourires, attitudes corporelles, respirations, ...) peuvent renforcer le travail d'écoute pendant le travail musical.

Il nous faut aussi parler des échanges verbaux qui peuvent avoir lieu après le jeu musical et qui sont irremplaçables. Ces échanges peuvent avoir lieu en répétition dès que l'on arrête de jouer ou quelques temps après un concert ou

Ces échanges sont capitaux pour la progression du travail d'interprétation musicale. Ils complètent la communication qui a lieu pendant l'acte musical. Il est possible que pendant l'interprétation d'un morceau, deux musiciens ne jouent pas exactement avec la même pulsation. Ils vont essayer, tout en jouant, de faire un effort commun pour retrouver une pulsation parfaitement commune. Il est souvent intéressant d'en reparler après, surtout si l'un des deux musiciens n'a pas entendu tout de suite le décalage. Si ces deux musiciens arrivent à créer un espace de dialogue sans jugement, ils vont s'aider mutuellement pour comprendre ce qui s'est passé et grandir dans leur écoute. Ils seront plus vigilants et pourront s'aider l'un l'autre à mieux réussir ce passage.

Ces échanges sont tout aussi importants dans le travail d'improvisation. Ils vont permettre de décrire ce qui s'est passé en utilisant des paramètres les plus objectifs possibles (une voix était plus forte que les autres sans raison apparente - trois personnes voulaient s'arrêter à un endroit précis mais

une autre a continué - ...). Cela va permettre de constater les mal-entendus entre les uns ou les autres (ou les non-entendus!). Le dialogue peut permettre de mieux s'entendre et de mettre les choses au clair avant de recommencer l'improvisation.

Complémentarité du dialogue parlé et du dialogue musical :

Les mots sont des outils précis et efficaces. Ils peuvent permettre un échange rationnel. Dans ce travail avec les mots, les participants peuvent créer des règles claires et compréhensibles par tous. Ils peuvent en discuter pour les expliquer, les corriger si nécessaire, en supprimer, en ajouter, ... Les mots permettent de développer une pensée en pleine conscience. La compréhension entre les êtres peut se faire en pleine intelligence.

Le dialogue musical (en musique) est d'un autre type. La pleine conscience des mots laisse place à un monde différent, plus fluctuant, plus souple, plus flou parfois. Une nouvelle communication est possible, plus proche du domaine du rêve. Il est surprenant de voir comment la pratique musicale agit sur un groupe. Il arrive que, dans un orchestre, plusieurs personnes ne puissent pas se supporter (du point de vue du caractère ou des idées politiques par exemple). Pourtant, au bout d'un certain nombre de répétitions, la musique aide les instrumentistes à devenir un orchestre, à trouver une unité commune (alors que chacun a une partie différente à jouer). L'orchestre devient comme une personne sans nier la personnalité de chacun. Cette expérience d'union et de dialogue musical peut se faire souvent de manière "magique".

Nécessité de l'épreuve (difficulté) dans le travail artistique :

Une écoute qui n'est pas amenée à découvrir de nouveaux espaces risque de s'endormir. Il est regrettable que souvent la progression en musique est uniquement mesurée face à des difficultés de plus en plus techniques (doigtés de plus en plus difficiles à enchaîner, performances et justesse dans les extrêmes aigus ou les extrêmes graves, ...). On peut varier énormément les champs d'exploration musicale (ressenti des intervalles, rencontre de la personnalité des différentes mesures, richesse du timbre, relation avec d'autres musiciens, créativité, capacité à simplifier, à enrichir, à transformer, ...). L'approfondissement de chaque domaine d'écoute enrichit l'écoute d'une manière spécifique.

Quel que soit la diversité des approches, le musicien va devoir affronter des épreuves. Il va être parfois en difficulté. L'interprète va lutter avec un passage de sa partition qu'il ne comprend pas ou que ses doigts n'arrivent pas à réussir au bon tempo ... L'improvisateur va se heurter à une consigne difficile (changement de mesure ou de tonalité ...). Bien sûr, l'interprète peut abandonner son morceau et l'improvisateur simplifier ou changer la consigne. Pourtant, c'est souvent dans cette lutte que le musicien va être amené à se dépasser, à développer en lui des capacités nouvelles qui le rendront plus libre dans sa manière de vivre la musique. Le professeur devra être vigilant pour aider l'élève (en lui conseillant une méthode de travail, en l'encourageant, ...). L'élève sait qu'il va devoir faire le travail seul, que c'est par lui-même qu'il peut se transformer .

Nécessité de différencier la pédagogie suivant l'âge des élèves :

Toutes les réflexions ci-dessus ont été faites de manière générale et concernent souvent plutôt les adultes. Les généralités qui suivent se veulent des incitations à mieux différencier la pédagogie suivant les âges et suivant les personnes (chacun est un être unique).

Un bébé interprète pleinement ce qu'il improvise ou qu'il copie. Si l'on considère chaque moment de sa vie, on voit et on entend le bébé pleinement présent. Il n'a pas de recul. Il est le monde. Quand il tète avec un "mm" de plaisir, tout son crâne et tout son corps suivent le mouvement. Il s'endort en faisant un son bouche fermé. Il va petit à petit explorer les sons ("bll", "a", ...). Il répètent

en jouant, sans se lasser. La qualité de ce qui vit autour de lui le construit. La détente, la douceur et la qualité des voix et des gestes qui l'entourent, la répétition des caresses, des jeux de doigts, la créativité attentive (comptines créées dans l'instant, ...), tout cela le touche profondément.

Un jour, l'enfant va être capable de parler, de dire "non". Il va sentir une certaine différence entre lui et le monde. Il apprend par imprégnation des chansons, des jeux-chantés, des danses. L'interprétation est liée naturellement au sens global de ce qu'il fait. L'attitude de l'adulte est un guide spontané. L'enfant imite tout globalement, il capte tous les détails. Plus l'exemple est vivant, plus l'enfant est nourri. L'adulte peut passer d'un chant connu à un passage improvisé. L'enfant suit sans se poser de question (si l'adulte est spontané). Dans sa chambre, l'enfant se raconte des histoires en passant spontanément de la voix parlée à la voix chantée ("et le méchant arrive, tatatan, ah! ...). Son imaginaire est très souple si on le laisse se développer "naturellement" en le nourrissant d'éléments vivants. Dans ce sens, il est très souhaitable que l'enfant entende ses proches chanter à de nombreuses occasions. Rien ne peut remplacer cette expérience artistique, émotionnelle et sociale. Il y a plus de vie musicale dans un chant "faux" et "pas en place" chanté en direct que dans un chant parfait entendu sur un C.D. Il y a la même différence quand le papa fait un bisou en direct ou quand on montre une photo en disant "papa pense à toi".

L'enfant a maintenant atteint l'âge de raison (7 ans). L'enfant va commencer les apprentissages. Le professeur va choisir des chants et des morceaux de musique (par exemple pour la flûte à bec ou un autre instrument de musique). Il devra sentir le climat qui entoure l'âge des enfants. Entre 7 et 14 ans, l'enfant évolue encore beaucoup. L'apprentissage de l'interprétation va se faire de plus en plus consciemment. L'attitude ludique vis à vis de la musique peut continuer à vivre dans des jeux musicaux. Les images, les ambiances vécues, ... peuvent être source de recherche sonore. La légèreté des exercices, la souplesse du groupe, la créativité du professeur permettent aux moments plus improvisés de rester des approches "naturelles" de la musique (dans le même esprit que le "bll" du tout petit ou que l'histoire mi-parlée mi-chantée de l'enfant). Pour les groupes d'enfants, la récitation en chœur de manière artistique (comme ce que pouvait être le chœur antique) est aussi un moyen de création sonore. On peut varier les approches pédagogiques suivant le groupe, le morceau choisi et la personnalité du professeur. Par exemple, une phrase musicale est apprise à moitié et le professeur invite chacun à la continuer. Cette invitation discrète à la recherche musicale permet de créer un esprit ludique qui diversifie les manières d'apprendre.

A cet âge, l'adulte est souvent vécu comme une autorité. Il serait incompréhensible pour un enfant qu'un professeur qui n'a pas de plaisir à improviser demande à ses élèves de le faire. Il est très important que l'enfant voit et entendent régulièrement des adultes s'amuser musicalement. Par exemple, entre chaque couplet, une personne invente une petite ritournelle.

Arrive ensuite l'adolescence. Cet âge difficile a des répercussions souvent radicales sur la pratique musicale. La voix se transforme fortement chez les garçons qui souvent arrêtent de chanter. Globalement, les "jeunes" veulent trouver une identité plus personnelle. Tout l'apport d'une éducation régulière et de qualité aussi bien dans l'interprétation vivante que dans l'improvisation ludique peut être une aide pour l'adolescent. L'aspect social de la musique permet aussi d'associer des musiciens de différents niveaux. Souvent, c'est la pratique collective qui permet de garder un lien avec la musique pour chaque jeune. A cet âge, un stade nouveau peut être franchi. La part de discussion, de présence de chacun, de confrontation argumentée augmente progressivement. La conscience des difficultés, des efforts, (des souffrances ...) devient plus claire, permettant de mieux goûter les réussites, les moments de grâce. L'élan (ou l'arrêt) de la vie musicale vécu par l'adolescent a une grande importance sur l'âge adulte.

Dans la vie de tous les jours, tous les âges sont mélangés. Il n'y a pas de bébé sans parents (porteurs de leur passé musical). Souvent les enfants ont des grand frères et sœurs adolescents qui

peuvent avoir une grande influence sur eux. D'autre part, la rencontre avec un professeur de musique peut être déterminante ... sans parler de l'influence des médias (pub, T.V, radio, ...) qui ont souvent des intérêts mercantiles dans le choix et la manière de diffuser les enregistrements musicaux. Bien souvent, la culture populaire musicale (jeux de doigts, jeux chantés des cours de récréation, chanson de fin de repas, de messes, de danses, ...) est morte, remplacée par une culture commerciale musicale. Il est à noter que les objectifs de "nourriture" humaine qu'apportait la musique populaire (construction du langage, de la latéralité, des échanges relationnels, des divers mondes émotionnels, ...) ne correspondent plus aux nécessité de la musique commerciale populaire. Tous ces aspects multiples montrent les mutations qui sont en jeu dans notre société.

Conclusion :

Nous avons vu la possibilité (la nécessité) de chercher à agir sur tous les paramètres qui mettent en action la règle et le jeu :

- sensibilisation des professeurs, des instituteurs, du personnel des crèches, des assistantes maternelles, des animateurs, des musiciens, des compositeurs, des parents et de tous les adultes des familles
- enrichissement des propositions aux bébés, aux jeunes enfants, aux pré-ados, aux adolescents.

La musique peut être vue et entendue comme un des jeux le plus subtils, le plus impalpable de nos vies (on peut toucher le piano, pas la musique du piano). C'est un symptôme de notre capacité à créer seul ou en groupe. La musique reflète la richesse de notre vie sociale. C'est la qualité de nos vies qui est en-jeu.

Comment saurons-nous progresser dans cet espace artistique en devenant toujours plus présent dans le ballet de la REGLE et du JEU ?

Lyon, automne 2004

Eric NOYER

P.S. : Les personnes qui souhaiteraient faire un commentaire ou échanger au sujet de ce texte peuvent me contacter par courriel : boreefamily@laposte.fr

Merci