

Louise BERGER

Apprendre la musique sans partition :

transmission orale, une piste pédagogique pour arriver à la maîtrise instrumentale ?

ESM Bourgogne-Franche-Comté

2021-2022

Louise BERGER

Apprendre la musique sans partition :

transmission orale, une piste pédagogique pour arriver à la maîtrise instrumentale ?

Directeur de mémoire : Guillaume ROY

ESM Bourgogne-Franche-Comté

2021-2022

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Alain Gervreau, Jacques Di Donato, Christian Wolff pour le temps qu'ils m'ont accordé, les réponses qu'ils ont amenées à mes questions qui ont nourri mes réflexions.

Je remercie également Guillaume Roy pour ses retours sur mon travail, son aide dans les formulations et l'affinement de mes idées.

Enfin, je voudrais remercier Philippe Berger pour son témoignage ainsi que tous mes élèves pour ce qu'ils m'apprennent à chaque cours.

Table des matières

| | |
|---|----|
| Table des matières | 5 |
| Introduction..... | 7 |
| Discussions ouvertes : la place de la transmission orale dans l'apprentissage de la musique | 9 |
| 1 Entretien avec Alain Gervreau | 9 |
| 2 Entretien avec Jacques Di Donato | 11 |
| 3 Interview de Christian Wolff | 13 |
| Oralité et écriture : contraste et complémentarité..... | 15 |
| 1 La partition : ses différents rôles et ses limites | 15 |
| 2 La lecture : avantages et inconvénients | 17 |
| 3 La transmission orale : l'affranchissement de la partition par différentes approches..... | 19 |
| Aborder les difficultés techniques liées au jeu instrumental et au répertoire par le ressenti physique et l'oreille | 23 |
| 1 Pourquoi apprendre sans partition ? | 23 |
| 2 La production du son : | 25 |
| 3 Surmonter les blocages psychologiques :..... | 26 |
| 4 Pourquoi improviser ? Quelles ressources pédagogiques amène l'improvisation ? | 27 |
| Conclusion..... | 29 |
| Bibliographie..... | 31 |
| Annexe 1 | 32 |
| Annexe 2 | 43 |
| Annexe 3 | 55 |

Introduction

La partition tient une place dominante dans l'apprentissage de la musique et de l'instrument. Pour ma part, je n'ai jamais eu de problème de lecture, mais je me suis retrouvée parfois bloquée au cours de mon apprentissage dans la maîtrise du jeu instrumental. En parallèle à mon cursus « classique », j'ai beaucoup joué de musique improvisée, qu'elle soit libre ou traditionnelle (notamment de l'improvisation orientale auprès de M. Thomas Loopuyt) et je me suis rapidement rendu compte que ces pratiques me permettaient de libérer mon jeu instrumental et de dépasser certaines difficultés techniques qui m'empêchaient de progresser. Ainsi, plus je m'épanouissais dans mon rôle de musicienne improvisatrice, plus je progressais techniquement sur mon violoncelle. L'inverse étant vrai aussi : plus j'apprenais à maîtriser mon instrument, plus loin j'explorais le monde de la musique libre et improvisée.

En tant que jeune professeure de violoncelle, j'ai pu observer que la lecture créait des blocages chez certains élèves et les empêchait de maîtriser leur instrument. Bloqués par la partition, la lecture, ils perdent les sensations physiques et le rapport sensuel à l'instrument. En oubliant de se concentrer sur l'essentiel, c'est-à-dire la production du « beau son » de l'instrument, celui-ci s'enlaidit, l'intonation se perd et cela frustre les élèves. Cette frustration peut mener à des blocages psychologiques qui mèneront l'élève à se démotiver et, dans le pire des cas, à abandonner la musique.

Fin 2019 je rencontrais Justine qui voulait prendre des cours de violoncelle. Lors de notre premier cours, Justine m'explique qu'elle ne souhaite pas apprendre à lire la musique, mais son but était de jouer le prélude de la première suite pour violoncelle seul de Bach. Malheureusement, la pandémie mondiale due à la Covid-19 nous a empêché de travailler ensemble, mais notre rencontre m'a fortement questionnée :

Jusqu'à quel point pouvons-nous apprendre le « grand répertoire » sans lire une seule note de musique ? Quelle importance revêt la partition dans l'apprentissage de la musique « savante » occidentale ?

Les situations exposées plus haut m'ont données envie de trouver comment amener mes élèves à se focaliser sur la musique (résultat sonore produit) et à parfaire leur jeu instrumental avant de passer, voire sans passer, par la lecture d'une partition. Naturellement la transmission orale m'a paru une piste pédagogique à explorer. J'ai voulu savoir quelle place elle occupe dans notre culture occidentale, quels aspects elle prend dans la pédagogie d'aujourd'hui et quel outil elle sera dans mon enseignement.

Dans ce mémoire je vais dans un premier temps comprendre ce que la partition représente, quel rôle elle remplit depuis les premières traces de notation musicale jusqu'à aujourd'hui. Est-elle un outil, un média, une œuvre ?

Grâce aux rencontres que j'ai pu faire de grands musiciens pédagogues, je me demanderai quelle place occupe la lecture et la partition dans l'apprentissage de la musique et plus précisément d'un instrument.

Enfin, par mon expérience d'improvisatrice et d'interprète j'apporterai une réflexion sur ce que ces pratiques ont de complémentaire et d'épanouissant pour le musicien et pourquoi il faut chercher à développer le ressenti physique (rapport sensuel à l'instrument, développement de l'oreille et de l'écoute...) dès le début de l'apprentissage de l'instrument.

Discussions ouvertes : la place de la transmission orale dans l'apprentissage de la musique

Pour alimenter mes réflexions je me suis tournée vers des musiciens et pédagogues émérites et leurs rencontres m'ont énormément apportée, tant sur l'approfondissement de mes réflexions que sur le plan humain, de musicien à musicienne.

1 Entretien avec Alain Gervreau

Professeur de violoncelle historique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Besançon, professeur au département "Instruments historiques" du Conservatoire Royal de Bruxelles

Le rôle de la partition dans la musique ancienne : improvisation, diminution et ornementation, changer de mécanisme d'apprentissage pour progresser, voir la partition autrement.

L'entretien complet se trouve en annexe 1.

En musique ancienne le rapport à la partition est tout à fait autre qu'en musique moderne. En effet, il existe assez peu de traces écrites de la musique jouée aux XVI^e et XVII^e siècles. Les partitions que l'on trouve sont plutôt des canevas sur lesquels l'on peut reconstruire la musique qui était jouée à l'époque et servaient d'aide-mémoire aux ménestriers qui avaient dans leur bagages musicaux une multitude de musiques apprises par transmission orale et intériorisées pour pouvoir jouer pendant des heures aux bals.

Ces supports que l'on nomme la plupart du temps « manuscrits » sont très schématiques. Ce n'est que lorsque la « véritable » partition écrite voit le jour grâce à l'imprimerie musicale que la lecture apparaît. Il est intéressant de savoir que la lecture de ces partitions est d'abord destinée aux musiciens amateurs car ceux-ci ne possédaient pas le bagage de mémorisation et les systèmes mnémotechniques avec lesquels les professionnels fonctionnaient. Les amateurs n'avaient pas la formation qui leur permettait de connaître le répertoire.

Ainsi la partition n'est qu'un support, un canevas de la musique jouée et autour de ce support existe un savoir-faire, souvent lié à des techniques compositionnelles, qui n'est tout

simplement pas notable. Certaines manières de faire telles que l'inégalité – rendre un rythme écrit égal, inégal – ou encore l'ornementation, ne sont tout simplement pas notable sur la partition car trop complexe, et il est très difficile de transcrire toutes les annotations à l'impression de la partition où chaque indication est un plomb supplémentaire à créer...

Aujourd'hui les mécanismes liés à la lecture et à la maîtrise instrumentale sont différents des circuits par lesquels passaient les musiciens de la Renaissance. Dans l'école de violoncelle¹ moderne, la lecture de la partition implique de transposer ce que la partition nous demande de faire sur l'instrument dans un mécanisme de contrôle de la justesse, du doigté, du coup d'archet, etc. On reste focalisé sur ce que l'on doit faire et que l'on s'accroche à la note que l'on doit jouer crée un phénomène de peur. Peur de mal faire, ou volonté de bien faire, parfois trop bien faire, et au contraire du lâcher-prise, l'élève ou l'étudiant remplit l'espace entre lui et son instrument d'éléments psychologiques contraignants et bloquants qui entravent la progression.

Pour diminuer, orner et improviser comme les ménétriers, il faut mettre en place un mécanisme tout à fait différent où l'on essaie de mettre de côté la lecture et l'accroche à celle-ci, prendre du recul sur la notation pour être en avance sur ce que l'on fait. Cette avance crée un décalage entre la partition et le jeu instrumental qui ne permet pas le contrôle technique de ce dernier. Il faut « laisser-faire » en mettant de côté tous les paramètres de contrôle ; alors seulement l'improvisation est possible. Si l'on reste « collé » à la note, c'est impossible. Ce circuit passe d'abord par la prise de connaissance de l'instrument, de soi-même vis-à-vis de l'instrument, donc le ressenti physique, la conscience du geste. La maîtrise instrumentale passe par l'équilibre et le bon mouvement physiologique pour laisser passer l'expression.

¹ Nous prenons ici l'exemple du violoncelle, instrument de notre spécialité, mais cela est valable pour tout autre instrument.

2 Entretien avec Jacques Di Donato

Musicien interprète et improvisateur, clarinettiste, saxophoniste et batteur, professeur de clarinette et créateur de la classe d'improvisation au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon.

L'improvisation libre, une désobéissance vis-à-vis des conventions, le choix de faire différemment, le rapport à l'instrument en première ligne et les différentes implications des musiciens dans le respect du répertoire.

L'entretien complet se trouve en annexe 2.

Si l'on devait définir ce qu'est l'improvisation libre : se permettre de faire tout ce que l'institution nous interdit de faire. C'est une libération face aux conventions. Il y a eu une époque, au conservatoire, où il fallait pratiquer deux ans de solfège avant de toucher un instrument. L'élève choisissait sans vraiment choisir ce qu'il voulait faire, de l'instrument au parcours à suivre pour parvenir de faire de la musique son métier. Il faut prendre de la distance avec ce système car (heureusement ou malheureusement ?) tout le monde ne peut aspirer à une carrière soliste internationale. Ce « moule » proposé par les conservatoires peut nuire à l'épanouissement musical des jeunes musiciens. Le métier de musicien est très difficile car il faut trouver sa place, sa musique, rencontrer, etc. mais le plus important est de faire « sa » musique : savoir ce que en tant que musicien l'on recherche dans sa pratique et s'autoriser à explorer, créer, inventer...

Il y a dans l'improvisation libre une notion d'imprégnation très importante. Comme il est important d'écouter une interprétation d'une œuvre pour savoir à quoi cela ressemble, la musique improvisée s'écoute pour savoir où sont les sensibilités de chacun, savoir pourquoi et comment ça fonctionne. L'improvisation libre s'apprend : on apprend à coordonner ses idées, les jouer, les transmettre. On apprend aussi à écouter, à échanger. On crée un vocabulaire qui se développe par la pratique. Dans la pratique collective, il n'y a pas de leader, chacun propose et ça crée un action-réaction qui bouscule un petit peu.

L'improvisation libre met en exergue le rapport avec l'instrument. En travaillant la matière sonore on travaille son imaginaire et l'univers que l'on crée est vivant, spontané. Le geste instrumental crée « l'émotion du son » et sans geste, pas de musique. L'exigence apportée

dans le travail de ce geste permet d'entendre la musique partout. La relation à l'instrument est primordiale : « Ton instrument, c'est toi ». Il faut pouvoir accompagner les élèves qui cherche autre chose. Il y a de nombreux exemples dans la classe d'improvisation du CNSM et celui-ci est représentatif : une élève pianiste semblait bloquée dans son travail sur une pièce de Ravel. Après avoir participé plusieurs fois à la classe d'improvisation s'est trouvée libérée dans son jeu instrumental, ce qui a nettement améliorer son interprétation de la partition.

La lecture de la partition n'est pas nécessaire mais elle le devient s'il y a volonté de jouer le « grand » répertoire (par exemple, les Suites de Bach ou les concertos pour violoncelle). Cette rencontre avec le texte est une proposition incontournable. Si un élève se trouve « bloqué » par la partition, c'est qu'il est « bloqué » avant la partition. Se confronter à l'écriture demande une exigence technique, esthétique et un rapport à l'instrument différent. Ce répertoire crée un véritable patrimoine de l'écriture que l'on ne peut dénigrer. Savoir lire peut aider à aller plus vite, et parfois les musiciens non-lecteurs peuvent ressentir un manque, une envie de lire mais ce n'est pas parce qu'ils y pensent que cela devient un absolu. Finalement, c'est l'implication que le musicien voudra mettre dans sa musique qui demandera de savoir lire ou non. On ne peut discréditer la chance de savoir interpréter une partition, et ceux qui n'ont pas la capacité de le faire visitent un autre répertoire, emprunte un autre chemin. En plus de l'implication de chaque musicien dans la musique qu'il choisit de faire, il y a aussi sa culture, d'où il vient.

Dans les musiques de tradition orale, la musique est instinctive, elle est fabriquée par ceux qui la jouent. C'est un voyage qui ne passe que par l'oralité. Cette musique instinctive vient de la culture (les rythmes africains, les chants pygmée, la musique des Balkans...) et l'on ne peut imposer aux musiciens issus de ces cultures de lire car ce serait les déshériter de leur pratique instrumentale et musicale de tradition orale. La musique de tradition orale est vécue et elle se joue. Cet instinct est sûrement aussi présent dans notre culture occidentale. En étant démultiplié en quelques morceaux de savoir et de propositions instinctives, c'est cela qui crée le groupe, le morceau, l'œuvre...

3 Interview de Christian Wolff

Professeur de violoncelle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Dijon et à l'École Supérieure de Musique de Bourgogne-Franche-Comté, violoncelliste du Quatuor Manfred.

La transmission orale dans la pédagogie occidentale : utilité de l'oralité dans l'apprentissage, le ressenti corporel pour maîtriser le jeu instrumental, le rôle interprète-improvisateur.

Interview complet².

Quelle place accordez-vous au travail par l'oralité et au travail de réalisation de partition ? Est-ce une démarche que vous faites systématiquement ou adaptez-vous selon l'âge, le niveau ou d'autres critères ?

L'oralité me semble être la meilleure voix pour débiter la pratique instrumentale chez l'enfant et l'adulte. La lecture d'une partition suppose un acquis que l'on trouve rarement chez le jeune enfant (6 à 8 ans). Il faut d'abord entendre par imitation (écouter, chanter) puis reproduire avec son instrument sans lire. Apprendre à jouer à partir d'une chanson connue, reconnaître les intervalles, savoir les reproduire. La lecture intervient plus tard (à adapter à chaque élève).

Pour l'élève avancé, l'oralité passe par le par cœur (sans lecture au moment de jouer), ce qui modifie la conscience intérieure du jeu. Enfin l'oralité permet l'improvisation c'est-à-dire de développer un jeu spontané construit sur des règles prédéfinies (grilles harmoniques, carrures modes de jeu, etc.).

La réalisation par l'élève de partitions ne fait pas partie de mes préoccupations pédagogiques, peut-être à tort. Ecrire un début de méthode ou proposer d'écrire soi-même les exercices proposés, permet de clarifier la pédagogie utilisée, mais risque de figer le travail d'un élève à l'autre.

Est-ce que la conscientisation du ressenti corporel est un outil pédagogique que vous utilisez ? - Pensez-vous que le ressenti corporel et l'analyse de la musique sont deux

² L'échange avec M. Wolff n'ayant pas pu se faire en présentiel, il s'agit donc d'un interview réalisé par échange de mail.

approches complémentaires ou, au contraire, opposées ? Comment procéder avec des élèves et/ou des étudiants en formation ?

La conscience de son propre ressenti corporel n'est pas la même selon l'âge. Un jeune enfant pourra trouver par lui-même le geste qui lui permettra de jouer de son instrument. Chez l'adulte au contraire le ressenti est plus analytique, plus conscient.

Le ressenti corporel permet de structurer une posture, de ressentir les tensions générées par la difficulté à maîtriser le jeu.

La pratique d'un instrument à cordes utilisant un archet est faite de gestes partants d'un appui vers un autre appui dans un temps donné. Ce mouvement est la conséquence et non la cause d'une volonté musicale de produire un son. Il faut donc bien comprendre de quelle façon l'élève procède dans son apprentissage. L'analyse du geste quand elle précède l'écoute intérieure est source de tensions voire de crispations, en tout cas elle empêche un jeu naturel et donc maîtrisé.

L'analyse musicale permet de comprendre, d'expliquer la structure d'une œuvre musicale, son langage. Elle est nécessaire à partir d'un niveau de jeu élevé pour être dans le rôle de l'interprète au service d'une partition écrite. C'est une approche complémentaire à celle du ressenti corporel qui permet une compréhension de soi, par opposition à la compréhension de l'œuvre jouée.

Qu'est-ce que la collaboration du Quatuor Manfred et Raphael Imbert vous a permis d'explorer dans votre pratique instrumentale ? Diriez-vous qu'elle vous a donné également des outils pédagogiques complémentaires à ceux que vous utilisez ? Si oui, pouvez-vous donner un exemple ?

La collaboration avec Raphaël Imbert m'a permis de découvrir l'univers de l'improvisation, ses règles de bases, une approche différente du jeu spontané et de l'incidence d'une initiative sur le jeu à plusieurs, la construction dans le temps d'une progression. Elle m'a également laissé imaginer une possibilité d'improvisation de l'interprétation au moment du jeu par opposition à la reproduction d'une interprétation travaillée, répétée, voire écrite sur la partition jouée.

D'un point de vue pédagogique, cette rencontre m'a permis de développer une approche plus ludique dans le travail avec des petits élèves, sous forme de jeux sans partitions, de séances d'improvisations, sans avoir la prétention de maîtriser cette approche.

Oralité et écriture : contraste et complémentarité

1 La partition : ses différents rôles et ses limites

La partition est un objet que nul musicien, amateur ou professionnel, autodidacte ou élève, ne peut ignorer à un moment donné de son parcours. Vu comme un outil pratique et utile ou bien comme une contrainte, son rôle diffère en fonction des implications de chacun. Mais quel est-il ? Comment cet objet a pris une place à part entière dans l'art sonore et éphémère qu'est la Musique ?

Définition du Larousse (extrait) : *Terme général s'appliquant à toute mise par écrit d'un morceau de musique (...)*

Définition du Robert : *Notation de l'ensemble des parties d'une composition musicale.*

Comme la musique est en premier lieu une manifestation orale, la volonté de fixer l'art éphémère et immatériel des sons sur un support durable et matériel met en lumière un paradoxe. Peut-être est-ce là l'éternelle dualité entre l'écriture et l'oralité : l'une est concrète et figée tandis que l'autre est abstraite et changeante.

Au premier abord, la partition se place comme un témoin historique des musiques du passé. La notation musicale apparaît dans presque toutes les civilisations ayant maîtrisé l'écriture, dès l'Antiquité (Grecs). Elle est très variée en fonction des époques et des genres de musique³. En occident, c'est notamment au IV^e siècle après J-C que l'on trouve les premières traces de notation musicale réservées à la musique sacrée⁴ : la notation neumatique permettait d'indiquer sur le texte chanté les hauteurs et les rythmes des syllabes.

La notation musicale a, et ce dès le départ, toujours été considéré comme un aide-mémoire mais reste réservée aux initiés, aux musiciens professionnels qui, forts de leur savoir-faire

³ Notation alphabétique, notation carrée, notation chiffrée...

⁴ Notation grégorienne ou *neumatique*.

musical, reconstituaient la musique sur le « canevas » du manuscrit suivant les règles de compositions qu'ils avaient appris.

La partition revêt très rapidement un rôle de transmission et de mémoire plus grand. Au XVIIe siècle et avec l'avènement de l'imprimerie, la musique se diffuse beaucoup plus loin et beaucoup plus rapidement grâce à la partition qui permet alors à des musiciens amateurs de jouer les musiques qui étaient alors réservées au savoir-faire des professionnels. Elle reste d'ailleurs encore aujourd'hui le support privilégié pour l'étude de la musique et l'apprentissage d'un instrument.

La partition sert également de nos jours d'une aide structurelle et de classification du répertoire.

Elle est aussi œuvre à part entière, ou plus exactement la transcription d'une œuvre musicale, pensée et créée dans l'esprit d'un compositeur. Elle permet alors de créer le lien entre le fond et la forme, l'imaginé et le rendu. La partition fixe la matière artistique que possède le compositeur et à laquelle le musicien interprète doit se référer. Cependant, malgré l'élargissement de la notation musicale, celle-ci entraîne une complexification du langage et nécessite au final un besoin de verbaliser les codes utilisés. On trouve alors un espace entre le visuel et le sonore : la partition laisse un espace à l'interprétation. La partition ne permet pas de transcrire exactement les émotions du compositeur, elle ne met pas en évidence les aspects qui ne peuvent être pleinement exprimés⁵. De par ce problème de relation du son au signe, la partition n'est pas la musique : elle reste un squelette, un canevas, une « carte du territoire »⁶.

⁵ « La transcription, en tant que réduction visuelle à deux dimensions de l'événement sonore contient toujours moins d'informations que l'événement lui-même et ne peut donc mettre en évidence les aspects qui ne sont pas pleinement exprimés » Scaldaferrri *in* Nattiez, 2007, vol.5, p.659-660

⁶ James Colon *in* L'oreille musicienne, les chemins de la musique de l'oreille au cerveau. Folio, 2009

2 La lecture : avantages et inconvénients

Dans ma formation de musicienne, j'ai tout de suite appris à *lire* la musique avant de commencer à *jouer* d'un instrument. Je suis passée par la classe d'éveil musical où déjà la notion de lecture des notes et des rythmes était présente. Après cette année d'éveil, la classe de Formation Musicale renforce cet apprentissage via de nombreux exercices et entraînement pour que ce nouveau « langage » devienne une seconde nature.

Malgré les efforts fournis par les professeurs et les élèves, l'apprentissage de la lecture de notes reste long et celle de rythmes souvent encore plus fastidieux. Il faut du temps aux élèves pour arriver à maîtriser cette aptitude. Encore aujourd'hui, malgré de grands changements dans le monde de la pédagogie du solfège⁷, cette instruction reste la plupart du temps déconnecter de la pratique instrumentale. Mon professeur de violoncelle lorsque j'étais, en 2010, au Conservatoire à Rayonnement Régional d'Aubervilliers-La Courneuve, M. Florian Lauridon, préconisait même l'apprentissage du « solfège » pour les débutants lors des cours d'instrument, directement par le professeur, en supposant que les temps de cours seraient adaptés et plus longs pour permettre ce travail.

Apprendre à lire suggère donc une charge de travail venant s'ajouter au travail accompli pour l'apprentissage de l'instrument qui peut être vue par les élèves comme un obstacle, quelque chose d'insurmontable plus qu'une aide pour les faire avancer. On observe d'ailleurs un phénomène de résistance plus grand chez les élèves adultes débutant pour qui l'apprentissage « scolaire » semble loin et irréalisable à leur âge.

L'effort à fournir prend alors une place trop importante sur le plaisir du jeu : « À chaque fois que s'est interposé de l'écriture musicale entre la musique sonore et moi, j'ai sombré dans la tentation de comprendre au mieux tout ce qui m'était demandé par ces systèmes de signes et j'ai perdu dans cette vaine exploration la possibilité et l'envie de jouer. » (Philippe Berger, *La partition et la musique*⁸)

Le fait de lire la musique souffre également des visions d'exigence et d'excellence de la musique classique et contemporaine où ses préjugés (exactes sur le fond, comme pour n'importe quelle discipline) découragent d'entrée de jeu les élèves.

⁷ Dès 1978 avec la réforme du parcours éducatif suite à une étude du Ministère de la Culture : *Étude de formation musicale*.

⁸ Témoignage complet en annexe 3.

La lecture n'est pas non plus obligatoirement synonyme d'une bonne et belle interprétation musicale. Le musicien « accroché » à la lecture de sa partition peut manquer de recul et jouer la musique de manière automatique, un peu à la manière d'un ordinateur dépourvu de profondeur.

Cependant, la lecture offre des avantages. En effet, savoir lire une partition permet de déchiffrer bien plus rapidement, de communiquer plus efficacement avec d'autres musiciens et donne un support visuel qui n'est pas négligeable pour aider à la mémorisation. Fournir l'effort d'apprendre à lire les notes et les rythmes sans tarder permettra par la suite d'aller plus vite et d'offrir peut-être, en fonction des volontés de chacun, plus de possibilités musicales. La partition qui se place telle l'œuvre du compositeur et impliquant la lecture du musicien interprète donne lieu à une rencontre entre deux univers qui se complètent, un échange entre deux personnalités musicales. En se positionnant ainsi, la partition devient un appui pour aller plus loin dans la recherche des émotions que la musique veut transmettre.

« La partition n'est pas un objet « séparé » de la musique. Elle est une des composantes à part entière de la pièce. Son séquençage en plusieurs parties consécutives est d'un grand secours pour l'avancée de la matière musicale. On peut se reposer en très grande partie, voire en tout sur elle pour produire les sons demandés. La partition apporte une sécurité pour l'interprète. Elle permet de rejouer la pièce à l'identique ou à peu de choses près. Elle permet de changer d'interprètes... » (Philippe Berger, *La partition et la musique*). La partition assure une continuité, une régularité et une stabilité : elle rassure.

De ma propre expérience, l'apprentissage sur méthode sécurise aussi dans un premier temps le professeur débutant. La méthode donne des pistes de travail dont il faut s'éloigner pour rendre les cours vivants et établir une pédagogie ciblée car les élèves ne réagissent pas tous de la même manière.

3 La transmission orale : l'affranchissement de la partition par différentes approches

Dans un parcours de musicien, le « problème » de la lecture se pose forcément. Malgré tout, ce ne doit pas être un absolu.

Synonyme pendant longtemps de musique « populaire », la transmission orale venait en opposition avec la musique dite « savante⁹ ». On sait néanmoins aujourd'hui que la cloison est poreuse entre les deux (populaire/savante) : la musique « savante » a emprunté des mélodies, thèmes et rythmes à la musique « populaire » et vice-versa. Prenons ici deux exemples parlants : Les célèbres « Danses roumaines » de Bela Bartok, composées sur sept thèmes transylvaniens (Roumanie et Hongrie) et « A fifth of Beethoven » de Walter Murphy, composée en 1976 sur le thème de la Cinquième symphonie de Ludwig Von Beethoven.

Dans notre culture occidentale, cette opposition existe depuis très longtemps lorsque l'écriture était réservée à la musique sacrée uniquement tandis que les musiques profanes, considérées comme d'un genre mineur, restaient transmises oralement.

Aujourd'hui encore les comptines que l'on apprend lorsque l'on est enfant sont transmises ainsi et leur existence persiste à travers les siècles : « Frère Jacques », célèbre canon que les enfants connaissent tous, date du XVIII^e siècle.

L'improvisation |

À l'inverse de l'apprentissage de la lecture, la transmission orale reste timide dans la pédagogie occidentale. Pourtant ses approches trouvent un rôle pédagogique non négligeable dans l'apprentissage de la musique. L'une des références en matière de transmission orale est l'approche par l'improvisation.

Définition du Larousse : *Exécution et création musicales spontanées, ni préparées ni notées.*

⁹ La musique savante occidentale correspond ici aux musiques écrites.

Dans son ouvrage « Musique et éducation », Guy Maneveau¹⁰, qui n'est pas un improvisateur, estime que l'improvisation condamne les musiciens au « pastiche » de se référer à des modèles connus d'improvisation. Prenons par exemple les ornements de Corelli - qui ont été publiés par son élève : l'improvisation de ceux-ci par le compositeur ont donc été écrits pour fixer en modèle ce que Corelli avait joué. Le musicien apprenant, en se basant sur ce modèle, imite ce schéma devenu conventionnel. Il y a dans donc un mécanisme de mémorisation et d'imitation qui a un réel intérêt pédagogique et poussera l'élève à se détacher petit à petit des canevas mais cela, selon M. Maneveau, n'aboutira pas à une véritable création musicale.

Pour Alain Gervreau, professeur de violoncelle historique au Conservatoire à Rayonnement Régional de Besançon, les techniques d'improvisation et de composition en musique ancienne sont un savoir-faire qu'il est primordial d'apprendre. Celui-ci est d'office de transmission orale car il n'est ni notable ni noté sur les partitions (ou manuscrits) de l'époque qui restent très schématique. L'apprentissage de ces techniques suppose de mettre en place un nouveau mécanisme pour l'élève qui est habitué à *lire* la musique. Il ne peut plus s'accrocher à la lecture car sur la note qu'il est en train de jouer, il doit décider du chemin qu'il va parcourir pour aller à la note suivante (principe de la diminution en musique ancienne). Il y a alors un véritable recul à prendre par rapport à l'écriture et l'apprentissage des procédés musicaux et instrumentaux ne peuvent être qu'induits à l'oral.

L'affranchissement le plus total de l'écriture et de la lecture, la forme musicale la plus libre, se trouve dans la pratique de l'improvisation libre. Celle-ci permet d'explorer les possibilités instrumentales et musicales, elle élargit la palette sonore et propose un discours direct et spontané. N'étant plus limité du tout par un savoir-faire technique, l'élève cherche alors par lui-même et crée de lui-même.

Le « par cœur » |

Une autre approche possible de la transmission orale est l'apprentissage par cœur. Jusqu'au XIXe siècle le fait de jouer la musique par cœur ne se faisait pas tellement et il était même mal vu par certains compositeurs que le musicien joue par cœur l'œuvre écrite par le compositeur (Chopin à un de ses élèves : « Comment osez-vous jouer sans la partition ? Vous manifestez si peu de considération pour le compositeur... »). En effet, jouer par cœur

¹⁰ Guy Maneveau, musicien et chef d'orchestre et de chœur, co-fondateur du département de musique de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour en 1971. Auteur de l'ouvrage « Musique et éducation » en 2000.

était alors vu comme de l'improvisation et un manque de respect envers le compositeur car l'interprète s'approprierait l'œuvre comme si elle était sienne.

Cependant, avec l'essor des salles de concert et des récitals (la première fois que le terme « récital » est utilisé c'est en 1840 par Franz Liszt), le fait de jouer par cœur est devenu petit à petit signe de performance. La mémorisation d'une œuvre devient signe de grande maîtrise instrumentale et musicale.

Le jeu par cœur est donc avant tout un exercice de mémorisation par la répétition du morceau qui crée des automatismes et sous-entend un travail de réflexion et d'analyse amenant à une meilleure interprétation. Cela signifie qu'une fois les automatismes acquis et l'œuvre assimilée, le détachement de la partition laisse à l'interprète une sensation de liberté : *« Je joue par cœur dans 99% de concerts, à l'exception des œuvres contemporaines. Cela me procure une sensation de liberté, c'est comme de l'improvisation, je construis l'œuvre au fur et à mesure que j'avance, et je savoure le sentiment que tout peut arriver (...) »*, Stephen Hough, pianiste.

Il existe aussi le cas particulier des chanteurs dont le travail s'apparente à celui des comédiens. Les chanteurs travaillent leur « texte », littéralement puisqu'il s'agit d'apprendre les paroles qui peuvent être dans une langue différente, mais aussi le texte musical. Pour eux, comme pour le comédien, la lecture est primordiale à tout apprentissage car elle permet de s'imprégner de la pièce, de l'œuvre et de son univers, son atmosphère et de raconter une histoire. Ce rapport à l'œuvre via l'histoire qu'elle raconte met ces musiciens dans une relation sensible et directe avec les émotions à transmettre : ils sont tout de suite dans une sensibilité musicale. Comprendre le sens du texte demande une vision globale sur l'ensemble de l'œuvre ce qui suggère un travail analytique allant au-delà de la simple lecture des notes écrites, une véritable rencontre avec le compositeur et ce qui l'entoure.

Pour la pratique instrumentale, il est important de s'inspirer de ce travail offrant donc une large ouverture qui englobe bien plus que la lecture « robotique ». Il permet de cultiver une curiosité et transmet une soif de découverte vers laquelle le musicien se doit de tendre pour s'accomplir. Le jeu « par cœur » permet une conscientisation intérieure du jeu instrumentale et une interprétation complète de l'œuvre jouée.

Que ce soit par l'improvisation ou le par cœur, l'absence d'un média supplémentaire entre le musicien et la musique permet souvent une meilleure connexion entre musiciens d'un même ensemble et avec le public. Les émotions transmises par la musique le sont plus directement grâce à cette liaison qui entraîne plus de spontanéité, de réaction et d'élan

musical. L'orchestre Aurora et son chef Nicolas Collon ont mené l'expérience en 2014 en apprenant et jouant par cœur la symphonie n°40 de Mozart. En regardant le résultat, force est de constater que la cohésion de l'orchestre entre musiciens et avec le chef est très forte, l'œuvre parfaitement maîtrisée par une interprétation profonde, chaque instrumentiste connaissant chaque partie de l'orchestration.

Finalement, le par cœur permet à l'interprète de donner et canaliser son énergie dans le jeu instrumental sans que celle-ci ne se perde et se disperse dans la lecture.

Le musicien qui a appris par transmission orale joue une musique instinctive, spontanée mais aussi réfléchie et profonde. Cela crée une aisance dans la pratique instrumentale. Sans le média de la partition, la (re)production du geste instrumental est plus directe. La transmission orale nécessite de passer par des techniques pédagogiques différentes, par l'écoute et l'observation d'abord puis l'imitation et la répétition. Elle est importante dans la première année d'apprentissage d'un instrument car elle permet une conscientisation du rapport à l'instrument avant autre chose ainsi que le développement de l'oreille (savoir reconnaître des intervalles, entendre les bonnes hauteurs...). De plus, elle se prête davantage aux jeux et offre une initiation ludique pour les enfants. Pour cela la méthode d'Estelle Huet, *Des oreilles magiques, Jeux d'oreille pour les cours de violoncelle*, paru en 2019, est très inspirant.

Aborder les difficultés techniques liées au jeu instrumental et au répertoire par le ressenti physique et l'oreille

1 Pourquoi apprendre sans partition ?

« Il n'y a qu'une méthode pour inventer qui est d'imiter », Alain

La partition fait partie intégrante de la panoplie du musicien dit « classique ». Depuis que j'ai commencé à apprendre la musique, dès l'âge de six ans, je me suis vue accompagnée de recueils d'exercices, d'études et de morceaux, de pièces et d'œuvres...

S'il n'en tient que du sens, la vue n'est pas indispensable ni pour la pratique instrumentale ni pour les connaissances musicales. Il existe de nombreux musiciens qui se trouvent démunis de ce sens et parmi eux, des personnalités célèbres telles que Ray Charles, Stevie Wonder ou encore chez les grands interprètes, Nobuyuki Tsujii, pianiste japonais.

En anecdote, une amie violoniste me racontait que dans les pupitres de violons de l'Orchestre Français des Jeunes se trouvait une jeune femme aveugle qui était tout à fait capable, s'il s'agissait de reprendre à une mesure avancée de la pièce travaillée, de savoir exactement où cela se situait et qu'elle était sa partie dans l'orchestre.

En s'acquittant de la lecture d'une partition (ou de tout support écrit) l'élève se place dans une position d'écoute. L'ouïe se développe au détriment de la vue, sens qui, comme dit ci-dessus, pour un art sonore n'a pas véritablement lieu d'exister. Le développement de l'oreille, évidemment majeur chez le musicien, permet une réactivité plus importante dans le jeu instrumental. L'écoute et l'imprégnation placent l'élève dans une dynamique active tant sur le plan instrumental que sur le plan musical.

« Écouter : Prêter l'oreille pour entendre. Écouter est un acte de la volonté, entendre est une fonction de l'organe de l'ouïe. Le premier élément de l'éducation musicale est d'apprendre à écouter. »¹¹

¹¹ Définition tirée du Dictionnaire pratique et historique de la musique par Michel Brenet, 1926.

Cet état d'écoute est à mettre en place très tôt car c'est un déclencheur d'envie de jouer chez les élèves. Il est très important, en tant que professeur, de montrer en jouant ce qui est travaillé et recherché pour créer un appétit et venir nourrir l'enthousiasme à « faire pareil » que ce soit chez un enfant ou un adulte. L'écoute d'une œuvre aimée va souvent faire naître le désir de la travailler et entraîner la motivation dans le premier travail à fournir. Il tient au professeur de permettre cet épanouissement, spécialement chez les jeunes voir très jeunes élèves qui ont besoin de se faire guider afin qu'ils développent plus tard eux-mêmes ce goût pour la découverte.

Je remarquais chez un jeune élève débutant une nette différence lorsque je lui proposais des jeux d'imitation inspirés de la méthode d'Estelle Huet¹² et lorsque je lui faisais apprendre un morceau sur partition tiré de la méthode d'Odile Bourin¹³ : lors des jeux en imitation, notre violoncelliste en herbe retenait très rapidement le nom des notes et avec quels doigtés il devait les jouer (les quatre cordes à vide dans un premier temps puis les notes sur chaque corde en première position) tandis que ces mêmes notes à jouer sur la partition devenaient des entités détachées du violoncelle qu'il n'arrivait plus à placer sur le manche sans être obligé de réfléchir longuement.

Les paramètres auxquels il faut penser lorsque l'on commence le violoncelle sont nombreux et subtils : le bon placement du corps vis-à-vis de l'instrument, la position de la main gauche, la tenue de l'archet puis l'attention à porter à la justesse et au son... Il est important que les premiers temps soient consacrés à faire connaissance avec l'instrument sans rajouter à cela la lecture qui vient freiner le geste instrumental. La mise en place de cette connexion avec l'instrument peut être lente mais dès que le jeu se stabilise alors le rapport geste/son/interprétation se fait beaucoup plus naturellement et rapidement.

L'imitation permet aussi de d'entrer dans un état d'attention et d'écoute. En observant le professeur, l'élève retient beaucoup d'éléments sans le savoir : la bonne posture du corps, des bras et des mains en particulier, les doigtés utilisés, les coups d'archet et cela sans avoir besoin de théoriser. Un élève qui réalise un exercice ou un morceau proposé par le professeur, en imitation, pourra se rendre compte seul, dans la pratique, des éléments importants auxquels il faut prêter attention pour obtenir le même résultat que le professeur. Cela crée une adaptabilité chez l'élève et une réactivité plus grande en plus de renforcer la mémorisation. En apprenant ainsi, le jeune violoncelliste emmagasine de la matière en

¹² HUET, Estelle, *Des oreilles magiques, Jeux d'oreille pour le cours de violoncelle*. Paris, Éditions Lemoine, 2019.

¹³ BOURIN, Odile, *Méthode de violoncelle débutants*. Paris, Éditions Henry Lemoine, 1996.

cours et chez lui pourra s'en servir pour inventer, imaginer et faire de nouvelles propositions à son professeur au cours suivant.

2 La production du son :

Un de mes professeurs m'a dit un jour que jouer du violoncelle cela voulait dire « jouer de l'archet ». Xavier Gagnepain, que j'ai eu en jury de concours, m'a dit aussi : « pour maîtriser la main gauche à peu près correctement, il faut cinq ans. Pour maîtriser l'archet, c'est l'affaire de toute une vie ». Ces rencontres m'ont fait comprendre que l'essence même de nos pratiques instrumentales se trouve dans la production du son avant tout : comment faire sonner l'instrument, le mettre en vibration, en résonance et cela passe beaucoup par l'archet.

Bien que la tenue de l'archet soit complexe chez le violoncelliste (comme pour ses confrères violonistes, altistes et contrebassistes) il est important de permettre à l'élève de le prendre rapidement en main. Dans un premier temps sans ajouter la main gauche, ce qui additionnerait les difficultés, sur des cordes à vide avec différentes vitesses, différentes répartitions, différents changements de cordes, etc.

Cela peut donner naissance à de nombreux jeux d'imitation et l'élève débutant à qui il sera laissé une part de liberté créative en cours trouvera suffisamment de ressources pour travailler ces gestes instrumentaux. L'expérimentation permet de créer la motivation.

Il arrive couramment chez les élèves de se décourager car il trouve « moche » ce qu'ils entendent lorsqu'ils jouent. Je l'ai observé chez mes élèves, notamment chez mes élèves adultes où la volonté de « bien faire » est souvent plus stressante que chez les enfants, et cela m'a renvoyé à ma propre progression. De mon expérience, la recherche du « beau son » a toujours été la solution pour trouver l'envie et aller plus loin ; c'est quelque chose que j'ai souhaité instaurer dans ma pédagogie et auprès de mes élèves. Un de mes élèves adultes s'est trouvé bloqué dans son avancée, insatisfait du son qu'il avait et un sentiment de frustration s'est créé. A partir de ce moment, il est difficile de se motiver si le résultat sonore ne convainc pas. Cela peut devenir un cercle vicieux menant à un abandon non-souhaitable de l'instrument. En se concentrant plusieurs cours uniquement sur la production du son dans le but d'améliorer la qualité sonore mon élève a retrouvé le plaisir de jouer ses morceaux. Le travail effectué s'est articulé sur le ressenti physique du bras

droit : le rapport entre le poids du bras, la vitesse du geste et la souplesse des articulations. L'assimilation de ce ressenti permet aussi de prendre confiance en soi et d'assurer plus pleinement les réalisations sonores.

3 Surmonter les blocages psychologiques :

En suivant mon cursus au conservatoire et en pratiquant en parallèle l'improvisation je me suis rendue compte que les deux approches devenaient complémentaires et s'entre-nourrissaient. Le fait d'improviser me permettait de tester des techniques instrumentales qui rendaient plus naturelle leur réalisation académique et inversement, plus ma technique instrumentale progressait, plus j'avais de liberté dans mes improvisations.

La liberté dans l'improvisation m'a permis de prendre du recul sur les contraintes de l'apprentissage technique de l'instrument. Ce dernier restant malheureusement encore trop souvent détaché d'une réalité musicale lorsqu'encore aujourd'hui on peut entendre dire « travailles ta technique d'abord, tu feras de la musique ensuite ».

Cette façon de procéder amène généralement à une très bonne maîtrise instrumentale, mais peut créer des blocages d'ordre psychologique. Ceux-ci peuvent être induits par « l'envie de bien faire », la recherche de la « perfection ». Être dans ce placement mental peut être d'avantage destructeur que constructif. L'élève qui veut trop bien faire est dans un état de contrôle permanent de ce qu'il fait et si le résultat n'est pas à la hauteur de ses attentes cela peut l'accabler.

En remplissant l'espace entre lui et l'instrument de peurs (celle de mal faire, celle de rater), l'élève s'empêche de progresser même s'il met de l'implication dans son travail. Une fois ces mécanismes bloquants installés, il devient de plus en plus difficile de tirer du positif du travail effectué.

Permettre au jeune musicien de réaliser et ressentir la connexion qui existe entre son corps et son instrument et l'ouverture sur tout l'univers de la pratique instrumentale pourra débarrasser les blocages psychologiques et offrir la liberté dans le jeu et dans la musicalité. Cette connexion arrive souvent sous forme de déclic. Que ce soit Jacques Di Donato ou Alain Gervreau, tous deux m'ont rapportée des histoires similaires. Pour le premier, ce fût une élève pianiste qui peinait sur son interprétation d'un morceau de Maurice Ravel. Après avoir participé à la classe d'improvisation libre, son professeur venant voir Jacques Di

Donato et disant qu'il trouvait son élève transformée et qu'elle avait surmonté ses difficultés techniques et d'interprétation de cette pièce. Pour le second, un jeune élève de violoncelle moderne après avoir fait un atelier d'initiation à l'improvisation et donc joué sans partition, disait à sa professeure que c'était pour lui la première fois qu'il se sentait « vraiment avec son violoncelle ». Pour chacun de ces élèves, ils ont pu explorer tout l'univers qui se trouve entre eux et leur instrument et cela leur a ouvert une infinité de possibilités musicales, une soif de continuer à explorer et un plaisir à jouer. Cela a également été mon cas, comme je le dis plus haut, et c'est pour cela que je suis persuadée de l'efficacité de la pratique de l'improvisation sur la maîtrise instrumentale et sur l'ouverture musicale qu'elle apporte.

4 Pourquoi improviser ? Quelles ressources pédagogiques amène l'improvisation ?

La pratique instrumentale demande une grande exigence. Celle-ci est amenée par le professeur, parfois les parents et souvent l'élève lui-même. Les instruments à cordes frottées sont connus pour être difficiles tant les paramètres de maîtrise sont nombreux (absence de repère sur le manche, justesse, tenue et technique d'archet, production du son, virtuosité, etc.) et parvenir à cette dernière demande une exigence envers soi-même, une discipline et une régularité dans son travail. Cette implication ne se fait pas toujours sans souffrance (qu'elle soit corporelle – tendinites, douleurs, ampoules... Ou mentale – perte de motivation, baisse de confiance en soi...) et c'est un écueil à éviter.

La pratique de l'improvisation et le recul pris sur la partition offrent d'autres perspectives à l'élève – et par extension, au musicien. La découverte de son instrument, de ses capacités sonores et comment, par le ressenti physique, par l'oreille, le musicien permet de le faire sonner, est une chose primordiale à mettre en place très tôt dans l'apprentissage pour que le jeu instrumental devienne source d'exploration et de découvertes. Ainsi les musiciens apprenants développent un appétit envers la Musique qui les portera tout au long de leur pratique.

Prenons pour exemple cette situation pédagogique concrète : dans un morceau tiré de la méthode du jeune violoncelliste de Feuillard mon élève (adulte) devait jouer des arpèges et avait du mal à bien entendre sa justesse. En tentant de répondre à son problème nous avons fait ensemble quelques moments une improvisation sur un bourdon (celui de la tonique de l'arpège) en tournant les notes de celui-ci. Après ce temps d'improvisation, en

se détachant de la difficulté notée sur la partition, l'appréhension qu'avait mon élève sur la réalisation de ses arpèges s'est atténuée et la conscience de ce qu'elle devait entendre lorsqu'elle les jouait était installée.

L'improvisation peut donc être une proposition pédagogique qui permet d'aborder les « problèmes » des élèves sans confrontation directe. Lorsqu'on improvise, tout est permis, y compris l'erreur. Les élèves ne peuvent alors pas dire « je n'y arrive pas » car ils y arrivent de fait. Se rendre compte que tout est faisable, et plus rapidement que l'élève ne le croit, donne à celui-ci une confiance en soi et en ce qu'il fait avec son instrument qui l'amènera à s'assumer plus pleinement en tant que musicien ainsi qu'à créer sa personnalité musicale.

En lui ouvrant l'appétit sur tout ce qui existe, ce qui a été fait et ce qu'il peut chercher et créer alors l'élève comprend le but de son travail à l'instrument. Il ne se contentera plus de réaliser ses gammes et ses arpèges sans savoir exactement pourquoi il les répète, dans quel but il les travaille. L'exploration que permet l'improvisation met en place naturellement l'exigence qui se trouve dans la pratique instrumentale puisque l'élève travaillera en pleine conscience : du son qu'il produit, de la coordination des gestes, de la précision des placements, de la mise en vibration de l'instrument.

Conclusion

Le rôle qu'occupe la partition ne peut être dénigré. Elle occupe une place centrale dans la musique occidentale et reste le support privilégié des compositeurs et des interprètes. Elle est un outil de communication, de mémoire et aujourd'hui un véritable patrimoine musical. Partant de ce constat indéniable, le choix de l'utiliser ou non revient au musicien.

La lecture d'une partition implique un travail aussi différent que « juste » faire sonner son instrument. En effet, la partition demande de s'interroger sur une esthétique, des techniques parfois spécifiques à l'écriture, une rencontre avec un texte, avec un compositeur. Il n'est donc pas inintéressant d'apprendre tôt à lire pour pouvoir aller vers ce travail d'interprète.

Cependant, la partition ne doit pas peser pour le musicien. Qu'il soit interprète, improvisateur ou compositeur, il lui appartient de trouver sa place en tant qu'individu dans le monde musical. Certains ne voudront pas utiliser cet outil et trouverons d'autres moyens pour jouer la musique qu'ils souhaitent. Certains aussi l'utiliseront sans la comprendre, en ne faisant que lire mécaniquement ce qui est écrit. Il est alors convenable de penser que l'équilibre vient pour celui ou celle qui, sachant lire la partition, sait également s'en détacher pour agrandir sa palette des possibles.

Aujourd'hui nos écoles françaises restent timides sur l'intégration de classes d'improvisation au sein des établissements, se cantonnant souvent à quelques ateliers, quelques initiations, souvent à la marge des cursus. Je pense qu'il est bénéfique de sensibiliser dès le début de l'apprentissage à ces pratiques qui placent l'élève directement dans une relation avec l'instrument qu'il pratique : pour que la lecture ne bloque pas l'apprenant sur son instrument, il faut qu'il ait déjà une conscience de ce qu'il peut faire avec ce dernier.

Certaines pédagogies ont cherché à se concentrer autour de ces pratiques, telle que la Pédagogie Dalcroze où l'improvisation, l'écoute et le ressenti corporel sont au cœur de l'enseignement pour mettre les jeunes musiciens directement dans une situation d'attention, d'adaptabilité et d'inventivité. Cette pédagogie choisit l'expérimentation être le point de départ pour aller vers la compréhension théorique de la musique. Cette compréhension devient possible, car la relation entre musique et technique est induite directement.

Je voudrais transmettre à mes élèves cette idée que tout est possible avec leur violoncelle. Le déclic est formidable lorsque l'on se sent libérer des contraintes imposées par le mental et que l'on s'autorise alors à jouer, que l'on est avec son instrument et non pas contre lui.

Ce cheminement a été pour moi très important dans mon cursus de musicienne au conservatoire et cette exploration m'accompagne encore aujourd'hui. Je souhaite offrir à mes élèves tous les arguments pour qu'ils trouvent leur place en tant que musicien-violoncelliste.

C'est par le jeu, tant instrumental que relié au plaisir, l'amusement et la curiosité, que l'élève cherche et découvre. En développant chez nos élèves leur perception nous, professeurs et pédagogues, les aideront à développer leur aisance et leur musicalité.

Comme le dit Jacques Di Donato : « Si un élève est bloqué par la partition, c'est qu'il est bloqué avant la partition ». Ce n'est pas la partition qui est véritablement au cœur des blocages, mais bien un manque de ressenti corporel avec l'instrument. Par ce ressenti l'instrument peut devenir une part de ce que l'on est et alors on donne un sens à ce que l'on fait.

Bibliographie

BRENET, Michel. *Dictionnaire pratique et historique de la musique.* Coulommiers, Imp. Paul Brodard, 1926.

CHOUARD, Claude-Henri. *L'oreille musicienne, Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau.* Folio, 2009. Envoi, un état des lieux. 391 p. Folio essais.

HUET, Estelle. *Des oreilles magiques, Jeux d'oreille pour le cours de violoncelle.* Paris, Éditions Lemoine, 2019.

KUBIK, Suzana : « Jouer par cœur fait-il de nous de meilleurs musiciens ? », *France Musique*, 2016 [en ligne]. URL: <https://www.francemusique.fr/savoirs-pratiques/jouer-par-coeur-pour-quoi-faire-30528>

MANEVEAU, Guy. *Musique et éducation.* Aix-en-Provence, Édisud, 2000.

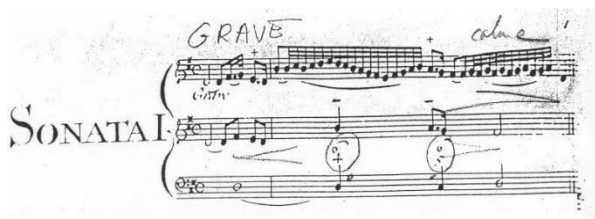
MESSINA Bruno et PLISSON Michel : « Écrit/oral : une équation irréductible », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Contenus, Dossier notation et interprétation, Le premier numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le : 15/05/2013, URL : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=549>.

OREA, René : « Paradoxe dans la relation entre oralité et écriture musicale. », *Circuit*, Volume 21, Numéro 2, 2011, p. 13–27 [en ligne]. URL: <https://www.erudit.org/fr/revues/circuit/2011-v21-n2-circuit1812897/1005270ar/>

SIRON, Jacques. *La partition intérieure, Jazz, Musiques improvisées.* Paris, Éditions Outre Mesure, 1997.

Annexe 1

Entretien avec Alain Gervreau



L'introduction de la méthode de diminution : pour parler de ce à quoi on doit penser et quels mécanismes on doit changer lorsqu'on est en posture de diminution. C'est-à-dire que je suis

en train de lire un madrigal et j'ai parfois des rondes, et dans ces rondes il y en a certaines dans lesquelles je vais ajouter des formules de diminution. D'habitude quand on joue, on a une partition et, donc on regarde la partition et on transpose sur un instrument ce qu'on doit faire et on a un mécanisme d'apprentissage en école de violoncelle « habituel » qui est de contrôle de la justesse, du doigté, du coup d'archet, etc., et en général on reste focalisé sur ce qu'on doit faire. Alors que là justement le mécanisme qu'on doit mettre en place c'est, je ne regarde pas, je vois – je prends déjà une distance – je vois les notes et dès que j'ai vu la note de départ je vois la note d'arrivée. Je ne peux pas diminuer si je ne sais pas la note d'arrivée. Donc ça veut dire déjà que je suis en avance, qu'il y a un décalage entre ce que je suis en train de faire et donc il n'y a pas la place pour le contrôle. Je fais confiance à mon corps et mon apprentissage sur le fait que je sais où est la note et elle va se faire et donc j'élimine toute la partie contrôle et je dirais aussi « technique » et le moment où je suis en train de jouer, je passe tout de suite au moment d'après. Quand je vois la note d'arrivée, à ce moment-là, sur un support de pulsation, je vais devoir prendre une décision : quelle va être la note que je vais jouer après la note que je suis en train de jouer ? et à partir de cette note, je laisse ma main faire.

C'est quelque chose qui m'a bien interpellé dans le sens où, pour diminuer ou pour improviser ou pour orner, on est obligé de laisser le mécanisme « habituel » être remplacé par un nouveau mécanisme qui est complètement différent et qui essaie de mettre de côté la lecture et l'accroche à cette lecture, avec tous les paramètres de contrôle, de technique et d'oreille qui sont autour. Si j'arrive à mettre ça de côté alors je peux improviser ; si je n'y arrive pas, alors je suis collé à ma note et c'est fichu.

J'ai déjà pas mal réfléchi pour moi parce que j'ai rencontré ce problème, ce n'était pas si évident pour moi au début. J'ai commencé à l'enseigner dans mes cours et maintenant je suis responsable de ça à Besançon et donc, à force de rencontrer des élèves et des étudiants qui ont des problèmes avec ça, j'ai été obligé de comprendre quel était le mécanisme, déjà pour moi et ensuite de voir qu'effectivement sur les élèves et étudiants,

ce mécanisme est aussi présent et d'ailleurs ce n'est pas forcément que dans l'apprentissage du violoncelle moderne, c'est-à-dire que je vois qu'il y a aussi ça sur des violoncellistes amateurs, et ce n'est donc pas si évident c'est-à-dire que l'accrochage à ce qu'on est en train de faire est un phénomène de peur de mal faire, d'envie de bien faire et du contraire de lâcher-prise, de vouloir absolument s'accrocher à ça.

-Tout à fait, et c'était un de mes questionnement justement, par rapport à la partition qui est un support utilisé depuis très longtemps, qu'est-ce qu'elle apporte et qu'est-ce qu'elle enlève à ce qu'on peut appeler de manière très générale « la musique » ? et par rapport à un enseignement, est-ce qu'elle bloque ou est-ce qu'elle aide l'élève dans son apprentissage de l'instrument et d'une technique instrumentale ?

-D'une part, c'est important de comprendre comment est nait la partition. Au départ la partition – et c'est pour ça qu'en musique ancienne il y a une très grande part qui est laissée à l'interprète pour remettre des choses qui ne sont pas sur la partition – est juste un aide-mémoire pour mettre les grandes lignes. A partir de là, forcément, le reste de la partition qui n'est pas noté est « dans » l'interprète et c'est la raison pour laquelle l'interprète doit être aussi compositeur. Il doit savoir comment est construite la partition – au départ c'est un phénomène de contrepoint : une ligne en rapport avec une ligne déjà écrite. Et quand il s'agit de refaire cette ligne différemment c'est que la ligne donne les caractéristiques générales du contexte de jeu (si c'est une musique d'église, une ligne de magnificat, une ligne de ténor pour faire une basse obstinée...) et donc l'interprète – qui ne s'appelait pas « interprète » à l'époque – connaît ce mécanisme et a juste cette partie comme support visuel pour recréer toute la musique. C'est un aide-mémoire parce qu'à ce moment-là, la musique est un bien de consommation tellement courant, par exemple : pour un joueur de violon au XVIe siècle, il doit pouvoir jouer quatre heures de bal. On imagine bien qu'ils n'ont pas les mêmes techniques d'intériorisation que nous ! ils sont donc obligés d'avoir un canevas sur lequel ils sont capables de reconstruire des choses. Après si on parle de la musique d'église, c'est le même problème, c'est-à-dire qu'il y a tellement de « répertoire » - et ils en savent déjà énormément, mais ils ont besoin d'aide-mémoire.

Et puis pour la naissance « vraiment » de la partition imprimée, celle-ci est destinée au départ pour les amateurs et non pas pour les professionnels car ils ont un système mnémotechnique et un tel bagage de mémorisation qu'ils n'en ont pas complètement besoin. C'est important de voir qu'en 1501, quand commence l'imprimerie musicale à Venise chez Petrucci, c'est à destination des amateurs car les professionnels sont dans le bain complètement et ne fonctionnent pas avec ça.

-Du coup ça veut dire qu'avant qu'il y ait la partition imprimée plutôt destinée aux amateurs, les musiciens professionnels apprenaient tout par transmission orale ?

-Ils apprenaient par transmission orale et de temps en temps faisaient des cahiers ou avaient des supports – dont on en a retrouvé certains qui ont des noms comme « le manuscrit de Lerma », selon l'endroit où on les a trouvés. Ces manuscrits sont très schématiques ; on va retrouver, pour un madrigal, juste une ligne et il faut reconstruire éventuellement autour ; des fois on aura les parties séparées... et c'est comme ça que circulait la musique et elle circulait beaucoup. On voit par exemple au XVIIe, que l'on retrouve énormément de musiques de typicité française et de bal, en Allemagne par exemple, parce que les allemands engageaient systématiquement des ménestriers français connus pour avoir un très large répertoire et une connaissance de la danse – ce qui est d'ailleurs une ligne qui s'est continuée par la suite car on a fois Henri II qui va codifier justement les protocoles de bals, ensuite Louis XIV va créer l'Académie Royale de Danse et on voit qu'encore maintenant, en tout cas jusqu'au XXe siècle, les français étaient très renommés pour la danse.

Donc ces manuscrits sont très grossièrement écrits et c'est quelque chose qui était transmis de ménestrier en ménestrier. Quand ils se déplaçaient par exemple, ils en profitaient pour recueillir du répertoire. On voit aussi parfois dans des éditions belges – puisque les belges ont beaucoup édité, comme Susato – qui ont édité beaucoup de musique et on voit que ces musiques en fait ne viennent pas de là mais de ménestrier français ou ont de grandes



influences françaises. Il y a aussi dans les manuscrits, avant l'imprimerie, les manuscrits qui étaient destinés aux rois, aux princes, etc., dans lesquels on retrouve des enluminures et qui deviennent alors un objet de luxe.

Il est important de se souvenir que l'imprimerie et la grande diffusion de la lecture musicale vient au départ surtout pour les amateurs parce qu'ils n'ont pas la formation qui leur permet d'avoir le répertoire.

Ce qu'on peut remarquer c'est qu'à cette tradition principalement orale et ses principes mnémotechniques correspond aussi toutes les techniques que nous recherchons maintenant et que nous essayons de remettre en activité qui sont la diminution, l'ornementation, le contrepoint improvisé...

-Qui au final sont des techniques de composition...

-qui au final sont des techniques qui ont beaucoup rapport avec la composition, et que les ménétriers faisaient par savoir-faire, d'enseignement oral ou en tout cas très peu écrit, et c'est pour ça qu'en musique ancienne on est obligé d'apprendre ce savoir-faire parce que tout simplement ce n'est pas sur la partition. Si ce n'est pas sur la partition c'est aussi qu'il



y a une raison, comme certaines manières de faire – comme l'inégalité – ne sont pas notables. Ça c'est valable pour disons tout ce qui est après l'invention de l'imprimerie – XVIIe, XVIIIe même là on ne va pas les noter parce que ce n'est pas notable. Souvent quand on regarde par exemple les sonates de Corelli, c'est pareil, ce n'est pas notable car il y a tellement de note que ce n'est pas faisable pour un éditeur. L'imprimerie est tellement complexe... Quand on visite des locaux à Anvers, par exemple, on trouve un immense endroit avec plein de petites cases et plein de petites lettrines de musique que l'imprimeur doit faire à l'envers. Tu imagines que la

moindre indication, en plus d'une note, c'est un plomb en plus ce qui rend cela très complexe. Par exemple pour des doubles-cordes, parfois elles ne sont pas sur l'édition. En fait tout ce qui est complexe, parfois n'apparaît pas sur l'édition. Alors il y a deux raisons : la première est que c'est destiné à des amateurs et la deuxième par rapport à la difficulté de créer toutes les annotations pour le papier imprimé.

-Voilà donc la partition n'est en effet qu'un squelette de la musique qui est jouée, très limité.

-Ce qui fait qu'eux [les instrumentistes de la renaissance], par rapport à ce que je décrivais tout à l'heure dans le processus de jeu, ils étaient dans le processus que nous recherchons maintenant ! ils avaient déjà ce circuit complètement. Alors que nous, nous avons un circuit où effectivement la partition est « bloquante » dans le sens où on apprend dès le début à respecter mot pour mot ce qui est écrit avec des critères de jeu, de techniques de jeu moderne et donc accomplis, avec une justesse qui est très contrôlée... ce sont des mécanismes qui sont vraiment de maintenant et on se rend compte par exemple que quelqu'un qui apprend sans la partition c'est à dire les musiciens traditionnels, alors ils ne jouent pas juste à nos oreilles, ils jouent juste par rapport à un système et que ce système, quand on l'entend, nous paraît extrêmement cohérent et au bout du compte cela nous paraît juste. Au niveau musical, c'est juste. Mais effectivement si on regarde de manière

scientifique on va se dire qu'il n'y a pas une propriété de justesse comme on l'entend aujourd'hui.

-La partition, quand un élève est sur sa partition, il est très appliqué, il veut bien faire mais du coup il oublie le jeu instrumental, le geste qu'il faut faire pour obtenir tel ou tel résultat, il oublie l'archet... enfin la partition dégage une espèce d'aura où l'on reste bloqué dessus...

-Oui complètement, et à tel point qu'une fois j'ai eu une réflexion d'un élève qui m'a été rapportée par le professeur de violoncelle moderne après que j'ai fait un atelier d'initiation à l'improvisation – sans partition – et après la professeure de violoncelle moderne m'a dit « c'est incroyable, le petit m'a dit « c'est fou, c'est la première fois que j'étais vraiment avec mon violoncelle ! » » C'est la première fois qu'il découvrait en fait complètement l'univers qui était entre lui et l'instrument. Pour montrer à quel point finalement la vision et l'intériorisation d'un mécanisme de contrôle, qui « veut bien faire » s'accroche à des peurs, s'accroche à l'aspect visuel et oublie son corps et l'instrument. Et pour moi c'était énorme ce qu'elle m'avait rapporté sur ce qu'avait dit ce petit garçon car je me suis rendu compte que c'est un des écueils de l'apprentissage moderne. Mon fils qui a dix-huit ans étudie la musique actuelle à la MAI à Nancy et est rentré dans cette école sans savoir lire une note de musique – mais il joue très bien du piano et est capable de refaire la mélodie, les harmonies, le rythme et la structure de la chanson pour un nombre incalculable de CDs qu'il a écouté. Mais par contre il est incapable de lire – il ne voulait pas. Je me souviens en avoir discuté avec une professeure de piano qui disait « si on n'apprend pas jeune, après c'est difficile » et je veux bien croire que pour le piano effectivement, il y a une certaine complexité mais bon, pour ce qui est de mon fils, il est en train d'apprendre à lire, à faire des dictées musicales, finalement tout ce que nous on a fait au début presque avant d'apprendre l'instrument.

-Il a fait le choix d'apprendre à lire et écrire, mais est-ce qu'il aurait pu continuer sans lire ?

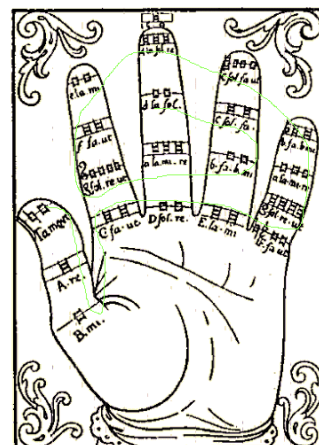
-Je me disais que c'était quand même dommage parce que des fois ça peut quand même être super utile. Je connais aussi de très bons improvisateurs qui n'aiment pas lire la musique mais qui savent le faire mais pour eux, c'est quand même une chose difficile en fait, voire un peu désagréable. C'est un vrai travail dans le sens laborieux du terme. C'est vrai qu'en général les improvisateurs ils n'aiment pas trop.

-Mais alors, si on arrive à jouer de la musique sans passer par l'apprentissage théorique – lecture de notes, de rythme, etc. – finalement, pourquoi on le fait ?

-Dans le métier de musicien, il y a des moments où on en a besoin. J'imagine dans un groupe par exemple, effectivement ils n'utilisent pas la partition du tout. Mais après celui qui a composé la chanson, il a envie quand même de partager avec les autres parfois et il a besoin de l'écrire. C'est une chose, et puis il peut arriver dans une situation où il est demandé pour un concert et le gars qui le demande a écrit sa musique ; il doit le faire rapidement donc il reçoit la musique et il faut qu'il la lise. Une autre chose, comme il [fils] adore la musique de films, je lui ai toujours dit : « pour faire une orchestration, au piano tu arrives à la refaire mais après si tu veux vraiment écrire une musique de film, tu devras passer par la notation et en plus par la réflexion faite sur le papier de comment organiser les différents instruments pour telle ou telle sonorité... ». Même s'il arrive à le faire dans sa tête, il faut quand même qu'il le note pour le transmettre.

-Oui, on garde cette notion de transmission via la partition, via l'outil « partition ».

-Qui est un outil de communication avec d'autres musiciens, qui pour certains fonctionnent avec la partition. Donc là on est un peu coincé mais je trouve que ce n'est pas incompatible, ça peut marcher dans le sens où on a l'envie d'y arriver. Mais c'est vrai que je remarque dans le milieu des musiques actuelles, du jazz, et par le passé (musiques anciennes) il y avait la possibilité de fonctionner sans [la notation, la partition] ou quasiment sans, parce qu'aussi, si l'on regarde le Moyen-Âge, ils étaient capables d'écrire une polyphonie avec leur main. Pour les concours – on le sait car on a les descriptions des concours pour devenir maître de chapelle d'une cathédrale en Espagne – on leur donnait une ligne de ténor c'est-à-dire une ligne de cantus firmus, et ils devaient chanter la basse et donner les notes du contrepoint pour l'alto et le soprano à deux personnes. Et ils le faisaient sur la main : en montrant sur la main de Guido d'Arezzo. On se rend compte qu'en fait à partir du moment où on construit ces circuits très tôt, on arrive à des prouesses que nous n'osons même pas imaginer ! Moi je sais que je ne pourrais jamais, même en m'entraînant tous les jours, j'arriverais à faire quelque chose mais je n'arriverais pas à leur cheville... c'est vraiment un savoir-faire énorme. Et c'est dommage qu'on sous-estime ce savoir-faire. C'est un peu maintenant le problème de la musique ancienne : il y a eu un élan et des découvertes progressives, par exemple comme le contrepoint improvisé, la diminution mais les gens sont pris dans le flot du travail et du coup ne font pas complètement la démarche. Ils savent, en font un petit peu mais à la limite, il y a encore des orchestres où c'est le chef qui leur écrit les diminutions. On n'est pas revenu



à l'essence et je trouve que c'est ça qui est le plus intéressant. Pour moi le plus intéressant dans la musique ancienne c'est d'abord la libération par rapport à l'instrument, l'équilibre de ce qu'est l'instrument avec les cordes en boyaux par exemple, on ne peut pas faire de manière volontaire mais on doit trouver un équilibre avec l'instrument. L'autre chose c'est aussi que l'on peut aller vers une libération des mécanismes d'apprentissage avec la peur que ça représente et le blocage que ça peut représenter pour une libération de l'esprit. J'ai moi-même été pénalisé en étant complètement dans la note et je lisais très mal en déchiffrage. Je me souviens à Toulouse j'avais un copain à l'orchestre du Capitole qui organisait des soirées de déchiffrage en quatuor, sextuor... et moi ça me plombait parce que je n'arrivais pas à suivre mais parce que j'étais beaucoup trop dans ce contrôle, je n'arrivais pas à lâcher ce que j'étais en train de faire. Quand j'ai commencé à travailler sur la diminution et l'improvisation je me suis rendu compte que si je reste dans l'appréhension, dans l'envie de faire parfait, dans le contrôle de la note que je suis en train de jouer, je ne peux pas diminuer... je peux réussir une fois mais alors il y a plein d'autres fois où je vais rester bloqué.

-Dans l'apprentissage d'un débutant (pas forcément un enfant, ça peut aussi être un adulte amateur) utiliser une méthode ou en tout cas un support, une partition, est-ce que ça n'est pas lui compliquer la tâche et nous, en tant qu'enseignant, nous faciliter la tâche ?

-Mon épouse fait ça avec des enfants du village. Et les premières années, elle a presque eu peur car ça allait hyper lentement au début. Mais c'est incroyable car au bout d'un moment, quand le jeu commence à se stabiliser, ça va beaucoup plus vite. Il y a un moment où le jeu se stabilise, où la relation, la connexion avec l'instrument s'établit.

Je pense que les écoles modernes, avec les apprentissages sur les méthodes, c'est bien plus carré, ça fonctionne de manière plus rapide au début parce que justement ça sécurise quelque part et puis il y a un moment où on y arrive ou on n'y arrive pas. Or, l'autre manière, on y arrive toujours plus ou moins bien, la connexion va se faire avec l'instrument, et on va avoir – comme quand on écoute un violoneux – une petite manière à soi qui ne sera pas une manière conventionnelle mais du coup quelque fois sera un petit peu moins propre... je pense que c'est la propreté aussi dans cette manière carrée d'écrire. Je sais que par exemple, quand je reviens à une partition moderne après avoir beaucoup travaillé sur des manuscrits ou des éditions anciennes, je n'arrive pas à lire. Ça me perturbe, c'est carré, très contraignant et aliénant dans le sens où on m'impose un ordre. Tout est en ordre. Et ça rend mes yeux flemmards quelque part... enfin, pas les yeux, je dirais ce qui a derrière les yeux. C'est-à-dire que quand je regarde une partition ancienne, d'abord c'est plus souple, moins

carré, le regard glisse plus facilement et je n'ai pas la notion que ce qu'il y a devant moi est parfait. Ce qu'il y a devant moi c'est quelque chose où la responsabilité est partagée entre ce qui est écrit et ce que moi je « vois ». Ça veut dire que je ne regarde plus, je vois ce qui est écrit et je reconstruis par rapport à la connaissance du style que j'ai, de mon expérience de cette musique. C'est moi qui reconstruis. Des fois je reconstruis un peu trop et en deuxième lecture je vais me dire « ah non, là c'est trop extrapolé, ton esprit a changé des notes... » et donc, ce qui est important c'est de voir et que la constitution du chant intérieur, comme dit Gagnepain, elle ne se fait pas avec comme référence uniquement ce qui est écrit et mon bagage ; elle se fait entre ce que je vois et ce que je connais. Ça me force à développer une activité qui n'existe pas dans l'autre sens. Ça répond à quelques questions, c'est aussi pour ça que c'est plus rapide c'est-à-dire que je n'ai pas besoin d'une connaissance de la musique pour lire, mais en même temps, du coup, c'est déconnecté. Je peux lire sans faire de musique. Je peux lire comme un ordinateur pourrait le faire.

-Oui, et ça je pense que c'est un travers de l'apprentissage dans le moderne... dans les conservatoires où l'on nous apprend à lire, de manière excellente mais sans faire de rapport avec la musique...

-Après ça ne dépend pas que de ça. Ça dépend aussi de l'éducation qu'on a reçue, de la nécessité qu'on a d'être absolument parfait... il y a plein de choses qui interviennent à ce moment-là qui vont faire des différences entre les élèves. Il y a des élèves qui par exemple, ne vont pas annuler leur processus de pensée, d'imagination, en voyant la partition et d'autres, s'ils ont une éducation disons limitante dans leurs responsabilités face à la vie, alors là c'est plus compliqué. Et je dirais que c'est une majorité. Moi-même pour être passé par le feu de la paternité, je sais combien c'est difficile donc ce n'est pas du tout critique mais la Nature place parfois des processus qui peuvent être très limitant, par peur que l'enfant ne soit pas assez brillant ou ne réussisse pas dans la société...

-Ce que vous dites par rapport à l'enfant et la paternité, on le retrouve aussi en tant que professeur car on a aussi une pression sur la réussite de nos élèves. Dans les conservatoires, ils doivent pouvoir passer les examens et donc on sécurise nous aussi...

(Acquiesce)

-Pour finir, vous en tant que professeur, quelle méthode utilisez-vous pour transmettre cette notion de libération et de connexion avec l'instrument ?

-Je n'enseigne pas aux petits. Je n'ai jamais été responsable d'une classe de petits. J'ai fait quelques années en tant qu'assistant et pendant ces années je voulais vérifier si ce que j'avais appris sur la corde en boyau fonctionnait avec les petits et je me suis rendue compte que oui. La plupart du temps, par exemple pour un démanché, (ce n'est pas toujours facile car il faut que l'enfant joue le jeu et ait une perception corporelle déjà présente) je lui dis de lever le coude, mettre des doigts à l'intérieur de la corde et de laisser glisser son bras jusqu'en bas. Alors, j'ai vérifié et un démanché qu'un enfant fait pour la première fois, en ayant cette perception, il le réussit du premier coup. À partir du moment où les muscles de freinage, combinés avec l'oreille, c'est diaboliquement précis car aucun autre muscle n'est mis en action. S'il n'y a pas de muscle antagoniste qui pousse c'est extrêmement précis. Donc ce que j'ai vérifié c'est que ça marche ; ça ne marche pas tout le temps parce que l'enfant va avoir peur, il va retenir sa main ou bien il n'arrivera pas exactement à sentir ce que c'est de soutenir son coude ou de lâcher son avant-bras ou tout simplement pas assez concentré pour jouer le jeu mais quand l'expérience va jusqu'au bout, c'est incroyable comme ça fonctionne.

Pour tout ce qui est de l'archet, c'est beaucoup plus délicat. Avec les expériences que fait mon épouse en plus, ça me fait dire qu'il ne faut pas beaucoup parler de l'archet sur une première période. L'idée est la même qu'à gauche c'est-à-dire d'avoir un soutien jusqu'au coude et ensuite d'avoir une partie (avant-bras, main et archet) qui suit cette impulsion, qui n'est jamais autonome. Avec une prise peu bloquante dans le serrage des doigts, pour ne pas bloquer la liaison entre le bras et l'avant-bras. Il vaut mieux attendre avant de parler de ça parce que finalement ça complique beaucoup de chose pour l'élève et c'est du temps qui souvent est perdu. En tout cas pour les petits.

Maintenant pour les personnes que je reçois qui en général ont une formation moderne, le plus difficile est d'aider l'étudiant ou l'élève à retrouver une connexion avec lui-même c'est-à-dire qu'il ne soit plus accroché après un idéal inatteignable, une censure terrible et invalidante, ou un manque de confiance dans le fait d'arriver à faire quelque chose et parfois même la peur d'arriver à faire quelque chose ! Plein d'éléments psychologiques qui viennent se placer à l'endroit où on doit trouver cette connexion. Parce que cette connexion elle se fait inconsciemment, donc sans la conscience de l'instrument (comme l'a dit le petit garçon) donc c'est un espace qui se remplit de choses qui entravent l'avancée. Et donc moi, mon but est de dégager et d'encourager l'étudiant à prendre conscience de cet espace, à voir comment il est rempli et à le remplacer par un bien-être avec l'instrument. Aussi par rapport à la vue, il faut voir et non pas regarder la partition. Et que ce que l'on doit voir, c'est ce que

l'on a envie de faire. C'est ce que l'on reconstruit. Xavier Gagnepain en parle de ça mais ça reste à l'idée de l'interprétation dans le sens mettre un coup de vibrato par-ci par-là, c'est-à-dire que c'est purement sensitif corporellement et c'est ce que l'on doit aussi avoir dans ce que je veux faire – puisque dans la diminution après avoir pris ma décision, je laisse les choses se faire « sensitivement » avec la main et non pas chercher une diminution qui sera injouable. Historiquement ça n'existe pas, il n'y a aucune raison qu'un violoniste ait cherché à jouer quelque chose d'injouable, qui ne soit pas adapté à son instrument. C'est d'ailleurs le grand enseignement que l'on tire des ornements de Corelli - publiés par son élève - non seulement c'est magnifique, non seulement il y a énormément de notes et on peut observer que c'est complètement lié à la main (on ne va jamais chercher des sauts qui sont injouables) et c'est très sensitif c'est à dire qu'on va avoir parfois quelques hésitations. Donc en fait c'est très simple même si ça paraît très complexe au début. Ce qui est important pour moi quand j'enseigne cela c'est de dire qu'on ne fait jamais une ligne directe, mais on laisse la main partir, arriver là où il faut et passer par là où elle a envie.

-Quand vous enseignez ça, est-ce que vous faites par imitation ? Vous proposez quelque chose et les élèves proposent autre chose ?

-Pour la diminution, la première chose que l'on doit faire c'est lire – parce qu'il y a toujours une idée de style derrière – des formules et les répéter. Ensuite on va partir d'une basse obstinée avec un jeu de répétition : quelqu'un propose une formule que l'autre répète. Quand on a fini ça, on étudie comment sont faites les formules et on essaie d'en proposer soi-même. Ça peut être des formules toutes simples rythmiques de répétition de notes jusqu'à la décomposition du mécanisme : tu joues une note en regardant celle d'après et tout de suite tu fais un choix et la prochaine fois l'élève me dit son choix avant de partir. Donc dire la note jouée, la note d'arrivée et le choix qui a été fait. Et après on laisse la main faire, on essaie de laisser la main faire quelque chose.

Pour l'ornementation c'est plus difficile en fait parce qu'il y a le phénomène de l'harmonie qui n'existe pas dans la diminution. Je dois connaître en plus la basse. Donc là le mécanisme c'est d'apprendre à jouer la basse et chanter le dessus. Puis en jouant la basse et en chantant le dessus on se laisse aller vers quelque chose après avoir regardé des formules d'époque, après avoir regardé celles de Corelli, celles de Telemann, et puis d'avoir compris le principe de l'ornementation française qui en fait est très simple mais qu'il faut avoir vu quand même.

-Donc, arrivé à un certain niveau de maîtrise musicale, la partition écrite – comme celle de Corelli – sert uniquement de modèle pour ensuite s'en détacher et improviser ?

-Elle sert de canevas, oui. A tel point que des fois je devrais effacer dans ma tête ce qui a été écrit par le compositeur entre telle note et telle note pour le remplacer par autre chose. Après c'est plus une compréhension générale dans le cas de l'ornementation, du canevas. Avec l'habitude, on peut quasiment le faire en déchiffrage parce que les basses ne sont pas si différentes les unes des autres et on sent bien. Et on doit pouvoir voir la basse pour jouer et en même temps voir la partie de dessus [qui n'est pas sur la partition] parce que ça c'est un exercice obligatoire quand on accompagne. C'est d'ailleurs quelque chose où j'ai du mal lorsque je lis pour chanter une partition avec des mots, je me réaccroche après la note alors que normalement je devrais juste lire la phrase et voir les notes au-dessus. C'est bien la preuve qu'il y a des mécanismes puisque les chanteurs eux y arrivent. Ce sont des mécanismes en fait à créer, à roder. Je dis toujours que ce sont des circuits et tant que le circuit n'est pas fait on ne peut pas le faire. On peut tricher, on peut essayer, passer par-dessus les choses mais tant que le circuit n'est pas fait on se débrouille comme on peut.

Pour l'idée de l'apprentissage par la lecture ou pas, le circuit de départ à mettre en place, à mon avis, c'est quand même le circuit de prise de connaissance de l'instrument et de soi-même en vis-à-vis pour qu'ensuite tout puisse passer. Souvent l'écueil c'est ça, on se rend compte que finalement il y a tellement de choses dans la tête qu'on ne voit pas qu'on fait quelque chose qui empêche notre expression de passer. Pourquoi un élève n'arrive pas à tirer son archet ? parce qu'il n'a pas pris conscience de son corps et n'a pas pris conscience de la relation entre son corps et l'archet. Il n'arrive pas à le laisser faire dans un équilibre et un mouvement physiologiquement correct.

Annexe 2

Entretien avec Jacques Di Donato

« Pas mal de musiciens aujourd'hui ne connaissent pas la musique. Surtout dans les milieux ruraux où la musique se transmet oralement. Alors c'est à ce moment-là qu'il y a la désobéissance vis-à-vis de l'institution. Souvent quand j'improvise, nous allons faire tout ce que l'institution nous interdit de faire ! mais derrière il y a une mémoire, un trajet, une pratique, une rencontre avec un instrument que l'on ne maîtrise pas parfaitement mais par rapport aux modes de jeu qu'on veut utiliser, on va trouver.

On travaille sur des matières, sur des bruits et ça s'arrange. On peut se dire « quelle écriture » alors que ça a été fait sur l'instant.

Si un élève ne veut pas lire la musique, c'est grave si elle veut jouer les suites de Bach et les concertos car à un moment il y a une rencontre avec le texte, avec l'orchestre avec une histoire déjà et c'est une proposition incontournable.

Je suis assez étonné quand je rencontre des gens comme ça car ils ont un imaginaire galopant au point où on peut se dire c'est lui le professionnel ou c'est moi ? tellement ils ont un imaginaire sont habités par des univers incroyables, c'est vivant, c'est spontané, c'est même réfléchi. Ils ne sont pas là devant une analyse formelle mais simplement leur propre analyse, leur propre sensation, leur propre écoute, leur propre émotion. Tout ça, c'est mis en jeu ; quand on arrive à rassembler tout ça et bien ça fait quelqu'un qui voit cette culture à sa façon, il la gère à sa façon. Il arrive à maîtriser tout ça parfaitement.

Moi j'ai débuté dans les bals musette, à un moment j'étais batteur puis j'ai joué un peu de saxo et avec des accordéonistes qui ne connaissent pas une note de musique, ni de solfège. Et ils écoutaient tous les morceaux à la mode à la radio, et puis ils arrivaient le samedi pour le bal et ils les jouaient. Puis ils se tournaient vers moi et « à toi ! », « je ne connais pas, je ne connais pas ! », « débrouille-toi ! brode ! » c'est une implication importante, c'est-à-dire qu'à un moment t'es dans le texte et un moment il faut voyager dans cette chose.

Tout ça pour te dire que, il n'y a pas que l'élite de la musique institutionnelle qui a le droit de s'exprimer et chacun est là, on retourne sur des valeurs personnelles, on se dit « mon dieu, qu'est-ce que je dis ? lui, ce qu'il fait, ce qu'il arrive à faire, moi est-ce que je suis capable de le faire déjà ? tout en ayant mes diplômes, etc.

De plus en plus il y a de l'émancipation, des stages d'impro libre.

Cette personne avec son instrument, peut-être qu'elle va apprendre toute seule, elle ne veut pas d'un professeur, elle n'a pas envie d'une orientation personnelle. Elle ne saura rien faire, puis un jour elle saura un peu faire, un jour elle aura envie de faire un peu plus et là elle va se dire « merde, comment on fait là ? » s'il n'y a pas quelqu'un qui lui apprend, elle ne va pas savoir. (...) là tu as besoin d'un autre élan, et ça va passer (je ne veux pas dire que c'est incontournable) par une étude relative, ou approfondie, selon les besoins. Après ce sont les rencontres qui font le bonheur de ces musiciens, parce qu'ils ont une créativité absolument incroyable.

Comme Christian¹⁴, il a un esprit, il est partout et une note de musique il ne sait pas ce que c'est. Quand il a besoin de quelque chose, il me dit : « tiens, tu vas apprendre ça par cœur, on va le jouer tous les deux. », mais il ne m'envoie pas de partition. Et ça l'étonne toujours de voir ce papier imprimé.

-Mais du coup est-ce que ces personnes, qui ne lisent pas du tout de musique, est-ce qu'elles sont plus libres ? Est-ce qu'elles font plus de musique ? Puisqu'elles seraient détachées de quelque chose d'assez institutionnel, d'assez transcendantal, seraient-elles plus musiciennes ?

-C'est vrai que la question se pose, quasi en permanence. Si j'amène une partition un peu compliquée, parfois je fais exprès j'amène une page de musique contemporaine pour voir des signes, c'est là que je sens que quelque part il y a une envie et cette envie c'est ce manque. Je pense qu'ils ont tous envie un moment donné. Mais ils sont tellement bons par ailleurs que ça ne les empêche pas de survivre à tout ça. De se dire « bon, je peux vivre avec ça. Je peux faire des propositions avec ça. Je peux jouer avec d'autres musiciens. », on aménage les choses. Mais si je joue avec plusieurs musiciens qui sont dans ce cas, ils disent « ah tu sais lire, ça, c'est quoi ? un do ? ah... » Mon père me disait toujours, il faut savoir lire la musique comme tu sais lire le journal. Parfois j'ai envie de leur dire, « écoute, on se voit et de temps en temps je t'explique. » mais tout de suite après, je me dis « mais pourquoi ? » au final, ça va être un poids de plus, on ne va pas y arriver, on va traîner. Ce sont des personnes qui ont 50 ans passés, ils ont peut-être mieux à faire que d'essayer d'apprendre le solfège alors que ça a très bien fonctionné sans. Mais certainement, ils s'interrogent au quotidien.

¹⁴ Christian Maës est accordéoniste.

-Ça pourrait leur permettre d'être complets... ?

-Ce n'est pas parce qu'ils y pensent que ça devient une nécessité. Ils se disent, « ah si je savais lire, je jouerais peut-être une sonate de Mozart. » mais bon, je les connais bien ces gens-là, ça ne les empêche pas de vivre, très bien !

Ça questionne, pourquoi ? et un moment, il n'y a personne qui va te dire « va apprendre ! » là quand tu es comme ça, tu n'apprends rien donc, peut-être que quelque part ils sont un peu comme ça à se dire « ah ça aurait été bien, mais j'ai fait un tel parcours... » Alors, malgré ce regret, il¹⁵ aime bien boire, manger, dormir, faire sa musique et il est ingé-son, donc on travaille quotidiennement chez lui, on invente la musique, on se dit quand on écoute le prochain disque, avec seulement des choses intuitives, on arrive à faire quelque chose de très surprenant.

Alors, la musique écrite, appartient à ceux qui veulent la jouer. Et la musique improvisée, ou traditionnelle, appartient à ceux qui la fabriquent. Est-ce bien, ou pas, on n'est pas là pour juger.

-Prenons la musique des Balkans, de tradition orale, pourrait-on dans un aspect pédagogique, transmettre la musique écrite dite « savante » sans passer par la lecture ?

-Je pense que la musique qui se joue, elle n'est pas écrite. C'est de tradition en tradition. A la limite ça importe peu qu'il y est une école pour apprendre la musique. Eux ils sont dans leur vie, au quotidien et leur vie se traduit par la musique qu'ils jouent instinctivement donc, ça pourrait devenir grave de les enlever de « chez eux » pour les mettre « là » et « maintenant, tu vas apprendre, comme ça tu sauras ce que tu fais. » L'autre dira : « mais attends, je ne te demande rien, je n'ai pas besoin de ça ». Je suis d'accord à 100% avec ça.

Systeme friche avec Xavier Charles, quinze musiciens. On jouait des choses en duo, ailleurs en concert ou à la radio et puis, un jour on s'est dit pour faire système friche, on a relevé toutes les musiques que nous avons improvisée (s'il y avait un bruit, on faisait un gribouillis, des notes on mettait des notes, des hauteurs et des valeurs approximatives puis des choses plus concrètement écrites...) mais à 90%, tout l'orchestre joue la musique que nous avons improvisé à la radio en concert live. J'appelle ça la musique du cœur. Et quand on écoute, on a l'impression que l'orchestre a travaillé sur des partitions qui ont été

¹⁵ Christian Maès

soigneusement écrites, soigneusement interprétées, alors que pas du tout ! ça sert à rassembler les choses.

Le disque que je fais avec [Christian] c'est exactement la même chose à part que nous sommes deux. Mais on a eu des invités et on s'est retrouvé avec la formule pour faire jouer six personnes. Pareil, (*Dido fait un son*), comment on traduit ça ? un signe. Quand un orchestre joue ça, une partie, une autre joue (*autre son*) on se dit « comment c'est possible ? » c'est possible parce que à l'instinct, une démarche permanente comme un désir inassouvi où l'on se dit « il faut lui donner ça » et j'admire ses gens-là.

Il y a des ressources. On n'est pas puni de ne pas passer par l'institution. Et on n'est pas puni de faire une musique qui te convient, et qui te nourrit. Après c'est du bruit, c'est de la matière, c'est des castagnettes, tout ce que tu veux mais l'essentiel c'est comment. Dans un groupe, où l'écoute devient primordiale, et le silence incontournable. A partir de là, déjà sans jouer, il y a cette disposition de l'un qui attend l'autre, crée une action-réaction, l'autre qui va écouter et un moment y va et se faufiler comme ça. C'est très beau cette façon de se laisser un petit peu bousculer. »

« Toi, par exemple ? tu joues du violoncelle, classique...

-Oui, formation conservatoire mais j'ai fait beaucoup d'impro libre avec Louis-Michel¹⁶. Par rapport à l'impro libre, c'était complémentaire [de ma formation « classique »]. Par l'impro libre j'arrivais à progresser sur mon violoncelle (travail technique et du répertoire), et quand j'atteignais des aspects techniques je n'arrivais pas à faire avant, je me sentais encore plus libre dans l'impro, pour aller encore plus loin. Ça a toujours marché comme ça, en parallèle ; l'un aidait l'autre et vice-versa.

-En fait, quand on a les deux capacités, c'est souvent comme ça. Je me souviens d'une élève pianiste au CNSM à Lyon, qui semblait vraiment très attachée à son piano, et qui n'arrivait pas à jouer peut-être un Ravel. Elle vient à l'improvisation plusieurs fois et un jour le professeur vient me voir et me dit « Mais dis-moi, qu'est-ce-que tu as fait à mon élève ? » je lui dis « ah je te jure, je n'ai rien fait ! elle improvisait, elle écoutait, essayait de s'intégrer, d'être une charnière incontournable des modes de jeu impliqués par le collectif, et comme ça. », « ah parce qu'elle me joue le truc maintenant c'est comme ça (*signe du pouce en l'air*) ». Et ça m'a toujours étonné ça, que ça réussisse autant ! parce

¹⁶ Louis-Michel Marion, contrebassiste et membre du Trio Clinâmen, créateur de l'ensemble L'Archipel Nocturne.

que moi je suis depuis tout petit, j'ai beau avoir été partout, ce désir d'improviser il est absolument incontournable.

Il y a des stages d'improvisations, notamment là-bas [CNSM], ils disaient « oh vous n'allez pas voir Dido... ? Pour jouer de la merde... ! ». Je leur disais : « Mais, c'est ton instrument, c'est toi. Si c'est de la merde, c'est toi qui es de la merde, ce n'est pas ce que nous faisons ! D'abord pourquoi tu es là ? » Il y a des gens, réactionnaires comme ça, ça doit encore exister, qui charcutent les gens qui ont envie d'entreprendre quelque chose de différent. On voit bien en ce moment des groupes de cordes, de quatuor à cordes qui ne jouent plus Ravel mais qui improvisent, qui s'inventent un truc, une mise en scène... alors, on aime ou on n'aime pas, mais pour voir que des gens dès maintenant ont compris qu'il fallait prendre de la distance et que tout le monde ne ferait pas une carrière internationale. Donc, à partir du moment où tu as un bagage, type CNSM, et d'autres expériences autour, tu vas te dire « bon, je n'aurais jamais le concerto de Dvorak, est-ce que je passe ma vie à essayer de le jouer ou je passe à autre chose ? » C'est le problème qu'on rencontre beaucoup. (Nous on a de la chance, on a un peu tout fait). On a tout fait, mais avec un parcours très atypique. Commencer le bal musette à la batterie, puis après le saxo, puis après la clarinette car oui il fallait jouer un « vrai » instrument – la batterie n'était pas considérée comme un « vrai » instrument...- tu vois, il y a des choses qui sont dites, tout petit, ou si tu le garde en toi, t'es foutu. Mais en même temps, il faut être fier de ses débuts.

C'est un jeu, l'apprentissage. Il n'y a aucune raison de se faire du mal avec ça. Aucune raison. J'ai joué du piano à l'époque, et j'avais un professeur qui me faisait peur et du jour au lendemain j'ai arrêté de jouer du piano. Et il faut faire attention à ça quand même. Surtout si on a en face des gens qui sont fragiles, qui sont en demande, qui ont un peu d'espérance ; c'est un métier horriblement difficile, il faut trouver sa place, sa musique, rencontrer... c'est ça, sans cesse.

Tu vois, ici il y a toujours les instruments. Avec Annick¹⁷, je joue de la batterie, elle danse. Elle se sert de ces techniques pour faire des gestes et je fais des sons, c'est pur, c'est doux, c'est que le geste et il crée l'émotion du son. Pas de geste, pas de musique. C'est incontournable.

Et trouver l'appétit. De mettre en marche toutes ces problématiques.

¹⁷ Annick est la compagne de Jacques

Alors, si on arrive à improviser trois notes avec quelqu'un je trouve ça extraordinaire. Ça veut dire que l'envie est là et que ça va avancer. Même si on répète la même chose pendant trois jours ce n'est pas grave, parce que c'est une chance quand même.

Même aujourd'hui, avec tous les problèmes des lieux culturels qui sont bouchés, fermés, reportés, annulés, en espérant que ça se déchaîne dans le bon sens, de ce voyage là on aura appris quelque chose. Tu vois, ici à Mhère, il n'y a pas grand monde, donc je peux sortir, aller là... et c'est cette force en soi, de l'expression vraie, qui fera de toi ce que tu cherches. Et, tu cherches tout le temps. Il n'y a pas un moment où tu arrêtes. Je suis fan de sport, je fais de la compétition de tennis de table, et même là, il y a une coordination du geste et quand même, ce n'est pas con, c'est vital ! on travaille le geste, comme des débutants, et quand tu prends l'instrument, tu mets en application.

On ne peut pas se soustraire à ce qu'on a choisi. De ce résultat-là fait que tu vis de ton art. Et avec l'exigence qu'il y a en permanence. Si ça ne va pas, il ne vaut mieux pas jouer, on fait autre chose. Si c'est « je ne vais pas y arriver, c'est trop dur, je suis en retard » ça va faire que tu mal. C'est bien de sentir qu'on a l'appétit. Et puis comment on est autour de soi, comment ça s'arrange, tu aménages un endroit où c'est bon de rentrer et parfois de sortir aussi (rires). Donc ta musique, elle est là, quand tu descends les escaliers elle est là. Si tu cherches tu vas trouver un truc, un son quand tu descends « tap, tap... tap » tiens comment ça s'écrit ça ? c'est en rythme, un riff, tu rajoutes une chose décalée dessous pour rigoler, et tu dis « tiens ça fait un morceau ».

-La musique est partout quand on veut bien l'entendre.

-Et il ne faut se gêner de la partager ! ce n'est pas facile d'y arriver, mais ce n'est pas impossible d'y arriver. La relation à l'instrument, elle est incontournable.

-Au final, j'en reviens aux institutions, c'est ça qui manquerait peut-être, justement car je pense qu'on est trop focalisé sur la théorie de la musique (lire, être en rythme, en place...) qui implique des connaissances en solfège. Mais du coup, on ne nous parle pas de ça : de la relation à l'instrument, en tout cas, même à des petits qui débuteraient. Evidemment de manière générale (si on décide de leur en parler, on leur en parle) ... alors que c'est sûrement ça qui est le plus important, primordial, c'est d'avoir d'abord conscience de son instrument. Qu'est-ce que ça représente et comment on est avec lui ? plutôt que « ça c'est un mi, ça c'est un fa dièse... »

« L'impro libre mériterait oui, mais des fois je doute. Pas de ce que l'on fait mais que l'institution qui est si cadenassée puisse s'ouvrir vraiment à ça avec un fond de demande rationnelle. Ce n'est pas possible... qu'est-ce que vous en pensez, vous ? (*Demande à Annick qui nous a rejoint*)

-ça m'inspire, en vous écoutant je pense à Claire qui est danseuse et chorégraphe contemporaine et elle enseigne la danse en conservatoire. Elle a créé sa classe mais depuis peu, ne peut plus enseigner ce qu'elle enseignait sur l'improvisation au niveau du corps, car ils ont écarté ça considérant ça trop dérangeant... j'ai l'impression que ça rentre dans les mœurs mais en fait ce n'est pas vrai...

-(*Dido*) Non, c'est toujours au bord du précipice. Un moment tu es là et si tu embarrasse, on te pousse.

L'émulation, elle vient de nous, des gens qui la font (*l'impro*). On est parfois « fléchés » mais c'est quand même intéressant d'avoir derrière soi profiter de tous ces voyages d'études que tu as faits (conservatoire, sup'...). On n'est pas obligé d'être passé par là mais quand tu as ce potentiel, pour aller à la lutte, c'est plus joyeux. Je parle de « lutte » mais une lutte quand même consciente, comment on gère cette lutte. Alors, continue, ne désespère pas et puis il y a sûrement du monde autour de toi qui ont ces envies et à aucun moment tu peux lâcher. Moi je ne lâche pas encore. Des fois j'ai un peu la flemme (rires) et je m'accorde avec elle. Mais tu vois, il y a toujours du monde ici, c'est vivant.

-(*Louise*) Tout à l'heure quand tu parlais des p'tits gars ou p'tites filles qui apprennent la musique instinctivement dans une tradition orale, au final, ils vont vite dans leur apprentissage technique de l'instrument alors qu'avec le système de la notation écrite, ça me paraît plus lent même d'arriver à la maîtrise instrumentale, au-delà de lire la musique, alors qu'au final, ça pourrait être le même principe ?

-Pour un petit à qui on dit « toi tu veux faire du classique » mais qui déjà pratique quelque chose, on va le déshériter de ça [sa pratique de tradition orale de l'instrument] pour le mettre devant un mur, où il va grimper comme il peut ou pas grimper du tout pour prendre quelque chose dont franchement il n'aurait pas besoin. Quand tu vois les rythmes africains, personne n'est allé à l'école ; les chants pygmées par exemple, personne n'est allé à la chorale le samedi soir pour étudier, non. Ils vivent leur musique à leur instinct mais à tel point que c'est déjà vécu dans le ventre de leur mère.

-C'est une question de culture en fait...

-Oui, ça interroge. Tu te dis « moi aussi, j'ai sûrement cette possibilité. » Tout en détenant la vérité que tu connais dans ce que tu fais. Mais ce n'est pas interdit de s'échapper, et d'en faire ton lieu d'intimité où toi seule à accès : « Bon, je fabrique ça, quelle conséquence ça a... ».

Ce qu'il y a de bien dans la musique improvisée, c'est qu'il n'y a pas de leader. C'est collectif du début jusqu'à la fin. Et ça, ça change beaucoup de chose dans l'évolution du trait. Car tu es en même temps toi, en même temps l'autre, tu es démultipliée en quelques morceaux de savoir qui gère la course de l'autre et ces morceaux de savoir et de choses instinctives qui se rencontrent ça fait le groupe, ça fait une œuvre, un morceau.

Heureusement qu'on peut faire de la musique sans passer par l'institution !

Après c'est un problème économique qui peut se poser. Je fais de la musique, je fais de l'impro, mais est-ce que je vis de cette musique, est-ce que j'ai le poids pour faire les propositions, peser dans ces propositions ? il y a ce côté aussi, au-delà du mémoire, il faut se mettre à l'abri. Tout est libre sauf que ce n'est pas tout à fait libre...

La musique improvisée, je dis toujours, libre, ça s'apprend. Tu apprends à coordonner tes idées, les transmettre, les jouer, les rendre sensibles, voyager là et là, ce n'est pas rien quand même. Donc ça se bosse. Tu cherches et tu essaies de développer, d'engranger un vocabulaire en quelque sorte.

-C'est aussi un apprentissage, pas juste une libération.

-Mais il y en a qui se libère très vite ! Et puis bon, il faut en écouter. C'est comme si tu dis que tu vas jouer un concerto et que tu n'as jamais écouté à quoi ça ressemble... La musique improvisée pour pouvoir la jouer, il faut en écouter, savoir où est la sensibilité des gens, jusqu'où ils vont, pourquoi ils vont si loin, et même temps ça fonctionne, c'est incroyable « je n'aurais jamais osé faire ça... » déjà tu te remets en question. Ton travail de base, c'est ça. Cette écoute et cette connaissance des jeux. Sans ça on ne peut pas le vivre, on ne peut pas le partager, on ne peut pas l'affirmer.

Ça peut être traumatisant de rester enfermé. Mais en même temps il y a tellement de grands solistes qui défendent le répertoire ! on ne peut pas leur en vouloir d'être enfermés, ils ont été facturés comme ça.

-J'en reviens toujours au même point, mais c'est dommage que l'on continue à former les musiciens dans les conservatoires de cette manière, en leur faisant croire aussi qu'ils seront solistes quoi... alors que non...

-Oui alors là, il y a de quoi se mettre en colère car ça ne sera qu'une petite poignée et que vont faire les autres ? J'ai foi en la création, et j'ai foi en les lieux de création.

-Une question toute faite : comment la musique improvisée permet-elle de s'affranchir des contraintes de la musique savante occidentale, et on y a plutôt répondu : dans la recherche du geste, du rapport à l'instrument... et du coup je pense ça permet de surmonter des blocages qui sont d'ailleurs souvent psychologiques (*Dido : -souvent, oui*), souvent dans la tête... souvent induis par ce système « il faut que tu fasses ça, sinon tu n'y arriveras pas... »

-Tu as peut-être connu l'époque où quand tu allais au conservatoire, il fallait avoir pratiqué deux ans de solfège avant de toucher un instrument. Et après tu passais dans toutes les classes pour écouter et on te disait « piano ? ah non, c'est plein ! le basson ? ah oui il y a des places au basson ! » tu choisissais sans choisir vraiment. Sûr qu'il peut y avoir un affrontement intellectuel et des remarques un petit peu haineuses, toute proportion gardée toujours, sur le fait d'être différent de son voisin. Mais c'est dans cette différence justement que l'on peut grandir. Et non pas dans l'affrontement constant. Il faut apprendre à s'adoucir plutôt que de s'endurcir. Alors si déjà, philosophiquement on a toutes ces petites choses calées quelque part, où l'on peut répondre paisiblement mais en donnant du poids à ce que l'on dit, ça permet aussi de donner du poids à ce que l'on joue. Être en permanence en vibration quoi que tu fasses. Si on vit avec quelqu'un qui n'a pas les mêmes sentiments, les mêmes émotions, des fois c'est difficile alors il faut travailler aussi et se dire que c'est dans cette souplesse, cette largeur d'esprit, dans ce lieu quelque part privilégié car je trouve que c'est une chance d'être dans ce cocon, de pouvoir travailler avec eux et tout d'un coup de libérer tout ça quoi.

-Je me demandais si la Musique, de manière très générale, ne devrait pas être toujours de tradition orale, transmise de générations en générations, d'être humain à être humain ?

-Rien n'est impossible. Mais il faut savoir ce que chacun recherche dans sa pratique. On peut rester planté dans l'institution, tout en contournant l'institution. A partir de là, on s'autorise. On n'est jamais, à partir du moment où ça ne sclérose pas les gens, trop savant sur les choses qu'ont été créées avant. Mais quand t'écoutes Cage, Paul Méfano, Vinko Globokar, tous ces gens qui ne se sont pas gênés pour contourner, ils n'ont pas fait ça, ça ne servait à rien donc il faut être performant au bon moment. La musique de Globokar c'est une musique tellement inattendue, que des trombones dans l'eau, des signes, il y a une agitation chez cet homme, et un processus de création tout à fait

exceptionnel. Qui a fait de l'improvisation, est passé par la variété à l'époque, le show-biz' comme nous, et il se maintient là, tu vois.

Donc on peut ignorer tout en restant vigilant tout ce que l'institution pourrait interdire. Sans s'en rendre compte d'ailleurs, qu'elle le ferait. Je ne tiens pas à taper sur l'institution, je l'ai utilisée, j'ai enseigné dans l'institution, il reste quelques trucs dans l'institution que je ne peux pas dire que ce n'est pas bien.

Il faut faire les bonnes rencontres au bon moment ! parce qu'on ne déstabilisera jamais tout ça [l'institution]. Mais par contre on peut permettre à des élèves qui s'échappent un peu de tout ça de leur dire « tu vois ce que je fais, toi aussi tu peux le faire, il n'y a pas d'interdit ; -oui mais je suis au conservatoire... -mais attends, t'occupes, fais ton boulot là et tu fais là à côté ». Non, je ne veux pas lutter c'est pour ça que j'ai toujours plaisir de dire que « tout ce que l'institution m'interdit de faire, je vais vous le faire ! » et c'est un énième degré qui est plaisant, n'est pas agressif mais qui quand même veut dire ce qu'il veut dire. Donc l'institution existe, comme toutes les institutions, on ne va pas fermer l'ENA, HEC, le CNSM. Après c'est de savoir quelle place l'individu va occuper. Alors là ça peut être savant. Être joyeux dans cette affaire.

L'instrument est ta tranche de pain. Si l'on n'est pas extrêmement exigeant, c'est difficile d'aller affronter qui que ce soit. En toi-même c'est ce qui doit être majeur. T'es là-haut, pas là mais là [différence bas/haut]. C'est là que tu vas te régaler, comme on dit. Et puis, on n'est pas puni de faire de la musique improvisée. Ça serait de se punir soi-même que de ne pas essayer déjà. Simplement pour se dire « mais qu'est-ce que je peux faire, je ne sais rien faire » tu joues le concerto machin et on te dit « vas-y improvise » et là, rien ne sort, tu vois.

-Est-ce que la partition bloque ou aide un élève ? Qu'est-ce qu'elle lui apporte ou bien lui enlève ?

-Si la partition bloque l'élève c'est qu'il est déjà bloqué avant la partition. Parce que se confronter à une partition c'est un travail particulier, en même temps technique, d'esthétique, un rapport à l'instrument différent où là l'exigence est incontournable, d'où la difficulté. Elle existe quasiment partout cette partition donc ce n'est pas idiot d'apprendre tôt à s'en servir un petit peu. Il ne s'agit pas forcément d'être un grand solfégique mais au moins de voir une partition et de pouvoir se dire tiens là c'est une gamme majeure, comment ça marche là ça s'enchaîne... sans faire une analyse mais on a tous des partitions. Quand on joue avec Bruno Maurice, accordéoniste, on improvise et on a des

morceaux, on passe de l'un à l'autre, on s'échappe, on improvise des parties du morceau peut-être on le rejoue, pour sortir on en prend un autre, etc. Bon, ces partitions on pourrait les jouer par cœur. C'est comme je disais au début, quand l'envie se fait sentir, si on a soif, il faut boire sinon t'es dans la merde, donc... c'est personnel. Mais dénigrer la partition ? de quel droit ? il y a quand même ce répertoire, ce n'est pas rien, ça a été écrit, rabâché, bien joué, moins bien joué, magnifiquement interprété... il y a un patrimoine de l'écriture. On ne doit pas se lever un jour en se disant « on va brûler le patrimoine de la musique » sur le plan personnel, ça n'aurait aucun sens !

Donc la partition ne me pèse pas. Elle fait partie du chemin des gens. Certains l'utiliseront, d'autres diront qu'ils sont très bien sans elle.

-Mais après on peut dire quand même la partition reste un support, une image, que ce n'est pas vraiment la musique. D'autant qu'on n'est pas sûr-sûr que le compositeur ait pu tout écrire de ce qu'il voulait transmettre. Avec les moyens utilisés, les symboles il n'a pas pu tout transcrire de ses émotions, sentiments. Par exemple, le vibrato, son intensité, sur quelle note, pourquoi celle-ci et pas une autre ? ça ce n'est pas noté sur les partitions... du coup il y a une limite à ce que peut être la musique par la partition...

-Ce n'est pas noté, mais en même temps, si tu joues la première suite de Bach au violoncelle, chacun la joue comme il la sent. Je la joue souvent à la clarinette basse, des fois je vais vite, des fois je vais lentement... ou la gavotte de la cinquième suite et d'ailleurs des fois j'improvise là-dessus, je commence là-dessus (personne ne sait que c'est la gavotte) et je me sers de tous les schémas et puis je la joue pour finir. Mais j'aime assez cette idée où il n'y a rien d'indiquer car au moment où je la joue, ce n'est personne d'autre que moi qui la joue. Même Bach, il n'est pas là ! malgré l'immense respect qu'on peut avoir, tu fais ce qu'il te plaît. C'est quand on écoute les Paganini travaillés par les violonistes, c'est essentiellement de la virtuosité, alors ils se coltinent ça à fond... et le Rondo Capriccioso de Saint-Saëns pour violon et orchestre, [chante les deux premières notes], tu ne peux pas l'écrire ça [respire], c'est du souffle. Il y en a qui joue ça un peu plus tzigane, un peu plus précieux dans le son, plus aléatoire dans le phrasé mais tellement beau. Cette musique elle respire. Que veux-tu dire ?

-C'est une appropriation...

-Oui. Ça nous a aidé de lire. Ça nous a amené au conservatoire, ça nous a permis d'en sortir, ça nous a permis de rentrer dans des orchestres philharmoniques. Après j'ai fait un show-biz' en studio avec les grandes stars de l'époque pour lesquelles on enregistrerait... tu

vois ça a permis tout ça, et puis tu rencontres et à un moment, tu as une révélation avec John Coltrane. Tu apprends des autres comme ça. En studio, tu arrivais à 9h, à midi tu parlais dans un autre studio et assis sur ta chaise, la partition elle était là [chante un air rapide] « c'est bon, ok ? bon, on passe au prochain ! » ... C'est un métier mais pour dire que la chance d'avoir cette possibilité d'interpréter une partition et bien, il ne faut pas la jeter aux orties. Et quand tu vois ceux qui n'ont pas la capacité de le faire mais qui ne sont pas si malheureux car ils visitent un autre répertoire, un autre voyage -quand tu parles des Balkans, ailleurs, la Turquie...- tu dis « et bien bon, ils sont partis visiter ça. » il n'y a que de l'oralité là-dedans.

Alors ton parcours, il est en train de se construire et... de l'exigence, n'oublie pas ça. Et ça ne doit pas t'enlever du plaisir non plus, et puis d'accepter la différence avec d'autres. Il faut rester quand même dans un état philosophique acceptable et agréable.

Donc, la partition, oui, non ? moi, j'ai bouffé de la partition tout le temps quasiment ! et puis d'avoir flirté tellement avec les pièces créées là au XXe siècle et les difficultés car, au début, on ne savait pas la jouer cette musique ! alors il y avait un mode d'emploi derrière comme une boîte de conserve, donc « ça, ça se fait comme ça... » alors tu tournais la page et puis « ah merde, j'ai oublié ! » tu faisais la moitié des choses !

Tout ça c'est de l'apprentissage. Je n'ai pas envie de faire la guerre contre la partition. Nous nous avons notre propre guerre à mener, que les autres fassent ce qu'ils veulent mais nous on doit être à la bonne place. En tout cas la place que tu auras choisi un moment et te dire « voilà, je suis là et ça doit servir à quelque chose si je suis là ».

Annexe 3

Témoignage de Philippe Berger

La partition a durant très longtemps été un obstacle insurmontable dans ma façon d'appréhender le jeu musical. Pendant mon enfance et mon adolescence, j'ai été confronté à un apprentissage contrariant de la lecture classique auquel je n'ai jamais pu ni voulu rien comprendre.

D'où mon handicap certain, jusque dans mes années de jeune adulte, face à une partition — ou même face à une tablature pour guitare, pourtant plus « visuelle ». Les grilles du jazz n'ont pas plus débloqué mes complexes à me lancer dans la musique.

À chaque fois que s'est interposé de l'écriture musicale entre la musique sonore et moi, j'ai sombré dans la tentation de comprendre au mieux tout ce qui m'était demandé par ces systèmes de signes et j'ai perdu dans cette vaine exploration la possibilité et l'envie de jouer.

Mon pauvre refuge se trouvait dans la reproduction sempiternelle et solitaire de quelques rares « plans » appris par cœur. En dehors de ça, je jouais n'importe quoi n'importe comment.

Il faut dire que j'étais seul. Je ne jouais avec personne. Pas de groupe qui m'aurait entraîné dans une énergie de répétitions rock, par exemple, où la musique s'apprend au fur et à mesure en la partageant, en la jouant à plusieurs.

Je me mis tardivement à jouer de la musique avec d'autres musiciens. Ce fut possible grâce à l'improvisation, où il s'agissait de jouer, cette fois, n'importe quoi... mais pas n'importe comment. Il fallait partir du silence et y retourner dans l'écoute active des interventions des uns et des autres. Et sans la moindre partition.

Peu à peu, tout en continuant à improviser et en multipliant les rencontres, m'est venue l'envie de travailler en direct avec des compositeurs. J'avais également découvert les nombreux travaux internationaux autour des partitions graphiques.

L'idée de me confronter à la partition, après toutes ces années d'improvisation, commençait à s'imposer à moi. Je me suis donc placé dans deux nouvelles positions : celle de l'interprète et celle du compositeur.

De là, j'ai fondé le quatuor Pli, un vrai quatuor à cordes créé, donc, par un altiste improvisateur et ne sachant pas lire, les trois autres membres le sachant et capables aussi d'improviser.

À ma grande stupéfaction, le quatuor, avec son altiste « handicapé », a intéressé plusieurs compositeurs en très peu de temps. Ils nous ont écrit des pièces, adaptées... dans lesquelles se mélangeaient de l'écriture solfégique et un peu de graphisme parfois, mais à la marge. J'ai moi-même composé une pièce pour ce quatuor et six voix de femmes où se trouvaient à la fois ces deux modes d'écriture.

Il a bien fallu que je fasse un grand effort pour déchiffrer ces partitions. Une fois ce travail d'apprentissage quasi par cœur réalisé avec l'aide de mes camarades et du compositeur, je me suis rendu compte avec stupeur de plusieurs choses.

La partition n'est pas un objet « séparé » de la musique. Elle est une des composantes à part entière de la pièce. Son séquençage en plusieurs parties consécutives est d'un grand secours pour l'avancée de la matière musicale. On peut se reposer en très grande partie, voire en tout sur elle pour produire les sons demandés. La partition apporte une sécurité pour l'interprète. Elle permet de rejouer la pièce à l'identique ou à peu de choses près. Elle permet de changer d'interprètes...

Ces prises de conscience, par moi qui ai fait le chemin « à rebours », m'ont permis d'avancer dans mon parcours de musicien. Aujourd'hui, je n'ai plus peur de la partition, même si cette dernière ne doit pas être trop compliquée pour mes capacités de lecture et mes possibilités de jeu instrumental classique et traditionnel qui restent vraiment limitées.

Ces confrontations à la musique écrite m'ont permis de débloquent tout un pan de l'univers musical que j'avais refusé étant enfant et pendant de très nombreuses années. Aujourd'hui, mon travail se situe encore presque exclusivement dans le domaine de l'improvisation avec mon propre vocabulaire de modes de jeu, mais mon passage par la partition me permet au moins une chose, et non des moindres : composer de la musique pour des interprètes.

Fort de cette expérience, je dirai que, même si l'interprétation du répertoire classique et contemporain me reste impossible, je peux toujours travailler en prise directe avec des compositeurs qui prennent en considération le musicien que je suis et qui, le plus souvent me poussent, avec ou sans malice, dans les chemins de la lecture de notes.

