

Cléa Bahous

**Comment construire la musicalité
des élèves débutants ?**

Cléa Bahous

**Comment construire la musicalité
des élèves débutants ?**

Directeur de mémoire : Jean Tabouret

ESM Bourgogne Franche-Comté
2019-2020

Je remercie Laurent Boukobza, Nathalie Goliot, Yves Lancien et Julia Hodges, qui ont répondu à mes nombreuses questions et m'ont guidée dans mes recherches.

Je remercie également Jean Tabouret, qui m'a poussée à m'ouvrir vers des expérimentations et des apprentissages nouveaux.

Sommaire

<u>Introduction</u>	p. 7
<u>I. La découverte de la musicalité</u>	p. 8
1) L'écoute et la création, vers la construction du son.....	p. 8
2) Comprendre le caractère musical.....	p. 10
3) Adapter son enseignement en fonction des âges.....	p. 12
<u>II. Le jeu et l'imagination au service de l'expressivité</u>	p. 14
1) Le jeu, un outil pédagogique ?.....	p. 14
2) Le rapport à la partition.....	p. 15
3) Le rôle de l'imagination.....	p. 16
4) La pédagogie du projet.....	p. 17
<u>III. La place du corps dans l'approche musicale</u>	p. 21
1) Le rôle du corps et de la respiration.....	p. 21
2) La méthode Jaques-Dalcroze, la choréologie et le yoga.....	p. 24
<u>Conclusion</u>	p. 28
<u>Bibliographie/ Sitographie</u>	p. 30
<u>Annexes :</u>	
Transcription des entretiens.....	p. 31
Fiche de lecture.....	p. 39

Introduction

L'expressivité de la musique nous touche et nous émerveille. C'est ce qui donne un sens à notre travail et à notre recherche. Il me semble que le rôle premier du professeur de musique est d'ouvrir ce monde à ses élèves, et de les pousser vers l'admiration de la musique. C'est pourquoi j'ai décidé de me pencher sur ce sujet dans ce mémoire. Le terme "musicalité" est souvent utilisé pour parler de la qualité du jeu d'un musicien. Mais comment définir la musicalité ? Pour moi, cela désigne l'expressivité, la qualité du jeu et le caractère de la musique. Plus simplement, la musicalité est le fait de transmettre des émotions, propres à la personnalité de chacun, ressenties lorsqu'on joue, ou bien d'en ressentir quand on écoute de la musique. En effet, on peut être musicien sans même savoir jouer d'instrument, on l'est si on sent la musique. C'est une qualité qui peut être présente naturellement chez certains, mais c'est souvent à nous professeurs de la construire et de la transmettre. Chez les débutants, elle passe par le développement de l'écoute, mais aussi du son, lié aux gestes, au toucher, au phrasé et à la respiration. Guider un élève et l'amener vers une construction de sa musicalité demeure assez ardu pour moi en tant que pédagogue. C'est un travail qui dépend de la personnalité de chacun, et le sujet est si vaste que je me demande souvent par où commencer, mais aussi quand commencer ? Y a-t-il des bases que l'apprenti musicien doit apprendre avant d'aborder le sens de la musique ? Ou est-ce possible dès le début ? Et surtout, si oui, comment ? De plus, l'apprentissage de la musicalité soulève beaucoup de questions, car peut-on apprendre à ressentir une émotion ? En se basant sur l'exemple du piano, nous nous demanderons donc comment apprendre la musique. **En quoi la construction de la musicalité nécessite une adaptation du pédagogue pour chaque élève et par quoi passe-t-elle ?** Pour étudier ce sujet, nous nous pencherons sur divers ouvrages, et sur les interviews de Laurent Boukobza, professeur de piano à University of Central Florida, Nathalie Goliot, professeur de piano au CRD de Troyes, Yves Lancien, également professeur de piano au CRD de Troyes et Julia Hodges, professeur de piano à Dijon et compositrice de sa propre méthode pour débutants¹. Nous nous intéresserons tout d'abord à la construction de la musicalité aux différents âges, puis au jeu et à l'imagination en tant qu'outils constructeurs d'expressivité musicale. Enfin, nous nous interrogeons sur la place du corps dans cet apprentissage.

¹ Transcription des entretiens en annexe

I. La découverte de la musicalité

Est-il possible d'amener un élève à s'ouvrir au sens et à la beauté de la musique dès le début de l'apprentissage ? Comment ? Et comment adapter cet apprentissage à chaque élève ?

1) L'écoute et la création, vers la construction du son

Chez les enfants, l'éveil musical est un premier pas vers l'apprentissage de la musicalité. C'est une activité qui a justement pour but d'éveiller le goût musical des jeunes enfants et de leur donner envie d'en apprendre davantage sur la musique. En effet, selon son entourage et son éducation, il arrive souvent qu'un élève arrive en cours de piano en ignorant tout ce qui touche à la musique classique, il se peut même qu'il n'en ait jamais écouté. Il faut donc l'amener doucement vers notre culture, en partant de la sienne. Selon François Delalande², la création devrait être la première approche de la musique, avant même l'écoute. L'écoute doit être préparée, et il faudrait d'abord faire naître une envie, une curiosité et une soif d'apprendre chez l'enfant. Sinon, elle sera passive, et la sensibilisation à la musique deviendra plutôt une insensibilisation, car on habitue l'enfant à entendre de la musique sans réellement l'écouter. La première écoute devrait, pour Delalande, être un véritable choc. La création permet cela car nous écoutons toujours plus attentivement une musique qui nous concerne. Pour ces jeux de création, il est possible de privilégier les cours collectifs. George Snyders, auteur de *L'école peut-elle enseigner les joies de la musique ?*³, propose par exemple un exercice de mise en musique de la pluie. Il faut d'abord l'écouter finement, puis la reproduire. Cependant, il est primordial de ne pas s'arrêter à une simple imitation mais de transmettre une émotion au travers de la création. Pour ce faire, l'auteur préconise l'écoute de grandes oeuvres, en lien avec le travail, comme *Jardins sous la pluie* de Debussy par exemple. Il faut veiller à ne pas écraser les élèves par le fossé entre leur musique et les chefs d'oeuvres, tout en les laissant réaliser qu'ils ont une marge de progression.

Une fois que l'enfant est réceptif et intéressé par la musique, on peut commencer à la lui faire écouter, sous forme de listes de morceaux données chaque semaine par exemple, dont on peut discuter par la suite. Il est souvent mieux de ne pas commencer par quelque chose qui rompt

² François Delalande, *La musique est un jeu d'enfant*, Ed. Buchet-Chastel, 2003

³ Georges Snyders, *L'école peut-elle enseigner les joies de la musique ?*, 1993

totallement avec ce qu'il connaît. Pour Laurent Boukobza, parallèlement aux morceaux descriptifs évoqués précédemment, on peut faire écouter de la musique moderne comme Prokofiev ou Bartok aux enfants⁴. Ceux-ci l'apprécient souvent, car il s'agit d'un style très rythmé, plus proche de la musique qu'ils ont l'habitude d'écouter à la radio.

J'ai demandé à Albane, jeune élève de 9 ans qui commence le piano en cours particuliers cette année, d'écouter un ou deux morceaux chaque semaine. Puis je l'interrogeais la semaine suivante sur son ressenti, ce qu'elle pensait du morceau et les mots ou les émotions qu'elle mettrait dessus. Cet exercice me permet de déterminer ce qu'elle a appréhendé de la musique depuis le début de son apprentissage hors du cadre du cours de piano, et si son écoute commence à se développer et à être plus précise. De plus, cela élargit sa culture musicale, et je pourrai ensuite faire référence à un des morceaux écoutés en comparaison aux morceaux qu'elle joue actuellement, pour lui faire comprendre certaines émotions musicales. Enfin, cela contribue à construire son écoute musicale. Je lui fait d'abord écouter la première *Danse Hongroise* de Bartok, qu'elle trouve très amusante. Puis je lui parle du *Nocturne* en do dièse mineur de Chopin. Elle le trouve beau et triste, et déclare que tous les morceaux de piano sont beaux ! Ainsi, Albane trouve déjà un sens à la musique, elle en appréhende les caractères. De plus, je vois que la musique lui plaît et je sais que je peux me servir de cela pour son apprentissage pianistique.

Enfin, on peut commencer à aborder un aspect très important de la musicalité chez les débutants : le son. En effet, ceux-ci sont maintenant plus familiers avec la musique dite classique, et leur oreille se développe. Ils peuvent donc maintenant commencer à s'écouter véritablement quand ils jouent. La qualité du son est ce qu'on recherche en premier chez un débutant, selon Nathalie Goliot. Heinrich Neuhaus disait lui-même : " les trois-quart de mon enseignement sont consacrés au travail du son."⁵C'est donc l'apprentissage sur lequel se basera tout ce qu'il fera dans les années à venir. Pour développer le son, et éveiller l'attention de l'élève sur ce qu'il produit, Nathalie propose des jeux d'improvisation. J'ai proposé à Madeleine, 8 ans, de faire une improvisation lente, en écoutant le plus possible la qualité du son. Elle a eu des difficultés à improviser, car elle s'amusait à jouer partout sur le clavier sans écouter. En effet, l'improvisation est souvent une découverte amusante pour les enfants, il faut les y habituer petit à petit, et surtout mettre des règles d'improvisation qui les cadre. Je lui ai dit de ne jouer que la main droite seule, une note à la fois.

⁴ Transcription des entretiens en annexe

⁵ Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, Ed. Van de Velde, 1971

Comme il y avait moins de son, elle a pu se concentrer et écouter plus facilement, et son son s'est adouci. Il faudrait donc faire cet exercice à une fréquence régulière pour habituer l'élève à écouter son son, et à l'intégrer progressivement dans son jeu.

2) Comprendre le caractère musical

Il est parfois difficile pour les élèves de comprendre qu'il y a plus qu'une mélodie, mais également un caractère, un discours et un sens dans la musique qu'ils jouent. De plus, même si on comprend cette idée, le mettre en pratique peut s'avérer ardu. Pour l'expliquer, on peut leur jouer leurs pièces en variant certains paramètres, comme la vitesse, l'articulation ou les nuances. Cela leur fera comprendre qu'il y a une multitude de manières de jouer un morceau, et que chacun la choisit en fonction de sa personnalité. On peut également faire varier le caractère du morceau, en leur demandant ensuite quel caractère nous jouons, ou leur demander de nous donner une émotion et l'intégrer au morceau. L'élève pourra ensuite donner son avis et dire ce qu'il préfère, ce qui contribuera à former son goût et son intérêt musical. J'en ai fait l'expérience avec Joséphine, une élève de onze ans qui apprend le piano depuis deux ans. Je lui avais d'abord demandé de me dire quelle était l'émotion principale qui se dégageait de son morceau. Elle ne savait pas quoi me dire, et je lui ai donc joué son morceau avec différentes émotions qu'elle me proposait. Elle a ensuite choisi celle qui lui paraissait la plus naturelle, la joie. Je lui ai donc dit de jouer en souriant, et en ayant une image joyeuse en tête. Son morceau était alors plus fluide car elle n'était plus concentrée sur chaque petit détail mais elle gardait une vision d'ensemble, le son était moins dur, et elle s'est surtout détendue.

Cependant, l'expressivité n'est pas le fruit d'un travail intellectuel mais un sentiment humain avant tout. Elle dépend des humeurs, des jours, comme le souligne Yves Lancien. Le professeur doit insister et dire quand ce qu'a joué l'élève est beau. Celui-ci a besoin de s'en rendre compte, on doit amener l'admiration de la musique et la notion de beauté dans chaque cours. L'élève aura alors une écoute "d'émotion", il apprendra à s'écouter et à écouter le beau. J'en ai moi-même fait l'expérience dans mon apprentissage. En effet, mon professeur m'a amené à m'émerveiller devant mes morceaux, en me rappelant toujours combien c'était beau et à quel point nous étions privilégiés de connaître et de pouvoir jouer cette musique. L'admiration et le respect de la musique nous poussent à être plus musiciens, pour lui rendre hommage.

Par ailleurs, un bon moyen de faire de la musique dès le début de l'apprentissage est de jouer à plusieurs, selon Julia Hodges. Cela permet d'aborder des multitudes de styles et de caractères. On peut pousser l'élève dans une émotion en bougeant avec lui, ou en interprétant de façon presque exagérée. De plus, on peut rendre quelques notes musicalement intéressantes si on les aborde de la bonne manière. On peut s'attacher aux nuances, à un legato ou un détaché soigné, et également s'intéresser au titre du morceau par exemple, pour déterminer quel caractère on est censé exprimer selon le compositeur, et faire un choix musical en fonction de cela avec l'élève. Faire jouer ses élèves ensemble dès le début est très intéressant, et ce même si c'est seulement main droite/main gauche. Cela vise un but un peu différent, car l'élève est obligé d'écouter autre chose et donc d'être très réactif. Cela peut aussi marcher en leur donnant des morceaux accompagnés par des disques, même si c'est plus difficile car c'est à l'élève de suivre l'enregistrement.

On peut également aborder les émotions dans la musique avec des jeux d'improvisation encore une fois. Madeleine, élève débutante de 8 ans, s'est prêtée au jeu. Elle avait beaucoup de mal à comprendre comment un morceau peut être triste ou joyeux en fonction de sa façon de le jouer. Je lui ai donc demandé d'improviser sur différents caractères. Elle a eu un peu de mal à improviser de façon "triste", mais la colère et la joie étaient plutôt réussies. Cet exercice m'a permis de voir quelles affinités musicales pouvaient se développer chez elle, et quels sentiments étaient les plus naturels à jouer. Puis, je lui ai demandé de rejouer son morceau et de me dire quel en était le caractère, et elle a pu cette fois me répondre.

Enfin, chanter ou parler le morceau peut aider à trouver le caractère d'une pièce, et surtout à l'exprimer. En effet, la parole est le moyen d'expression que nous maîtrisons le mieux, et le plus naturellement. Cela permet d'extérioriser ce que nous entendons intérieurement mais n'arrivons parfois pas à reproduire. De plus, on peut même faire un peu de théâtre et de gestuelle en parlant ou chantant le morceau. Cela aidera l'élève à se lâcher davantage quand il jouera, mais également à savoir ce qu'il veut dire dans le morceau. Écouter un opéra peut aussi s'avérer très utile pour ceux qui auraient du mal à appréhender la notion de discours musical. Ça devient plus évident dans l'opéra car les chanteurs racontent une histoire, la musique et les paroles sont directement en lien, et la mise en scène permet même de voir le sens de la musique. La connexion entre ligne mélodique, théâtre et paroles est très bien illustré dans l'opéra, et le caractère d'un passage est souvent évident à déterminer.

3) Adapter son enseignement en fonction des âges

Pour Laurent Boukobza, la différence majeure entre l'élève enfant et adulte se trouve dans la rapidité de compréhension et d'apprentissage. Un adulte comprend très rapidement mais se bloque souvent lors de l'exécution. Au contraire, l'enfant met du temps à comprendre, mais n'a aucun problème pour exécuter. En effet, ils ont un rapport à l'erreur très différent. Les adultes sont souvent très complexés par ce qu'ils font, et ne se permettent pas d'erreurs. Ils s'arrêtent souvent en plein morceau à cause d'une petite faute, et peuvent être paralysés à l'idée de faire un exercice qu'ils jugent trop difficile. Les enfants ont beaucoup moins d'écoute critique, il est plus facile de les faire jouer sans se poser de questions et de les faire expérimenter pour découvrir, sans tout expliquer auparavant. De plus, les adultes arrivent avec un bagage et une culture souvent bien plus développée que celle des enfants, ainsi qu'une expérience d'écoute préalable. Nous devons donc discuter avec eux pour savoir ce qu'ils veulent et ce qu'ils attendent du piano. Au contraire, on propose souvent un choix de répertoire et une direction aux enfants, car étant étrangers au monde de la musique, ils ne savent souvent pas eux-même ce qu'ils veulent. Enfin, les adultes ont une histoire et on peut l'utiliser pour les relier à la musique. On peut comparer une émotion forte à tel passage d'un morceau et cela leur parlera plus facilement qu'à un enfant. Il est donc important que le répertoire de l'élève évolue avec son âge.

Par ailleurs, il arrive assez rarement que les enfants soient naturellement expressifs. On peut donc d'abord leur apprendre les "règles" de la musicalité, et le bon goût en fonction des styles. Par exemple, comment résoudre une appoggiature dans Mozart ou mener un crescendo dans Chopin. Il s'agit donc de règles qui composent finalement l'expressivité. On peut également leur faire écouter beaucoup de musique pour qu'ils s'approprient les styles. L'adolescence est l'âge d'or pour l'apprentissage de la musicalité. En effet, c'est une période où on prend conscience de soi. On fait pour soi et non pour les autres, comme c'est souvent le cas dans l'enfance. C'est précieux dans la musique, car on peut décider ce qu'on veut faire, et exprimer ce qu'on a en soi. Ainsi, l'élève peut commencer à faire des choix musicaux personnels plus affirmés. Mais il n'y a pas deux élèves similaires, et le rôle du professeur est de s'adapter et trouver la meilleure manière d'ouvrir les portes de la musique à chacun. Selon Yves Lancien, on doit leur montrer qu'ils ont le droit "d'aimer". Souvent, les élèves ne se rendent pas compte qu'ils ne se permettent pas tout. On doit les pousser à faire des choix musicaux. Pour cela, on peut leur demander: "Qu'est-ce que tu aimes dans cette phrase ? Quelle est la note que tu préfères (ou le sommet) ?" Ensuite, on doit leur apprendre à nous

le montrer, et à donner ce qu'ils ressentent. Il y a deux étapes dans l'expressivité : le fait de ressentir une émotion, et celui de la transmettre à celui qui écoute.

Bilan

Il est possible d'apprendre à faire de la musique dès le début de l'enseignement. Pour cela, on se concentre sur les différents outils du musiciens comme l'écoute, la qualité du son et le caractère. On peut trouver une multitudes d'exercices pour intéresser les débutants et rendre l'apprentissage de la musique possible malgré toutes les difficultés techniques du début. Cependant, le pédagogue doit toujours être très attentif au caractère de chaque élève pour déterminer quel exercice ou expérimentation lui correspond, et surtout ce dont il a besoin pour progresser dans sa compréhension de la musique. Pour cela, on doit toujours savoir où l'élève en est, et le pédagogue doit pouvoir s'adapter à chaque élève.

II. Le jeu et l'imagination au service de l'expressivité

Nous avons vu plus haut que la musicalité du débutant se base tout d'abord sur différents apprentissages, composés principalement du son, lui-même lié au toucher, du phrasé et des nuances. Comment aborder ces outils musicaux avec des pianistes débutants ?

1) Le jeu, un outil pédagogique ?

Le jeu en pédagogie soulève beaucoup de débats, car est-ce renier le travail et l'effort, ou bien le rendre plus abordable ? Le jeu est défini comme une "activité physique ou mentale dont le but essentiel est le plaisir qu'elle procure". Pour Philippe Meirieu⁶, spécialiste des sciences de l'éducation et de la pédagogie, le jeu "désigne une activité, abusivement considérée comme la spécificité de l'enfance et qui se distingue par un type particulier de rapport au réel, aux autres et au temps." Peut-on le considérer comme un outil pédagogique ? C'est en tous cas ce qu'il défend. En effet, apprendre par le jeu est l'un des meilleurs moyens d'impliquer les élèves dans leurs tâches. Ceux-ci aiment les jeux, et on peut ainsi leur transmettre des savoirs en les amusant. Il s'agit en premier lieu de définir un cadre et un espace-temps pour le jeu, et de l'utiliser pour expérimenter et entrer en relation avec les autres. Le jeu est même presque nécessaire car quand on joue, on ne s'intéresse pas au résultat mais aux étapes intermédiaires, l'erreur est permise. Or, c'est souvent ce que nous recherchons pour nos élèves, et ce qu'ils ont parfois du mal à appréhender. L'erreur peut être paralysante pour certains, tandis que dans un contexte de jeu elle est acceptée par l'élève et celui-ci ne s'y arrête plus. Cependant, il est important de varier les moments de cours et de ne pas jouer tout le temps. Comme le dit Philippe Meirieu, "le jeu n'est possible et intéressant que parce qu'il y a des moments où l'on ne joue plus !". Dans la musique, le jeu semble être un bon outil pédagogique car il permet à l'élève de toucher l'instrument et d'expérimenter hors du cadre du cours habituel. Cela requiert de l'imagination de la part du pédagogue, qui doit créer des jeux adaptés à chaque difficulté et à chaque élève, mais c'est justement cela qui en fait un outil précieux. Le jeu est adaptable à chacun et permet d'apprendre ludiquement, en autorisant l'essai et l'erreur. Nous allons maintenant voir comment utiliser le jeu dans l'apprentissage musical.

⁶ <https://www.meirieu.com/DICTIONNAIRE/dictionnaireliste.htm>

2) Le rapport à la partition

L'apprentissage de la lecture est souvent long et difficile, notamment au piano car elle requiert de connaître les clés de fa et de sol, et de savoir lire les deux lignes en même temps. Elle peut constituer une barrière à l'expressivité car les élèves sont si concentrés sur les notes qu'ils oublient d'écouter ce qu'ils jouent, et on peut facilement tomber dans un exercice mental sans but musical. Par exemple, on peut donner une chanson comme *Ah, vous dirais-je maman !* à un débutant, et il ne se rendra souvent pas compte qu'il connaît cette musique tant il est absorbé par la partition. On peut donc se demander s'il est possible de faire de la musique dès le début, avec un niveau de lecture de débutant. Selon Julia Hodges, la réponse est oui, les débutants peuvent faire de la musique malgré leurs difficultés de lecture, notamment en se séparant de la partition. Le travail sans partition permet d'apprendre plus facilement, par imitation par exemple. C'est un bon exercice car cela clarifie la structure du morceau, on apprend le morceau en le divisant par phrases ou par carrures. On peut également faire travailler l'oreille et demander à un élève de jouer un morceau en écoutant ce qu'on joue sans regarder puis en l'imitant. L'écriture du doigté seul facilite aussi l'apprentissage d'un morceau simple, on peut alors aborder la musicalité plus rapidement en parlant du phrasé ou des nuances. Cependant, il est important de varier les rythmes du cours, c'est-à-dire de travailler avec et sans partitions à différents moments du cours.

Julia Hodges donne ensuite différents exemples de méthodes qui abordent l'apprentissage sans partition comme *le piano ouvert*, de J-M. Arnaud, qui dispose d'un disque pour accompagner les élèves, *Pianolude*, méthode élaborée par quatre professeurs avec du répertoire contemporain et favorisant la création, *Les joies des premières années de piano*, de D. Agay ou encore *Méthode européenne de piano*, écrite par F. Emonts. Je me suis procuré la première méthode *Jeux* de György Kurtág⁷. Dans la préface, celui-ci explique qu'il a composé cette méthode pour permettre aux élèves d'expérimenter son instrument plutôt que "d'apprendre à jouer du piano". Il recommande de ne pas suivre la partition très exactement, mais de bien écouter la qualité du son et des silences. S'ensuit ensuite un index des signes utilisés et de leur signification. Par exemple, la longueur d'une note est indiquée par sa forme. Il joue aussi sur les altérations, les longueurs des silences et les modes de jeux, en utilisant les glissandi ou les clusters par exemple. C'est une méthode qui favorise l'apprentissage de l'expressivité dès le début. En effet, prenons pour exemple le morceau "Avec les

⁷ Kurtág, *Jeux I*, Ed. Henry Lemoine, 2004

paumes". La partition indique seulement par des points noirs l'endroit approximatif du clavier où la paume va s'appuyer. Il y a des indications de nuances, des crescendi, des silences, et une indication de caractère : scherzando. On voit donc qu'ici, l'élève pourra se détacher des notes pour se concentrer sur un caractère, et écouter véritablement la qualité du son qu'il produit et des silences. De plus, c'est un exercice utile pour l'apprentissage de la lecture, car on doit repérer les hauteurs sur le clavier, sans pour autant réfléchir à la note exacte que l'on doit jouer. Un autre morceau s'intitule "Avec nonchalance" et comporte les indications "marcher le long du clavier, légèrement distrait..." sur un glissando, et "...puis revenir subitement un peu rageur" sur un cluster. Les caractères sont traités comme des jeux, et l'élève peut les interpréter plus facilement, et créer des sons sans devoir intellectualiser toute la lecture de note.

Par ailleurs, l'apprentissage des morceaux par coeur peut aider les élèves à mieux comprendre ce qu'ils jouent. On peut mettre l'accent sur la lecture au début pour qu'ils progressent dans ce domaine, puis enlever la partition dès que possible. Cela formera leur mémoire, mais leur permettra également de se détacher de ce qu'ils voient et donc d'écouter ce qu'ils jouent. C'est encore une fois le moment pour soigner le son, les nuances et le phrasé.

3) Le rôle de l'imagination

S'exprimer signifie extérioriser ce qui vient de l'intérieur, ce qui vient de soi. Ça implique donc que c'est à nous de créer quelque chose, et pour cela, nous avons besoin d'imagination. L'imagination est la "faculté que possède l'esprit de se représenter ou de former des images"⁸. Elle se développe durant l'enfance, mais peut aussi être travaillée. Selon Monique Deschaussées, l'imagination est le ferment même de l'artiste⁹. C'est elle qui nous permet d'interpréter une oeuvre de mille façons différentes, et de toujours la réinventer. De plus, comme le disait Heinrich Neuhaus¹⁰, "Dès l'enfance, (...) il faut développer l'imagination de l'enfant par des métaphores heureuses, des images poétiques, des analogies avec les phénomènes de la nature et de la vie, en particulier de la vie spirituelle et psychologique." L'art pictural et la musique ont souvent été en lien, comme la musique française au tournant du XXème siècle le montre. Debussy suggère par

⁸ <https://www.cnrtl.fr/definition/imagination>

⁹ Monique Deschaussées, *L'Homme et le piano : de la connaissance physique à la perception métaphysique*, Ed. Van de Velde, 1981

¹⁰ Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, Ed. Van de Velde, 1971

exemple des images à la fin de chacun de ses Préludes, comme *Des pas sur la neige*. Il souligne bien qu'elles n'imposent rien, mais elles nous guident dans la compréhension et l'interprétation de ses oeuvres. De plus, on peut utiliser des comparaisons avec les autres arts pour illustrer nos explications à l'élève, comme parler d'architecture en abordant la structure des morceaux, ou encore de sculptures pour les reliefs et les contrastes.

De plus, les images sont personnelles et permettent à l'élève de s'appropriier le morceau. Ainsi, pour appuyer cet aspect de la musicalité, le pédagogue doit choisir un langage imagé et descriptif. Il doit aussi faire appel à l'imagination de l'enfant. Un morceau ne se réduira alors pas à un caractère comme la tristesse ou la joie, mais à une émotion très précise dégagée par une image, qui inspirera l'élève car elle viendra de lui. J'en ai fait l'expérience avec Madeleine, une jeune élève de huit ans. Je lui ai joué différents morceaux en lui demandant de fermer les yeux et de me décrire les images que la musique lui inspirait. Elle l'a considéré comme un jeu et s'est impliquée avec enthousiasme dans ce que je lui demandais. Elle m'a décrit différentes scènes, toujours très en lien avec les morceaux que je lui jouais, et j'ai pu constater qu'elle avait beaucoup d'imagination, car elle ajoutait une multitude de détails à chaque image. Elle a également relié certains passages à des moments de sa vie quotidienne, ce que j'ai trouvé très intéressant. C'est une élève qui dessine beaucoup, aime danser et chanter. Elle s'accomplit dans tout ce qui est créatif. J'ai fait un peu plus tard la même expérience avec sa soeur aînée de douze ans, débutant également le piano. Celle-ci a été très déboussolée par ce que je lui demandais et n'a pas réussi à voir d'images. Peut-être a-t-elle eu peur de se "tromper", ou bien son imagination a été un peu moins sollicitée durant l'enfance. Je pense que cela montre bien que tous les élèves sont très différents, et ce même s'ils grandissent dans le même environnement familial.

4) Pédagogie du projet

On peut définir le projet comme un "but que l'on se propose d'atteindre"¹¹. Il part d'un point zéro et se dirige vers une finalité, qui conditionne toutes les étapes de ce projet. Il peut être utilisé dans un but pédagogique. La pédagogie du projet a été inventée par John Dewey (1859-1952), un psychologue et philosophe américain. Il pense une pédagogie dite fonctionnelle, en rapprochant l'apprentissage scolaire et l'apprentissage social. Le projet doit être une production concrète, faite en

¹¹ Dictionnaire Larousse, 2019

groupe, qui met en oeuvre un ensemble de tâches nécessitant des apprentissages. Il doit aussi s'intégrer dans son environnement culturel et avoir une valeur sociale.

Le projet peut s'avérer très intéressant dans la pédagogie. En effet, cela permet de faire des activités qui sortent de l'ordinaire avec ses élèves, ce qui décuplera leur motivation. De plus, ceux-ci peuvent voir un but concret à leurs apprentissages. Il est alors primordial que le projet soit imaginé et construit par le groupe et non par le pédagogue seul. Ainsi, les élèves seront impliqués dans leurs tâches et ils adhéreront au projet, en tirant ainsi tous les bénéfices.

On distingue six étapes dans la pédagogie du projet. Émerge d'abord l'idée d'un projet. Puis, il est défini plus clairement, on se l'approprie. Vient ensuite l'organisation et la planification des tâches à accomplir. Ensuite, on "fait" le projet, c'est-à-dire que l'on s'attelle aux travaux planifiés. Puis la finalité arrive, qui doit être un résultat communicable. Enfin, on s'évalue tous ensemble et le pédagogue peut lui aussi présenter ses commentaires. Le projet apporte beaucoup d'enseignements propres à cette pédagogie, qu'il est difficile d'acquérir si l'on ne sort pas du cadre du cours d'instrument. Par exemple, l'élève apprend le sens de l'effort. Il doit également s'intégrer au sein d'un groupe, et y assumer un rôle. De plus, cela développe l'autonomie, et favorise l'apprentissage d'un savoir. Enfin, le but concret lui permet de comprendre pourquoi il travaille, ce qui n'est pas toujours évident pour les élèves débutants.

Mon expérience m'a permis de constater que la pédagogie du projet est très effective pour beaucoup d'élèves. J'ai par exemple organisé avec deux camarades un projet d'improvisation libre dans un centre d'art contemporain avec des étudiants de musicologie et de conservatoire. Tout au long du projet, les étudiants ont appris à travailler en équipe et à se responsabiliser. De plus, la présence d'une représentation les a motivés et poussés à s'impliquer totalement, et donc à progresser en un temps très réduit, nous avons seulement trois répétitions avant la représentation. Chaque élève s'est accompli dans le projet, chacun à sa manière. Nous avons par exemple une étudiante pianiste très réservée, qui avait du mal à occuper l'espace et prendre la parole dans l'improvisation. Nous avons fait divers exercices d'échauffement comparables au théâtre d'improvisation en groupe, et nous avons constaté presque immédiatement que cela l'a aidé à se "décomplexer". En effet, elle a commencé à assumer sa place dans le groupe et à s'exprimer plus librement. Deux ou trois séances plus tard, elle était capable de lancer une nouvelle idée musicale dans l'improvisation, de faire des phrases expressives et de dialoguer avec les autres musiciens. Nous en avons ensuite discuté, et elle nous a dit que ce projet l'avait aidée à assumer un rôle dans un groupe, mais lui avait aussi apporté beaucoup dans son travail musical personnel. En effet, elle a

pu l'appliquer dans ses morceaux et acquérir davantage de présence musicale. Un autre étudiant a pu combattre sa peur du ridicule et se lâcher complètement, en montrant de grandes qualités d'acteur que je n'avais pas imaginées.

Par ailleurs, j'ai observé que Sylvia Kohler, ma tutrice de pédagogie et enseignante au Conservatoire à Rayonnement Régional de Besançon, organisait des projets pour sa classe chaque année. J'ai pu suivre quelques uns de ses élèves durant un projet de conte musical. Ils étaient tous très contents de participer à ce projet, et s'y impliquaient beaucoup. En effet, il y avait de nombreuses répétitions hors des heures de cours car les musiciens collaboraient avec les élèves du département théâtre. Il était alors plus facile de parler de musicalité et d'expression car on visait un but concret, et les élèves pouvaient comprendre à quel point c'est important de transmettre quelque chose au public qui vient les écouter.

Mener un projet peut s'avérer ardu pour un professeur, car il doit trouver une place et un rôle qui corresponde à la personnalité et aux objectifs d'apprentissage de chaque élève. De plus, cela nécessite le soutien de la direction de l'établissement où on enseigne, et souvent la collaboration avec des partenaires culturels. Les projets ont un but pédagogique mais parfois également de médiation. Cela nécessite par ailleurs une grande adaptabilité du professeur, qui doit jongler avec les objectifs pédagogiques qu'il a fixé, les envies des élèves mais aussi les contraintes réelles de temps, de lieu et de budget.

Bilan

Le jeu peut être un très bon outil pédagogique. Il permet l'expérimentation sans peur de l'erreur, et demande une implication de l'élève que celui-ci donnera souvent plus volontiers que dans le travail. Le jeu hors de la partition, comme l'improvisation, facilite le travail de l'expressivité, car on met de côté les difficultés de lecture et on s'intéresse seulement au jeu pianistique. On peut ainsi aborder plus facilement les nuances, le toucher et le phrasé. Par ailleurs, l'imagination est très importante dans la construction de la musicalité des débutants, car se représenter une image mentale de ce qu'on veut dire facilite souvent l'expression. Elle permet également de s'approprier un morceau et contribue finalement à construire la personnalité musicale de l'élève. Enfin, les projets peuvent aussi être bénéfiques pour les élèves. Ils poussent ceux-ci à s'impliquer davantage, à avoir des idées, à se responsabiliser et ainsi à progresser très rapidement. C'est au pédagogue de fixer un

objectif pédagogique pour chaque élève dans le projet, et celui-ci peut par exemple avoir pour but de nourrir la maturité musicale d'un élève. En effet, les représentations font partie de la vie du musicien mais aussi de sa construction. Ce sont des temps forts qui sont nécessaires, car ces expériences apprennent beaucoup aux élèves.

III. La place du corps dans l'approche musicale

La prise en compte du corps dans le jeu du musicien est récente mais de plus en plus présente. En effet, on réalise aujourd'hui à quel point il est primordial de s'en soucier dans l'apprentissage musical. C'est notre moyen de communication, nous sommes obligés de passer par notre corps pour transmettre notre musique. Notre posture et nos gestes sont les reflets de nos états intérieurs, et ce dans notre vie quotidienne aussi bien que dans notre jeu musical. Quelle est la place du corps dans l'apprentissage musical, et comment apprendre à le connaître et à le maîtriser ?

1) Le rôle du corps et de la respiration

Nous avons vu précédemment que la musicalité du débutant repose sur différents piliers d'apprentissage comme l'expressivité et le respect du phrasé, des nuances et du toucher. Mais que sont exactement ces outils musicaux, et comment les aborder ? Le phrasé, issu de "phrase", désigne la manière de faire sentir la phrase musicale, sa ponctuation et sa direction. La musique est un discours, et le phrasé est essentiel pour qu'on puisse le comprendre. La respiration fait partie intégrante du le phrasé, c'est elle qui le rend musical. Lorsqu'un enfant apprend à lire à l'école, on lui dit de respirer entre les phrases et de faire descendre sa voix à chaque fin de phrase. Il en va de même pour la musique ! On respire avant de commencer une nouvelle phrase musicale, et les fins de phrase sont souvent en déclin. Pour le sentir, on peut faire chanter le morceau à l'élève, et déterminer avec lui où les respirations sont les plus logiques, et par conséquent où commencent et où s'arrêtent les phrases. En effet, le chant, contrairement au piano, nous oblige à respirer, et l'élève en prend ainsi l'habitude physique. Par ailleurs, on oublie souvent de respirer lorsqu'on est concentré ou tendu, et cela arrive très souvent aux élèves. En chantant, ils seront concentrés sur leur corps plus que sur leur instrument, et ils prendront conscience de leurs mouvements et de leur état corporel.

On peut définir les nuances comme des "différents degrés d'intensité par lesquels passent une ou plusieurs notes, ou un morceau entier"¹². La qualité des nuances dépend de la qualité du son et du toucher. Toucher est défini dans le *Larousse* par "mettre sa main, ses doigts au contact de quelque chose, de quelqu'un, en particulier pour apprécier, par les sensations tactiles, son état, sa

¹² <https://www.musicmot.com/nuance-definition.htm>

consistance”. Le toucher au piano, c’est tout simplement la manière d’appuyer sur la touche, la qualité de l’attaque de chaque note. Un tout petit mouvement qui, une fois maîtrisé, permet une multitude de nuances et de sons. Il est donc relié à notre façon d’utiliser notre corps. Pour apprendre à avoir un bon toucher, pour un beau son et une grande palette de nuances, on doit conscientiser nos mouvements. Nous étudierons un peu plus tard différentes techniques développées pour maîtriser nos mouvements.

Le corps est notre moyen d’expression. C’est à nous d’apprendre à l’écouter et le respecter, pour en faire un outil de notre musicalité et non un barrage, comme cela peut se produire parfois. En effet, la crispation peut induire des faux accents ou des lourdeurs, sans parler des blessures musculaires ou tendineuses que l’on aura si on ne corrige pas ce défaut. Au piano par exemple, la position du buste est importante. On a parfois le réflexe de se rapprocher du clavier lorsqu’on veut jouer très *piano* et donner une atmosphère intime. Cependant, nous nous mettons des bâtons dans les roues en faisant cela. En effet, tout le poids du buste repose alors sur les doigts, et cela exige davantage d’efforts de retenue et de contrôle de la part de l’interprète. Cela nous donne l’impression d’être engagés dans notre musique, mais rend en fait l’expression plus difficile. On a souvent des réflexes et des mouvements inconscients, justement induits par nos sentiments, mais apprendre à prendre conscience de son corps et à le contrôler rendra l’expression finalement plus naturelle. Prendre du recul avec le buste permet de garder la tête froide, et de maîtriser la phrase. J’en ai fait l’expérience dans mon apprentissage musical. J’ai montré un morceau que je travaillais depuis quelques mois et sur lequel je n’arrivai plus à avancer à Yves Lancien, mon professeur de piano en Cycle à Orientation Professionnelle au Conservatoire à Rayonnement Départemental de Troyes. Il s’agit d’*Une barque sur l’océan* de Maurice Ravel. Le début demande une finesse de son et de toucher absolu car c’est un simple flottement sonore, une atmosphère suspendue. Je n’arrivais pas à trouver un son assez doux et fondu car j’étais concentrée sur des difficultés techniques comme la rapidité des traits, et les différents équilibres sonores. Mon professeur a alors reculé mon buste pour que je sois presque inclinée vers l’arrière, m’a dit de faire confiance à mes doigts, et de penser que c’était facile. En rejouant, j’ai immédiatement senti la différence. Le son s’est allégé, est devenu plus doux, sans pour autant perdre la présence et la précision des notes rapides. En arrêtant d’y penser et en me détendant, les difficultés techniques m’ont semblées plus naturelles, j’ai pu prendre du recul et entendre ce que je faisais.

Monique Deschaussées¹³ détaille différentes utilisations de notre corps qui peuvent servir certaines intentions musicale au piano. Par exemple, une phalange plus ou moins tendue donnera plus ou moins de lumière, ou encore l'épaule apporte une "dimension d'émotion aux chants en leur conférant des vibrations supplémentaires". Par ailleurs, comme vu auparavant, elle souligne que l'absence de gestes traduit le calme. Je pense donc que l'aspect corporel est un facteur important dans la construction de la musicalité, il est primordial de rendre l'élève sensible à ses mouvements et ses sensations.

Mais comment lui faire comprendre cela, et comment lui apprendre ? Lors d'un stage d'observation pédagogique au Conservatoire à Rayonnement Intercommunal de Beaune, j'ai constaté que cet apprentissage occupait une place importante chez beaucoup de professeurs. La position du corps peut être très difficile à gérer pour les élèves. En effet, plus le temps passe, plus ils prennent des habitudes qui peuvent être dangereuses pour leurs santé et néfastes dans leur jeu. Il faut donc l'installer dès le début. Lorsqu'il a fallu modifier la posture des élèves, les professeurs ont joué sur les sensations en les touchant et en les bougeant eux-mêmes, pour que ceux-ci puissent ressentir ce qu'ils devaient faire. L'élève intègre alors plus facilement la position à avoir. Cependant, il est toujours très important de demander l'autorisation avant de les toucher, et ce quelque soit notre relation avec lui.

J'ai beaucoup parlé de l'importance du corps dans le jeu musical avec Catherine, une élève de quarante ans, qui a fait dix ans de piano il y a vingt ans, et a repris avec moi cette année en cours particuliers. Elle était très tendue, car sans cours depuis longtemps, personne ne lui a parlé de sa position. Elle a donc pris l'habitude d'une mauvaise posture, mais surtout d'être très crispée, même pour jouer quelques notes. C'était particulièrement compliqué à corriger car avec l'âge, il est de plus en plus difficile de modifier une position, on est moins malléable que les enfants. Je lui ai d'abord montré la différence de son qu'on peut avoir en fonction de notre position et de notre tension, en lui jouant un bout de son morceau plusieurs fois avec différentes postures. Puis, nous avons travaillé sur la position au piano sans jouer, les yeux fermés. Pour cela, je me suis appuyée sur les conseils de Monique Deschaussées dans son ouvrage sur la technique de Chopin¹⁴. Celle-ci détaille toutes la préparation physique et toute la détente qui doivent être intégrées, avant même de s'asseoir au piano. En effet, la détente constitue selon elle le "point zéro", c'est-à-dire l'état de base

¹³ Monique Deschaussées, *24 études de Chopin : vers une interprétation*, Ed. Van de Velde, 1996

¹⁴ Monique Deschaussées, *24 études de Chopin : vers une interprétation*, Ed. Van de Velde, 1996

du pianiste, qui permet une disponibilité complète. Elle parle d'abord de sentir son corps debout, de prendre conscience du T entre les épaules et la colonne vertébrale. Cela pousse à détendre ses épaules et à se redresser. Ensuite, on doit être capable de retrouver ce point zéro dans n'importe quelle situation de la vie quotidienne, comme ouvrir une porte ou prendre un téléphone. Puis, toujours debout, on peut commencer à bouger ses épaules et à sentir ses mouvements. Vient ensuite la position coudée assise, où on laisse reposer ses avant-bras sur une table devant soi, et on sent leur poids. Les coudes doivent toujours être "vides". Puis, on réveille les poignets en faisant des cercles dans le vide. J'ai guidé Catherine au travers de ces exercices de détente. Puis, nous avons discuté quelques temps, et je lui ai demandé de reprendre la position et l'état qu'elle avait trouvé, sans être aidée cette fois. Il a fallu quelques répétitions pour qu'elle soit complètement détendue. Je lui ai conseillé de faire cet exercice toutes les quinze minutes dans son travail pianistique, mais aussi dans sa vie quotidienne. Nous avons continué ce travail deux semaines, pour qu'elle ait le temps de s'habituer et d'intégrer physiquement ces nouvelles sensations. Puis, nous avons travaillé la détente d'abord sur des notes improvisées, les yeux fermés. Nous l'avons ensuite intégré dans son morceau, d'abord très lentement mains séparées puis mains ensemble. Le travail du corps et de la conscientisation des mouvements demande du temps et de la patience. L'élève s'habitue progressivement à sa nouvelle position, et forme de nouveaux automatismes. Catherine a été très déstabilisée par ces changements au début, et nous avons dû souvent répéter et avancer très lentement pour qu'elle intègre corporellement la détente et prenne de nouveaux réflexes.

2) La méthode Jaques-Dalcroze, la choréologie et le yoga

Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) disait : "On n'écoute pas la musique uniquement avec les oreilles, on l'entend résonner dans le corps tout entier, dans le cerveau et dans le cœur"¹⁵. Musicien, pédagogue et compositeur, il a beaucoup réfléchi sur le rôle du corps dans la musique. Il crée une pédagogie interactive et pluridisciplinaire, fondée sur le lien entre musique et mouvement ainsi que l'improvisation : la Rythmique¹⁶. Une pédagogie est dite active lorsqu'elle veut rendre l'élève acteur de son apprentissage, et qu'elle favorise l'expérimentation à la théorie. On apprend d'abord en faisant. Selon lui, toute sa méthode repose sur le fait que "l'étude de la théorie doit suivre la pratique, que l'on doit enseigner des règles aux enfants que lorsqu'on les a mis à même

¹⁵ JAQUES-DALCROZE Emile, *Notes bariolées*, Ed. Jeheber, 1948

¹⁶ http://dalcroze.fr/crbst_2.html

d'expérimenter les faits qui ont engendré ces règles, et que la première chose que l'on doit enseigner à l'enfant c'est l'usage de toutes ses facultés"¹⁷. Jaques-Dalcroze place le corps comme notre premier instrument, par le biais duquel nous nous exprimons et nous transmettons des émotions. Toutes les notions musicales sont d'abord expérimentées et vécues corporellement par les élèves, qui pourront alors intellectualiser cette expérience et la transmettre à un instrument. Il imagine ainsi beaucoup de petits exercices ou jeux, et l'improvisation y a une part importante. C'est une méthode qui sert beaucoup dans la musique, mais aussi la danse. Par exemple, il invente une façon de marcher sur les battues (2/4, 3/4 et 4/4), qui permettent de ressentir les premiers temps, et le balancement de la mesure. Il propose même de "marcher, courir et danser des fugues de Bach"¹⁸. En effet, selon lui, un homme qui aura appris à vivre dans la musique par le geste aura ensuite des facilités pour interpréter n'importe quel morceau avec beaucoup de naturel.

La choréologie est une façon de penser le mouvement et le corps développée par Rudolf Laban (1879-1958)¹⁹. Danseur et chorégraphe, il fait des travaux sur l'espace entre les formes du mouvement et la notation, et commence à écrire le mouvement : c'est la cinégraphie. Pour Laban, le mouvement est partout, il se demande comment celui-ci est relié à l'esprit, et quelle est sa dynamique. La choréologie est une science d'abord pensée pour la danse, mais qui s'applique finalement aux musiciens, qui doivent également maîtriser une chorégraphie élaborée de leurs mouvements. Selon Laban, la danse est mère de tous les arts, car c'est la base de tout, sans mouvement il n'y a pas d'art. Valérie Preston Dunlop, choréologue, a écrit un modèle structurel du mouvement humain. Pour elle, le mouvement a cinq composantes, qui sont le corps, les actions, l'espace, les relations (intra/inter, soi/autres, espace/instruments) et la dynamique contre l'énergie, c'est-à-dire contre la gravité. La choréologie est donc une science qui a analysé et décortiqué le mouvement. Cela peut être intéressant à explorer avec ses élèves, pour qu'ils apprennent ce qui compose leurs gestes, qu'ils réfléchissent et se concentrent sur leur corps, et réalisent que même s'il est naturel, le mouvement est très complexe et peut être modifié par beaucoup de facteurs.

De plus, la danse et la musique sont très liées. Selon Julia Hodges, la danse permet de s'exprimer avec son corps comme la musique avec son instrument. Passer par ses mouvements permet alors d'aborder la musique plus naturellement pour mieux la comprendre, et ensuite passer au piano.

¹⁷ JAQUES-DALCROZE Emile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Ed. Jobin & Cie, 1920

¹⁸ JAQUES-DALCROZE Emile, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Ed. Jobin & Cie, 1920

¹⁹ Basé sur un cours de Sylvie Robaldo, enseignante de choréologie et intervenante à l'ESM BFC

Par ailleurs, François Delalande²⁰ propose de rendre l'écoute des enfants active en les faisant danser sur la musique. En effet, demander à un enfant de traduire la musique par des gestes et par le corps permet de le pousser à se concentrer sur la musique et à écouter véritablement, ce qui permet une intériorisation de la musique. L'objectif final étant qu'il puisse chanter dans sa tête sans avoir à produire un son, donc de développer l'oreille interne. Ainsi, les mouvements peuvent permettre d'exprimer la musique, mais également de développer l'écoute chez les débutants, qui est un pilier important de la musicalité, dans le développement du son et la conduite de la phrase notamment.

Selon Laurent Boukobza²¹, le yin yoga, un yoga doux non axé sur le renforcement musculaire, est un autre moyen d'apprendre à sentir son corps et à mieux le maîtriser. Cette pratique donne pour lui des outils nécessaires aux pianistes pour apprendre à gérer leur respiration à l'instrument. En effet, on doit maintenir une pose où on sent réellement son corps, parfois très difficile, tout en contrôlant sa respiration, qui doit être profonde et régulière. Tout cet effort de contrôle doit s'effectuer dans la détente, ce qui est exactement ce qu'on doit faire au piano. Dans son livre sur le yoga du musicien, Caroline Carniel-Petit²² explique que le mot yoga vient de la racine sanskrite *yuj*, qui signifie lier, joindre, unir. On peut définir le yoga comme "l'union du corps avec le mental, et du mental avec l'âme" selon B.K.S. Iyengar. Caroline Carniel-Petit est professeur de piano et de conscience corporelle au Conservatoire à Rayonnement Régional de Tours. Elle raconte sa propre expérience du *Hatha-Yoga*, le yoga "des postures", et ce que ça lui a apporté dans sa pratique instrumentale. Dans *Le yoga du musicien*, elle propose divers exercices et échauffements. Elle aborde également la gestion du trac avec des exercices de respirations à faire juste avant d'entrer sur scène. Le *Hatha-Yoga* comporte une partie physique visant la posture et la respiration, et une partie mentale qui travaille sur la relaxation et la méditation. Il permet d'habiter totalement son corps, de maîtriser tout ce qui se rapporte au geste. Or, le musicien doit unir sa pensée et son corps pour pouvoir laisser sortir sa musique. Yehudi Menuhin lui-même disait que "la pratique du yoga peut nous aider à développer un sens fondamental de la mesure et de ses proportions. Elle nous ramène à notre propre corps, notre premier instrument."

²⁰ François Delalande, *La musique est un jeu d'enfant*, Ed. Buchet-Chastel, 2003

²¹ Transcription des interviews en annexe

²² Carole Carniel-Petit, *Le yoga du musicien*, Ed. AleXitère, 2016

Bilan

On peut donc dire que le corps est notre outil principal pour faire de la musique. On doit apprendre à le sentir et à le maîtriser pour qu'il ne soit pas une barrière de notre expressivité, mais son premier acteur. C'est un travail très difficile, qui doit se faire dès le début de l'apprentissage et continuer à être exercé toute notre vie. Il existe diverses méthodes pour nous aider à développer nos sensations et le contrôle de nos gestes, développées par des maîtres qui placent le corps au centre de nos vies et de notre art, comme le yoga, la choréologie ou la méthode Dalcroze. De plus, le son est le ferment de notre musique. Or, sa qualité dépend finalement de notre manière de toucher le clavier. Cette simple relation montre bien que le corps est primordial dans la musicalité.

Conclusion

Pour conclure, la construction de la musicalité commence dès le début de l'apprentissage pianistique. Elle passe par l'acquisition de différents outils, qui, une fois maîtrisés, permettent à l'élève d'être expressif. Il s'agit autant de leur transmettre l'amour de la musique que de leur donner les moyens de l'exprimer. Dès le début, on doit parler de l'écoute du son et du caractère musical. De plus, l'apprentissage des notions de nuances, phrasé et toucher est primordial pour l'élève, il doit apprendre à les maîtriser mais aussi à connaître leur but. Il faut toujours que l'élève comprenne pourquoi il est important qu'il apprenne tel savoir, que son travail aie un but. Tous ces apprentissages peuvent être abordés par différents moyens. J'ai appris que la partition ne doit pas constituer un barrage au début, et que bien que la lecture fasse partie des apprentissages de base, il est possible de travailler avec les débutants sans partitions, sous forme de jeux pédagogiques. En effet, les jeux sont stimulants à la fois pour les enfants et les adultes, et ils permettent un apprentissage très personnel en fonction de chaque élève, en fonction de la créativité du professeur. Ils développent l'imagination, et poussent aussi les élèves à expérimenter sans avoir peur de l'erreur, car le jeu est hors du temps réel et l'erreur n'existe pas. Les projets peuvent aussi avoir cet effet très bénéfique pour les élèves, ils permettent une progression très rapide car il y a un délai pour chaque projet qui pousse chacun à s'impliquer et à faire de son mieux. Par ailleurs, nous avons vu que la conscience de son corps et de ses mouvements est essentielle dans l'apprentissage d'un musicien, et ce dès le début. La maîtrise de ses gestes, et de sa détente (ou non) constitue un outil primordial, car notre corps est notre médium, nous sommes obligés de l'utiliser pour nous exprimer. Nous transmettons notre musique à travers lui, et c'est à nous d'en faire un outil maniable, et non une barrière dans notre expressivité. Nous jouons avec notre corps tout autant qu'avec notre instrument. Cela constitue un travail de longue haleine, qui s'effectue tout au long de l'apprentissage musical et qui ne doit jamais être négligé. Il existe de nombreuses méthodes développées dans le but de mieux connaître et maîtriser son corps, comme la méthode Jaques-Dalcroze, la choréologie ou le yoga.

La réalisation de ce mémoire a été très enrichissante dans mon expérience de pédagogue. J'ai essayé de construire une réflexion basée sur des expérimentations avec mes élèves, des entretiens avec des maîtres qui m'ont guidée dans mes questionnements, ma propre expérience et diverses sources que j'ai pu comparer et analyser. J'avais auparavant eu des difficultés à guider mes

élèves dans leur construction musicale quand leur niveau ne leur permettait pas de lire ou de jouer fluidement. En effet, je me concentrais sur l'apprentissage du jeu et de la lecture, et quand j'essayais d'aborder l'expressivité, c'était toujours très difficile car les élèves ne pouvaient pas encore se détacher de la partition ou de leurs difficultés techniques. Les pistes très variées que j'ai découvertes me semblent être une réponse intéressante à ce problème. En effet, elles permettent de parler d'expressivité et de musicalité quelque soit le niveau de l'élève. De plus, elles sont toutes différentes et me permettent d'aborder la musicalité différemment selon les caractères des élèves, leur maturité et leurs besoins. Cependant, je pense que je dois continuer mes recherches dans cette direction, expérimenter pour voir quelles méthodes parlent le plus aux élèves, et comment elles leur permettent d'avancer. Il existe aussi d'autres moyens d'aborder cette partie du jeu pianistique que je n'ai pas encore creusés. De plus, je pourrai désormais varier davantage les rythmes de cours des débutants, les faire expérimenter et voir leur instrument d'une autre manière.

Ce travail m'a surtout permis de compléter mon bagage pédagogique. Je pense que les professeurs doivent connaître le plus d'outils possibles pour pouvoir piocher dedans en fonction des besoins de leurs élèves. L'adaptation du pédagogue à chaque élève est primordiale dans l'apprentissage musical, et il faut pour cela toujours s'intéresser aux différentes méthodes développées, et avoir une réflexion dessus pour se l'approprier ou bien aussi la rejeter. Ce mémoire est pour moi un début dans ma réflexion pédagogique, il m'a permis de savoir comment la construire, comment choisir des sources fiables, les analyser et les expérimenter, et comment intégrer un nouveau savoir pour le transmettre à ses élèves.

Enfin, j'ai réalisé en écrivant ce mémoire que les recherches que j'ai faites pour la pédagogie m'ont également servies dans mon propre apprentissage pianistique. Les livres sur lesquels je me suis penchée m'ont captivée, et j'ai expérimenté de nombreux conseils dans mon propre jeu pianistique, que j'ai ensuite donnés à mes élèves. De même, cela m'a donné l'occasion de discuter et de poser des questions à des professeurs que je respecte, et ils m'ont appris énormément. La pédagogie nous demande de connaître le mieux possible notre instrument et la musique, pour pouvoir ensuite transmettre et expliquer ce qu'on a appris. Être professeur demande donc aussi d'être élève. Nous n'avons jamais fini de chercher et de découvrir, et finalement, nous devons à nos élèves et à nous-mêmes de toujours creuser pour transmettre ce que nous aurons expérimenté et découvert.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Brigitte Bouthinon-Dumas, *Mémoire d'empreintes*, Cité de la musique, 1993

Carole Carniel-Petit, *Le yoga du musicien*, Ed. AleXitère, 2016

François Delalande, *La musique est un jeu d'enfant*, Ed. Buchet-Chastel, 2003

Monique Deschaussées, *L'Homme et le piano : de la connaissance physique à la perception métaphysique*, Ed. Van de Velde, 1981

Monique Deschaussées, *24 études de Chopin : vers une interprétation*, Ed. Van de Velde, 1996

Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, Ed. Van de Velde, 1971

Georges Snyders, *L'école peut-elle enseigner les joies de la musique ?*, 1993

Mémoire d'étudiant

Anna Bertrand, *le jeu : comment l'intégrer comme un outil pédagogique, un moyen d'apprentissage*, 2018, ESM Bourgogne Franche-Comté

Méthode

Kurtag, *Jeux I*, Ed. Henry Lemoine, 2004

SITOGRAPHIE

<http://dalcroze.fr/>

<http://www.cefedem-aura.org/sites/default/files/recherche/memoire/bert.pdf>

<https://www.esmbourgognefranche.comte.fr/sites/esmbourgognefranche.comte.fr/files/inline/linon.pdf>

<https://www.meirieu.com/DICTIONNAIRE/dictionnaireliste.htm>

<https://www.icem-pedagogie-freinet.org/node/20571>

ANNEXES

Transcription des entretiens

Laurent Boukobza : Professeur de piano à University of Central Florida (titulaire du CA)

- Comment apprendre la musicalité ?

Apprendre à quelqu'un à aimer quelque chose est impossible. Si on n'a pas de sentiments, on ne peut pas créer une émotion. Mais si il ne l'aime pas parce qu'il ne la connaît pas, tu peux lui faire connaître. Pour cela, on peut notamment passer par l'écoute.

Tout dépend de la motivation de l'élève, elle peut faire des miracles. Un élève peu doué mais motivé réussira mieux qu'un élève doué qui n'est pas motivé. Donc la question à se poser est comment le motiver ?

La musique est une culture, qui combine un rythme et une mélodie. Le rythme est issu de la pulsation cardiaque qu'on entend dans le ventre de sa mère (60-90 bpm), et la mélodie calme car elle est comme la voix humaine, c'est une ligne. Pour l'écrire, on a inventé des règles qui sont très compliqué à mettre en place car comment transmettre la liberté d'un interprète sur papier ? Bach est le début de tout ça. Pour comprendre la musique, on doit comprendre Bach. Laurent recommande donc de commencer par des petites pièces de Bach (suites, arias...). Puis on poursuit avec la musique galante (Haydn, Mozart...). Ces compositeurs simplifient la musique (harmonie, basse d'Alberti) pour la rendre accessible à tous. Il faut faire écouter ces musiques aux élèves. Avec Bach, ils comprendront la ligne mélodique, et la musique galante permet d'appréhender les progressions harmoniques.

- Comment motiver les élèves ?

Souvent, un enfant ne travaille pas car il ne comprend pas le but. Il doit donc se rendre compte du produit fini. Ne pouvant l'atteindre lui-même directement, il devrait écouter beaucoup de concerts. On favorisera les opéras car ils sont plus susceptibles d'intéresser les enfants. De plus, ceux ci réagissent souvent mieux à la musique moderne (Prokofiev, Bartok...). En effet celle ci est très rythmée et s'apparente davantage à la musique qu'ils connaissent, comme la musique de film, que celle de Mozart ou Bach. Il ne connaît pas la musique car il n'a aucune référence, n'ayant souvent

pas été éduqué avec de la musique classique. On doit également éduquer son oreille. Pour ce faire, Laurent propose d'écouter de la musique en cours, ou de donner une petite liste de morceaux à écouter chaque semaine, et en parler avec l'élève la semaine suivante. C'est ainsi que l'on développera le goût de l'élève. De plus, la musique sera alors transmise de manière orale. On peut aussi jouer le morceau de l'élève en variant les versions (vitesse, timbre, force sonore) et lui demander ce qu'il préfère et pourquoi. Cela développe leur oreille et leur permet de réaliser qu'il y a des centaines de façons de jouer un même morceau. De plus, on peut alors en déduire ce qu'ils aiment et choisir des morceaux qui leur correspondent.

Par ailleurs, la motivation est un tout, et ne passe pas seulement par la musicalité. Pour être motivé, l'élève a besoin d'avoir un but très précis. On ne doit pas être vague en disant qu'il faut "s'améliorer" pour la prochaine fois mais dire très exactement ce qu'on attend. Si le but du travail est défini, l'élève sera plus motivé.

- Comment aborder la musicalité avec un élève sans moyens techniques ?

Tout d'abord, Laurent a pu constater au cours de son expérience de pédagogue que la musicalité se développe dans la plupart des cas entre 9 ans et 11 ans. Pour lui, il est primordial d'aborder la musicalité le plus tôt possible, avant la technique. On parle "d'instruments de musique", la technique est un instrument et la musique est parfois laissée de côté. Pour l'aborder, le meilleur moyen est de chanter. Cela force l'élève à respirer.

- Quelle est la différence dans l'enseignement de la musicalité entre un enfant et un adulte ?

Pour Laurent, la seule différence se trouve dans la rapidité de compréhension et celle d'apprentissage. Un adulte comprend très rapidement mais a souvent d'énormes barrières au moment d'exécuter. Au contraire, l'enfant met du temps à comprendre, mais n'a aucun problème pour exécuter.

- Quel est le rôle du corps et de la respiration dans l'apprentissage de la musicalité ?

La tension est le problème le plus important et le plus présent dans l'apprentissage du piano. En effet, les élèves se concentrent beaucoup, et trop d'attention crée la tension. Souvent, les élèves contractent les épaules et arrêtent de respirer. Or la respiration est fondamentale dans la musique. De plus, comme le piano n'est pas un vent, on aborde souvent la respiration assez tard, lorsque les mauvaises habitudes sont déjà installées. La méthode Dalcroze parle du rapport au corps dans la

musique. Il explique par exemple que le rythme ne doit pas être compris comme des mathématiques mais ressenti physiquement. Il imagine par exemple des exemples où l'élève marche en chantant ou en bougeant les bras sur le rythme de la mélodie pour ressentir la pulsation, en variant la façon de marcher si c'est binaire ou ternaire pour sentir le balancement de la musique. Par ailleurs, le chant est un excellent moyen de pousser les élèves à respirer. Enfin, Laurent pense que le yin yoga donne les outils nécessaires aux pianistes pour apprendre à gérer leur respiration à l'instrument. En effet, on doit maintenir une pose où on sent réellement son corps tout en contrôlant sa respiration. Tout cet effort de contrôle doit s'effectuer dans la détente, ce qui est exactement ce qu'on doit faire au piano. (livre conseillé : Carole Carniel-Petit, *Le yoga du musicien*, Ed. AleXitère, 2016)

Nathalie Goliot : Professeur de piano au CRD Marcel Landowski à Troyes (titulaire du DE)

· Comment motiver les élèves ?

La plupart du temps, la motivation des élèves varie en fonction de la structure où ceux-ci étudient. Selon Nathalie, ils sont plus motivés lorsqu'ils sont dans un conservatoire que dans une école de musique ou en cours particuliers. En effet, c'est souvent une décision mûrement réfléchie des parents de placer leurs enfants dans les conservatoires. En école de musique, les enfants sont là pour le loisir et n'ont pas souvent un grand soutien des parents. Les parents sont un facteur important de la motivation des enfants. Il est primordial d'établir une communication avec eux. Il faut établir une sorte d'emploi du temps de l'enfant, avec une heure fixe pour que le travail du piano fasse partie d'une "routine" journalière. Il est préférable de le faire avant les devoirs car jouer du piano demande un effort intellectuel important.

Par ailleurs, il ne faut jamais casser un élève ou blesser son amour-propre. Un élève qui se sent en échec ou qui perd sa confiance en lui est souvent irrattrapable. Nathalie pense qu'il faut savoir passer au-dessus de petites erreurs et lâcher du lest lorsqu'on voit qu'un élève est bloqué et complètement démotivé.

Enfin, il est important de s'adapter à la culture de l'élève pour l'amener vers la nôtre petit à petit. En effet, les enfants sont de moins en moins éduqués avec de la musique classique et en ignorent tout quand ils arrivent en cours. Pour leur faire découvrir, nous devons partir de ce qu'ils connaissent et apprécient puis les amener vers de la musique plus "savante". On peut motiver les élèves avec un répertoire adapté à leurs goûts et leurs envies.

- Comment aborder la musicalité avec quelqu'un qui ne la ressent pas ?

La base de la musicalité pour le débutant est le son. C'est la première chose à aborder. Un élève qui a un beau son s'écoute. Il entend quand il joue trop durement. Pour cela on peut jouer son morceau en caricaturant ce qu'il fait, pour qu'il se rende compte de ses erreurs. Puis, lorsque le son est là, on peut parler du caractère du morceau. Il est très important de jouer son morceau à l'élève pour qu'il réalise qu'il y a une multitude d'interprétations possibles. On peut faire varier le caractère, le tempo ou l'articulation par exemple. Ainsi, l'élève saura vers quoi il doit se diriger et ce qu'il voudra entendre.

En parallèle, on peut inventer des petits jeux d'improvisation. Au début, Nathalie propose à l'élève d'imaginer un motif très court, puis d'inventer une main gauche qui soutienne ce motif, juste un seul accord ou un ostinato. Puis elle demande à l'élève de faire des variations sur ce motif, tout en faisant revenir le motif propre régulièrement. Cela développe l'oreille et l'imagination de l'élève. De plus, elle a remarqué que cela permet souvent de débloquer des problèmes. Un élève qui a des difficultés à mettre la pédale ou un mauvais son résout parfois cela en improvisant, car il s'écoute plus et cela se fait naturellement. Ensuite, on peut jouer quelque chose de triste ou de gai, sans lui dire, et lui demander d'improviser quelque chose dans le même caractère, puis lui demander de dire quel caractère c'était. Il est important d'éduquer les élèves à mettre des mots sur ce qu'ils jouent, pour que ce ne soit pas seulement instinctif. Puis on peut leur demander de mettre un caractère sur les différentes parties de leurs morceaux.

- Comment aborder la musicalité avec un élève qui a peu de moyens techniques ?

La technique n'est pas un barrage. Tout s'apprend, et selon Nathalie n'importe qui est capable d'y arriver au cours des trois premières années d'apprentissage du piano. Elle propose sinon de chanter une partie du morceau où l'élève bloque pour qu'il l'ait bien dans l'oreille, puis de le reproduire en jouant.

- Quelle est la différence d'apprentissage entre un enfant et un adulte ?

Tout est différent ! C'est souvent mieux d'utiliser des méthodes différentes pour les enfants et pour les adultes. De plus, les adultes ont une oreille qui est déjà formée. Ils préfèrent souvent jouer des grands classiques simplifiés, de la musique actuelle ou de la variété. Les enfants n'ont pas encore l'envie du piano quand ils commencent, contrairement aux adultes. On leur impose des choses pour les éduquer mais aussi parce qu'ils n'ont souvent aucune idée de ce qu'ils veulent. Au contraire, on

doit discuter avec les adultes pour savoir ce qu'ils attendent de nous, et quel est l'objectif qu'ils se fixent avec le piano. De plus, ceux-ci ont déjà de l'expérience donc on peut les relier aux sentiments profonds de la musique en nous adressant à leur passé et à ce qu'ils ont vécu. Nous devons aussi discuter avec les enfants pour savoir s'ils ont un objectif ou non. Le répertoire doit évoluer avec l'âge. Par exemple, il est difficile pour un enfant de s'amuser avec du Bach. On doit plutôt choisir des musiques de film ou des morceaux gais et simples qui leur parlent. Quand ils grandissent et deviennent adolescents, on peut alors leur proposer du répertoire plus romantique qui fait appel à leur sensibilité. Le plus important est de leur donner ce qu'ils aiment jouer et de ne pas les forcer à faire quelque chose qui ne leur correspond pas.

- Quel est le rôle du corps et de la respiration dans l'apprentissage de la musicalité ?

Le corps tient une place très importante dans la musicalité d'un élève. Celui-ci ne pourra pleinement s'exprimer s'il est tendu ou s'il ne parvient pas à bouger ou respirer. Le son est intimement lié au geste. Un geste crispé produira un son dur, un geste souple produira un son timbré et beau.

(livres conseillés : Monique Deschaussées, *L'Homme et le piano : de la connaissance physique à la perception métaphysique*, Ed. Van de Velde, 1981 / Heinrich Neuhaus, *L'art du piano*, Ed. Van de Velde, 1971)

- Quel est l'impact du développement de la musicalité sur la motivation de l'élève ?

Pour les débutants, la musicalité n'est pas ce qui pousse l'élève. Elle en est plutôt le résultat. C'est seulement plus tard qu'elle sera primordiale pour la motivation des élèves. En effet, un élève qui sent la musique sait pourquoi il joue, et cela devrait être sa seule motivation. Mais ce changement intervient souvent à un plus haut niveau et les débutants ne peuvent pas encore le sentir comme cela.

Yves Lancien : professeur de piano au CRD Marcel Landowski, à Troyes (titulaire du CA)

- Peut-on apprendre la musicalité et l'expressivité ?

Oui ! La première question à poser à l'élève est "pourquoi fais-tu de la musique ?". Si c'est parce qu'il aime ça, alors l'expressivité est déjà là. Il faut savoir pourquoi il fait ça, et ce qu'il aime. Ensuite, on peut procéder par analogies dans les morceaux, en se référant à ce qu'il aime dans la musique. Par exemple, orchestrer les morceaux et dire que telle voix est jouée par tel instrument

peut aider si l'élève aime la musique orchestrale. L'imagination joue aussi un rôle très important dans l'expressivité et les caractères musicaux. Une des grandes difficultés de l'enseignement de la musicalité réside dans le fait que cela doit venir de l'intérieur de l'élève, et que ce ne soit pas copié ou imité. Il y a donc plusieurs étapes dans cet enseignement. Tout d'abord, les enfants sont assez rarement expressifs. On peut donc d'abord leur apprendre les "règles" de la musicalité, et le bon goût en fonction des styles. Par exemple, comment résoudre une appoggiature dans Mozart ou mener un crescendo dans Chopin. Il s'agit donc de règles qui composent finalement l'expressivité. On peut également leur faire écouter beaucoup de musique pour qu'ils s'approprient les styles. L'adolescence est l'âge d'or pour l'apprentissage de la musicalité. En effet, c'est une période où on prend conscience de soi. On fait pour soi et non pour les autres comme c'est souvent le cas dans l'enfance. C'est précieux dans la musique, car on peut décider ce qu'on veut faire, et exprimer ce qu'on a en soi. Ainsi, l'élève peut commencer à faire des choix musicaux personnels plus affirmés. Mais il n'y a pas deux élèves similaires, et le rôle du professeur est de s'adapter et trouver la meilleure manière d'ouvrir les portes de la musique à chaque élève. On doit leur montrer qu'ils ont le droit "d'aimer". Souvent, les élèves ne se rendent pas compte qu'ils ne se permettent pas tout. On doit les pousser à faire des choix musicaux. Pour cela, on peut leur demander : "qu'est ce que tu aimes dans cette phrase ? Quelle est la note que tu préfères (ou le sommet) ?". Ensuite, on doit leur apprendre à nous le montrer, et à donner ce qu'ils ressentent. Il y a deux étapes dans l'expressivité : le fait de ressentir une émotion, et celui de la donner à celui qui écoute.

- Comment motiver les élèves ?

La motivation d'un débutant dépend de beaucoup de paramètres. Le cadre familial est le premier pilier dans la construction de la motivation. Si la famille a une culture du travail, alors l'élève sera poussé et plus motivé. Le premier effort à faire est donc de construire un cadre qui guidera l'enfant vers le travail. On peut se référer au triangle pédagogique enseignant - apprenant - parents. Il est primordial d'instaurer un dialogue avec les parents pour leur montrer leur responsabilité dans l'éducation musicale de leur enfant, et de construire une relation de confiance avec eux. En effet, la musique est une éducation, et non un loisir comme beaucoup le pensent, et son apprentissage nécessite une part de responsabilité des parents. Il faut donc leur montrer la réalité et les implications de l'apprentissage de la musique. En fait, le plaisir musical est une conséquence de la pratique. S'il pratique, alors l'élève peut se faire plaisir, ce qui l'induit à pratiquer encore plus. Le rôle du professeur et des parents est donc de construire ce cercle.

L'expressivité n'est pas le fruit d'un travail intellectuel mais un sentiment humain avant tout. Elle dépend des humeurs, des jours. Le professeur doit insister et dire quand ce qu'a joué l'élève est beau. Celui-ci a besoin de s'en rendre compte, on doit amener l'admiration de la musique et la notion de beauté dans chaque cours. L'élève aura alors une écoute "d'émotion", il apprendra à s'écouter et à écouter le beau.

· Le corps a-t-il un rôle important dans l'apprentissage de la musicalité ?

Oui évidemment ! Il constitue souvent un barrage dans l'expressivité. Par exemple, si on est trop crispé, cela peut induire des faux accents ou des lourdeurs. Au piano, la position du buste est importante : si on est en avant, on ne contrôle pas le son. On a souvent des réflexes et des mouvements inconscients, justement induits par nos sentiments, mais il faut apprendre à prendre conscience de son corps et à le contrôler. Prendre du recul avec le buste permet de garder la tête froide, et de maîtriser la phrase. De plus, la qualité du son est caractérisée par la souplesse de l'attaque de chaque note.

Julia Hodges, professeur de piano à son compte, titulaire du DE et du GRSM Londres

· Est-ce possible de faire de la musique dès le début de l'apprentissage du piano ?

Il faut déjà définir précisément ce qu'on entend par "faire de la musique". Selon Julia Hodges, la musicalité commence par l'écoute, le son et les nuances, le geste, le toucher, le phrasé et la respiration. De plus, on peut être musicien sans jouer d'un instrument ! Il s'agit de sentir la musique, on peut également l'exprimer au travers du chant ou du rythme. La musicalité a également trait à l'imagination, et les enfants en ont souvent énormément. L'un des rôles du pédagogue sera alors de la laisser s'exprimer.

Il est possible de faire de la musique dès le début, notamment en jouant ensemble. Le professeur peut accompagner ses élèves. Cela permet notamment d'aborder des multitudes de styles et de caractères. De plus, on peut rendre quelques notes musicalement intéressantes si on les aborde de la bonne manière. On peut s'attacher aux nuances, à un legato ou un détaché soigné, et également s'intéresser au titre du morceau par exemple, pour déterminer quel caractère on est censé exprimer selon le compositeur, et faire un choix musical en fonction de cela avec l'élève.

On peut aussi faire jouer des élèves ensemble, même si c'est seulement main droite/ main gauche au début, ou encore donner des morceaux accompagnés par des disques même si c'est plus difficile. Cela oblige l'élève à écouter autre chose et donc à être très réactif.

D'autre part, on peut se séparer de la partition. En effet, une grande partie de la musicalité repose sur l'écoute, et souvent, quand un élève est très concentré sur la lecture il oublie d'écouter ce qu'il joue. Par exemple, on peut donner la partition de *Frère Jacques* à un débutant, souvent celui-ci ne reconnaîtra pas la chanson en déchiffrant tant il sera absorbé par les notes et le rythme. De plus, le travail sans partition permet d'apprendre plus facilement, par imitation par exemple. C'est un bon exercice car cela clarifie la structure du morceau, on apprend par phrases ou par carrures. On peut également faire travailler l'oreille et demander à un élève de jouer un morceau en écoutant ce qu'on joue sans regarder puis en l'imitant. L'écriture du doigté seul facilite aussi l'apprentissage d'un morceau simple, on peut alors aborder la musicalité plus rapidement comme le phrasé ou les nuances. Cependant, il est important de varier les rythmes du cours, c'est à dire de travailler avec et sans partitions à différents moments du cours.

On peut aussi aborder la musique corporellement. La danse permet de s'exprimer avec son corps comme la musique avec son instrument. Passer par ses mouvements permet alors d'aborder la musique plus naturellement pour mieux la comprendre, et ensuite passer au piano. Il en va de même pour le chant. De plus, chanter nécessite de respirer, ce qui est un très bon apprentissage pour les pianistes. On n'a pas besoin de respirer pour faire du son au piano, et parfois certains oublient complètement ce facteur qui est pourtant primordial dans l'expressivité.

Julia Hodges donne ensuite différents exemples de méthodes qui abordent ce genre d'apprentissage hors de la partition ou avec accompagnement :

- *Le piano ouvert*, J-M. Arnaud, Ed. Salabert, 2007, avec disque
- *Pianolude*, M. Joste, V. Guérin-Descouturelle, P. Barkeshli, A. Chartreux, Ed. Van de Velde, 2002, méthode avec du répertoire contemporain et favorisant la création
- *Les joies des Ières années de piano*, D. Agay, Ed. Musicales Françaises, 2004
- *Méthode européenne de piano*, F. Emonts, Ed. Schott, 1998

Fiche de lecture (réalisée en mai-juin 2019)

Pour cette fiche de lecture, j'ai décidé de me pencher sur la motivation des jeunes élèves. En effet, je ne sais pas encore quelle méthode appliquer pour intéresser un enfant qui ne s'ouvre pas de lui-même à l'apprentissage de la musique et qui ne fournit pas le travail nécessaire pour progresser. Je voudrais donc apprendre à transmettre la musicalité à des gens qui n'appréhendent pas du tout ce concept pour les pousser à chercher plus loin d'eux même. Pour ce faire, j'ai choisi de lire un chapitre de *La musique est un jeu d'enfant*, issu de 10 interview radiophoniques diffusé par France Culture de François Delalande en 1967, et publié en 2003. François Delalande, né à Paris en 1940, est responsable des recherches théoriques du Groupe de Recherches Musicales et étudie les conduites d'écoute et de production musicale, chez l'enfant particulièrement. *La musique est un jeu d'enfant* est un livre qui cherche l'éveil musical le plus naturel pour chaque enfant. Nous nous intéresserons au septième chapitre, intitulé "Comment éduquer l'écoute ?" (p. 95 à 110). Pour illustrer le même sujet, nous parlerons également du livre *L'école peut-elle enseigner les joies de la musique ?* par Georges Snyders (1917-2011), philosophe français et chercheur en "Sciences de l'éducation", publié en 1993. Nous nous pencherons sur une partie du premier chapitre, intitulé "multiples sont les voies de l'éducation" (p. 23 à 31).

Comment éduquer l'écoute ? est un chapitre qui s'intéresse à la motivation des enfants vis-à-vis de l'écoute musicale, et qui se demande comment l'aborder pour que l'enfant y prête toute son attention sans y être contraint, mais plutôt par curiosité. Il est très intéressant pour ce sujet car l'écoute est un pas primordial vers la compréhension de la musicalité et donc vers la motivation.

Selon François Delalande, la méthode pédagogique des premières écoutes consistait jusqu'ici à faire écouter des disques aux enfants, en les habituant petit à petit à la musique classique, par petites doses. De plus, on leur apprend parfois à l'école quelques rudiments de pratique musicale, avec la flûte notamment, mais sans véritable préparation préalable. Il s'indigne devant cette méthode, car c'est selon lui prendre les choses dans le mauvais sens. Il faudrait avant toute chose faire naître une envie, une curiosité et une soif d'apprendre chez l'enfant. Sinon, son écoute sera passive, et la sensibilisation à la musique sera plutôt une insensibilisation, on habitue l'enfant à entendre de la musique sans réellement l'écouter. La première écoute devrait, pour Delalande, être un véritable choc. Si on ne ressent rien en écoutant une grande oeuvre, on la gâche irrémédiablement.

Delalande pense qu'un enfant sera d'abord intéressé par une musique qui le concerne directement. Il devrait donc d'abord écouter sa propre musique, quelle qu'elle soit. Ainsi, il acquerra une véritable écoute poussée par la motivation. On pourra ensuite lui faire écouter d'autres musiques, qui devraient encore une fois le concerner. Il donne pour exemple *Variations pour une Porte et un Soupir* de Pierre Henry. Cette musique serait plus à même de captiver les enfants qu'une symphonie de Mozart, car c'est une musique qui ressemble à la leur. Il faut donc choisir habilement les morceaux qu'on fait écouter aux enfants. La musique doit être un jeu, donc enseignée ludiquement. Quoi de mieux donc que la création qui naît du jeu, qui induira ensuite une curiosité vers les autres oeuvres. Cette "écoute praticienne" reste selon lui la façon la plus naturelle d'écouter de la musique, de la même façon qu'un pianiste sera plus concentré en écoutant un morceau qu'il travaille qu'un autre.

Il faudrait donc essayer d'éviter l'écoute de musique jusqu'à ce qu'une production musicale soit faite par l'enfant. Le danger est qu'il écoute de la musique à la radio, ou dans les magasins et qu'il la compare avec sa musique, qui n'aura rien à voir. Pour remédier à cela, Delalande propose de faire écouter des disques qui ressemblent à la production de l'enfant dès le début, pour qu'il ne se sente pas marginal et qu'il se rende compte qu'il existe différents types de musique. Cependant, on pourrait imaginer que d'écouter une musique avec un intérêt particulier pour un aspect du morceau nous mettrait des oeillères, et que nous passerions à côté de la profondeur de la pièce. Mais il précise que c'est justement le fait d'écouter un aspect particulier qui nous rendra attentifs à la musique, et qu'avec cette attention, nous pourrions nous laisser surprendre et que nous prendrions conscience de l'ampleur de la musique, ce qui serait bien plus difficile pour des débutants sans axe d'écoute. Avec le temps et la pratique, on acquiert une sorte de virtuosité d'écoute qui nous permet de nous passer de cela et de centrer notre attention sur ce que l'on veut.

Pour les enseignants qui n'auraient pas l'intention ou le temps de pousser les enfants à amorcer une création, François Delalande propose une autre manière de rendre l'écoute des enfants active : les faire danser sur la musique. En effet, demander à un enfant de traduire la musique par des gestes et par le corps permet de le pousser à se concentrer sur la musique et à écouter véritablement, ce qui permet une intériorisation de la musique. L'objectif final étant qu'il puisse chanter dans sa tête sans avoir à produire un son, donc de développer l'oreille interne.

Pour Delalande, les jeux visant à éduquer l'écoute, comme reconnaître un basson dans une symphonie de Mozart, ne sont pas très utiles. Il préfère pousser les enfants à jouer, à produire. Cependant, pour que ceux-ci s'écoutent et ne fassent pas seulement du "bruit" pour le plaisir, il

propose de les enregistrer et de les faire écouter. Ils pourront alors s'approcher d'une écoute critique, car ils seront directement concernés. Par la suite, ils pourront appliquer cette écoute aux grandes oeuvres. Parfois ils deviennent plus critiques que certains puristes. François Delalande défend donc une écoute créative plutôt qu'une écoute d'analyste ayant les clés d'écriture des morceaux.

D'autre part, selon Georges Snyders, un professeur doit toujours présenter le but ultime de la musique, sa raison d'être, auquel cas les moyens techniques et le travail sembleront nécessaires pour atteindre ce que l'on cherche. C'est donc le désir du beau qui doit pousser l'élève à travailler la technique, et qui lui donne une véritable motivation. Il pense que l'écoute active est un premier pas vers cette connaissance. Il propose pour cela deux exercices : entraîner les élèves à distinguer les hauteurs, les durées et les rythmes des notes en le mettant en relation avec une valeur émotionnelle et esthétique, et apprendre à distinguer les différents timbres des instruments pour les reconnaître dans les oeuvres et également comprendre leur rôle dans le déroulement du morceau.

De plus, l'histoire de la musique peut être utilisée comme motivation pour l'élève. Elle rend la musique plus humaine, on comprend les motivations sociologiques derrière les oeuvres. Mais l'élève doit déjà être sensible à l'oeuvre pour pouvoir être touché par son histoire, c'est pourquoi aborder l'histoire d'un morceau sans l'écouter serait contre-productif. Par ailleurs, il n'est pas nécessaire de suivre un ordre chronologique des oeuvres pour les saisir, car les chefs d'oeuvres s'expliquent par l'histoire, mais l'histoire ne se penche pas que sur des chefs d'oeuvres.

Georges Snyders pense que jouer est le meilleur moyen d'acquérir un sens musical. Il faut cependant faire comprendre à l'élève que jouer ne s'apparente pas à un exercice mais à un plaisir, et qu'il faut transmettre quelque chose. Mais le plus important est de créer. Il propose par exemple un exercice de mise en musique de la pluie. Il faut d'abord l'écouter finement, puis la reproduire. Le fait d'y parvenir est une grande source de joie pour les jeunes, donc source de motivation. Cependant, il est primordial de ne pas s'arrêter à une simple imitation mais de transmettre une émotion au travers de la création. Pour ce faire, l'auteur préconise l'écoute de grandes oeuvres, en lien avec le travail, ici *Jardins sous la pluie* de Debussy par exemple. Il faut veiller à ne pas écraser les élèves par le fossé entre leur musique et les chefs d'oeuvres, tout en leur faisant réaliser qu'ils ont une marge de progression.

Il invite également à faire comprendre que l'écoute d'un chef d'oeuvre est un acte, et se différencie de celle d'une musique en fond sonore. Elle requiert une dédication complète et une concentration intense. Il faut gommer toute incommodité qui pourrait gêner celle-ci. Le type

d'écoute qu'on a à un concert est le résultat d'une évolution dans l'histoire, et c'est elle qui convient le mieux à la musique composée par les grands. Cependant, Georges Snyders conseille de commencer par des oeuvres intermédiaires et faciles d'accès pour les élèves. En effet, ceux-ci ont besoin d'une musique à leur niveau, et elles serviront de palier vers des musiques plus complètes et élaborées.

En conclusion, ces deux auteurs semblent dire que l'écoute est un pas important vers la compréhension de la musicalité. Si on arrive à entendre l'émotion dans la musique, on peut ensuite la reproduire dans son propre jeu. De plus, la création est très importante, elle rend l'élève concerné et impliqué. Cependant, ces livres me paraissent très axés sur l'apprentissage de la musique à l'école, et non pas sur l'apprentissage d'un instrument. Il faut donc adapter ces méthodes pédagogiques à un élève seul, et les combiner avec l'apprentissage pratique de la musique. Par ailleurs, j'ai appris que l'écoute devait être préparée et les morceaux soigneusement choisis en fonction de l'élève. Il est donc difficile de conseiller n'importe quel concert à un musicien débutant comme j'ai pu le faire parfois. Le sujet que j'ai choisi me paraît approprié aux questions que je me pose en tant que pédagogue, et j'aimerais le creuser davantage et en parler avec des professeurs expérimentés. Cela m'apportera beaucoup car la musicalité et la motivation sont pour moi les piliers de l'apprentissage musical.

