

**Willy BRAUNER**

discipline : batterie jazz

# **Le travail e(s)t l'art de l'anti-musique**

**Le travail instrumental est-il une entrave  
à la production artistique ?**

CEFEDM Rhône-Alpes  
promotion 2011-2013



# Sommaire :

<b>Introduction</b>	<b>4</b>
<b>1ère partie : travailler, de quoi parle-t-on ?</b>	<b>6</b>
1.1. Les perceptions sociales du travail	6
1.2. Le rejet du travail	8
1.3. Le rapport à l'erreur	9
1.3.1. L'erreur destructrice	13
1.3.2. L'erreur constructiviste	14
1.4. Se mettre au travail	16
<b>2eme partie : Les mythes liés à la pratique instrumentale</b>	<b>19</b>
2.1. Au boulot, le génie n'existe pas	19
2.2. Le génie n'existe pas et pourtant ...	21
2.3. Le travail ne sert à rien	23
<b>3eme partie : Travailler, oui, mais comment ?</b>	<b>27</b>
3.1. Le travail généralement déconnecté des réalités de jeux	27
3.2. Les raccourcis n'existent pas	30
3.3. Le professeur et la méthode	31
3.4. Mon ancienne méthode de travail	33
3.5. Ma méthode de travail re-visitée	36
<b>Conclusion</b>	<b>39</b>
<b>Annexes</b>	<b>40</b>
Annexe n°1 - interviews	40
Annexe n°2 : Philippe MEIRIEU, Les devoirs à la maison	49
<b>Bibliographie</b>	<b>50</b>

## Introduction

Pendant de nombreuses années, je me suis infligé un rythme de travail instrumental très rigoureux et journalier dans lequel je mettais en pratique différentes méthodes adaptées aux points sensibles de ma technique. Cela passait par l'élaboration d'un programme strict divisé entre l'échauffement, la technique pure, la mise en pratique de cette technique en situation de jeu, la tenue d'un carnet route, le travail par séquences fragmentées, l'enregistrement de mes séances de travail personnel... Malgré cela, je n'ai pas souvent eu la chance d'observer les fruits de cet acharnement en situation de production musicale, que ce soit lors de concerts ou de jam-sessions. La question se pose tout simplement alors de savoir si cette rigueur était réellement en adéquation avec sa visée originelle.

La notion de travail instrumental peut être parfois très sensible aux oreilles des musiciens. Tous émettent des avis très inégaux concernant cette pratique, qui pour certains, dénaturerait « la réelle » production musicale. Alors que les institutions dictent une ligne de conduite inverse, porteuse de valeurs fortes au sujet du travail, certaines phrases continuent de résonner telles que : « *arrête de travailler, va jouer* », ou encore : « *le travail ne fait pas la musique* ». Mais alors pourquoi s'acharnerait-on à vouloir faire partie du monde des travailleurs ? D'autant plus que certains musiciens, revendiquant ne pas faire partie de celui-ci, ne semblent pas rencontrer de difficultés au niveau de la réalisation artistique.

Mon intégration au centre de formation des enseignants de la musique a été l'occasion de revisiter ma démarche et de poser un certain nombre de questions sur la très large notion de « travail », mais aussi sur le sens dont mon travail personnel peut être porteur. Pourquoi travaillons-nous ? D'où cela vient-il ? Qu'est ce que cela nous apporte réellement, et surtout cela peut-il s'avérer être une entrave à la production artistique ?

Dans le but d'approfondir cette problématique, j'ai décidé d'élaborer un certain nombre d'interviews auprès de différents types de musiciens. Les questionnements qui ont découlé de ces dernières m'ont permis d'agrémenter mon plan de recherche mais également d'asseoir ma réflexion sur les thèmes suivants : tout d'abord, j'aborderai la question du travail, de la norme et de l'erreur. Viendra ensuite une réflexion sur ce qu'est le génie et sur ses représentations au sein du monde des musiciens. Nous finirons par rendre compte de l'importance de la méthode : quelle méthode pour le musicien si le génie n'existe pas ? D'un point de vu plus pédagogique, l'ensemble de

cette réflexion sur la méthode débouchera sur le rôle du professeur face à cette notion certainement indispensable à prendre en considération dans les contenus de cours.

# 1ère partie : travailler, de quoi parle-t-on ?

Avant même de développer une réflexion sur le travail dans son « sens social », il est intéressant de prendre connaissance de l'étymologie du mot travail. Voici quelques définitions :

*« Du latin tripalium, appareil formé de trois pieux, utilisé pour ferrer ou soigner les animaux, ou comme instrument de torture pour punir les esclaves. Le travail désigne l'effort physique ou intellectuel qui doit être accompli pour faire quelque chose ou obtenir un résultat recherché. »<sup>1</sup>*

*« Le travail viendrait du christianisme entre autre d'après lequel, nous cherchons à obtenir le salut de dieu. »<sup>2</sup>*

*« Labeur, application à une tâche, effort soutenu pour faire quelque chose, en parlant de l'esprit comme du corps. »<sup>3</sup>*

*« Activité de l'homme appliquée à la production, à la création, à l'entretien de quelque chose : Travail manuel, intellectuel. »<sup>4</sup>*

## 1.1. Les perceptions sociales du travail

Pour commencer, nous nous pencherons sur les anciennes représentations sociales que porte la notion de travail. Celles-ci ont subi de nombreuses transformations à travers les siècles. Le travail était perçu comme dégradant dans l'antiquité. Travailler, c'était l'asservissement à la nécessité, et cet asservissement était inhérent aux conditions de la vie humaine. Plus on traverse le temps, plus on voit évoluer le sens que porte ce mot. Au Moyen-Age, la valeur du travail change et celui-ci est perçu comme un remède contre la paresse. Au XVIII<sup>ème</sup> siècle, on parlera du travail comme valeur de productivité...

---

<sup>1</sup> Toupie Dictionnaire, « travail », <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Travail.htm>

<sup>2</sup> Mémoire de Fanny PILLET, « Comment permettre aux élèves de se mettre au travail pour construire du sens dans leurs apprentissages ? »

<sup>3</sup> Wiktionary, « travail », <http://fr.wiktionary.org/wiki/travail>

<sup>4</sup> Larousse « travail », [http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travail\\_travaux/79284](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/travail_travaux/79284)

Aujourd'hui, il est bien perçu socialement de travailler ; cela est un gage de sérieux et de qualité. C'est en tout cas ce que nous dicte la société dans laquelle nous vivons. Même les politiques s'emparent de cette vision du travail. On entend des slogans comme « la France appartient à ceux qui se lèvent tôt ». Le paresseux est condamné dans un monde où la production est valorisée. Il faut ainsi produire, être productif. Il faut donner de soi pour que l'on nous accorde un crédit particulier, que ce crédit soit attribué dans un cercle social professionnel, amical ou encore familial.

Cela se vérifie parfaitement au sein des familles qui ont pour principale préoccupation la réussite de leurs enfants. Il faut travailler car le travail est intimement lié à la notion de réussite, et bien sûr, qui voudrait ne pas réussir sa vie ? En ce sens, nous sommes, dès le plus jeune âge, conditionnés à aller dans la direction du succès professionnel, principalement en obtenant les meilleurs notes à l'école ou encore les meilleurs résultats sportifs. Nous travaillons donc pour « réussir notre vie », en tout cas, pour en avoir l'impression. Encore que pour beaucoup, réussir sa vie professionnelle n'a rien à voir avec la tâche effectuée mais n'est qu'une manière d'exister socialement ; la motivation de leur travail est alors dite extrinsèque<sup>5</sup>. Il est ainsi légitime de se demander si nous ne faisons pas tous partie de ce même panier de gens qui travaillent, non pas pour le travail en lui-même, mais pour tout ce qu'il va nous apporter. Si je creuse cette question à l'échelle de ma pratique, j'imagine très vite quelles peuvent être les raisons externes qui me poussent à travailler ma discipline. J'imagine la reconnaissance de mon entourage qui, comme nous l'avons vu plus haut, me renvoie une image positive de moi-même. J'imagine également le bien-être que cela peut procurer d'avoir été productif, d'avoir créé une "matière" quelle qu'elle soit. Pour finir je pense à l'aspect rémunérateur de ma production. Le travail fourni pendant les études devrait permettre d'acquérir un revenu futur plus ou moins conséquent. Toutes ces raisons n'ont rien à voir avec la tâche effectuée mais font tout de même partie intégrante du processus « travail ».

Et travaillons-nous pour le plaisir ? Cet aspect intéressera particulièrement les musiciens car leur travail instrumental relève de cette problématique. Il est très compliqué, au sein de notre société, de se faire considérer comme travailleur à partir du moment où la pratique concernée fait directement appel à la notion de plaisir. Le travail perd de sa valeur lorsqu'il est lié à quelque chose de l'ordre de l'affectif ou du passionnel ; ces deux notions n'étant en rien liées avec la labeur et la confrontation à la difficulté. C'est du moins ce qui ressort lorsque je questionne mon entourage.

---

<sup>5</sup> lorsque le but n'est pas l'objet propre de l'activité déployée pour l'atteindre.

*« Ce n'est pas du travail car tu fais quelque chose qui te plaît ».*

Par cette simple phrase on peut se rendre compte d'une représentation globale du travail au sein de la société dans laquelle nous vivons. Le travail ne peut pas être plaisant, il faut qu'il soit dur et contraignant, sans quoi il perd de son sens premier aux yeux d'une majorité d'entre nous. Est-ce alors une question d'utilisation du mot travail ou est-il réellement concevable de travailler tout en se faisant plaisir ? D'autant plus que le plaisir peut se trouver directement dans la difficulté, dans le challenge de pousser ses propres limites. En ce sens, l'activité concernée remplirait une partie des représentations que nous nous faisons du travail, à savoir, la difficulté. Malheureusement cela ne suffit pas pour que le musicien entre dans la cour des travailleurs. Cela s'étend d'ailleurs à l'ensemble des pratiques artistiques, souffrant d'une fausse représentation d'elles-mêmes. Se pose la question de l'utilité de l'art en général pour la personne qui est conduite à livrer un tel discours.

## **1.2. Le rejet du travail**

Le travail est donc quelque chose de pénible et de contraignant dans lequel on ne se sent pas forcément à l'aise. D'après les interviews que j'ai pu réaliser, notamment auprès de différents musiciens, on aurait tendance à imaginer que nous devons nous battre contre le travail car celui-ci fait totale opposition avec ce que nous sommes avant sa mise à l'oeuvre. Cette image est très intéressante pour le musicien qui, d'une certaine manière, passe son temps en dans une forme de conflit avec son instrument. Ce dernier peut être considéré comme un obstacle à l'expression humaine, un matériel dur, une interface contre laquelle nous nous confrontons à chaque note jouée pour exprimer une sensation souhaitée. Si l'on rapporte cette idée à la métallurgie, il est réel que le fer mérite d'être battu longuement avec ardeur pour obtenir la forme désirée. L'image forte de l'humain luttant pour atteindre son objectif se retrouve ainsi dans toutes les disciplines, que ce combat soit mental ou physique.

Prenons l'exemple du batteur qui souhaite jouer des croches en frisé<sup>6</sup> à un tempo donné. Celui-ci va se faire une représentation mentale de l'objectif à atteindre, que ce soit dans le son qu'il va produire, dans le rythme d'exécution ainsi que dans sa visée musicale (expression choisie). À ce stade du processus, ces paramètres sont peut-être très clairs dans l'esprit de l'exécutant ; la difficulté de représentation de la tâche à effectuer étant accomplie. Intervient alors la dimension physiologique de l'exercice. Le cerveau va mettre en action les membres du corps qui vont tenter d'exécuter le

---

<sup>6</sup> mouvement qui consiste à jouer main droite et main gauche de manière alternée



mouvement. A cet instant précis, ce mouvement est en phase de réalisation et les oreilles commencent à jouer leur rôle de « régulateur ». Le musicien n'arrive finalement pas à exécuter une réalisation en parfaite adéquation avec la représentation mentale qu'il s'en était faite au départ, il tente donc naturellement de « corriger » son exécution en fonction de cette représentation jusqu'à exécution dite parfaite. Si le musicien n'arrive pas à ses fins, un phénomène de lutte que tout praticien a déjà pu observer, se met en place. On a alors l'impression de se battre en quelque sorte avec son instrument. Un très gros travail de concentration est alors à fournir, ce qui n'est pas du plus agréable.

Pendant mes séances de travail, il arrive souvent que je ne me sente pas bien physiquement et mentalement derrière mon instrument ; peut-être parce que l'objectif à atteindre ne se réalise pas aussi rapidement que je le souhaiterais. Cela peut être lié au paramètre « nuance » généré par une gestion approximative de la pression à effectuer sur la baguette pour obtenir le son que je souhaiterais produire ou encore à la représentation que je me fais du tempo à respecter. Plus le résultat de la réalisation s'écarte du plan que l'on a défini et moins on se sent en phase avec la pratique de l'instrument en temps réel. L'élève qui souffle d'exaspération après mainte et mainte répétition de son exercice sans atteindre le résultat souhaité est exactement dans ce cas de décalage entre représentation et restitution. C'est d'ailleurs à ce moment précis que l'on peut imaginer « être en travail ». Le travail est dur et douloureux parfois, il ne faut pas avoir peur de se confronter à lui pour obtenir une sensation d'avancement. D'autant plus que l'on peut ajouter à cela que nos représentations d'une possible « bonne réalisation » changent perpétuellement puisque nous évoluons et nous nourrissons, consciemment ou non, d'un environnement toujours en mouvement.

De plus, le chemin vers une forme de satisfaction n'est pas sans embûche puisqu'il va falloir passer par une phase d'acceptation de ce que nous appelons communément l'erreur.

### **1.3. Le rapport à l'erreur**

Qu'est ce que l'erreur ?

*« Une erreur désigne une opinion, un jugement ou une parole non conforme à la réalité, à la vérité ; lorsque l'acte est conscient, il ne s'agit plus d'une erreur mais d'un mensonge. Voir philosophie de la connaissance et vérité. Cette classe inclut les erreurs de prédiction. »*

*« En pédagogie, l'erreur d'un apprenant (élève, stagiaire...) relève du processus normal d'apprentissage. C'est la méthode essai-erreur, la réussite étant en principe favorisée par la reconnaissance des enseignants ou par la satisfaction de l'apprenant d'avoir réussi. » <sup>7</sup>*

*« Erreur*

*- Action d'errer çà et là.*

*- Action d'errer moralement ou intellectuellement ; état d'un esprit qui se trompe.*

*Fausse doctrine, fausse opinion. » <sup>8</sup>*

De ces définitions, je comprends que l'erreur est un concept régi par l'ensemble d'une communauté désignant une action digressant par rapport à une norme explicite ou implicite. L'erreur est le moyen de délimiter la représentation que nous nous faisons de notre propre norme, de ce que nous considérons comme juste ou justifié.

Reprenons l'exemple de notre musicien en quête de progrès technique instrumental. Celui-ci exécute son mouvement en boucle jusqu'à ce qu'il atteigne un résultat faisant partie de ce qu'il entendrait comme étant « juste ». Comme nous l'avons vu plus haut, cette représentation du « juste » puise son essence dans un mélange de diverses influences (musicale ou non) présentes dans l'environnement de ce musicien. Avant que sa production ne soit en phase avec ce qu'il aimerait réaliser, il va très certainement faire des erreurs. En d'autres termes, il va simplement ne pas jouer ce qu'il aurait souhaité jouer lorsqu'il a décidé de s'essayer à cet exercice. Il serait intéressant d'interroger cette notion « d'erreur » car on entend vulgairement par là que ce qui a été réalisé n'est pas « juste » ou « normal » ; mais est-ce réellement le cas ?

Howard BECKER nomme « Outsider » celui qui transgresse une norme érigée par un groupe social. L'outsider, c'est le déviant, celui qui est à l'écart de ce qui se fait normalement, ce qui ne répond pas à quelque chose de « bien ». On peut lire au tout début de son ouvrage nommé justement « Outsiders » :

*« Les normes sociales définissent des situations et les modes de comportement appropriés à celles-ci : certaines actions sont prescrites (ce qui est « bien »), d'autres sont interdites (ce qui est « mal »). Quand un individu est supposé avoir transgressé une norme en vigueur, il peut se faire qu'il soit perçu comme un type particulier d'individu [...] Cet individu est considéré comme étranger au groupe. » <sup>9</sup>*

---

<sup>7</sup> Wikipédia, « erreur », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Erreur>

<sup>8</sup> Dicocitations, « erreur », [http://www.dicocitations.com/definition\\_littre/21231/Erreur.php](http://www.dicocitations.com/definition_littre/21231/Erreur.php)

<sup>9</sup> Howard BECKER, *Outsiders*, Éditions A.M- Métailié PARIS, 1985, P9

L'étranger au groupe est défini comme étant celui qui se place dans un référentiel différent par rapport à celui d'un groupe social. La notion d'erreur fait irruption à partir du moment où cette personne tente de s'introduire dans le groupe. Elle est le manifeste d'une confrontation de deux référentiels non-communs. Seulement à ce moment-là, il se rend compte qu'il est dans l'erreur par rapport à l'ensemble des membres d'un groupe social. Cette manière de définir l'erreur en fonction du référentiel établi par un ensemble de personnes est très intéressante car elle se rapporte directement à certaines représentations actuelles. J'aime citer l'exemple de la marque Apple. Apple, c'est le culte du design aseptisé, de l'uniforme, du sobre, de la modernité, de la pureté... Rien ne dépasse, rien n'est laissé au hasard, que ce soit sur les produits vendus ou sur l'image de marque générale de l'entreprise. Le coup de génie marketing d'Apple a été de mettre le monde tout entier dans un état d'admiration face à une représentation de ce que tout le monde s'accorde à dire « beau », « moderne » et « épuré ». Le débordement n'est plus toléré dans l'inconscient collectif car la population grandit avec l'idée que ce qui déborde est mal.

Là où cet exemple devient intéressant, c'est que ce mouvement général de la course à l'aseptisé se retrouve dans beaucoup de domaines artistiques et bien entendu dans la musique. Quand le Rock & Roll est né, les musiciens n'essayaient pas d'être le plus « propre » possible dans leur réalisation, d'être « carré » ou encore d'obtenir un son uniforme et rond. Non, le Rock c'était bien autre chose, on débordait, parfois par manque de moyen et on le revendiquait. Depuis les années 2000, Il est impressionnant de voir le nombre de groupe se déclarant comme étant des groupes de rock et jouant une musique lisse, sans bavure et sans mettre une seule note à côté. Le but n'est pas de définir ce qui est du rock ou non mais plutôt de constater qu'une grande partie des acteurs de cette scène musicale se soustrait à la norme en oubliant totalement les fondements historiques de leur musique. Ce que recherchent alors ces groupes, c'est se conformer à un format sans doute plus actuel dans le but d'être compris du grand public. Et ce que souhaite entendre le grand public, c'est du propre, certainement parce que « propre » résonne dans l'inconscient collectif avec « maîtrisé » et donc « qualité ». L'erreur intervient aux oreilles de l'auditeur à partir du moment où la musique sort du cadre établi par celle qui, majoritairement diffusée, devient la norme ; jusqu'à se confondre avec une norme de société.

Voici un autre exemple qui m'a marqué concernant cette question de la représentation que l'on peut se faire de l'erreur. Lors de la réalisation de mes projets musicaux au festival externe du CEFEDM Rhône-Alpes, j'ai été amené à jouer en public un duo saxophone / batterie dans le style de John SURMAN et Jack DEJOHNETTE. Nous sommes alors dans le domaine du jazz contemporain. Comme toutes les musiques,

celle-ci nécessite la connaissance de certains codes pour une compréhension complète de la production musicale :

- le format standard jazz (exposition du thème - improvisation - ré exposition du thème)
- les possibilités de jeu d'interaction entre les musiciens
- les différents modes de jeux inhérents au Jazz (jouer avec le soliste / jouer contre etc...)

...

Suite à ce concert, des personnes du public sont venues me rencontrer pour me faire partager leur sentiment à l'égard de ma production. Leur première réaction fut apparemment un rejet total de cette musique :

*« Le Jazz contemporain, c'est quand même dur à écouter! »*

Je leur ai demandé de préciser leur sentiment puisque apparemment, ils avaient l'air déstabilisés par ce qu'ils avaient entendu.

*« On n'a pas compris pourquoi tu jouais comme ça, pourquoi tu cassais le tempo. On aurait dit que tu te trompais. »*

Je leur ai donc expliqué que cette musique faisait référence à une histoire et à des codes que nous, occidentaux, n'avons pas l'habitude d'entendre ou encore de vivre en concert. L'un des morceaux joués subissait effectivement plusieurs changements de tempos ; nous étions très loin du format radio « métronomique » ou encore de la chanson française (patrimoine musical incontesté des Français). Puisque je n'avais pas joué d'une manière connue, faisant partie des représentations de ce qu'était la norme. J'étais dans l'erreur, je m'étais trompé, en tout cas, aux oreilles de ces auditeurs. L'erreur est ainsi une notion provoquée par la non reconnaissance d'une norme.

Finalement, qu'est ce que l'erreur ? Et bien l'erreur serait la manifestation d'elle-même dans le cadre d'un référentiel non-commun. L'erreur peut se manifester aux yeux des autres et non pour soi, puisque comme nous l'avons vu, celle-ci dépend du groupe social (ou musical) dans lequel nous évoluons ou par rapport auquel nous nous référençons. Suite aux différents exemples cités, nous pouvons à présent définir deux types d'erreurs :

- **l'erreur destructrice** qui éloigne de l'objectif à atteindre. Celle-ci relève d'un jugement qualitatif rédhibitoire de la part d'un groupe ou de soi-même. L'exemple d'Apple en illustre l'existence.
- **l'erreur constructiviste** : ce type d'erreur renvoie directement à la notion d'« errance » (étymologie du mot « erreur »). Le Rock, volontairement « sale » est un exemple entrant dans cette catégorie.

### 1.3.1. L'erreur destructrice

Dans le but de citer les différents types d'erreurs que nous pouvons commettre, nous parlerons du fait que le "travail" peut également être engendré par la crainte de l'exclusion. Nous sommes sujet à nous mettre au "travail" par peur d'être rejeté d'un groupe social par exemple, par peur d'être dans une forme d'erreur « déconstructrice ». Un individu peut, par exemple, ressentir le besoin de faire un travail sur lui-même pour intégrer un groupe social en particulier. Il va alors tenter de transformer quelque chose en lui ou quelque chose dans son comportement qui va lui permettre de rentrer en phase avec un groupe de personnes. En d'autres termes, il va tenter de s'éloigner de ce qui pourrait s'apparenter à ce qui pourrait être de l'ordre de l'erreur par rapport à ce groupe.

En définitive, la crainte de l'exclusion peut engendrer la peur de l'erreur, ce qui fait naître une contrainte que l'on s'impose à soi. Le contrebassiste Charles Mingus, très fort de caractère, disait ne pas supporter un écart chez ses musiciens. Si l'un d'eux jouait ne serait-ce qu'une fausse note en répétition, il était aussitôt renvoyé de son groupe. Les musiciens de Mingus avaient donc plutôt intérêt à travailler sérieusement leurs scores s'ils souhaitaient garder leur place. Les musiciens travaillaient ainsi par peur d'être exclu du groupe ; ils fuyaient l'erreur qui pouvait les mettre à l'écart. C'est en se soumettant aux normes du groupe qu'ils obtenaient leur place au sein de celui-ci.

Voyons un autre exemple : l'accompagnateur qui souhaite répondre à une proposition musicale d'un soliste doit maîtriser un maximum de paramètres en répondant à de multiples questions comme celles du placement rythmique et harmonique.

*« Qu'est ce qui est à propos avec l'instant musical ? Comment vais-je réussir à répondre à cette proposition tout en gardant mon rôle d'accompagnateur ? etc... »*

Si ces questions se posent concrètement pour un musicien, c'est qu'il essaye sans doute de répondre à une demande, liée à une culture commune ou peut-être justement

de tenter volontairement de proposer quelque chose de nouveau pour le groupe, et cela sans le perturber pour autant. Le propos doit être accepté par l'ensemble des musiciens pour que la musique puisse continuer, sans quoi les membres du même ensemble rentreraient dans un conflit musical.

On peut également parler ici de travail par inclusion, un travail fourni pour être accepté, toujours en essayant de s'écarter de l'erreur. Le musicien doit passer par une phase d'acceptation de son propos musical par l'ensemble du groupe. Cela signifie qu'il doit s'oublier lui-même et se plier au mode de fonctionnement général de celui-ci.

### **1.3.2. L'erreur constructiviste**

À l'inverse de cette erreur que l'on peut considérer comme étant « destructrice », une erreur peut également entrer dans ce que l'on peut qualifierait de « constructrice », c'est à dire que l'on pourrait tirer profit de la manifestation de ce que nous qualifions comme « erreur ». Dans le travail, cette notion est fondamentale : lorsque l'on travaille, on fait des erreurs et on se doit même d'en faire pour progresser lors de nos apprentissages. Le corps enseignant, de son côté, ne doit en rien sous-estimer l'importance de l'erreur. Jean-Pierre ASTOLFI dit ceci :

*« l'erreur est un outil pour enseigner »<sup>10</sup>*

Jean-Pierre ASTOLFI développe bien cette notion dans son ouvrage « l'erreur, un outil pour enseigner ». Pour lui, travailler en acceptant de faire des erreurs, c'est accepter de ne pas savoir, de ne pas être savant, d'être en perpétuelle phase de construction de ses savoirs. Toujours dans le même ouvrage, ASTOLFI rajoute ceci :

*« Apprendre, c'est toujours prendre le risque de se tromper. Quand l'école l'oublie, le bon sens populaire le rappelle, qui dit que seul celui qui ne fait rien ne commet jamais d'erreurs. »*

En plus d'être dans une forme d'acceptation de l'erreur, ceux que nous considérons comme faisant partie des plus grands musiciens jouaient littéralement avec leurs erreurs ; c'est, par exemple, ce que revendiquait Charlie PARKER. Il conseilla ceci à Miles DAVIS :

---

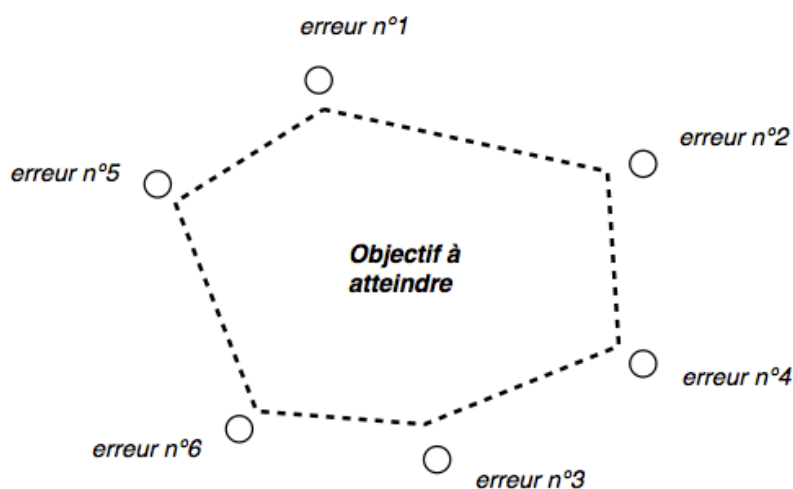
<sup>10</sup> Jean-Pierre ASTOLFI, *L'erreur, un outil pour enseigner* - EST éditeur

« *Quand on joue un truc qui semble foireux, il faut le rejouer une première et puis une deuxième fois [...] comme ça, on croira que tu l'as fait exprès.* » <sup>11</sup>

De cette manière Charlie PARKER transformait ses propres erreurs en phrases musicales reposant sur un mouvement de répétition. Nous sommes dans un parfait exemple de prise en considération de l'erreur comme un outil de développement, un outil d'extension de son savoir, de fabrication de nouvelles normes.

Pour aller un peu plus loin encore, on pourrait dire que nous formalisons mentalement, grâce aux erreurs, les conceptions que nous nous faisons de nos pratiques. Les erreurs délimitent notre savoir-faire à travers le constat du « non-savoir » car à défaut d'avoir la capacité de formaliser parfaitement le but à atteindre, nous pouvons à l'inverse, définir précisément ce que nous ne voulons pas. D'une certaine manière, les erreurs donnent vie à la production telle que nous souhaitons la réaliser. Dans la pratique, cela nous mènerait à un cheminement comme celui-ci :

- je tente de réaliser un mouvement que je n'ai pas encore assimilé
- je me trompe une fois dans sa réalisation
- je me trompe deux fois
- je me trompe trois fois
- ...
- je prends note de mes erreurs, ce qui délimite le pourtour de mon objectif à atteindre
- je peux à présent rendre compte de mon objectif par induction



<sup>11</sup> Ashley KAHN, *Kind Of Blue / Miles Davis*, édition Le mot qui reste, 2009, p29

Voici un schéma illustrant cette idée de délimitation du savoir par l'erreur. Le sujet étudié est au centre d'une multitude d'erreurs. En somme, plus nous faisons d'erreurs différentes les unes des autres, plus nous sommes certains de nous rapprocher du but à atteindre. Ils faut tout de même bien préciser que ces erreurs doivent être différentes car sinon, nous serions dans une répétitions sans fin, sans création de concept.

#### 1.4. Se mettre au travail

Une dernière chose paraît importante concernant les représentations sociales que l'on peut mettre derrière le mot « travail » : si l'on en croit les témoignages que j'ai pu récolter dans mon entourage, il en ressort ceci : le travail, celui qui nous est imposé, que nous pratiquons par obligation (rémunérateur, scolaire) renvoie directement à la notion d'effort et de contrainte. À l'inverse, le travail dont la réalisation est choisie, désirée ou suggérée devient un plaisir à mettre en oeuvre ; sa mise en pratique relève alors de l'affectif. Plus l'exécutant a de l'empathie pour son activité, plus il « travaille » sans s'en rendre compte.

Cela rejoint également le fait que le travail peut être simplement une façon de porter une réflexion globale sur sa propre pratique. Le musicien interviewé dans l'interview n°4 rapporte ceci :

*« Les périodes pendant lesquelles on n'est pas en phase avec la musique sont peut-être des périodes de questionnements perso qui nécessitent une introspection. Il ne faut pas avoir peur de prendre du temps pour soi. Ces périodes peuvent s'avérer aussi enrichissantes et constructives que les périodes de travail de l'instrument. La pratique n'est pas tout... »*

Ce qui est exprimé ici est intéressant puisque le travail peut également nécessiter de laisser les choses se construire dans des phases de non-pratique. Cet état de « travail au repos » est quelque chose de compréhensible lorsque l'on pratique une activité régulière. Pourtant, les idéaux sociaux autour de la notion de travail ne valorisent en rien cette phase de "césure". Sur cet aspect, les avis sont donc partagés, car pour beaucoup, le travail n'existe que dans la pratique, dans la production voire même dans le résultat mais sûrement pas dans la fermentation. Des spécialistes des sciences cognitives se sont penchés sur cette question. Le cerveau aurait-il besoin de mettre des notions en repos pour mieux les assimiler ?



Effectivement, des études de sciences cognitives récentes mettent en évidence le fait que le cerveau a non seulement besoin de repos pour assimiler les notions en question, mais également que ce dernier continue son travail pendant les temps de repos. Le phénomène d'imprégnation est en jeu lors des phases de repos du cerveau. Elizabeth NUYTS observe le fait que nous aurions besoin d'un temps de repos évident pour que ce phénomène se manifeste. A chaque fois que nous essayons d'apprendre quelque chose de nouveau, un temps de repos permet au cerveau de créer une empreinte de ce que nous travaillons. Il est alors inutile de répéter mille fois une notion pour la retenir, il suffirait d'accepter que l'empreinte se forme après quelques répétitions ou réalisations, sans quoi, nous pratiquerions notre discipline sans jamais assimiler quoi que ce soit. Cette empreinte fait office de point de repère pour le cerveau qui peut alors se reposer dessus lors de la re-mise en pratique de la discipline étudiée.

De plus, nous posséderions ce qui se nomme des « neurones miroirs » :

*« Les neurones miroirs sont une catégorie de neurones du cerveau qui présentent une activité aussi bien lorsqu'un individu (humain ou animal) exécute une action que lorsqu'il observe un autre individu (en particulier de son espèce) exécuter la même action, ou même lorsqu'il imagine une telle action, d'où le terme miroir. »<sup>12</sup>*

D'après cette définition, ces neurones miroirs permettent une mise au travail du cerveau même durant l'observation. Lorsqu'on évoque un geste, le cerveau alors peut réactiver l'ensemble des circuits nécessaires à la réalisation de celui-ci ; il ne manque alors que l'impulsion électrique qui donne l'ordre de réaliser ce geste. Vivre mentalement une action active les mêmes zones cérébrales que lorsqu'on réalise cette action. Voici un exemple parlant : Martha ARGERICH, grande pianiste classique expliqua qu'elle avait réussi à apprendre à jouer l'ensemble du concerto en Sol de Ravel en une seule nuit ; cela paraît pourtant impossible pour le commun des mortels. Elle ajouta qu'elle entendit, pendant de nombreux mois, sa colocataire travailler ce concerto. Martha ARGERICH s'était elle-même mise au travail sans s'en rendre compte. Elle accumulait l'information sans le savoir, ce qui fit que lorsqu'elle eu envie de s'atteler à la réalisation de cette pièce, elle ne rencontra que très peu d'obstacles. Au contraire, le discours musical sortit tout seul. Cela ne fut possible que parce que cette personne était également pianiste, sans quoi, le cerveau n'aurait jamais pu faire de parallèles inconscients entre la pièce musicale et le mouvement technique

---

<sup>12</sup> Wikipédia, « *Neurone Miroir* », [http://fr.wikipedia.org/wiki/Neurone\\_miroir](http://fr.wikipedia.org/wiki/Neurone_miroir)

- consulter également le mémoire de Sarah TOURBÉ - M2 Cogmaster -Directeur de stage : Pierre Jacob - Laboratoire d'accueil : Institut Jean Nicod - Cognition motrice et cognition sociale : Neurones miroir et mindreading, Septembre 2007

instrumental. Cet exemple met bien en évidence ce dont le cerveau humain est capable lors d'un temps dit « de repos » ou d'un travail durant une phase de non-pratique.

En prenant ces derniers éléments en compte nous parlerons peut-être plutôt de « **mettre quelque chose au travail** » dans le sens où l'on lance son cerveau sur une piste de réflexion alors que le corps n'est pas en action directe avec cette réflexion. La réflexion est alors dissociée de l'action. En ce sens, « mettre quelque chose au travail » est différent de l'idée de se mettre soi-même au travail. Pour le musicien, l'idée musicale est peut-être réalisée une fois uniquement, ce qui ne l'empêchera en rien de continuer "à la faire mûrir" hors du temps de la pratique. Cette idée va être associée à des représentations personnelles variables à travers le temps en fonction d'un ensemble de paramètres extérieurs.

Pour finir, comment peut-on définir ce qu'est « le travail » lorsque l'on est musicien ? La question se pose, puisqu'apparemment, cette notion ne résonne pas tout à fait de la même manière lorsqu'il s'agit de pratique instrumentale. Comme nous l'avons vu, la notion de travail chez le musicien dépend de la qualité de jugement que l'on accorde à l'erreur et à la norme qui sont deux notions constitutives du travail, toujours en parfaite relation. Si le travail sert à « rendre acceptable » ce qui est perçu comme une erreur, alors nous aurons une vision pénible de celui-ci, comme si nous nous battions contre notre propre instrument. En d'autres termes, le travail instrumental est avant tout un travail que l'on fait sur soi car il faut « normaliser » le corps et le cerveau qui ne l'étaient pas avant ce labeur. Cela passe par l'appropriation du geste, une compréhension globale de la tâche à accomplir. Si ce travail chez le musicien fait écho à quelque chose de l'ordre de l'affectif, il n'en est pas moins difficile car la pratique instrumentale nécessite une totale disponibilité du corps et de l'esprit.

Voilà ce que nous pourrions tirer de cette large réflexion concernant le travail, son rapport à la norme, à l'erreur, ses représentations sociales ainsi que ce que nous différencierons comme étant « la mise au travail ».

## 2eme partie : Les mythes liés à la pratique instrumentale

### 2.1. Au boulot, le génie n'existe pas

Depuis que j'évolue dans le monde de la musique, j'ai souvent entendu à mon propos que j'avais de la chance de pratiquer un instrument. J'avais aussi la chance de savoir "en jouer" car « c'était mon truc ». J'avais même de la chance d'avoir un truc à moi d'ailleurs. Le fait que je sois musicien n'était pas possible uniquement parce que, par magie, je pouvais appliquer telle ou telle notion sur mon instrument. Pire encore, j'avais la fibre musicale. Sans cela, il est bien sûr impossible de jouer puisque cette discipline n'est alors réservée qu'à une élite dotée de super pouvoirs. Ma formation de super héros n'a pourtant rien de très particulier : j'ai d'abord commencé à jouer dans une petite école de musique avant de poursuivre mes études au conservatoire ; cheminement on ne peut plus classique. Ce parcours n'a rien d'extraordinaire. Pourtant, les mythes liés à la pratique instrumentale sont bel et bien présents. C'est d'ailleurs ce que dit ici Dré PALLEMAERTS, professeur de batterie jazz du Conservatoire National Supérieur de Paris :

*« Nothing is difficult, It's just Work »<sup>13</sup>*

D'après ce musicien, rien n'est difficile, tout est travail. Tout ce qui émet une résistance dans la pratique n'est dû qu'à un manque de savoir ou de savoir faire, qui peut être comblé par un travail. Cette vision pragmatique de la pratique musicale souligne tout bonnement le fait que seul le travail instrumental permet la réalisation de la musique. Un ami, bassiste, m'a un jour confié ceci :

*« Je croyais que des choses pouvaient être difficiles à jouer ; finalement je me rends compte que les choses sont dures jusqu'à ce qu'on les travaille. »*

Encore une fois, un musicien met en avant le fait qu'il suffit de travailler pour combler un manque de savoir faire. Nous poursuivrons les exemples de témoignages que j'ai pu recueillir avec cette citation de Jacques SIRON :

*« Particulièrement dans le jazz subsiste une mythologie romantique de l'instinct, de la science infuse comme seules marques d'authenticité, comme seule manière d'apprendre. Ce ne sont hélas bien souvent que des déguisements de la paresse, voire des ramollissements de la cervelle. Non, on ne naît pas avec le rythme dans le*

---

<sup>13</sup> Dré PALLEMAERTS - MasterClass au CRR de NANCY - 2012.10.16

*sang. Non, l'inspiration n'est pas une opération du Saint - Esprit, oui, il y a des choses à savoir, à apprendre, à se coltiner. »*<sup>14</sup>

Ici, c'est directement la question de l'inné qui est concernée. Eh non ! rien n'est acquis sans une forme de travail, que ce dernier soi conscient ou non. Rien ne naît du néant, l'embryon est forcément nourri par l'environnement et le contexte. Donc comment pouvons nous imaginer une seconde que des êtres puissent être « géniaux », porteur d'un savoir divin dont nous ne pouvons définir précisément les fondements ? NIETZSCHE expose cette idée de la manière suivante :

*« [...] Le génie ne fait rien que d'apprendre d'abord à poser des pierres, ensuite à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à y mettre la forme. Toute activité de l'homme est compliquée à miracle, non pas seulement celle du génie mais aucune n'est un « miracle ». »*<sup>15</sup>

Puisque le génie ne serait qu'une représentation tronquée de l'être mettant en application une série de paramètres plus ou moins maîtrisés, se pose alors la question de savoir pourquoi cette représentation existe. Pourquoi croyons-nous en l'humain exceptionnel qui transcende les normes ? Ne serait-ce pas un simple raccourci ? Car à partir du moment où l'on n'arrive plus à intellectualiser un ensemble de paramètres mis bout à bout, il devient difficile de préserver une représentation « normale » de l'être. C'est en quelque sorte le même raccourci que nous faisons avec la notion de chance. La chance n'est finalement qu'un enchaînement de « cause à effet » qui mène à un résultat que nous apprécions en tant que « chance ». Les interactions entre causes et effets sont alors si nombreuses que nous n'arrivons pas à prévoir ou même à juger à l'avance le résultat d'une action donnée. La chance, tout comme le « génial » sont des notions développées en raison des résultats d'une incapacité du cerveau humain à rendre compte d'un résultat avant que celui ci ne se manifeste.

Concernant plus précisément le monde artistique, les idéaux sont nombreux autour de l'artiste en général. Il a régulièrement porté le drapeau de l'exception, de celui qui est hors-norme comme nous l'avons vu plus haut. Le mot « artiste » lui même fait souvent référence justement à celui qui est touché par le génie. Il fait appel à l'état de grâce, à un trait de caractère, une personnalité et un tempérament hors du commun. Peut-être que cette représentation existe-t-elle parce que l'humain a besoin de croire en quelque chose d'irrationnel ou encore de se décomplexer par rapport à son propre savoir-faire qu'il n'estime pas à la hauteur de ce qu'il conçoit comme étant le bien. Effectivement, si

---

<sup>14</sup> Jacques SIRON, « Revue Musicale Suisse » n°5,1999

<sup>15</sup> Friedrich NIETZSCHE - *Humain trop humain* (1878) I, Chap IV

l'on traite une personne de génie, c'est peut-être pour nous excuser de ne pas réussir à mettre en pratique son savoir faire « Puisque c'est un génie, cela explique pourquoi je n'y arrive pas comme lui, car je ne possède pas ce don. »

Le fait que le génie n'existe en rien pour les personnes citées ci-dessus, laisse transparaître aussi l'idée que leur savoir-faire a un coût, le coût du travail acharné et qu'ils ne le doivent qu'à eux mêmes. Est-ce vraiment le cas ? N'y a-t-il pas des facteurs extérieurs qui pourraient justifier leur bon développement dans leur discipline respective ?

## **2.2. Le génie n'existe pas et pourtant ...**

Ce qui n'est jamais soulevé par ces musiciens est la question des prédispositions sociales auxquelles chaque individu fait face. L'environnement social et familial dans lequel nous grandissons sont indéniablement des facteurs à prendre en considération dans l'apprentissage d'un individu. L'enfant qui grandit dans une famille de mélomanes aura sans doute plus de chances d'être sensibilisé à certaines musiques que celui qui n'y est jamais confronté. On peut imaginer que « le génie » serait réservé à celui qui évolue dans un contexte propice au bon développement d'une oreille musicale. Plusieurs exemples de musiciens sont à citer ; Tony Williams en fait partie.

Issu d'une famille de musiciens, Tony Williams fut rapidement poussé à pratiquer un instrument. Son père l'emmenait jouer de la batterie dans son orchestre alors qu'il n'avait que 8 ans. L'environnement musical dans lequel il grandit fut parfaitement propice à une évolution spectaculaire. À 13 ans, il rentra dans la classe d'Alan Dawson, prestigieux professeur au Berklee College of Music de Boston et à 17 ans, il devenait le nouveau batteur du groupe de Miles Davis. Le niveau instrumental du jeune Williams était évidemment très impressionnant, mais ce qui mérite une attention particulière est la maturité du discours musical qu'il réussit à développer du haut de ses 17 ans. Ce qui est remarquable, c'est qu'il ne s'arrêta pas à de simples reproductions de musiciens étudiés, il proposait de la musique, du propos musical, une "manière de faire" encore inconnue jusqu'alors, tout en tenant compte d'une tradition très ancrée. Nous sommes justement à la frontière de ce que l'on nommerait communément « le génie ». Comment peut-on expliquer qu'un être humain ait, à cet âge-là, ingéré et digéré autant de savoir ? Et plus fort encore, comment peut-on imaginer avoir si jeune déjà développé un propos musical personnel ?

Dans « réflexion sur la créativité »<sup>16</sup>, Brad Mehldau explique que les musiciens passent par différentes phases caractéristiques de leur évolution créatrice, dont une qui serait la phase de gestation. Cette phase de gestation se définit pour lui comme étant la période pendant laquelle le musicien accumule un certain nombre de savoirs à travers l'écoute et le relevé, le tout nourri par un environnement dans lequel il évolue à travers le temps. Cette phase d'évolution est définie comme étant la première de ce que l'auteur nomme comme étant « le corpus créatif du musicien ». Certains s'arrêtent à cette étape alors que d'autres tentent de repousser les frontières de la création. Tony Williams ferait alors partie de ce deuxième groupe. La qualité de sa proposition ferait directement référence à une accumulation de connaissances auxquelles il aurait eu la chance d'avoir accès durant son enfance ; du moins, c'est la seule explication que l'on pourrait entrevoir.

Malgré cela, les prédispositions sociales et familiales ne travaillent pas à la place du musicien car il est seul capable de répondre à des attentes personnelles de recherche et de progression. Peut-être alors que le milieu dans lequel nous grandissons n'est qu'un facteur suscitant ou non notre curiosité pour une pratique donnée. Et si le génie n'était en fait que le simple fait d'être curieux et passionné ? Ce qui nous pousse à transcender notre pratique découle certainement d'une forme d'affection toute particulière pour celle-ci, sans quoi, nous ne trouverions peut-être jamais la force d'en repousser les limites.

*« Le talent, c'est l'envie ».*<sup>17</sup>

L'envie entraînant l'empathie, on serait apte à devenir un musicien d'exception à partir du moment où l'on se soustrairait à notre discipline par affection. Au final, celui qui est génial est celui qui aurait plus envie que les autres, celui qui n'aurait jamais peur de repousser les limites de sa pratique en osant s'aventurer en terrain inconnu.

Nous sommes alors bien loin de la représentation fantasmagorique tournant autour de ce que la majorité aurait tendance à attribuer à l'être génial. Si la représentation de celui-ci existe sous une forme quelque peu rationnelle, il est intéressant de se pencher sur cette catégorie de musiciens qui laissent sous-entendre que le travail n'est pas, à titre obligatoire, nécessaire pour parvenir à ses fins en terme de production artistique.

---

<sup>16</sup> « réflexion sur la créativité » - Brad MEHLDAU - publication dans JazzMan Juillet 2008

<sup>17</sup> Slogan publicitaire de la marque « Clairefontaine »

### 2.3. Le travail ne sert à rien

Après avoir mené cette réflexion sur la croyance du génie dans le monde musical qui m'entoure, j'ai tenté de comprendre pourquoi je pouvais observer des musiciens progresser alors que ceux-ci revendiquaient très clairement ne pas travailler du tout leur instrument. En effet, selon certains musiciens, le travail ne servirait à rien pour ce qui relève de la pratique instrumentale. La pratique instrumentale hors du temps de la production musicale serait inutile. Cela me paraissait pour le moins déroutant lorsque je calculais le nombre d'heures de travail personnel que j'avais dû fournir pour en arriver à leur niveau. Il me paraissait tout simplement impossible de pouvoir produire une musique aussi "léchée" que la leur sans m'être posé dix milles questions au préalable. Je suis alors allé interroger l'un de ces musiciens qui me rapporta ceci :

*« Je ne travaille jamais mon instrument, je me laisse simplement guider par la musique selon les situations de jeu. »*

Difficile à croire pourtant lorsque l'on porte une oreille sur ses réalisations. Cette réflexion nous renvoie encore une fois à une forme de génie « touché par une grâce » divine. Au delà de la passion incontestable et de l'investissement humain que l'on peut donner dans son instrument, je me suis demandé si ce travail soi-disant « non-fourni » ne se trouvait pas ailleurs que dans la simple production, car la problématique se situe peut-être, encore une fois, dans les représentations que l'on attribue à la notion de « travail ». On peut imaginer que la phase d'apprentissage passe par autre chose que le travail personnel. Travailler chez soi peut apparemment s'avérer inutile. Parce que c'est bien cela qu'il faut comprendre. Lorsque le musicien dont je parle ci-dessus dit : « je ne travaille pas », il parle évidemment d'une pratique dissociée de sa production musicale. Soustraire au terme « travail » uniquement la notion de « travail personnel » serait une erreur. Est ce que le simple fait de pratiquer son instrument en situation de jeu peut s'avérer suffisant pour "apprendre" à en jouer ? Le "travail" ne serait-il pas ailleurs dans ce cas ?

Dans le cas de ce musicien, on peut effectivement tenir compte du fait qu'il est amené à se produire sur scène très régulièrement. Il n'est pas impossible que l'importante fréquence de mise en situation puisse générer un savoir-faire particulier, d'autant plus que la musique pratiquée par ce musicien nécessite très certainement beaucoup de pratique et d'expérience en groupe. C'est à force de pratiquer qu'il aurait appris à jouer ? Cette formulation fait directement référence à la théorie du philosophe John DEWEY :

« *Learning by doing.* » <sup>18</sup>

C'est en faisant que nous apprenons ; c'est en pratiquant (sous entendu, uniquement) que l'on peut intégrer un savoir faire particulier. Effectivement, personne n'a jamais appris à jouer au foot dans un livre. Cette réflexion paraît tellement logique... Elle s'applique apparemment au sein de différentes communautés puisqu'un musicien brésilien que j'ai eu la chance d'interviewer me confia ceci :

*« En France, vous êtes super-sérieux. Quand vous voulez apprendre à faire quelque chose, vous vous enfermez pendant des semaines pour travailler comme des fous, c'est ce que j'ai observé dans les conservatoires. Alors qu'au Brésil, lorsqu'une personne veut apprendre à jouer de la musique, et bien, il va en jouer. »* <sup>19</sup>

Bien que cet exemple se situe dans un contexte bien spécifique de musique traditionnelle, il illustre la citation de DEWEY. Les musiciens brésiliens se poseraient beaucoup moins de questions que nous, occidentaux, enfermés dans un système très scolaire. Il faut bien sûr prendre en compte d'indéniables facteurs historiques et culturels qui nous ont amené à fonctionner de la sorte.

Peut-on se reposer uniquement sur le fait de "pratiquer" régulièrement pour apprendre ? Le travail en situation peut s'avérer avoir ses limites en terme d'apprentissage car la mise en situation ne formalise pas tout. Des pratiques nécessitent très certainement l'apprentissage en amont de codes et de normes nécessaires à la « bonne réalisation » de celles-ci. Encore une fois, le mythe du musicien qui apprend uniquement en se laissant porter par la musique n'est pas plausible à partir du moment où le résultat de sa production met en jeu de très nombreux paramètres non-acquis en amont. Peut-être alors que l'apprentissage se fait hors-temps de pratique. Celui qui dit ne pas travailler travaillerait-il sans le savoir ? C'est une hypothèse à prendre en considération ; à partir du moment où il n'est pas dans la répétition d'un élément dissocié de sa pratique, le musicien peut avoir l'impression de ne rien mettre en travail. Pourtant, les ressources peuvent se trouver dans le simple fait d'écouter de la musique par exemple, ou encore de se détacher de son instrument pendant un temps pour partir en voyage, vivre des expériences humaines, laisser son cerveau au repos... Cette étape me paraît aujourd'hui indispensable au bon développement d'un musicien qui finalement est contraint de jouer ce qu'il est en tant que personne. Pourquoi alors ne pas imaginer que le travail s'opèrerait en partie hors de la pratique instrumentale ?

---

<sup>18</sup> John DEWEY - (1859 -1952)

<sup>19</sup> Annexe 1 - interview N°2



La technique n'est pas tout, comme nous l'avons vu, bien qu'indispensable à la maîtrise d'un support interface entre le praticien et l'expression. Eric BARRET, saxophoniste de jazz français explique, lors d'une interview, l'importance que peut avoir le détachement de la théorisation et du travail dans le domaine de l'improvisation.

*A quel âge vaut-il mieux commencer à jouer du jazz ?*

*« Je dirais que l'adolescence, c'est pas mal. Plus tôt, c'est difficile d'amener de jeunes enfants à la pratique de l'improvisation. Leur personnalité future n'est pas encore assez affirmée, assez nette pour qu'on puisse vraiment les responsabiliser, les renvoyer à eux-mêmes. Ce n'est pas évident. L'adolescence est plus propice, car si l'enfant est encore un peu trop brouillon, l'adulte va chercher à tout intellectualiser, rationaliser, ce qui va tuer toute création. Le drame de l'adulte c'est de se poser mille questions avant de jouer une note... »<sup>20</sup>*

Je ne chercherai pas à entrer en polémique avec Eric BARRET sur la capacité des enfants à improviser. Le seul élément que je souhaiterais retenir de cette citation, c'est que nous serions moins aptes à créer à partir du moment où l'on théoriserait dans l'excès. La spontanéité a sa part d'importance dans la production puisqu'elle communique directement avec ce que nous sommes et avec nos sensations primaires. Les termes « se lâcher », « donner tout ce que l'on a », « se vider la tête avant de jouer » et bien d'autres, en sont les illustrations. Ces remarques sont révélatrices d'une idée commune comme quoi la réelle production artistique n'est pas dénuée d'un phénomène d'insouciance. Alors, comme nous l'indique Eric BARRET, il est important de garder une part d'insouciance dans notre production personnelle et l'on ajoutera à cela qu'il ne suffit pas de travailler pour pouvoir mettre en application une notion porteuse de sens musical. Plus précisément : au moment de l'improvisation, nous ne sommes plus dans l'intellectualisation d'une matière mais plutôt dans la libre utilisation des éléments incorporés en amont. Chacun se crée une forme de réservoir de possibilités, dans lequel il est possible de puiser lors d'un temps d'improvisation. Cela est possible sans pour autant avoir besoin d'effectuer un calcul. Les notions et phrases musicales ancrées en nous peuvent être exploitées sans que nous ayons besoin de les évoquer de manière formelle ; l'improvisation naît aussi de cette forme de lâcher prise.

Finalement, certains de ces arguments nous pousseraient à penser qu'il ne faudrait pas trop se mettre au travail car, présenté de la sorte, le travail semble s'apparenter à une forme de limite à la production. Puisque nous ne pouvons pas nous permettre de

---

<sup>20</sup> Eric BARRET, « VANDOREN Magasine », 2 juillet 2003

recracher une notion telle qu'elle a été travaillée au préalable, comment est-il possible de mettre en application une phrase, un rythme ou une couleur travaillée en amont lors d'une phase de production artistique ? Quelle méthodologie permettrait ce transfert entre le savoir savant et l'expression artistique ? Nous nous interrogerons alors sur ce point précis.

## 3eme partie : Travailler, oui, mais comment ?

### 3.1. Le travail généralement déconnecté des réalités de jeux

Les jazzmen font partie de cette catégorie de musiciens qui ne peuvent se permettre de rejouer un travail pour faire de la musique durant une représentation. Dans ce style de musique, il n'est pas exclusivement question d'interprétation, mais principalement d'improvisation et d'interaction. Ces deux notions en application nécessitent évidemment un travail instrumental, mais surtout un travail sur soi dans le but de se rendre disponible à la musique qui est en train de se construire en temps réel. La question qui se pose est celle-ci : comment est-il possible de travailler cet état de disponibilité puisque, comme nous l'avons vu, la réelle production musicale nécessite une part d'insouciance ? Comment pouvons nous connecter notre savoir avec les réalités de jeu ?

Ma tentative de réponse sera de partir du principe que le pont entre le travail instrumental et la production musicale sont deux notions différentes qu'il est impossible de lier directement et consciemment. Cette liaison n'existerait alors que de manière inconsciente. Car le problème est bien là : lorsque l'on travaille longtemps dans un contexte dissocié de notre pratique artistique réelle, nous sommes plus à même de générer une production musicale qui « fonctionne » pour soi à soi ; c'est à dire que cette production obtiendra un crédit particulier uniquement dans un cadre de jeu dissocié de la réalité de la pratique initial. Notre production personnelle, lors de la phase de travail personnel, ne pourrait en rien s'inscrire dans un contexte de production musicale par exemple.

*« Quand je me retrouve à jouer en groupe alors que j'ai travaillé seul la batterie pendant une semaine, je « sonne batterie » et non « musique ». »<sup>21</sup>*

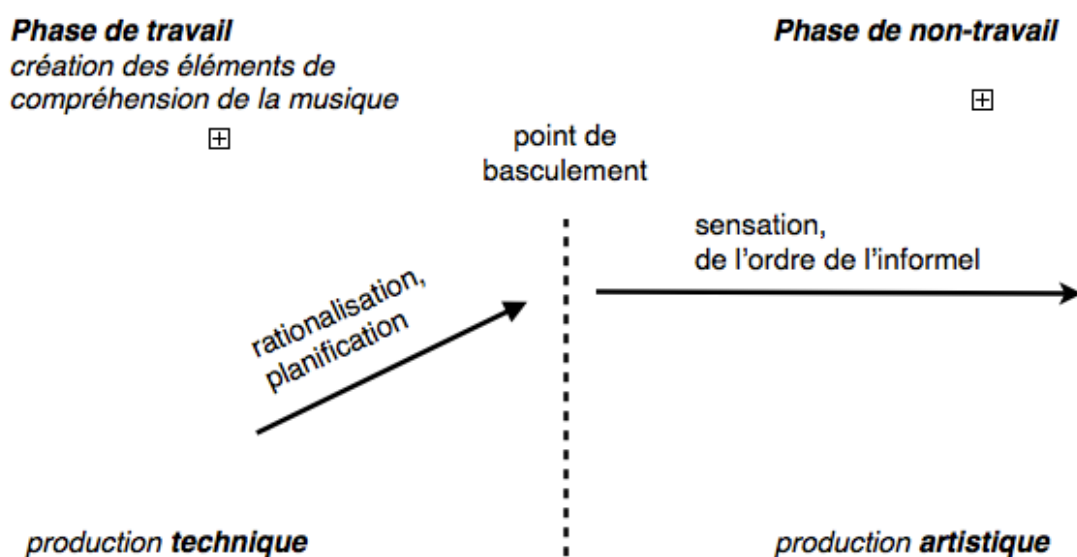
Si je m'entraîne à réaliser un mouvement technique lors d'une séance de travail personnel et que je tente de le ré-appliquer tel que je l'ai travaillé durant un temps de réalisation musicale, cela ne fonctionnera pas pour la simple et bonne raison que l'objectif premier de ce mouvement n'est pas de générer de la musique mais uniquement d'être réalisé techniquement ; celui-ci sera alors dénué d'expression, ou du moins, porteur d'une expression non appropriée au contexte. C'est d'ailleurs à partir de là que l'on entend parler de « plan » : Le plan est l'ennemi de la spontanéité et même de la Musique avec un grand « M ». Il relève de quelque chose de calculé. Plus précisément, la phrase ou le rythme à jouer devrait dépendre en temps réel de

---

<sup>21</sup> témoignage recueilli lors d'une séance de travail avec un batteur professionnel Lyonnais - 2012.03

l'environnement musical dans lequel nous nous trouvons ; exécuter quelque chose qui ne découle pas de cet environnement serait alors considéré comme étant hors propos, comme une erreur en somme.

Ceci étant dit, le plan pourrait aussi être considéré comme une forme de tentative de basculement entre le travail technique et la production artistique. Malheureusement, cela ne fonctionne pas, en tout cas, pas tant que le plan en reste à son état de plan. Ce point de basculement est très compliqué à formaliser. Il peut être caractérisé par le bout d'un cheminement technique, la fin d'une bataille entre le musicien et son instrument (interface) et la production artistique faisant directement écho à la part du sensationnel injectée dans le mouvement concerné. Le musicien peut alors s'attribuer la qualité d'artiste à partir du moment où il ne fait plus fonctionner son cerveau de manière formelle et se laisse guider par ce qui relève de la sensation en fonction de l'environnement dans lequel il évolue. L'individu prend alors le dessus, sans quoi il ne serait pas question de performance artistique.



Le danger persistant concernant le travail personnel, c'est qu'il en reste uniquement au stade de travail et que le transfert de celui-ci vers la production musicale ne s'opère jamais. D'autant plus que d'un point de vue sociétal, ce travail se suffit totalement à lui-même. Comme nous l'avons vu dans la première partie, le travail est généralement valorisé dans sa quantité, au sein de notre société. Notre modèle scolaire occidental aurait même tendance à nous aiguiller vers une routine de production, régulière et conséquente, sans jamais se poser la question de « à quoi cela peut bien nous servir ? ». Ainsi, un grand nombre d'élèves d'école de musique et de conservatoire

« travaillent » leur instrument. Et le plus ironique dans tout cela, c'est que l'on aurait tendance à s'en auto-satisfaire. Permettez moi de me prendre encore une fois comme exemple.

Durant ma troisième année d'études au sein de la classe de jazz du conservatoire de Nancy, j'entrepris un travail de relevé étalé sur toute l'année. L'objectif que je me fixai fut de relever un solo ou un accompagnement de batteur de jazz par semaine en partant des maîtres fondateurs de cette musique jusqu'aux musiciens contemporains. Comme un petit soldat, je m'exécutai à la tâche en jouant le rôle de ce que l'on appellerait « le bon élève », celui qui en plus de faire le boulot qu'on lui donne, s'inflige un travail personnel annexe dans le but de compléter son savoir. Un an plus tard donc, je me retrouvai avec mon recueil d'une trentaine de relevés en main, mis au propre à la plume, classés dans un ordre chronologique historique, travaillés sur l'instrument... voilà. C'était fait. J'avais réussi à exécuter ma propre contrainte sur une longue période. J'avais fait « mon travail ».

Qu'en est-il de la musique dans tout cela ? Au delà de ma réussite par rapport à l'objectif que je m'étais fixé, avais-je réellement progressé ? Avais-je joué un peu plus de musique ? Eh bien non ! pas vraiment ! Mon travail se suffisait finalement à lui même, c'était une victoire personnelle, au delà de la satisfaction liée à sa réalisation sur le papier comme sur l'instrument, j'en étais resté au même point sur la batterie. Le point de basculement vers la production musicale, relevant de l'expression, n'a jamais eu lieu bien que je reproduisais à la note près les solos d'Elvin Jones, Bill Stewart, Paul Motion etc... Ce qui a cruellement manqué à ce travail de longue haleine, c'est la compréhension globale de l'état d'esprit dans lequel, chacun de ces relevés furent exécutés. Pourquoi chacun de ces musiciens fut-il poussés à jouer cela ?

Voici peut-être un premier élément de réponse par rapport à la question de « comment provoquer le point de basculement entre le travail théorique et la production artistique ? ». Au delà de la performance, nous nous devons de cibler les raisons de notre production. Que voulons nous communiquer avec ces outils ? Qu'est-ce qui est à exprimer en terme de sensation ? La parfaite manipulation des outils que nous avons appris à utiliser ne suffit pas, il faut absolument en faire « quelque chose » pour que l'apprentissage de leur manipulation ait un sens. Ce « quelque chose » relèverait donc peut être de la sensation, de la mise en forme par ce que nous avons de plus humain.

Difficile de faire comprendre à un élève, ou bien même de s'auto-convaincre, que la réalisation à l'identique pure et simple d'un fragment musical ne suffit pas pour réellement jouer de la musique. Cela est d'autant plus compliqué lorsque l'on prend en considération le contexte social dans lequel nous évoluons aujourd'hui, où tout doit

aller très vite, où il faut produire de la manière la plus perfectible possible, le plus rapidement possible.

### 3.2. Les raccourcis n'existent pas

Les apprentis sont bien desservis. Le travail instrumental ne suffit pas et en plus de cela, il n'y a aucun moyen de sauter les étapes.

*« Il n'existe pas de raccourci si l'on doit reconstruire soi-même une notion pour l'assimiler. »<sup>22</sup>*

Par cette citation, Jean PIAGET met en évidence l'inexistence de raccourci dans le processus d'apprentissage. Dans ses travaux, il développe l'idée que l'assimilation passe obligatoirement par une phase de reconstruction, sans laquelle, il est impossible d'intégrer une nouvelle notion. En d'autres termes, pour s'approprier un savoir-faire, il est obligatoire de re-crée soi-même ce savoir en fonction de ce que nous sommes et de ce que nous projetons d'en faire dans un environnement qui nous est personnel. Il est intéressant de prendre en considération cet élément notamment, pour les plus pressés d'entre nous qui risquent de se rendre compte rapidement de l'inefficacité de leur travail.

À titre d'exemple, citons le cas de jeunes musiciens qui tentent bien souvent de réaliser trop vite leur partition au déchiffrage, comme si cette performance relevait d'un gage de qualité. Dans un premier temps, procéder de la sorte peut s'avérer utile pour avoir une vision d'ensemble de la pièce, pour la globalisation de celle-ci. Malheureusement, ce n'est peut-être pas en commençant à déchiffrer à tempo élevé qu'ils arriveront à leur fin. Dans un certain sens, la vitesse éloignerait plutôt l'individu de son objectif de construction du savoir en question. Elle rendrait le musicien inapte à analyser sa production de manière microscopique et ainsi à pointer les éléments sensibles qui nécessiteraient une attention particulière. Le processus d'apprentissage passant par une étape de « reconstruction » selon Piaget, met en évidence la non efficacité de production à tempo au déchiffrage. Cela dit, jouer dans la vitesse leur permettra sans doute de se rendre compte par eux-mêmes de l'utilité qu'il y aurait à ralentir. En somme, jouer à tempo pour commencer un travail d'étude de partition peut s'avérer constructeur mais sûrement pas si cette action est réalisée dans un souci de rentabilité de temps de travail.

---

<sup>22</sup> Jean PIAGET (1896-1980)

Cette prise en considération de l'assimilation par reconstruction d'une notion m'a largement interpellé, notamment lorsque j'ai eu la chance d'entendre un professeur, en masterclass, annoncer d'une manière tout à fait solennelle à un groupe d'élève dont je faisais partie :

*« Écoutez bien, car ce que je vais vous dire est très important. C'est un cadeau que je vous fais. Empruntez toujours, je dis bien toujours, le chemin le plus long. »*

Le paradoxe est à son comble. Le locuteur nous annonçait que nous ne devions jamais essayer d'emprunter de raccourci dans notre processus d'apprentissage, alors que sa formulation sous-entendait que son propos était « une fleur » en notre faveur, donc justement une forme de raccourci puisque c'était une notion que nous n'avions plus à découvrir par nous même. Comment pouvions-nous comprendre ce qu'il était en train de nous dire si nous n'avons pas pu en faire nous-même le constat à travers nos recherches personnelles ? D'autant plus qu'il était justement en train de nous « offrir » l'idée que le parcours de recherche possède une importance cruciale dans le processus d'assimilation. Impressionnante démonstration.

Finalement, la seule chose que l'on peut éventuellement accélérer dans le domaine artistique, c'est notre travail à travers une bonne organisation de la méthode employée. La méthode de travail peut s'avérer être un outil en soi, favorable au bon développement d'un apprentissage donné, si tant est qu'elle soit parfaitement adaptée aux besoins de l'individu qui la met en application.

### 3.3. Le professeur et la méthode

Appliquer une méthode de travail adaptée à ses propres besoins peut s'avérer être la clef de la résolution de nombreux questionnements par rapport à la pratique instrumentale. Certains professeurs imposent radicalement leur propre manière de fonctionner à leurs élèves, comme si le chemin emprunté durant leur propre apprentissage était « la » solution. Pourtant, **il existe certainement autant de manières d'apprendre qu'il existe d'individus**. Cette question d'organisation des savoirs dans le but de le transmettre est un réel enjeu d'enseignement qui, s'il n'est pas prémédité en amont, peut incontestablement devenir un obstacle rédhibitoire pour les élèves. Si l'on prend cette idée en considération, le professeur se devrait alors d'être médiateur pour l'élève dans le but de le guider dans sa manière d'apprendre, dans la confection de sa propre méthode.

Durant mes interviews, j'ai eu la chance de questionner un guitariste amateur issu de conservatoire et ne pratiquant presque plus son instrument. Il me rapporta ceci :

*4.3 - Pensez vous qu'il vous serait possible de vous mettre au travail si vous étiez guidé en terme de méthodologie ?*

*« C'est bien possible car je n'arrive pas à élaborer une méthode personnelle. Quand je me retrouve devant ma guitare, je joue quelques gammes et quelques morceaux que je connais déjà, mais la pratique s'arrête là. Je manque cruellement de cadre dans ma pratique instrumentale. [...] »<sup>23</sup>*

Malheureusement, ce guitariste n'est pas le seul dans ce cas. Comme beaucoup d'étudiants musiciens, il a reçu des cours d'instrument dans un conservatoire d'un professeur très certainement compétent mais qui a tout simplement négligé de lui apprendre à apprendre. Parce que l'on parle bien ici de comprendre comment on fonctionne soi-même en tant qu'individu, comment on reçoit individuellement une information et comment il nous est possible de traiter cette information dans le but de l'exploiter dans le futur.

Le pédagogue Philippe MEIRIEU<sup>24</sup> met à plat dans son ouvrage « *Le travail à la maison* » le fait que le travail « d'apprendre à apprendre » doit se passer pendant le temps de classe avec le professeur. Selon lui, le professeur est responsable de la méthode que vont utiliser ses élèves pour apprendre. Il se doit même d'enseigner non pas une méthode mais bien des méthodes de travail, sans quoi certains élèves n'y trouverons pas leur compte. Malgré cela, le plus gros du parcours est sous la responsabilité de l'élève qui détient les solutions à ses propres problèmes ; le professeur se doit de mettre en place différents dispositifs pour que ce dernier se découvre par lui même. On pourrait comparer ce que nous sommes à un programme informatique unique. Chacun possède son propre programme, et élaborer une méthode personnelle reviendrait à mettre à jour notre propre code source, ce qui fait que nous sommes, que nous agissons et que nous comprenons. Apprendre à apprendre nécessite une connaissance de soi et de son propre fonctionnement interne. Suite à cette découverte de soi, c'est dans l'exécution que l'apprenant se dévoile ; c'est en faisant qu'il constate qu'il retient mieux d'une façon ou d'une autre, qu'il porte une affection toute particulière pour telle ou telle manière de faire, etc... Il serait même possible de revoir la célèbre citation de DESCARTES « *je pense, donc je suis* » en « *je*

---

<sup>23</sup> Annexe N°1 - interview N°6

<sup>24</sup> ANNEXE N°2, Philippe MEIRIEU « *Les devoirs à la maison* », p10-13



*travaille, donc je suis* ». Le travail permet, comme nous l'avons vu, de nous découvrir nous-même, de percer à jour qui nous sommes réellement. Dans ce sens, c'est donc dans le travail que l'être humain s'accomplit en tant que tel ; il relève du rôle du professeur de le guider sur cette voie.

### **3.4. Mon ancienne méthode de travail**

En remontant en arrière dans mon parcours d'élève, je me suis rendu compte que ce chapitre avait très peu été évoqué durant mes 15 ans de fréquentation d'établissement scolaire, école de musique et conservatoire. Peu de fois cette notion de méthode avait été mise sur le tapis. Néanmoins, j'ai maintenant l'impression d'avoir beaucoup fonctionné par mimétisme. J'observais mes professeurs travailler et je tentais de faire de même, tout simplement. L'une des méthodes de travail que j'ai retenue et que j'ai mise en application pendant de nombreuses années est celle-ci :

#### **- avoir un rythme de travail journalier**

- les notions sont plus à même d'être assimilées si le travail est réparti de manière équitable dans un laps de temps donné. (entre 1h et 2h par jour)

#### **- tenir un journal de travail**

le but étant d'y noter les exercices travaillés, le temps de travail de chacun ainsi que les tempi d'exécutions. Il permet aussi d'observer une évolution concrète de son travail dans le temps.

#### **- travailler par fréquences fragmentées**

mieux vaut travailler 3 exercices pendant 20 min qu'un seul exercice pendant une heure.

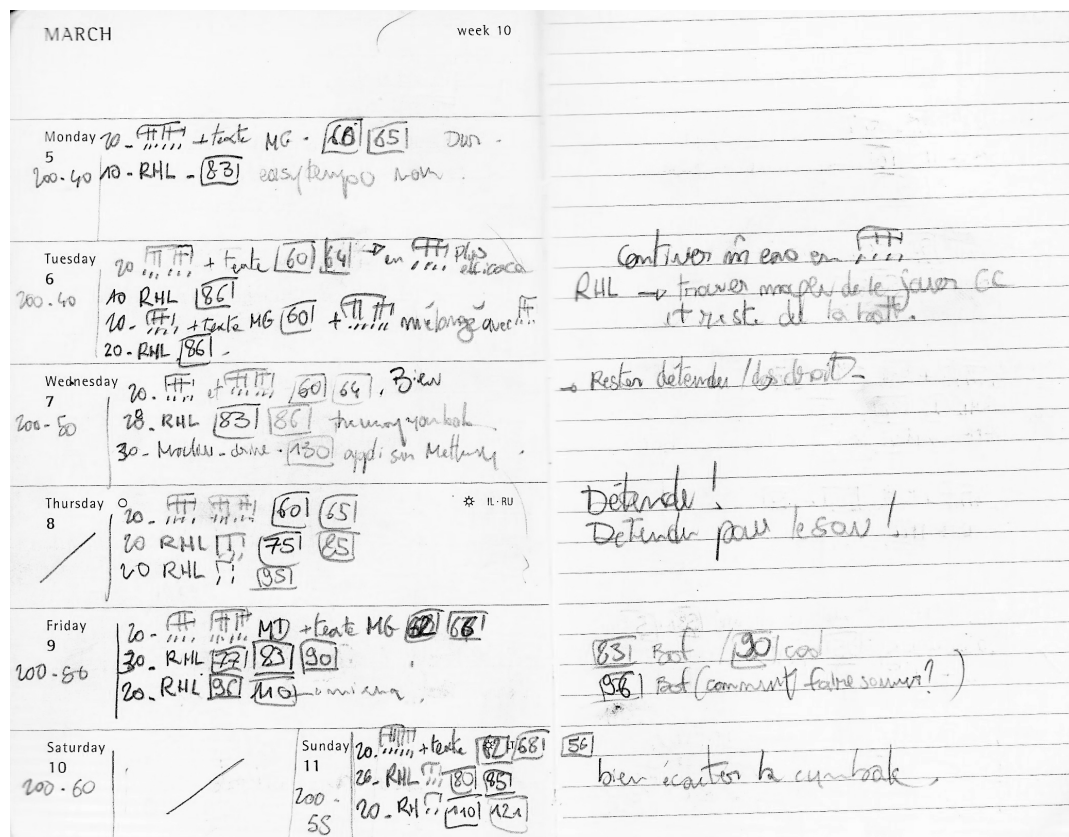
#### **- séparer totalement la technique et les essais de production musicale**

lorsque je travaille la technique il n'est pas question de musique. Il est donc aisément possible d'être dans la répétition inlassable d'un élément dénué de toute musicalité. A l'inverse, lorsque je travaille un mouvement musical, j'essaye de le faire exister dans le temps en imaginant qu'un public m'observe et m'écoute ; il n'est alors pas question de répéter un mouvement des dizaines de fois, sauf si le propos musical se situe dans la répétition bien sûr.

#### **- enregistrer ses séances de travail**

cela permet une évaluation plus objective de son travail, surtout lorsque la réécoute s'opère le lendemain à tête reposée.

Voici un extrait de mon journal de travail d'une semaine de l'année 2011 :



Grâce à ce journal, il m'était possible de tenir compte de ma marge de progression mais également de me souvenir de ce que j'avais travaillé et comment je l'avais travaillé.

Malgré cette multitude de consignes mises en applications de manière très rigoureuse, il manquait un élément essentiel pour rendre effectif ce processus : la simple liaison entre ce travail et le projet musical. Quel était mon projet lorsque je travaillais la notion numéro un, puis la notion numéro deux pendant vingt minutes avec un tempo augmentant de cinq points toutes les cinq minutes, avec l'enregistreur en marche etc... ? Eh bien souvent, il n'y en avait pas de manière directe. Je pratiquais cette méthode en espérant que le lien avec la production musicale se réalise de manière inconsciente puisque ce travail n'était pas réalisé dans le but premier de « faire de la musique » mais plutôt de « bien » réaliser mon exercice. Le travail sans le projet n'a donc pas d'intérêt certain, mis à part le plaisir que l'on peut ressentir à se substituer à celui-ci.

Comme nous l'avons vu, pour des raisons totalement extrinsèques, le travail peut se suffire totalement à lui même. C'est un phénomène tout à fait naturel finalement, à partir du moment où l'on ne cible pas distinctement le fruit de notre production. On trouve alors une utilité à cette démarche dans la reconnaissance de son entourage par exemple, ou encore dans l'auto-complaisance pure et simple.

La mise en projet de notre activité nécessite réflexion car elle est peut être fondatrice de l'ensemble de notre démarche, tout simplement. De plus, il est réel que nous intégrons uniquement les notions dont nous avons besoin. À quoi bon travailler l'ensemble des modes mineurs harmoniques si l'on ne vise pas une mise en application dans un contexte musical ? Pourquoi nous infligerions-nous cela ? Au final, celui qui sait jouer uniquement ce qu'il a envie de jouer a raison ; du moins, sa démarche est sensée. Elle aura été de travailler dans le but de mettre en application et non pas de travailler pour travailler.

Pourtant l'école de musique ne tient pas toujours compte de cet aspect. Nous sommes très nombreux à avoir eu d'abord le devoir d'exécuter de nombreux exercices d'application avant de les redécouvrir au sein d'une application musicale. Les méthodes papiers sont aussi très souvent hiérarchisées de la sorte : le but était d'apprendre à réaliser une notion pour ensuite avoir tout loisir de la mettre en application. Difficile pourtant d'imaginer que l'on puisse directement commencer par ce qui semblerait être la fin puisque la notion étudiée n'est pas encore acquise et reconstruite. Ce qui semblerait « logique » serait alors le cheminement suivant :

- découverte de la musique à apprendre
- visualisation du but à atteindre
- essai de production
- représentation et identification des difficultés lors du premier essai de production
- retour en arrière : élaboration d'un processus de construction du savoir (à définir selon l'objectif à atteindre. Exemple : ralentissement du tempo, isoler une cellule etc...)

La dernière étape, qui s'apparente souvent à la première est alors **réalisée en fonction de l'objectif** principal d'apprentissage. Cela fait effectivement toute la différence dans le processus d'assimilation. Je comprends ce que je fais, mais surtout, je comprends pourquoi je le fais.

Pour finir sur cette idée, élaborer un projet donnera du sens au travail. Le travail « sensé » sera sûrement plus motivant que celui que l'on effectuera sans se faire une

représentation de son utilité ; cette idée est à ne pas perdre de vue lorsque l'on se positionne du côté enseignant.

### 3.5. Ma méthode de travail re-visitée

À la suite de cette réflexion globale sur la méthode, j'ai eu l'occasion de revisiter l'ensemble de ma démarche en terme de travail instrumental :

- Pour commencer, **l'ensemble de mon travail part aujourd'hui à 100% de la musique** et non plus de mouvements techniques qui ne s'inscrivent dans rien. Le répertoire que j'ai à jouer en formation ainsi que la musique qui m'anime au quotidien sont les bases de mon activité instrumentale personnelle. En partant de ces supports musicaux concrets, je confectionne et développe « mes » exercices en parfaite relation avec mes besoins. Ceux-ci sont alors travaillés très différemment d'auparavant puisqu'ils sont porteurs d'un sens musical, d'une expression particulière faisant référence à une culture, à un état d'esprit global qui dicte une ligne de conduite musicale. Cela met un terme au mode de travail « robotique » qui ne consistait qu'à appliquer des mouvements sans émotion particulière.

- Ensuite, **la régularité de ce travail dépend de la tâche à accomplir**. S'efforcer de garder un rythme journalier de travail n'est pas forcément la solution la plus adéquate selon les exercices pratiqués. Certains nécessitent un travail effectivement régulier dans le but de s'imprégner d'un savoir-faire dans le temps, alors que d'autres puiseront leur efficacité musicale dans un travail plus ponctuel mais sur des phases de pratique beaucoup plus longues. Il faut imaginer que certaines notions ne « mûrent » en nous que dans la mise sous pression. Dans son livre « L'Art du Piano »<sup>25</sup>, Heinrich NEUHAUS, parlant de la façon dont Svjatoslav RICHTER pouvait travailler (très célèbre pianiste soviétique), utilise la métaphore de la bouilloire dont l'eau qu'elle contient ne parviendra à l'état d'ébullition qu'à partir de 100°C. Si l'on chauffe de l'eau tous les jours jusqu'à 80°C, nous n'obtiendrons jamais l'état désiré et même la régularité de mise en pratique journalière ne servira à rien. Apprendre à identifier le type d'exercice que nous avons à réaliser, selon sa visée, permettra sans doute d'être plus efficace. Mon journal de travail a d'ailleurs changé de format depuis que cette nouvelle problématique est rentrée en compte dans mon organisation : je ne note plus tout ce que je travaille au jour le jour, mais simplement j'y regroupe les idées et exercices développés par périodes. Ces derniers s'inscrivent dans une durée relative à mes découvertes et mes coups de coeurs musicaux. En voici un extrait :

---

<sup>25</sup> Source : NEUHAUS Heinrich, « L'Art du Piano », éditions Van de Velde, 1971

TRAVAIL BATT 2013-02

\* cymbale droite + Texte CC/CC/ 70-80-80 ...  
L> Penser 1 et 3 (points d'énergie homme)

\* cymbale contre temps  
La caisse claire permet d'orienter le bat. J

→ RHL 7, Texte cymbale

\* Roulé 60-90 | 60-70  
pp ff

\* Roulés / phrases alternés 66-72

[ 7... 7... 7... 7... ] [ 7... 7... 7... 7... ]

→ Relever des phrases des autres instruments -> développement acuité auditive!! (Texte centrale)

→ cymbale temps / contre temps  
Doubler CC Travailler souplesse MD

MD autre exo.  
Dance MD + Texte MC  
60-70-75

0 0 0 0 0 0 0 0

1 1 1 1

1998 Nov - Dre HB mots

- Mon travail s'effectue aujourd'hui **en tenant compte de l'importance du repos**. Nous l'avons vu, le cerveau a besoin d'une forme de mise au repos pour traiter certaines informations. À petite échelle, je ne culpabilise plus de ne pas avoir passé deux heures derrière mon instrument pendant un jour ou deux, au contraire, je prends conscience de l'importance de ces moments. Les retours à l'instrument en sont d'autant plus surprenants car les idées musicales développées quelques jours auparavant semble souvent bien plus claires. À plus grande échelle, je m'oblige à me mettre au repos à l'intérieur même de mon travail d'instrument. Ces phases de quelques minutes me permettent de rester bien plus concentré et de digérer l'information venant d'être traitée par le processus d'imprégnation.

- **J'enregistre toutes mes sessions et répétitions en groupe** et non plus tout seul. L'évaluation de ma pratique en est d'autant plus intéressante puisque la musique pratiquée est avant tout une musique de groupe. Cela me permet de re-considérer totalement mon rapport personnel à l'erreur. Ce qui était perçu comme erreur lorsque je travaillais seul n'en est plus une lorsque je la joue en groupe (en musique). La réécoute de tous ces enregistrements me permet d'être dans une relation concrète avec ma pratique et non plus avec une démarche abstraite liée à la technique solo qui se projette elle-même dans une pratique de groupe. Cela est d'autant plus vrai pour tout ce qui rentre dans le cadre des musiques « interactionnelles », nécessitant un dialogue entre musiciens.

- Pour terminer, **je ne travaille plus jamais si je n'en ai pas envie**. Jouer d'un instrument doit rester, pour moi, un plaisir avant tout. Forcer celle-ci serait aller à l'encontre de l'ensemble du processus d'apprentissage cité ci-dessus, car l'empathie que l'on éprouve pour notre instrument constitue et constituera toujours le moteur du désir d'apprendre. Plutôt que de se forcer à travailler, il est peut-être préférable de renouer avec notre activité en attisant notre curiosité par différents supports (concerts, vidéos, échanges, rencontres etc...). Sans quoi, la musique ne sera pas.

## Conclusion

L'ensemble de cette réflexion aura fait mûrir le regard que je porte sur mon travail personnel. Le contenu de celui-ci n'a peut-être pas changé mais sa raison d'être en est tout autre. Je ne travaille plus pour travailler : le travail ne se suffit plus à lui-même. En prenant le temps de réfléchir à ce sujet, je n'aurai peut-être pas progressé techniquement sur mon instrument, mais la richesse des échanges et les pistes de réflexions sur lesquelles je me suis engagé m'ont indéniablement fait avancer dans l'entreprise qu'est l'apprentissage d'un instrument.

L'artiste est un chercheur, une entité perpétuellement en quête de nouveaux questionnements remettant en cause sa pratique. L'évolution artistique passe obligatoirement par une forme de travail, que celui-ci soit un travail sur soi ou bien sur la pratique concernée. Si l'expression semble s'apparenter à une finalité, le chemin menant à celle-ci est indéniablement plus porteur de valeurs constructrices.

Alors finalement, travailler, pourquoi faire ? À présent, mes éléments de réponses sont les suivants : travailler, pour élargir son réservoir de possibilités, pour se nourrir de l'environnement qui nous entoure, pour stimuler, pour faire réagir, pour s'exprimer, pour se tromper, pour aimer, pour détester, pour motiver, pour animer le débat, pour se découvrir, pour se sentir grandir, pour s'accomplir en tant qu'entité, pour se construire soi-même, pour faire des choix, pour être libre, pour comprendre le monde.

# Annexes

## Annexe n°1 - interviews

*Dans le but de répondre à un certains nombres de questions soulevées par ma problématique, j'ai effectué plusieurs interviews orales, puis retranscrites avec des musiciens de mon entourage ainsi que des rencontres faites lors de concerts. Dans la mesure du possible, j'ai essayé de diversifier les profils interviewés (musiciens travailleurs, musiciens non-travailleurs, différentes esthétiques etc...).*

*Les questions 1.X furent posées à l'ensemble des musiciens questionnés. Les questions 2.X et 3.X furent réservée aux musiciens qui travaillent leur instrument ; Les questions 4.X, aux musiciens ne travaillant pas leur instrument.*

### Interview N°1

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Guitare classique*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*Solo et groupe dans le cadre du conservatoire. Atelier d'ensemble / musique de chambre.*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*Pratique amateur*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

**« NON, je ne travaille pas mon instrument »**

4.1 - Pourquoi ne travaillez-vous pas votre instrument ?

*Parce que je n'ai plus le temps. D'ailleurs je ne pratique plus du tout mon instrument non plus. J'ai arrêté de travailler, donc j'ai arrêté de jouer. La pratique n'était pas assez exutoire. Il avait un rapport direct entre l'instrument et l'intellect. On ne touchait pas vraiment à ce qui relève de l'affect dans mon type de pratique. En plus de cela, je ne joue plus également pour des raisons de légitimité. Des gens qui jouaient de la guitare autour de moi seulement depuis 2 ans arrivaient à jouer des choses que je n'étais pas capable de faire.*

4.2 - Est-ce que ce « non-travail » découle d'un rejet, d'un dégoût lié à une expérience passée ?

*Pas de rejet direct mais découverte de nouveaux instruments comme la percussion dans le cadre d'une batucada avec laquelle je m'amusais beaucoup plus qu'avec ma guitare. Nous n'étions pas dans un processus de théorisation de l'instrument ; la musique était directement axée sur la pratique.*

4.3 - Est-ce que le fait de ne pas travailler vous empêche de faire de la musique ?



*D'une certaine manière, cela a été le cas pendant presque 8 ans, années pendant lesquelles je n'ai pas pratiqué pour des raisons de légitimité lié à mon niveau instrumental. Aujourd'hui je commence à voir les choses différemment, j'entrevois l'idée de jouer pour le partage de la musique et non pas pour la compétition.*

4.4 - Si vous avez travaillé votre instrument, aviez-vous une méthode de travail ?

*J'appliquais la méthode de travail dictée par ma prof de guitare. Mais en général je préférais jouer que travailler mon instrument.*

## Interview N°2

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Batterie jazz / percussionniste*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*Concerts et masterclass*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*8 ans de pratique dans l'armée*

*Professionnel depuis 15 ans*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

« **OUI, je travaille mon instrument** »

2.1 - Dans quel but travaillez-vous votre instrument ?

*Je travaille pour acquérir la capacité de jouer de mon instrument en situation, avoir les possibilités **techniques**. Ce travail doit permettre au musicien de servir la musique, de répondre sans difficulté technique à un contexte musical. Je travaille pour ne pas « déranger » la musique.*

2.2- A quelle fréquence travaillez-vous ?

*De manière irrégulière, quand j'ai le temps.*

2.3 - Quelle est la nature de ce travail ? (« technique », son, musicalité, jeu sur enregistrements... ?) Détaillez.

*Travail du répertoire avant tout.*

*Travail des rudiments / technique d'instrument.*

2.4 - Est-ce que ce travail est quelque chose que vous vous infligez de manière rigoureuse ou est-ce tout bonnement une pratique liée au plaisir de jouer ?

*Le travail personnel a toujours été un plaisir.*

2.5 - Est-il concevable pour vous de jouer de votre instrument sans avoir travaillé au préalable ?

*Cela doit dépendre de l'instrument car je ne me verrais pas monter sur scène sans aucune technique si j'étais pianiste. Entant que batteur, certaines formes d'accompagnements me semblent jouables sans même avoir une technique très au point.*

## Méthodologie

3.1 - Accordez-vous une importance à la méthodologie de travail de votre instrument ?

*La méthode est importante à mes yeux. Malheureusement , je n'arrive pas à me tenir à une ligne de conduite précise dans mon travail. Le problème est qu'une idée en amène une autre... Il est difficile d'aller à l'encontre de la musique car c'est bel et bien la finalité de ce travail. De plus, quand une idée émerge, il est frustrant de ne pas l'exploiter au maximum pour voir où celle-ci nous mène. J'ai peur de ne jamais pouvoir retrouver cette dernière. A partir du moment où je retourne à mon exercice de départ, c'est que j'estime que j'ai exploité*

*au maximum cette première idée. Je pense que les professeurs qui essaient de cadrer leurs élèves ont raison.*

3.2 - Avez-vous déjà mis en place un dispositif méthodologique concernant votre travail de l'instrument ? (métronome, carnet de route, enregistrement régulier, séances filmées, réécoute etc.) Si oui, détaillez.

*Je tiens un tableau sur lequel j'inscris des exercices qui me viennent mais je n'arrive pas à m'y tenir rigoureusement. Ce n'est pas un manque d'organisation, simplement qu'une idée en amène une autre.*

3.3 - Le fait de travailler l'instrument est-il valorisé dans votre entourage ? Est-ce une pratique que vous percevez comme quelque chose de gratifiant socialement parlant ?

*Le travail est tout autant gratifiant socialement au Brésil qu'en France. Malgré tout, c'est un peu différent dans la musique. Certains musiciens disent ne pas trop travailler et sont ainsi très admirés pour leur talent « inné ». Ceux-ci mettent le doute sur le statut du musicien bosseur.*

## Interview N°3

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Violoniste Jazz*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*Concerts*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*Pratique amateur professionnalisante*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

« **NON, je ne travaille pas mon instrument** »

4.1 - Pourquoi ne travaillez-vous pas votre instrument ?

*Intérêt pour d'autres pratiques musicales.*

4.2 - Est ce que ce « non-travail » découle d'un rejet, d'un dégoût lié à une expérience passée ?

*Non, l'arrêt de la pratique est lié à une évolution naturelle vers d'autres pratiques musicales ; aucune frustration particulière.*

*- Je ne m'y retrouvais pas assez dans ma pratique. La pratique du violon était trop centrée sur l'instrument et non assez sur l'aspect musical créatif.*

*Le côté élitiste de la pratique et non « spontanée » m'a fait dévier vers d'autres styles qui n'incluent pas la pratique du violon.*

4.3 - Est-ce que le fait que ne pas travailler vous empêche de faire de la musique ?

*Non, mais l'investissement dans mon instrument est maintenant différent. J'ai moins l'impression de travailler car je produis de la musique, aujourd'hui, dans un cadre qui me correspond mieux. En soit, cela peut être apparenté à du travail. (Si l'on part du principe que le travail est lié à la contrainte). De l'extérieur, ma famille a l'impression que je travaille très dur sur ma nouvelle discipline alors que l'effort que je fournis aujourd'hui n'est, à mes yeux, plus un travail en soi. Aujourd'hui je parlerai **d'investissement créatif**.*

4.3 - Pensez-vous qu'il vous serait possible de vous mettre au travail si vous étiez guidé en terme de méthodologie ?

*Non. Par contre, un musicien « moteur » qui m'inspire pourrait éventuellement me donner envie de me remettre à l'instrument. Un nouveau propos musical et non une nouvelle méthodologie.*

*Je fonctionne à l'affectif concernant la motivation qui me lie au travail. À un moment donné, on est tout de même obligé de se confronter à la contrainte. Au sein de la discipline qui me plaît, je suis prêt à devoir « travailler dur » (formation à de nouveaux logiciels...) pour atteindre le but visé.*

*Je mets de côté une pratique et non le travail.*

## Interview N°4

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Batterie Jazz*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*Batteur de scène*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*Pro*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

**« OUI, je travaille mon instrument »**

2.1 - Dans quel but travaillez vous votre instrument ?

*Avoir de bonnes sensations sur l'instrument*

*Ne pas se sentir frustré techniquement en situation*

*Ne pas ressentir les frontières de l'instrument.*

*Besoin d'un temps perso sur l'instrument. Introspection.*

2.2 - A quelle fréquence travaillez-vous ?

*Cela dépend des périodes ; je travaille en fonction des concerts et projets en cours.*

*J'essaie néanmoins de jouer tous les jours.*

2.3 - Quelle est la nature de ce travail ? (« technique », son, musicalité, jeu sur enregistrements... ?) Détaillez.

*Travail autour d'une cellule.*

*Concept global / Systèmes*

*Partir de la cellule pour construire un discours musical*

*S'imprégner d'un langage musical / « pâte sonore » partir du disque*

*Voir la méthode l'envers : partir du discours musical pour travailler la notion technique.*

2.4 - Est-ce que ce travail est quelque chose que vous vous infligez de manière rigoureuse ou est-ce tout bonnement une pratique liée au plaisir de jouer ?

*Il faut ressentir le besoin de travailler pour se mettre au travail.*

*Sinon, on manque de pertinence dans la démarche.*

*Quoi qu'il en soit, la régularité et le sérieux payent.*

2.5 - Est-il concevable pour vous de jouer de votre instrument sans avoir travaillé au préalable ?

*Si cela ne « dérange » pas la musique...*

## Méthodologie

3.1 - Accordez-vous une importance à la méthodologie de travail de votre instrument ?

*Essai de plan de travail / jamais réalisé*

3.2 - Avez-vous déjà mis en place un dispositif méthodologique concernant votre travail de l'instrument ? (métronome, carnet de route, enregistrement régulier, séances filmées, réécoute etc.) Si oui, détaillez.

*Pratique d'une routine de chauffe avant chaque séance de travail perso*

3.3 - Le fait de travailler l'instrument est-il valorisé dans votre entourage ? Est-ce une pratique que vous percevez comme quelque chose de gratifiant socialement parlant ?

*Envie de se déculpabiliser par rapport aux personnes qui ont un travail plus « traditionnel » (horaires fixes / contraintes)*

*On peut aussi se déconnecter de la musique, entreprendre des choses en dehors de la musique.*

*Les périodes pendant lesquelles on n'est pas en phase avec la musique sont peut-être des périodes de questionnements perso qui nécessitent une introspection. Il ne faut pas avoir peur de prendre du temps pour soi. Ces périodes peuvent s'avérer aussi enrichissantes et constructives que les périodes de travail de l'instrument. La pratique n'est pas tout...*

*Besoin de se lever, de pratiquer, d'avoir une routine active*

*Être musicien à l'heure actuelle n'est pas qu'un travail de musique. Cela regroupe un certain nombre de notions complémentaires comme le démarchage pour trouver les concerts, l'intermittence et tout son côté administratif...*

## Interview N°5

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Batterie Jazz*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*En groupe*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*Circuit pro mais pas intermittent*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

« **OUI, je travaille mon instrument** »

*Je travaille maintenant la musique mais plus totalement la batterie. Problème de temps...*

2.1 - Dans quel but travaillez-vous votre instrument ?

*Pour légitimer ma pratique aux premier abord. Le voisinage a toujours tendance à dire que le musicien ne fait rien. Besoin de cette légitimité.*

2.2- A quelle fréquence travaillez-vous ?

*irrégulier*

2.3 - Quelle est la nature de ce travail ? (« technique », son, musicalité, jeu sur enregistrements... ?) Détaillez.

*Je travaille la compréhension de la musique en général*

*Je bosse la basse, l'harmonie.*

*Avec le temps, mon travail s'est dissocié de ma pratique initiale pour une meilleure compréhension de la « musique globale ».*

*Anciennes pratiques de travail :*

*Avant je pratiquais beaucoup de relevés à l'oreille mais pas tellement sur papier.*

*On dissocie la technique de la musique aujourd'hui*

*Le temps sur la batterie sert à s'intéresser à la batterie - indépendamment, il y a des temps de travail en groupe pendant lesquels on s'occupe du propos musical et non plus de l'instrument.*

*Prise de conscience lié à un travail :*

*Différence entre **écouter** et **entendre** / Tempo influe en fonction.*

## Interview N°6

1.1 - De quel instrument jouez-vous ?

*Guitare rock*

1.2 - Nature de la pratique (solo, concert...)

*Solo, je pratique seul chez moi*

1.3 - Pratique professionnelle ou amateur ?

*Amateur*

1.4 - Travaillez-vous votre instrument ?

**« NON, je ne travaille pas mon instrument »**

4.1 - Pourquoi ne travaillez-vous pas votre instrument ?

*J'ai d'autres priorités. La musique est simplement un passe temps.*

4.2 - Est ce que ce « non-travail » découle d'un rejet, d'un dégoût lié à une expérience passée ?

*C'est possible. J'ai commencé au conservatoire pendant lequel j'ai eu une phase de travail intensive. Lorsque j'ai quitté l'institution, j'ai progressivement arrêté de travailler.*

4.3 - Est-ce que le fait de ne pas travailler vous empêche de faire de la musique ?

...

4.4 - Pensez-vous qu'il vous serait possible de vous mettre au travail si vous étiez guidé en terme de méthodologie ?

*C'est bien possible car je n'arrive pas à élaborer une méthode personnelle. Quand je me retrouve devant ma guitare je joue quelques gammes et quelques morceaux que je connais déjà mais la pratique s'arrête là. Je manque cruellement de cadre dans ma pratique instrumentale. Ceci étant dit, j'arrive à élaborer ce cadre de travail dans d'autres domaines. Dans la musique, je n'arrive pas à prendre conscience de ma propre de progression. Si j'avais un interlocuteur comme un professeur, il pourrait me fournir un retour sur mon jeu, ce qui serait motivant.*



## **Annexe n°2 : Philippe MEIRIEU, Les devoirs à la maison**

P 11 - 13

*« [...] Le travail à la maison ne peut pas être, ne doit pas être, une panacée pour la bonne raison qu'apprendre est une chose complexe qui requiert l'aide d'un spécialiste, d'un professionnel de l'apprentissage : d'un enseignant. [...]*

*[...] Il vaut mieux perdre un peu de temps pour savoir comment « s'y prendre pour apprendre » plutôt que de perdre des années entières à tenter d'absorber vainement des connaissances. On pardonnera la longueur de cette introduction qui paraît surtout destinée aux enseignants. C'est que les parents eux-mêmes ont parfois tendance à juger la qualité d'un enseignement sur la quantité de travail qu'il donne à faire à la maison ;ils ont même parfois tendance à « en rajouter [...]*

*[...] Il reste même que, même si - comme cela est indispensable - les enseignants prennent l'habitude d'apprendre à leurs élèves, en classe, comment on apprend une leçon, on fait un exercice, on prépare un exposé, on révise pour un contrôle ou un examen..., il faudra toujours des travaux à la maison. Sans doute seront-ils moins nombreux, plus ciblés, plus accessibles, mais il est nécessaire qu'il y en ait quelques-uns afin de développer chez les élèves l'autonomie et la responsabilité, le sens de l'organisation, le souci de l'approfondissement et le goût du travail personnel.*

*Le maître ne se reposera plus sur le seul « travail du soir » pour garantir l'assimilation des connaissances ; il n'accusera plus systématiquement le manque de « travail à la maison » en cas de difficulté ou d'échec, il s'efforcera en revanche, de donner aux élèves à faire chez eux des exercices stimulants et accessibles, qu'ils auront appris à faire avec lui [...]*

## Bibliographie

Jean-Pierre ASTOLFI, *L'erreur, un outil pour enseigner*, Paris, Éditions ESF éditeur, 1997, 3ème édition 1999

Eric BARRET, « VANDOREN Magasine », 2 juillet 2003

Oward BECKER, *Outsiders*, PARIS, Éditions A.M- Métallié, 1985

Ashley KAHN, *Kind Of Blue / Miles Davis*, éditions Le mot qui reste, 2009

Philippe MEIRIEU, *Les devoirs à la maison*, Éditions La découverte, août 2004

Brad MEHLDAU « Réflexion sur la créativité » - *JazzMann magazine* N°148 - Juillet/août 2008

Heinrich NEUHAUS, « L'Art du Piano », éditions Van de Velde, 1971

Friedrich NIETZSCHE « Humain trop humain » 1878, Editions Hachette Littérature, 2001

Fanny PILLET « *Comment permettre aux élèves de se mettre au travail pour construire du sens dans leurs apprentissages ?* », Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, Mai 2009

Jacques SIRON, « Revue Musicale Suisse » n°5,1999

Willy BRAUNER

« Le travail e(s)t l'art de l'anti-musique »

*Le travail est-il une entrave à la production artistique ? Plus précisément, travailler son instrument de musique peut-il être un frein à la production musicale ? L'ensemble de cette réflexion traite les notions de « travail » en un premier temps ; qu'est ce que le travail et quels sont ses représentations sociales ? Si on doit travailler, pourquoi certains seraient soi-disant exemptés de cette pratique ? Vient alors la question du génie. Pour finir, un ensemble d'interrogations et de constats sont exposés sur ce que représente la méthodologie ainsi que l'importance « d'apprendre à apprendre ».*

mots clefs :

- travail
- génie
- méthode
- apprentissage
- jazz