

Laviéville Maxime
CEFDEM Rhône-Alpes
Promotion 2004-2006
Maître de mémoire : Eddy Schepens

Inventer pour Apprendre

Sommaire :

Avertissement	p. 1
Introduction	p. 2
Qu'est-ce que créer, inventer ? Que serait la non-invention ?	p. 5
La notion de nouveauté	p. 5
L'altération	p. 6
La construction des savoirs	p. 7
L'imitation	p. 7
L'intention	p. 8
L'inspiration	p. 8
Le talent, le génie	p. 9
Les sources de la création	p. 9
L'enseignement de la création	p. 10
Conceptions de l'enseignement traditionnel de la musique	p. 12
Mon parcours	p. 12
Analyse de ce parcours	p. 13
Expériences alternatives	p. 14
Le maître unique	p. 14
Un enseignant de musique contemporaine	p. 15
Quel musicien pour quelle réalité musicale	p. 16
Situation de création en musique actuelle	p. 19
Expérience de création	p. 19
Retour sur le terme création	p. 20
Travaux de classes électroniques	p. 21
Autres expériences	p. 26
Conclusion	p. 28

Avertissement

Avant que je vous ne commenciez à lire ce mémoire, je tiens à préciser que j'ai pris le parti de le rédiger dans une forme particulière, une forme souvent interrogative.

Celle-ci pourra, peut-être, vous paraître indigeste, difficile à lire.

Je n'ai pas voulu appliquer une méthode de rédaction « scolaire ».

Cette méthode est le reflet de mes interrogations, de ma démarche de réflexion, un effet stylistique justifié par son contenu.

*«L'invention est le seul acte intellectuel vrai, la seule action d'intelligence.
Le reste ? Copie, tricherie, reproduction, paresse, convention, bataille, sommeil.
Seule éveille la découverte »*

Michel Serres
« Le Tiers-instruit »
Gallimard, 1991, p.147.

Cette citation est placée en exergue de la brochure de présentation du CFMI (Centre de formation des musiciens intervenants) de Poitiers.

Je l'ai découverte, un jour, par hasard.

Cette phrase m'interroge.

Qu'est-ce qu'inventer, qu'est-ce que créer ?

Et, quand on reprend une telle idée à l'adresse de musiciens, qu'est-ce que *l'invention musicale* ?

Dans son livre, Michel Serres fait précéder cette réflexion par une autre : on invente quand on a fini de s'instruire :

*« Le but de l'instruction est la fin de l'instruction, c'est-à-dire l'invention.
L'invention est le seul acte... ».*

L'instruction est terminée, elle a permis le développement de la créativité de l'élève.

Michel Serres n'oppose donc pas l'instruction et la création. La première conduit vers la seconde, une sorte de dernière phase, ultime, des apprentissages.

A partir de quand est-on capable de créer ? Quand finit l'instruction ? Peut-on considérer que la « formation » soit un jour définitivement terminée ? Qui en décide ? Par quelle évaluation ?

Est-ce exclusivement subjectif ?

« L'invention est le seul acte intellectuel vrai... ». Comment interpréter cette phrase ?

Doit-on penser l'invention comme la création d'une œuvre précise, identifiée et identifiable ?

Ou pourrait par exemple imaginer que penser, parler, c'est déjà inventer. Quand je parle, est-ce que déjà je n'improvise pas, n'est-ce pas déjà une forme d'invention ?

La construction d'un apprentissage n'est-elle pas elle aussi une forme d'invention ?

Surtout : que serait la non-invention ? Est-il possible de penser une réalisation n'impliquant aucun procédé intellectuel ?

La rédaction de ce mémoire est-elle une forme d'invention ?

Cette citation est ambiguë.

En lisant le « Tiers-instruit », je me rends compte qu'elle est extraite d'un paragraphe sur l'invention. Je ne suis pas certain qu'on puisse en faire une réelle lecture ainsi sortie de son contexte.

Il me paraît néanmoins intéressant d'essayer de comprendre pourquoi le CFMI épingle cette idée.

Michel Serres ne définit pas ce qu'est l'invention, il explique ce qu'elle n'est pas : la copie. La reproduction.

Qu'est-ce que la copie ? On serait inventeur ou créateur à condition de rien copier. Je me demande alors comment il est possible de ne rien copier.

Comment pouvoir imaginer que chaque créateur soit neuf, pur, premier, qu'il n'a jamais été influencé en rien. L'influence reçue n'est-elle pas déjà une forme de copie ?

Si l'on remonte un peu dans le temps, on peut se demander si les musiciens de l'époque baroque ne passaient pas leur temps à se copier, justement, à s'influencer les uns les autres. Il en va de même en regardant l'histoire du rock. On part du jazz, qui a influencé le rock n'roll de l'époque Elvis, qui a lui même inspiré la pop avec les Beatles.... Jusqu'à aujourd'hui.

Quelqu'un a-t-il véritablement inventé ce mouvement musical, ou est-ce plutôt l'histoire, la politique, les nouvelles technologies, les modes qui l'ont fait naître peu à peu ? Est-ce que John Coltrane a inventé quelque chose, n'a-t-il pas plutôt détourné les courants de l'époque, s'inspirant de diverses cultures ? Était-il réellement le premier à avoir cette démarche dans sa discipline ?

Est-ce que Pierre Schaeffer qui a inventé le document sonore ? N'y a-t-il pas eu d'autres musiciens qui ont pu le penser et le réaliser avant lui sans que l'on en ai connaissance ?

Le créateur ne s'influence-t-il pas des autres, ou au départ de son environnement ? Ne construit-il pas, justement, sa culture musicale, de ce qu'il découvre et écoute, de ses rencontres, de sa vie sociale... N'est-ce pas là une forme de copie, peut-être ?

Ne passe-t-on pas notre temps à se copier mutuellement ?

Si je reproduis à l'identique une pièce qu'un musicien a écrite, quelle qu'elle soit, ou si je m'en empare et la réadapte selon mes émotions, la transforme selon mes idées, mon univers musical, faut-il parler de copie ?

Michel Serres parle aussi de conventions. Il faudrait ne pas en avoir pour pouvoir créer. Tous les procédés musicaux (notes, rythmes, systèmes d'accords, systèmes de jeu, systèmes de notation, dispositifs techniques et technologiques...) ne sont-ils pas justement des conventions ? Comment imaginer composer sans aucune convention déjà existante ?

Cette phrase, dans ce contexte précis, est forte.

J'en fais une interprétation, en occultant le reste du livre, en me mettant à la place d'un musicien qui lirait cette brochure.

Si l'on parle d'interprétation de répertoire, un musicien-interprète de quelque esthétique que ce soit ne serait alors pas dans un processus de création.

Un musicien classique qui interprète un pièce du 18ème siècle ne crée donc rien. Tous les musiciens qui ont joué la même œuvre l'ont joué exactement de la même manière sans aucune interprétation personnelle.

J'ai interrogé des musiciens différents sur cette notion d'interprétation (nous en reparlerons plus tard) : les avis divergent et me surprennent.

Michel Serres parle de paresse, de sommeil (intellectuel). L'interprétation ne ferait donc référence à aucune forme d'intelligence, ni à aucun courage, aucune audace.

Pourquoi ce centre de formation utilise-t-il cette phrase ?

Pour signaler qu'on y apprend à inventer ? Pour s'y préparer à faire inventer des enfants ?

Comment apprend-on l'invention, l'écriture, la composition ? En apprend-on toutes les formes, dans toutes les esthétiques ?

Un intervenant travaille avec des étudiants. Comment évalue-t-il leurs travaux ? Comment évaluer un travail de création ? En combien de temps ?

Est-il seulement possible de recenser toutes les processus d'écriture et de jeu ?

Et dans le cas de pratiques improvisées ou de musiques traditionnelles, où l'on ne passe pas forcément par l'écriture, comment *crée-t-on* ? Comment ne pas reproduire, ne pas copier lorsqu'on se situe dans un système oral ?

Pourquoi cette citation ?

Seraient-ils persuadés que dans les pratiques musicales, il faut inventer, créer, chercher, nécessairement ? Que faire autre chose qu'*inventer*, comme interpréter une partition, écrite hier ou aujourd'hui, par quelqu'un d'autre, n'a pas de valeur musicale (de la paresse intellectuelle) ? Serait-ce une attaque du monde des écoles de musique, des enseignants des écoles de musique, du contenu de leurs enseignements et des cursus ? Pensent-ils que la démarche de création est absente des écoles en France, que l'on n'y apprend que l'interprétation ?

Mes interrogations sont assez importantes.

Il est sûr que placer une telle phrase en exergue dans une plaquette de présentation est relativement élégant. Vendeur même. On met en évidence sa différence.

Mais l'ambiguïté de cette phrase, les diverses interprétations qui en sont possibles, cacheraient-elles une difficulté d'en préciser les enjeux et le sens ?

On ira se former dans ce centre, et on sera en mesure par la suite de savoir inventer, de savoir inventer correctement, comme il est convenu de le faire, sans tricherie, sans copie. De la grande création, honnête.

On peut aussi penser qu'on va faire inventer des enfants, travailler à la création de pièces contemporaines, de chansons. Que ces enfants neutres et neufs, sans culture musicale, n'aient pas de mal à inventer, puisqu'ils ne partent de rien.

N'a-t-on pas, tous, à tout âge, une culture musicale, quelle qu'elle soit ?

L'équipe pédagogique de ce centre de formation pense peut-être la création comme incontournable, mais de quelle création parle-t-on ? La grande création ? Les grandes œuvres ? Si l'on essaye de penser la création comme excluant la notion de copie, de patrimoine musical, de patrimoine social, on commet une grande erreur. Parce que l'on n'a pas su analyser les grands principes de ce qui fait la création.

Pour conclure cette introduction, je vais recentrer ces réflexions autour de trois axes.

Qu'est-ce qu'inventer, et par opposition, qu'est ce qui ne serait pas invention ?

Comment peut-on enseigner la création ou la composition ?

L'enseigne-t-on ?

Pour cela, j'analyserai les conceptions en usage dans l'enseignement traditionnel (dit classique), ainsi que les procédures que j'ai pu observer ou utiliser dans les musiques dites actuelles.

Qu'est-ce que créer, inventer ? Que serait la non-invention ?

La notion de nouveauté

Invention :

« *Trouver, imaginer quelque chose de nouveau.* »
(Petit Larousse).

Création :

« *Processus par lequel un objet inédit et unique est produit par un sujet dans certaines circonstances sans que les conditions préexistantes ne l'aient déterminé.*
Acte par lequel un sujet (un artiste par exemple) donne forme sensible à une idée, un vague latent. »
(Petit Larousse).

« *L'objet inédit* »

Inédit :

« *nouveau original. qui n'a pas été imprimé, publié* »

Original :

« *qui semble se produire pour la première fois. Composer d'une manière neuve, personnelle. Qui ne ressemble à aucun autre* ».
(Petit Larousse).

On peut relever l'ambiguïté de ces définitions. On peut surtout se demander comment, artistiquement, il est possible de qualifier une œuvre d'originalité.

Mozart, Bach, Chopin, Pierre Schaeffer et les Beatles étaient-ils *originaux* (je n'en doute pas, je me demande juste comment ne pas en douter).

Leurs créations ne ressemblaient-elles à aucune autre de l'époque ?

Qu'est-ce que la ressemblance ?

Il est bien sûr difficile de savoir qui fait preuve de nouveauté. Cette nouveauté peut s'envisager de manières relativement diverses.

Parle-t-on de concept (technologique par exemple), de forme d'écriture (mélodie, rythmes, arrangement), d'émotion, d'inspiration, d'instinct ? Comment mesurer, évaluer ces termes ?

On pourrait très bien penser que tout est invention.

Si je claque la porte de l'armoire Bressane gigantesque héritée de ma grand-mère, si j'enregistre le son grinçant qu'elle émet, que j'ai une idée, une intention de départ, le résultat enregistré est-il une invention ?

Je transforme un vide, un rien en une œuvre inédite.

Les électroacousticiens ont réalisé ce genre d'expériences, il y a une cinquantaine d'années (étaient-ils les premiers ?) : mon œuvre est-elle alors originale ?

J'ai du mal à imaginer comment il est possible de déterminer ce qu'est exactement quelque chose de *nouveau*. Si je joue trois notes avec un certain rythme, à un certain tempo, comment savoir si quelqu'un ne l'a pas déjà fait. J'ai pourtant inventé une mélodie (cette mélodie existe peut-être déjà dans d'autres œuvres dont je n'ai peut-être pas connaissance). On peut bien sûr parler aussi d'arrangement, d'intention, d'idée musicale qui accompagneraient cette invention. J'ai choisi tel enchaînement de notes parce que mon univers musical, ma

sensibilité, me mène vers cette combinaison. J'ai choisi tel rythme, parce que j'aime la salsa. J'ai réadapté un rythme salsa parce que je connais cette musique, je m'en inspire (comment pourrai-je être assez neutre et seul pour ne m'inspirer de rien, même involontairement ?).

Alors, ai-je *inventé* quelque chose ?

Cette notion d'invention est très difficile à préciser. Quand commence-t-elle ? Qui invente quoi, et comment ?

L'aquarelle peinte par un enfant de 9 ans est-elle une œuvre d'art ?

Si je prends l'invention de l'aspirateur comme exemple, quelqu'un a pris un moteur, l'a fait tourné à l'envers pour que l'hélice aspire l'air, plutôt qu'elle ne la pousse. Il a eu l'idée de ce procédé. Il s'est servi de ces savoirs techniques pour la réaliser.

Il a eu cette idée pour répondre à un besoin.

Si personne avant lui n'avait inventé le moteur (on pourrait même dire l'électricité, le plastique...), peut-être que cet inventeur n'aurait jamais pu imaginer l'aspirateur. Il a eu besoin des autres pour sa réalisation. Et il a eu besoin d'un apprentissage (quel qu'il soit) pour développer ses capacités techniques.

Il a eu aussi besoin d'une forme *d'altération* de ce qu'il était.

L'altération :

Daniel Hameline explique lors d'une conférence sur la créativité et la création dans l'enseignement et la pratique de la musique ¹ ce qu'est pour lui cette notion d'invention : l'altération d'autrui.

« L'œuvre de soi-même n'est possible que parce que l'on a rencontré autrui qui nous a altéré »

L'idée implicite de Daniel Hameline est qu'il ne serait pas possible de ne pas être altéré :

« L'altération est une caractéristique de l'être humain. Les rapports humains sont faits de ce mélange étonnant de la démarche d'appropriation et de la démarche d'altération...

... Je dis que la créativité, c'est la capacité dont disposent les individus et les groupes, de mettre du jeu entre eux, de s'approprier et d'être altérés ».

Il cite ensuite le philosophe Paul Ricoeur qui dit : *« tout autodidacte est imposteur ».*

Daniel Hameline met ainsi en évidence le fait que l'on ne peut pas apprendre seul. Ce n'est pas possible (peut-être seulement si l'on est né sur une île déserte, que l'on est sourd, muet et aveugle, et que l'on y reste).

Il insiste sur la notion d'altération. On construit sa propre pensée dans le rapport aux autres. On s'influence, on s'altère perpétuellement. Même un autodidacte, quelqu'un qui n'a pas reçu d'enseignement précis, s'est forgé son apprentissage en observant, en écoutant, en reprenant, en inventant.

Daniel Hameline fait de cette notion la base, le départ, de la créativité.

Il poursuit son raisonnement en expliquant que l'on est en quelque sorte toujours redevable des autres : *« ...on est toujours en dette vis à vis de l'autre... ».*

¹ Daniel Hameline, « Créativité et création dans l'enseignement et la pratique de la musique, Non publié, Collecté par le service de la Formation continue, Cefedem RA, 1996.

Nietzsche dit que la création dépend des trois M : le milieu, le moment, la mode. L'artiste reçoit un conditionnement lié à son milieu, il subit la pression de *l'actualité*, du moment historique où il écrit. Il est aussi victime des effets de mode et des courants de pensée de son époque.

La construction des savoirs :

Hameline oppose ensuite Ricoeur à Carl Rogers, un psychologue, qui dit « *Nul n'a appris quoi que ce soit, s'il ne l'a pas appris tout seul* ».

Pour apprendre, il faut être capable de reconstruire soi-même chaque notion. A quoi bon, par exemple savoir utiliser le théorème de Pythagore, si l'on ne sait pas le démontrer. Chacun, s'il l'a compris, a su ré-inventer sa démonstration.

Jean Piaget, épistémologue Suisse, repère quatre stades de l'intelligence dans le développement de l'enfant.

Selon lui, au cours du dernier stade (de 18 à 24 mois), « *l'enfant passe du tâtonnement empirique à la combinaison mentale, de la découverte à l'invention.* »

Tout savoir a toujours été d'abord savoir pour soi avant de devenir, objectivement, savoir en soi.

Chaque sujet se découvre comme "se faisant".

Cela n'est rendu possible qu'à partir de tremplins que peuvent être des situations-problèmes propres à impulser des questionnements. Ceux-ci enclenchent à leur tour, pour s'en sortir, des *processus d'invention*.

L'apprenant devient acteur de son propre processus

Hameline situe la créativité entre ces deux pensées : l'altération (on ne peut apprendre seul) ; et la construction des savoirs (l'on se construit seul par le biais de situations-problèmes précises, encadrées ou non).

On altère des notions, que l'on reconstruit, « grâce » aux autres. Le tout est de trouver l'équilibre entre ces deux facteurs.

L'imitation :

Hameline évoque aussi le phénomène d'imitation : copier et créer.

Il reprend les termes d'un dessinateur de bandes dessinées qui dit à un de ses jeunes admirateurs, dessinateur lui aussi : « imite, imite, imite, et quand tu auras fini d'imiter, alors à ce moment là, tu n'auras pas grand peine à être toi-même ».

Sous-entend-il que, par exemple dans l'enseignement des musiques savantes, il faudrait interpréter des œuvres écrites avant de pouvoir imaginer être capable d'en écrire soi-même ?

La *reprise*² est-elle une forme de copie ? A partir de quand ne l'est-elle plus ?

Hameline soulève aussi le fait que, dans notre société, l'imitation est un tabou, une sorte de déchéance (on rejoint peut-être là l'idée du CFMI de Poitiers), une activité non-créatrice.

Mais ne retrouve-t-on pas dans l'imitation une forme d'altération ?

Comment serait-il possible d'inventer, de composer, d'écrire sans cette idée d'imitation ?

² La « reprise » est un terme fréquemment utilisé en musiques actuelles pour désigner la réinterprétation par un groupe d'un morceau, ou d'un thème, enregistré par un autre groupe.

Qui n'a jamais imité ? Comment est-il possible de ne pas imiter ? Est-il possible d'être libre dans la création sans aucune forme d'imitation, même involontaire ?

L'intention :

« La musique est l'art des sons » et englobe toute construction artistique, combinatoire ou aléatoire, destinée à être perçue par l'ouïe ».
Petit Larousse.

On est en droit de penser que tout est musique. Que les oiseaux inventent ou improvisent une musique (ils sifflent pour communiquer).

Qu'un enfant qui joue du piano pour la première fois de sa vie, invente une musique.

Le problème est de savoir si il y a une intention dans l'activité musicale.

Comment produire et inventer de la musique ? Et pourquoi ?

La base même de la création est l'ouverture du cœur et d'esprit. Le cœur pour la sensibilité (moteur de toute musique et des autres arts), l'esprit pour l'intelligence musicale (analyser, comprendre, restituer...).

J'ai interrogé des musiciens très différents (certains composent, d'autres se décrivent comme n'étant que interprètes, d'autres se reconnaissent dans ces deux catégories) : il en ressort que, pour la plupart d'entre eux, une idée musicale précède la création.

Si je suis dans une démarche de création, je vais préalablement me fixer un cadre, avoir des idées plus ou moins précises de mes intentions musicales.

Il en va de même pour le musicien qui va interpréter une œuvre. Dans un premier temps, il analyse, essaye de comprendre la partition, et envisager comment s'impliquer musicalement dans cette œuvre, *y mettre de lui*.

L'inspiration :

« L'inspiration est un état de conscience particulier, dans lequel se trouve mis en parenthèses la petite personne, au profit d'une puissance qui la dépasse ».

Platon

Beaucoup de gens pensent que l'inspiration est un point primordial dans la composition musicale. De même qu'il ne viendrait pas à l'esprit du peintre de commencer à couvrir sa toile de couleur alors qu'il n'a rien en tête, le compositeur a déjà à l'esprit une idée, un thème, une mélodie... Selon sa maîtrise, il conçoit ou non un développement à l'avance.

Je ne fais là qu'observer et retranscrire des témoignages.

Personne n'a été réellement en désaccord avec une situation inverse.

Je me permets d'imaginer qu'un artiste, quel qu'il soit, puisse aussi inventer sans avoir pu pré-penser ce qu'il allait faire.

N'est-il pas possible de se retrouver devant la page blanche, la page du logiciel de montage informatique, vide, sans idée, sans être capable d'inventer quelque chose sur le moment ?

Cela m'est arrivé, cela est aussi sûrement arrivé à d'autres.

Je pense que l'on peut aussi construire en ne partant de rien. Notre univers musical, notre passé, notre *altération* sera bien sûr moteur de l'invention.

Est-ce que l'improvisation est pré-pensée ? Quelle notion de liberté recouvre-t-elle ?

On n'est, bien sûr, jamais libre musicalement dans une improvisation.

« ..mais je ne suis pas libre, je suis dans les limites de mes techniques, dans ces limites de ce que je suis, moralement, physiquement, et ces limites sont terribles. Tout ce que je joue est la somme d'un travail... »

Barre PHILLIPS
contrebassiste

La notion d'erreur est très importante dans les musiques improvisées. Comment s'en servir ?
Le statut de l'erreur a-t-il été pensé ? L'erreur est-elle une forme d'inspiration immédiate ?
Mais a-t-on forcément une intention de jeu avant de commencer à jouer ?

Est-il possible de jouer avec des musiciens avec lesquels on n'avait jamais joué avant, dans des rapports et des expérimentations nouvelles, inconnues avant *cette* rencontre ?

Le talent, le génie :

Dans le mot génie, il y a l'idée de génétique.

La capacité à inventer s'explique-t-elle par une prédisposition particulière, dont certains pourraient être dotés ? Cette capacité serait-elle héréditaire, comme chez Bach par exemple, qui aurait transmis cette faculté à ses enfants ?

Je crois que le plus important dans la formation d'un artiste, c'est l'éducation (au sens large) qu'il a reçue.

Un enfant élevé dans la musique aura plus de facilité : mais cela sera-t-il suffisant pour qu'il ait du génie ?

Dans le film « Amadeus », on s'aperçoit que Salieri a du talent, mais qu'il peine à écrire une œuvre. Mozart, quand à lui, apparaît plus comme un génie, disposant d'une faculté inouïe pour écrire.

Comment naît le génie ? Mozart avait-il réellement plus de génie que Salieri ? Mozart a composé énormément d'œuvres avec, il me semble, beaucoup de facilité. Cela fait-il pour autant de lui un génie ?

Est-ce que ce qui sépare le talent du génie est la pauvreté ou la richesse d'inspiration ?

Peut-on parler de « don », et si oui, quels en seraient les critères ?

Les sources de la création :

Pourquoi créer ? Pourquoi les artistes de tout temps ont-ils ce besoin ?

Il y a plusieurs explications.

On a souvent soutenu que la créativité artistique était liée à une forme de névrose. On aime voir en l'artiste une sorte de marginal atypique qui s'oppose à la médiocrité.

Freud soutient que *« l'artiste est un névrosé qui parvient à sublimer ses pulsions sexuelles dans une création esthétique, tandis que le névropathe, lui, en reste au seul fantasme solitaire, sans pouvoir le partager socialement »*.

« ses créations (de l'artiste), les œuvres d'arts étaient les satisfactions imaginaires de désirs inconscients, tout comme les rêves ».

Beaucoup d'artistes menaient (encore aujourd'hui) une vie de déséquilibre.

J'observe seulement, je n'entre pas dans un débat sur les notions d'équilibre et de déséquilibre.

Cocteau prenait de l'opium, Warhol toutes sortes de drogues. Baudelaire adorait les expériences. En tiraient-ils leur inspiration ?

La névrose est-elle la cause du talent ou son effet ?

D'autres théoriciens ont envisagé la créativité comme une forme de communication, souvent politique et militante. Sartre disait que « *les mots sont comme des balles, il faut savoir sur qui on tire .* »

L'artiste est le témoin de son temps.

On peut aussi faire un parallèle avec la notion de génie, que je traitais précédemment. Savoir si l'artiste crée parce qu'il est prédisposé à le faire de par son *génie*.

L'inspiration est-elle aussi source de création ? D'où vient l'inspiration ?

L'enseignement de la création :

Dans une définition trouvée sur le site de wikipedia.org (encyclopédie en ligne), on peut trouver ceci :

« Cependant, quelles que puissent être les diversités techniques et stylistiques, on peut dire que la musique classique est écrite par un compositeur qui suit (ou transgresse...) des règles académiques fondées sur l'expérience d'une histoire longue (du Moyen-Âge au XXIème siècle). »

Je crois que cette définition, même si elle ne fait référence qu'à la musique savante, peut s'appliquer aisément à toute forme d'invention.

Il serait intéressant de pouvoir imaginer, mesurer ce qu'est une expérience *longue*.

Je pense que ce point précis est un des grands questionnements, peut-être caché, de l'enseignement de la musique en France.

Quand peut-on commencer à composer ? Y a-t-il un âge minimal, qui tiendrait au fait d'avoir engrangé des éléments techniques ou intellectuels préalables ?

Compose-t-on dans les écoles de musique à l'heure actuelle ? Dans les cursus classiques comme dans les nouveaux départements jazz, traditionnels et actuels ?

De plus, pour enseigner, doit-on inventer soi-même ?

Il y a un grand débat sur la notion d'interprète. Invente-t-on lorsque l'on joue une partition ?

Les avis divergent. Ravel voyait dans le monde des interprètes un monde d'esclave à la merci des choix musicaux du maître. D'autres compositeurs ont du penser la même chose. On peut croire que certains le pensent toujours aujourd'hui.

Dans les témoignages que j'ai pu recueillir, la plupart des musiciens interprètes, créateurs, interprètes-créateurs, pensent que jouer une partition, même très précisément écrite, est une forme d'invention.

«Le créateur de musique», c'est bien sûr le compositeur. Or, quel rapport existe-t-il entre notre musicien et le compositeur? Le premier interprète ce que le second écrit. Ce que désire alors le musicien, c'est aborder un domaine qui lui semble «réservé» à d'autres. Ce n'est pas «passer de l'autre côté de la barrière», mais avoir la possibilité d'agir, de ne plus être seulement interprète passif, mais de devenir actif, sans pour cela devenir compositeur».

Extrait des cahiers du conservatoire. Pédagogie fondamentale
l'improvisation et le musicien classique, C.Tessier, CNSM de Lyon,
1989

Si l'on peut penser que tout est invention, que tout est création, alors on peut aussi imaginer que rien ne l'est. Que la notion de nouveauté ne peut exister.

Il n'y a pas de « recette » d'invention . On s'altère, on copie, on s'inspire.

On crée en inventant, en interprétant, en apprenant.

Je partirai de cette idée de que peut être largement la création pour essayer d'analyser par la suite les conceptions en usage dans l'enseignement traditionnel de la musique. J'entends par enseignement traditionnel, l'enseignement des musiques savantes.

Je tenterai aussi d'imaginer, comment peut-on transmettre cette faculté de créer dans nos cadres d'enseignements.

Conceptions de l'enseignement traditionnel de la musique

Mon parcours :

Je commence la musique dans une école de musique à l'âge de six ans, en même temps que mon entrée au CP. Je fais un an de solfège (cela s'appelait encore comme cela il y a vingt-cinq ans). Avec le recul, on pourrait dire que c'est une sorte d'atelier d'éveil avec découverte d'instruments, jeux simples et divers, écoutes, histoire de la musique... Je ne commence pas par apprendre ce qu'est une portée, les clés, les notes, le rythme. On en a parlé, mais l'objectif clair de cette première année est davantage de l'ordre de la découverte.

Je change ensuite de professeur de solfège et je commence la flûte traversière..

En solfège, pendant les 9 ans qui suivent ma première année à l'école de musique, je travaille le rythme, la lecture et les dictées de notes. Je redouble quatre fois.

En cours d'instrument, demi-heure par demi-heure, j'apprends la technique de la flûte traversière. Ainsi que la lecture, le plus « fidèlement » possible, bien sûr, le par cœur, la respiration, la position « idéal » du flûtiste. Je ne joue que des œuvres écrites du répertoire classique.

J'abandonne la flûte au bout de cinq ans et opte pour la clarinette.

Dans mon esprit, la clarinette est aussi un instrument à vent avec un système de doigté proche de celui de la flûte. Idem pour la respiration, la position du corps.

Mon nouvel et jeune enseignant me fait tout reprendre depuis le début, la flûte et la clarinette n'ayant rien en commun selon lui techniquement parlant. De plus, j'ai, toujours selon lui, pris de mauvaises habitudes.

Je progresse quand même rapidement par rapport à un débutant

Je continue à travailler des œuvres savantes pendant quelques années.

J'intègre un jour l'orchestre de l'école, comme tous les élèves-instrumentistes qui ont atteint le niveau suffisant. Je n'ai pas le choix.

L'adolescence arrive : je commence à écouter de la musique, la musique que j'ai choisi d'écouter. Celle-là, je n'en ai pour ainsi dire jamais écouté à l'école.

Je commence tout seul à reprendre des thèmes de Louis Sclavis ou de Michel Portal (tous deux musiciens-improvisateurs de jazz contemporain) en les repiquant à l'oreille. Il est intéressant de noter que je ne les écris pas sur une partition, je n'en même pas eu l'idée (reflet des contradictions de la crise d'adolescence, ou autre phénomène ?).

Je dis un jour, avec beaucoup de courage, à mon enseignant que j'aimerais travailler d'autres musiques, que j'en ai assez de jouer des partitions, que j'aimerais apprendre l'improvisation, l'écriture de thèmes .J'aimerais approfondir ma culture musicale.

Il me répond très simplement, très sûr de lui, que ce n'est pas possible, que je n'ai pas encore le bon niveau, que je n'ai pas la technique instrumentale pour jouer autre chose. Je dois continuer sur la même voie, sur la voie qu'il me dicte. De plus, c'est sûrement très bien d'écouter des disques, mais on n'a pas le temps, il y a mon examen à la fin du semestre.

J'arrête l'école de musique.

J'y suis retourné l'année dernière en tant qu'enseignant.

Analyse de ce parcours :

Je n'ai peut-être pas eu de chance. Cette forme d'enseignement était, c'est possible, particulière, propre à cette école ou aux enseignants qui m'ont fait travailler.

Après avoir recueilli des témoignages de musiciens (très) différents, je me rends compte que mon cas n'est pas isolé.

Quelles analyse puis-je faire de l'enseignement que j'ai reçu ?

Mon parcours n'a semble-t-il rien d'exceptionnel.

En me retournant sur lui, il me permet de soulever différents problèmes qui me paraissent liés à la notion de création, de *créer*.

Quel projet pouvais-je avoir ? Pendant une dizaine d'année, j'ai appris la musique en apprenant la technique de la musique. Je doute que l'on puisse devenir musicien en ne travaillant que la technique.

Pourquoi cette technique est-elle séparée de la musique ? J'ai appris à lire des partitions, à les jouer mécaniquement. Je n'ai, je crois, jamais appris à décoder, analyser la musique que je devais interpréter. Nous n'avons jamais abordé l'idée de créer, de se réapproprier une notion musicale.

Il est clair que mon enseignant de clarinette n'a pas tenu compte de mes envies, de mon projet. Je ne pas pu, lorsque je le désirai, changer d'esthétique ni de méthode de travail.

Je n'ai pas pu travailler une autre musique que la musique savante. Pourquoi ?

Mon enseignant était persuadé que j'étais trop faible techniquement. Etait-ce vrai ? Y a-t-il une technique minimale à disposer selon telle ou telle esthétique ? Mon enseignant ne pouvait pas m'apprendre à travailler autour des musiques jazz, parce qu'ils ne les connaissait peut-être pas : se sentait-il en danger ?

Une des grandes questions que je me pose encore aujourd'hui (malheureusement), est de savoir pourquoi dans l'école de musique en France, n'y a-t-il encore trop souvent qu'une seule entrée musicale possible. On commence par de la technique, de la lecture, et l'interprétation de partitions savantes.

Pourquoi ne pas imaginer d'autres formes ? Les enseignants en sont-ils capables ? Se remettent-ils en questions ? Pourquoi ne serait-il pas possible de commencer par des répertoires populaires ou actuels ? (pour des instruments autres que la guitare, la basse et la batterie). Par des entrées que élève et professeur pourraient choisir ensemble. J'évoquerai plus tard certaines expériences positives différentes que j'ai eues .

Si je recentre mes réflexions autour de la notion de création, il est très clair que durant mon parcours à l'école de musique c'est une notion que je n'ai jamais abordée.

A aucun moment je n'ai pu me rendre compte que j'inventais quelque chose : je n'ai rien construit.

Si je me préoccupe de l'interprétation des œuvres que j'ai été amené à jouer, à aucun moment une liberté ne m'a été offerte. Aucune démarche de recherche, aucune analyse, très peu de véritables moments musicaux. Aucune écoute. Aucune comparaison possible.

On s'attache à la technique : on se cache derrière un faux problème.

Il semble qu'il n'est pas possible de faire de la musique avant d'avoir pu dépasser un certain seuil technique : mais cette idée n'est-elle pas d'abord une conception propre à nos écoles de musique ? En analysant d'autres pratiques, je me rends compte qu'ailleurs on joue très rapidement : dans les fanfares, dans les chorales, dans les pratiques amateurs.

Qu'est-ce qu'un musicien veut faire quand il commence la musique ? Il veut, il me semble, pratiquer le plus rapidement possible. Il veut jouer avec d'autres. En tient-on compte ?

Ces remarques m'amènent à penser que l'on commence peut-être la musique trop tôt. Supposons que les enseignants tiennent compte du projet de leurs élèves : est-on en mesure d'avoir un réel projet, quand on démarre un instrument à six ou sept ans ?

En France, seul un élève sur vingt continue à jouer après être passé par une école de musique.³

Cela n'est-il pas représentatif d'un réel problème ? Suffisamment alarmant pour que l'on repense l'enseignement et les cursus des écoles ?

Je suis persuadé que l'on peut faire réellement de la musique très rapidement. Qu'un violoniste au bout de dix minutes soit capable de produire du son et de le manipuler. Si l'on rompait un peu avec l'exclusivité accordée à la musique savante (ou plutôt si on considérait que les autres musiques font aussi partie de notre patrimoine), et si l'on diversifiait un tant soit peu l'approche de la musique via la notation écrite (solfégique), on pourrait peut-être davantage s'intéresser au jeu immédiat. Ne serait-il pas intéressant de ne pas se préoccuper autant des techniques à apprendre ? Pourquoi ne pas s'attacher à travailler l'imagination, la découverte, l'invention ?

« ...Je me demande, au cœur de la réflexion, s'il ne faudrait pas d'abord se soucier d'améliorer, l'énergie, la qualité de l'énergie. Finalement, j'ai envie de dire : qu'est-ce qu'on en a à faire du répertoire ? Est-ce qu'il n'est pas plus essentiel, quelle que soit la musique, et dans une perspective de la formation de l'oreille, de se soucier d'abord de la qualité avec laquelle elle est produite?... »

Alain Savouret.

Expériences alternatives :

Le maître unique :

J'ai eu la chance de pouvoir observer un professeur de clarinette qui avait complètement remis en cause ce système « traditionnel ». Il est ce qu'on appelle un « maître unique ».

Il travaille avec des débutants, trois ou quatre à la fois, une heure et demie par semaine, pendant un cycle de deux ans.

Il ne commence pas par travailler autour de répertoires ou d'exercices écrits. Il aborde en premier des notions de sons, de positions. Il aborde des notions techniques, bien sûr, mais tout en restant au service de la musique. Il ne les sépare pas.

Par le biais de petits jeux simples, il les amène très rapidement vers des notions d'inventions, de recherche. Il a, je pense, tout à fait compris qu'avec un son, un seul doigté, on peut faire de la musique.

Il est impressionnant de voir à quel point ces jeunes clarinettistes s'amuse déjà et ont véritablement conscience de ce qu'ils sont en train d'inventer.

Il n'amène que plus tard ces jeunes musiciens vers des notions d'écriture, de relevé, sauf s'ils en ont le désir avant.

Ils écoutent de la musique, des musiques variées. Ils analysent ensemble des éléments musicaux précis : le son, les hauteurs, le rythme, la construction, l'esthétique.

A aucun moment cet enseignant n'impose quoi que soit. Il propose. Il ne montre pas. On n'est pas dans un système d'imitation où le professeur montre ce qui doit être fait, sans aucune

³ Source : Les pratiques amateurs en France, Olivier Donnat, La Documentation française, 1995.

forme de choix. Ses élèves travaillent les arrangements, reconstruisent les thèmes et les mélodies, les grilles d'accords. Il leur ouvre la culture, il les initie à la curiosité.

Il les amène très vite à inventer, à improviser. Il s'attache plus particulièrement à l'activité de l'élève : qu'est-ce que je joue, pourquoi je le joue, en ai-je toujours conscience à tout moment ?

Cette notion d'activité s'oppose à l'idée de pouvoir jouer mécaniquement (ce que je pense avoir fait pendant dix ans à l'école de musique où j'étais élève).

Il est très important de pouvoir aborder ces notions le plus tôt possible. C'est une fois encore une erreur de penser que ce ne soit pas possible si rapidement. Pourquoi se focaliser sans cesse sur la technique ?

Inventer, improviser dans certains cadres de jeu très précis : j'ai souvent constaté que l'on avance bien plus rapidement de cette manière que dans les enseignements traditionnels.

Ces élèves travaillent à trois ou quatre ; ce qui n'empêche pas que chacun joue aussi tout seul parfois.

Cet enseignant, quand je lui demande quelle est la différence entre ces cours là et les cours qu'il donne en individuel (lorsqu'il n'est pas « maître unique ») m'explique qu'il n'y'en a pas. Il travaille de la même manière avec un seul élève.

Il m'explique que pour lui, il y a une aberration incroyable à imposer le contenu des concours, par exemple.

Il me cite en exemple une jeune clarinettiste qui passe son DEM. Ils construisent ensemble ce qu'elle va présenter. Une pièce de Mozart, une musique de l'Est qu'elle réarrange, de la musique contemporaine et une pièce improvisée.

On se rend compte de l'importance que met cet enseignant dans la recherche d'invention et la création. Il n'imagine pas un cursus sans travailler ces notions, sources de construction personnelle selon lui.

Il me rapporte un examen dans une autre école où il a été membre d'un jury. Un élève se présente, interprète une pièce difficile. Il la joue remarquablement d'un point de vue technique, mais sans aucune musicalité selon lui. L'enseignant du jeune musicien ne comprend pas les remarques dont il lui fait part.

Dans quelle réalité musicale nous positionnons-nous : dans la recherche d'une personnalité musicale, d'une construction personnelle, ou bien dans un système d'interprète d'orchestre (qui sera capable de jouer n'importe quelle partition), sorte d'ouvrier spécialisé de la musique ?

Cet enseignant me rapporte ensuite qu'il anime parfois des ateliers d'improvisation avec des enseignants d'école de musique.

Il est réellement surpris de l'intérêt qu'ils portent tous à travailler ces musiques, tout en ne se rendant pas compte des possibilités qu'ils auront de les utiliser, de les réintroduire dans leur propre enseignement.

Dans quelle réalité musicale se place-t-on ? Y a-t-il une remise en question, même légère ?

Un enseignant de musique contemporaine :

J'ai eu la possibilité de travailler par ailleurs avec un musicien spécialiste de la musique contemporaine. Nous nous retrouvons par deux fois, mélangés entre musiciens d'esthétiques classiques et électroniques. Nous n'avons au départ, bien sûr, pas du tout le même passé ni le même présent musical. Je lis difficilement une partition traditionnelle. Les musiciens

classiques n'ont pas réellement à l'esprit des notions telles que l'altération, la transformation, l'expérimentation. Nous travaillons deux pièces de Stockhausen. Les partitions ne sont pas « traditionnelles », elles ressemblent davantage à des sortes de graphiques scores. Il y a quelques passages écrits très précisément avec des rythmes et des notes. J'apprends ces passages oralement, les musiciens classiques m'aident.

Nous, les musiciens électroniques exposons des possibilités de jeu avec des matériaux sonores, des notions de transformations, de mélanges, d'invention. Personne n'impose quoi que soit au départ de sa propre spécialité. Il y a une sorte de co-construction commune de ces deux pièces. Il est clair que la présence du spécialiste de musique contemporaine est déterminant de par ses orientations, ses choix d'entrées, les objectifs qu'il s'est fixés et qu'il nous permet d'atteindre.

Ces deux pièces sont jouées avec succès.

Je suis persuadé qu'il serait possible de les faire travailler à des débutants, peut-être en prenant plus de temps.

Il serait alors très intéressant de remarquer comment chacun pourrait s'imprégner et s'impliquer dans ce style de répertoire.

A l'école, on n'invente que très rarement, ou seulement après dix ans de pratique.

Il me semble absolument inquiétant que ces notions soient abordées si tard.

Quel musicien pour quelle réalité musicale ?

Quel musicien veut-on former ? Des musiciens d'orchestre ? Il apparaît qu'il ne représente qu'un faible pourcentage des pratiques musicales en France aujourd'hui.

«La Révolution française marque le début de l'institutionnalisation des pratiques artistiques (1795, création du Conservatoire de Paris). Les institutions sont alors créées pour que le peuple puisse avoir accès à la musique, à l'Art. Il en découle une certaine banalisation de l'Art (sa réduction au Beau). Les institutions ainsi mises en place sont également un moyen de contrôle de cet Art, formant plutôt des «interprètes» et protégeant l'écrit. La création est sous contrôle de l'Etat, donc politique, contrôle des idées nouvelles, celles-ci pouvant être subversives».

Extrait des cahiers du conservatoire. Pédagogie
fondamentale-l'improvisation et le musicien classique,
C.Tessier, CNSM de Lyon, 1989

Un grand nombre d'institutions (écoles et/ou conservatoires de musique, scènes culturelles, scènes nationales...) aujourd'hui correspondent encore à ce descriptif. On y trouve effectivement davantage une volonté de former des interprètes de musiques passées (représentant aux yeux de ces institutions le véritable patrimoine musical) que des musiciens sensibles à leur époque, à ses langages et ses codes musicaux.

On ne sollicite en rien l'improvisation, l'écriture, la création, la spontanéité musicale... On s'éloigne des *pratiques* de nos modèles (Bach, Beethoven, Chopin, Liszt,...) pourtant tous adeptes de l'improvisation et de l'écriture) pour mieux se rapprocher de leurs *théories*.

La tradition se définit - traditionnellement - comme ce qui dans un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui (...) la transmettent... toute culture est traditionnelle, même si elle se voit nouvelle, rompant avec un passé jusqu'alors maintenu, même si elle

se veut et est peut-être issue de son présent, elle vise à se perpétuer, à devenir une tradition».

Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, P.Bonte, M.Izard, P.U.F., 1992

A vouloir continuer une tradition, par peur de l'oublier, on empêche l'élaboration de nouvelles. On ne peut pourtant pas éviter sa propre tradition, ni vraiment la perdre, puisqu'on dépend d'elle.

L'improvisation par exemple est une pratique qui accompagne toutes les époques. On la retrouve dans toutes les cultures, dans tous les pays. Et ce sous une multitude de formes. Elle répond la plupart du temps à des codes, tous plus différents les uns que les autres.

Dans la musique Jazz, le musicien est amené à improviser suivant des règles harmoniques propres à cette musique, qui marque une esthétique (on improvise sur une grille). On sait que J.S.Bach passait la plus grosse partie de son temps à improviser pour écrire. L'improvisation faisait partie intégrante de la vie musicale de son époque.

Alors pourquoi avoir pratiquement occulté ces pratiques de l'improvisation, directement liées à l'invention ?

Pourquoi continuer ainsi, sans se remettre en question ? On travaille la musique savante : sous-entend-on que les autres pratiques ne sont pas savantes, qu'elles sont *ignares* ? (cela, je l'ai très souvent entendu, et je l'entends encore beaucoup aujourd'hui). Ces disciplines sont représentées de manière secondaire dans les écoles. En rencontrant des professeurs de musiques improvisées qui font travailler des élèves de cursus classiques, ils m'expliquent tous avec regret que leur cours passe toujours au second plan. Bien souvent des élèves sont absents parce qu'ils rattrapent un autre cours, par exemple, ou sont obligés d'aller jouer dans l'orchestre, parce que les répétitions ne pouvaient pas être organisées à un autre moment. J'ai l'impression que les autres enseignants ne comprennent pas les enjeux de telles pratiques (le plus souvent, je pense qu'ils ne les connaissent pas).

En travaillant un an avec un enseignant de musiques improvisées, j'ai vraiment pu observer à quel point chaque élève avait pu se métamorphoser musicalement.

« ..L'écriture s'est approprié les acquis de l'improvisation et vice versa... »

Michel Portal.

Pourquoi alors ces pratiques restent-elles sous-représentées ?

Pourquoi en « classique » détaille-t-on les rôles (professeur de violon, de piano, de harpe) alors qu'en jazz ou en musiques actuelles on ne dispose bien souvent que d'un seul enseignant ?

Pourquoi la plupart des enseignants d'instruments n'enseignent-ils qu'une seule forme musicale ? Pourquoi distinguer l'instrument de l'esthétique ?

Et lorsqu'il existe dans l'école un professeur de piano et un professeur de musiques actuelles, lequel enseigne le piano électronique, par exemple ?

J'aimerais faire un parallèle avec l'intervention de Michel Rotterdam, directeur du CNR de Grenoble, dans les cahiers de recherche (le numéro quatre) du CEFEDM de Lyon.

« Si l'on observe d'autres domaines de l'enseignement artistique, comme l'enseignement des arts visuels et des arts plastiques dans les écoles d'art, on s'aperçoit que la problématique technique/patrimoine/création dans

l'apprentissage est depuis longtemps dépassée, si tant est qu'elle ait un jour existée ...

On vit dans une opposition radicale entre technique et création, alors que ces deux concepts sont complémentaires dans les écoles d'art. On a beau répéter que « c'est mal », on ne parvient pas à dépasser ce constat...

Alors que je participais en septembre dernier au concours d'entrée au CEFEDEM de Lyon, j'ai pu entendre des candidats, issus de nos établissements, avouer leur ignorances en terme de répertoire d'aujourd'hui. Ils sont conscients que « c'est important », qu'ils « n'en ont pas fait assez », qu'il s'y sont mis pour le concours d'entrée. Ils promettent naturellement qu'en tant que futurs enseignants, on ne les y reprendra plus, et que la création occupera une place centrale dans leur enseignement... »⁴

Michel Rotterdam met le doigt sur ce problème de séparation entre technique et musique. Tout le monde pense que « c'est mal », comme il le dit, mais les choses ne changent pas. Pourquoi ? Comme le dit Michel Develay, dans une conférence sur « les enseignants et le changement »

« Tout changement vient transformer une routine, vient transformer des habitudes. Tout changement est consommateur d'énergie et source d'inquiétude ». ⁵

On continue à enseigner la musique comme on nous l'a enseignée. Cette forme de transmission ne peut changer si l'on ne se remet pas en question.

Les élèves présentant le concours d'entrée au CEFEDEM avouent ne pas avoir travaillé la création. Ils ne l'ont peut-être jamais appris dans le cadre de leur parcours musical. Ils ne l'apprendront pas à leurs futurs élèves.

Est-ce que l'on ne pourrait pas imaginer dans les concours (entrée au CEFEDEM, au CNSM, DE et CA en candidat libre) l'obligation de présenter une création ?

Il est certain qu'en jazz, en musiques traditionnelles ou en musiques actuelles (je fais cette distinction pour épouser les cases institutionnelles), on ne peut se contenter de savoir lire une partition et de l'interpréter. On peut même imaginer pouvoir faire de la musique sans connaître la technique de la musique. On utilise seulement d'autres codes, d'autres conventions.

On doit pouvoir inventer. Qu'est-ce que le jazz sans l'improvisation ?

En musique électronique, essayer de reproduire à l'identique serait d'une absurdité remarquable, l'improvisation étant l'essence de ces répertoires. Il n'existe d'ailleurs pas de système de partitions que l'on pourrait acheter. On s'inspire, on s'altère, on se copie.

On peut reprendre un morceau des Beatles en se l'appropriant, en l'adaptant. Là est le seul intérêt d'un tel travail. Il permet d'aborder toutes les notions d'invention, d'improvisation, de recherche.

J'espère que l'on ne reproduira pas les mêmes erreurs dans ces enseignements. Nous allons maintenant essayer d'analyser quelques situations en musiques actuelles, quelques démarches de création qui fonctionnent bien, en essayant de comprendre pourquoi elles fonctionnent.

⁴ In *Enseigner la Musique* n° 4, Cefedem RA/CNSMD de Lyon, 1999.

⁵ Les enseignants et le changement, Michel Develay, Café de l'éducation, Lyon, 2000, non publié.

Situation de création en musique actuelle

J'ai depuis deux ans un poste d'enseignant-coordonateur de musiques actuelles en temps plein à l'école de musique de Saint-Priest dans le Rhône.

J'ai tout de suite voulu, lorsque j'ai commencé à enseigner, imaginer un projet de création avec mes élèves (avec leur accord bien sûr). Je travaille avec des musiciens issus du secteur dit « classique », et aussi avec d'autres qui n'étaient jamais passé par une école de musique. Je travaille autour des musiques rap, des musiques électroniques et électroacoustiques. J'encadre aussi un atelier de sept musiciens désireux de travailler la création en groupe. Ils ont entre seize et vingt ans.

J'ai réussi à faire financer la venue de musiciens extérieurs pour travailler avec moi sur ce projet de création.

Expérience de création :

Dans un premier temps, je me suis posé la question de savoir ce que pouvait être un projet de création dans une école de musique.

Par exemple, pourrait-on dire que si un ou plusieurs musiciens viennent faire travailler des élèves autour d'un répertoire qu'ils amèneraient, il s'agirait d'une création ?

J'ai souvent entendu des récits de « création » où l'on se rend compte finalement qu'il n'y a création que pour les musiciens invités.

Un élève à qui on donne une partition qu'il va devoir jouer selon les désirs musicaux d'un compositeur est-il dans une situation de création ? Si l'on ne lui laisse aucune liberté créatrice, il est sûr que l'on ne peut pas parler de création.

J'ai alors imaginé une situation musicale où les inventeurs seraient réellement mes élèves, avec des objectifs clairs.

On choisit tous ensemble les musiciens avec qui ils ont envie de travailler.

Je décide donc qu'on va se placer dans une situation de groupe, de composition collective.

Par le biais de dispositifs, nous travaillons tous ensemble pendant de longues séances. Tout le monde travaille avec tout le monde. Les rappeurs avec les classiques, les électro avec les rockeurs...

Je ne me focalise pas sur le résultat final, même s'il est important. Je préfère imaginer une durée moindre pour une qualité finale supérieure.

Tout est inventé par les élèves. Chacun amène des éléments qu'il a imaginé, travaillé. Certains composent de petites choses, amènent des idées de formes, d'autres écrivent des partitions, des bouts de thèmes, des sujets de textes, des sons. Je suis persuadé que tout le monde sait inventer.

Tout est mixé, travaillé, enchaîné, discuté dans un véritable processus de création collective.

Bien sûr, certains participent plus que d'autres à certains moments. Mais le plus important est que tout le monde sait qu'il peut donner son avis, orienter des idées.

Ma place en tant qu'enseignant est clair. Je suis une sorte de médiateur.

J'oriente le travail en laissant beaucoup de liberté de choix.

Je m'attache à travailler des points précis de la composition par le biais d'objectifs que je définis très clairement jour après jour. Je ne veux en aucun cas trancher sur des décisions musicales. Je leur apporte mon avis quand ils me le demandent. Je dénoue parfois des situations d'interrogations. Je leur apporte certaines réponses par le biais de jeux, de possibilités de travail. Je les oriente vers des formes nouvelles pour eux.

J'ai une vision, une compréhension personnelle musicale. Je sais que mes élèves n'ont pas la même. Je ne me permettrai jamais de leur imposer la mienne, cela serait une forme de censure, de dictature artistique, contraire à l'idée de construction personnelle.

Ils ne savent pas, par exemple, comment construire un morceau lorsqu'on mélange machines et instruments. Ils disposent tous des différents éléments musicaux : thèmes, rythmiques, parties libres, dispositifs techniques. Je leur propose alors de trouver eux-mêmes différentes combinaisons possibles en écoutant d'autres musiques, en imaginant dans un premier temps par la parole, comment ils ont envie que leur composition sonne. Comment on peut commencer, développer, enchaîner, mélanger et finir.

Ils ont aussi du mal à improviser. On joue quelques partitions de Vinko GLOBOKAR avec ceux qui le désirent.

J'accepte le fait que certains de mes élèves n'aient pas l'envie d'improviser (peut-être par peur), mais ils le font souvent, en connaissance de cause après l'avoir travaillé.

On travaille beaucoup le son, la sonorisation, les équilibres, le jeu, la présence, l'implication.

On décide collectivement d'un ordre, les transitions par rapport aux problèmes techniques, la disposition scénique.

Les deux musiciens invités leur font travailler des passages, leur amène une sorte de précision qu'ils ont acquise lors de leur expérience professionnelle. Ils leur parlent beaucoup de la manière dont eux-mêmes composent en groupe, leur font part de toutes leurs autres expériences musicales très différentes. Eux non plus ne leur imposent rien..

Ma place est pédagogiquement différente de la leur : je joue mon rôle d'enseignant-médiateur, eux sont musiciens professionnels, et constituent des ressources. Ces rôles ont été clairement définis dans la préparation de ce projet.

Nous travaillons deux mois intensivement (surtout pour les élèves) du Vendredi soir au Dimanche soir.

Le concert se déroule bien. Les élus sont ravis. L'adjoint à la culture me congratule. J'insiste sur le fait que ce n'est pas *ma* création, que ce n'est pas la création des musiciens invités. C'est une création collective.

Retour sur le terme création :

Nous nous réunissons tous la semaine suivante.

Je pense que l'on a tous besoin de faire un point sur cette aventure, aussi bien pour les élèves que moi.

Ils sont satisfaits dans l'ensemble. J'essaie de leur faire identifier ce qui a été positif, et aussi ce qui a été négatif.

La plupart ont envie de continuer, ont envie de composer. Pas forcément dans le même cadre, peut-être dans d'autres formules.

Un groupe de trois musiciens qui ont découverts certains procédés des musiques électroniques veulent monter un groupe.

C'est parfois dur de nommer précisément ce qui a fonctionné. J'entends souvent « c'était bien (le concert), on s'est senti bien ». Cela reste très subjectif. Ils tiennent surtout compte (et c'est tout à fait normal) des retours du public.

Ils apprécient le fait que l'on se soit retrouvé dans une vraie dynamique de groupe, de co-construction, de collectif. Chacun a pu donner son avis, quand il le désirait. Chacun a pu amener ce qu'il avait envie d'amener avec ses propres conceptions, ses goûts, les choix musicaux qu'il construisait.

Il y a bien sûr eu des situations délicates, des conflits, des difficultés de choix. Ma position d'enseignant m'a permis de les faire trancher quand il le fallait. Je n'ai, une fois encore, jamais imposé mes idées, leur laissant la possibilité de trouver des issues par eux-mêmes.

Je les ai souvent encouragés, les mettant en confiance.

Même s'ils ne se sont pas tous investis de la même manière, il en ressort que chacun a trouvé sa place de musicien.

Il me paraît évident de tenir compte de leurs envies. Celui qui n'a pas forcément le plus inventé a parfois plus donné son avis, a participé activement à la construction, aux commentaires d'écoutes d'enregistrements lors des répétitions.

J'étais très attentif tout au long de la création à l'activité de chacun. Savoir déterminer ce que l'on a fait, être concentré même lorsque l'on ne joue pas. Ne pas se contenter d'interpréter ce qui avait été créé, mais participer consciemment au jeu dans l'instant.

Il y a bien sûr eu des points négatifs que j'ai moi-même peut-être davantage mis avant : il en ressort qu'il y a encore beaucoup de travail. Collectivement, tout le monde est d'accord.

Travail sur le son de chacun, le son global, les durées, les nuances, l'attention, les compositions.

Peut-être aurai-je dû limiter volontairement le nombre de créations pour peut-être mieux les jouer. Trouver un meilleur équilibre quantité/qualité.

Je me suis beaucoup questionné pendant cette « création » sur l'influence que je pouvais avoir, même involontaire.

Je suis persuadé que chacun doit se construire seul, même s'il est *altéré* par l'extérieur. Le tout est de trouver un équilibre. Mais quel équilibre ? Il est difficile de le trouver et surtout de pouvoir le mesurer. A partir de quand mon influence musicale devient-elle trop importante, dangereuse ?

Certains des participants viennent de cursus classiques. Cela fait une dizaine d'années qu'ils sont élèves dans l'école. Cela a été parfois très difficile pour eux d'aborder des notions de son, de projection, de recherche sonore avec leur instruments.

Paradoxalement, il n'ont aucun problème avec ces notions quand on travaille avec l'informatique, la transformation. Ils ont une sorte de blocage vis-à-vis de leur instrument, qui n'est pas récent.

J'ai eu beaucoup de difficultés à leur faire comprendre qu'il n'y avait pas de différence, que l'on parlait des mêmes éléments musicaux. J'ai eu des problèmes à trouver des jeux musicaux, des situations pour les faire avancer.

Si l'on prend deux samples pour les accorder ensemble, ils n'ont aucun problème à entendre la justesse (celle-ci est d'ailleurs une notion très relative).

Quand ils prennent leurs instruments, ils ne sont plus du tout en confiance.

Est-ce plus facile avec l'informatique ?

Travaux de classes électroniques

Les musiques électroniques sont très vastes, en perpétuelles évolutions directement liées aux avancées technologiques, aux progrès techniques.

Englobant aussi bien les courants rap (les instrumentations sont la plupart du temps réalisées avec des machines) qu'expérimentaux, techno..., elles se caractérisent par l'utilisation de machines (nouvelles ou anciennes), d'informatique, de traitement du son, de recherche sonore, d'invention.

Elles sont moteurs de croisements : avec le jazz, la musique traditionnelle, la chanson, le rock. De plus en plus de musiciens se mettent à utiliser leurs possibilités.

Il est devenu impossible aujourd'hui de les classer et de les préciser. On trouve des dizaines de courants. De nouveaux naissent chaque jour, partout dans le monde. On entend parler de techno, de transe, d'électro, de drum'n bass, de speedcore, de hardcore, de breakcore, d'électro-cheap... (je pourrais continuer pendant trois pages) .

Chacun crée son propre courant, son propre univers, l'influence est généralisée.

Je vois en ces pratiques, l'héritage et le développement des musiques électro-acoustiques (d'un point de vue de la recherche, de la « liberté » d'invention, de l'expérimentation).

Comment fonctionnent-elles ? Comment les analyser ? Comment les enseigner ?

Leur caractéristique première, mise à part l'utilisation de l'informatique, est leur mode de construction (il est peut-être commun à d'autres esthétiques d'ailleurs).

Cet héritage de l'électro-acoustique est très important. Comme Pierre Schaeffer, Pierre Henry et d'autres, jusqu'aux compositeurs actuels (Lionel Marchetti, Jérôme Noetinger...), la liberté de faire est totale. Quand j'ai commencé à travailler avec des matériaux sonores nouveaux, un compositeur m'a dit un jour que l'on pouvait faire ce que l'on voulait. Les notions de rythme, d'harmonie, de construction, de recherche sonore sont libres. Libres pour chaque personnalité musicale.

Rien n'est interdit ! On compose ce que l'on veut avec les outils que l'on a, selon leur maîtrise, leurs limites propres. Le rapport à l'écriture est complètement différent (logiciel de montage, partition graphique...).

On retrouve cet esprit dans l'électro.

L'outil informatique a facilité un essor qui, rapidement, est devenu impressionnant.

Bien que pratiquement absentes de nos médias (à part quelques radios spécialisées difficiles à capter et quelques émissions télévisuelles dans lesquelles il faut faire son tri), ces pratiques rassemblent de plus en plus de monde : musiciens et public. On peut observer à Lyon, mais aussi dans d'autres villes, la réussite de grandes manifestations centrées sur ces musiques. On se rend compte que leur paysage est infini.

Elles demeurent toutefois souvent mal connues et mal comprises : encore beaucoup de gens, et c'est normal, quand on parle de musique électronique pensent à Jean-Michel Jarre, au rap commercial relayé par les médias, aux fêtes interdites qui durent deux jours dans les forêts et « où il y a des morts » (on a commis les mêmes erreurs avec le jazz, puis le rock., avec tout ce qui est novateur en fait).

Je l'ai entendu plus d'une fois dans les écoles de musique, et pas seulement dans la bouche des parents.

De plus en plus de jeunes musiciens dans les écoles de musique ont aujourd'hui l'envie (voire le projet) de travailler autour de ces musiques.

Je travaille depuis deux ans dans sept ateliers autour des pratiques électroniques.

J'ai aussi encadré depuis six mois le groupe qui s'est formé pendant la création.

J'envisage l'année prochaine de travailler avec des classes de collègue (pourquoi pas avec des primaires d'ailleurs), pour initier ceux qui en ont le souhait (sorte de CHAM électro).

Dans le contenu d'un tel enseignement, la technique et la pratique musique ne peuvent être dissociées (je ne fais pas d'opposition avec d'autres esthétiques, il me semble que cette distinction ne devrait pas non plus exister).

On y apprend l'utilisation de matériaux informatiques, de machines (comme les samplers, les tables de mixages, les stations de travail) en restant constamment dans la musique.

On ne peut travailler vraiment que des notions que l'on invente (réinvente) au fur et à mesure.

La création est le moteur de ces pratiques. On ne pourrait imaginer travailler sur des reprises, cela n'aurait aucun sens. On va bien sûr s'inspirer (une sorte de copie) de pièces musicales existantes, mais surtout expérimenter, chercher, inventer, ré-inventer, se construire.

Je remarque que les élèves sont rapidement très impliqués. Ils travaillent chez eux (tout le monde a au moins un ordinateur chez lui).

On écoute beaucoup de musiques très différentes (que j'amène et qu'ils amènent aussi).

Je pense que ma mission d'enseignant est de les aider à construire leur identité musicale.

On construit un savoir-faire technique et musical qui est en constante évolution, mais on travaille aussi et surtout notre propre culture musicale.

Je me dois d'être constamment au courant de ce qui est nouveau, musicalement et techniquement (même si en réalité, cela est presque impossible).

Je dois travailler tous les jours à ma culture et à ma pratique personnelle (je suis aussi musicien !, je me dois de progresser).

Quand nous travaillons l'écriture ou le jeu, j'essaye d'être le moins influant possible. Je reste constamment très attentif à cette notion d'influence.

Mon rôle n'est pas qu'il fasse la même musique que moi. Mon interprétation, ma vision des courants électroniques m'est personnelle, elle doit transparaître le moins souvent possible.

Les élèves me demandent souvent une appréciation. Bien que je ne puisse pas oublier ce que je pense musicalement, j'essaie d'être détaché de mes conceptions, de mes convictions (on en a tous forcément).

Même si cela paraît difficile du fait du nécessaire choix des outils techniques (je ne connais pas toutes les machines, tous les logiciels, toutes les techniques existantes, je continue à me former), je m'efforce de leur laisser une totale liberté de choix.

Chaque instrument électronique peut s'approprier de multiples manières, comme l'on imagine que l'on pourrait jouer du violon de cent façons différentes.

Chaque élève invente une utilisation particulière de ces outils. Je ne suis pas un démonstrateur. Je leur explique l'utilisation d'une technique dans ses grandes lignes, certaines de ses possibilités. Le tâtonnement, l'erreur, le détournement, la transformation et l'expérimentation personnelle seront les sources de leur authenticité musicale.

La mise en place de dispositifs permet cette appropriation technique au service de la musique.

Nous sommes dans un processus de création, nous travaillons et expérimentons des matériaux évolutifs (dont je ne connais certainement pas toutes les évolutions possibles), j'essaie de ne jamais l'oublier.

Mon accompagnement pédagogique est à ré-inventer chaque jour, à chaque instant, dans chaque situation différente.

Je les aide en alimentant leur culture, leur savoir-faire (mais une fois encore en essayant d'occulter ma propre pratique). On s'auto-alimente de nouveautés musicales diverses, d'esthétiques souvent très différentes. On échange aussi sur d'autres disciplines artistiques (littérature, cinéma, arts plastiques, installations...).

Nous travaillons sur des notions de composition liées aux constructions (modes de jeu sur l'empilement, la dé-construction, la micro-composition, l'improvisation, le minimalisme), liées aux notions de sons (création et choix de sons avec l'acoustique, la synthèse), liés aux choix esthétiques (rythmiques, harmoniques, mixtes).

Je rencontre deux cas de figures distincts : certains ont envie de jouer en concert et donc de travailler le jeu en direct ; d'autres (à la manière des électroacousticiens peut-être) ne désirent que travailler l'écriture sur support dans l'optique de réaliser des pièces qui seront gravées sur disque. On peut d'ailleurs remarquer que certains travaillent seuls. Cette esthétique musicale (comme l'électro-acoustique) peut s'envisager de manière individuelle. On ne se retrouve pas forcément toujours dans une situation de groupe.

Pour celui ou ceux qui désirent travailler une forme « concert », nous travaillons sur des notions de durée, d'équilibre, d'intention, de jeu, de placement, d'improvisation, de transitions, d'implication, de présence, d'énergie.

J'essaye aussi de les aider à trouver des concerts où ils pourraient jouer, par mon réseau de connaissances, par mes rencontres.

Pour occulter cette notion d'influence que je pourrais avoir, j'invite régulièrement des musiciens (les plus différents possibles) pour qu'ils travaillent sur des séances ensemble. J'organise des rencontres entre les élèves. J'essaye d'aller chercher d'autres musiciens de l'école (souvent issus du classique) pour qu'ils s'essayent à de nouvelles formes, s'altèrent les uns les autres.

Nous abordons les mêmes notions avec ceux qui ne désirent pas travailler sous la forme « concert » (je leur laisse évidemment le choix), mais il y a quelques différences dans le travail. On peut bien sûr imaginer enregistrer des improvisations, par exemple, puis s'en resservir dans une pièce, mais le propos se situe surtout dans l'idée de fixer les sons sur un support. On travaille ensuite autour de formes d'écriture avec l'idée d'un résultat qu'il va falloir figer à un moment ou à un autre. Une pièce peut bien sûr se travailler pendant des années (je connais un compositeur qui continue la même pièce depuis quinze ans), mais on a toujours dans l'idée d'avoir un résultat plus ou moins final à un moment ou à un autre, un résultat écrit.

En écoutant et en analysant les différents travaux réalisés pendant deux ans, je m'aperçois que tous mes élèves sont devenus *compositeurs*.

Certains, issus de cursus traditionnels, ne voient pas de lien entre ces pratiques et la pratique de leur instrument. Est-ce que le fait de n'avoir pratiquement jamais abordé les notions d'invention, d'improvisation, de recherche sonore en est la raison ?

J'ai un élève clarinettiste qui travaillait avec son professeur d'instrument autour de répertoires très différents (musique mixte, rencontre avec des compositeurs contemporains, musiques de l'est, jazz, classique...). Il n'a aucun mal, dans le cadre de mes cours, à continuer à jouer de son instrument, découvrant de nouvelles possibilités de jeu, de nouvelles façons de faire.

Certains de mes élèves avancent très vite.

Je ne crois pas qu'il soit pour autant plus facile d'inventer dans les musiques électroniques que dans les autres esthétiques.

Peut-être que les conventions, les codes sont différents. On ne se réfère pas à des notions harmoniques précises ou imposées par le style, par exemple. On sort des règles.

Le fonctionnement de ces musiques basées sur l'ouverture, sur la nouveauté induit automatiquement cette notion de création.

On se place constamment dans une réalité musicale fondée sur l'originalité, la personnalité de chacun.

Mes objectifs d'apprentissage sont à la fois très clairs, et très flous sur le long terme. Je ne veux pas les emmener dans une esthétique particulière, je ne leur impose aucun style, je

suggère, je propose, j'accompagne, je suis un médiateur. Je leur laisse le choix de leur construction personnelle. Je peux travailler par paliers : apprentissage de notions techniques, de possibilités de formes, de construction mais aussi dans une idée d'ensemble (tout est lié. Toutes les notions abordées et travaillées sont re-construites différemment et interfèrent les unes des autres).

Je les évalue (en concert, en répétition, quand une pièce est terminée pour l'élève) mais cette forme particulière d'évaluation est aussi à ré-inventer régulièrement. Nous nous devons d'être dans une réalité musicale, liée à ce qui se passe ailleurs que dans nos écoles de musique.

Je les laisse souvent travailler seuls. J'essaie de mettre en place des dispositifs de travail où ils peuvent venir travailler quand ils le veulent.

Mes rapports avec les autres enseignants sont mitigés. Une bonne partie d'entre eux voit d'un mauvais œil, d'une mauvaise oreille, ce qui se pratique dans mes cours : « Ca fait du bruit, vos trucs, quand même, faut mettre moins fort ». On travaille souvent moins fort que le saxophoniste qui travaille dans la salle à côté.

Doit-on encore aujourd'hui faire une dissociation entre les musiques : savantes, non-savantes ?

Sommes-nous dans une position où l'on pourrait juger de ce qui est bien, de ce qui ne serait pas bien ? Avons-nous le droit (est-ce notre mission) de savoir ce qui est mieux pour nos élèves ? Est-ce le rôle de l'enseignant ?

Je constate seulement que mes élèves ont tous un projet, parfois très précis, qu'ils se construisent, qu'ils y prennent du plaisir.

Un seul enseignant est venu un jour à un des concerts de mes élèves. Cela me laisse songeur sur les critiques que je reçois, sur le fondement et les raisons de ces critiques.

J'ai pourtant l'impression que le résultat est concret et positif. Beaucoup de pièces écrites, d'enregistrements, de concerts montés.

Je ne veux pas me décrire comme un exemple de réussite pédagogique, loin de là, j'ai encore beaucoup de questionnements qui s'approfondiront, s'affineront avec le temps. J'espère sincèrement ne jamais arriver à un stade où je ne poserais plus de questions. Cela serait mauvais signe.

J'ai bien sûr travaillé avec des élèves avec qui cela ne s'est pas toujours bien passé.

Peut-être attendaient-ils que je m'implique plus dans leur musique, dans la formation de leur culture. Leur apprendre à composer comme tel musicien, par exemple.

Je ne suis pas contre l'analyse et les formes de copies. J'ai peut-être simplement du mal à répondre à de telles demandes. Je ne suis pas contre l'idée de reprises, à condition d'en sortir rapidement. Il y a une forme de création dans la reprise ou dans l'interprétation, j'en suis toujours conscient, même après vingt pages de réflexion. On peut utiliser une reprise pour aborder une multitude de notions sans pour autant oublier la création (sampler des parties, utiliser des textes, des types d'arrangements, d'orchestration, des techniques particulières).

J'ai travaillé avec certains élèves qui avaient déjà une idée trop précise de ce qu'ils voulaient faire (l'influence des médias). Ils étaient persuadés de savoir déjà très bien pratiquer leur art, sans aucune possible remise en question. Peut-être m'ont-ils pris pour un technicien ?

J'ai eu beaucoup de difficulté à pouvoir les emmener ailleurs, juste dans un esprit de construction de leur culture musicale.

Sortir de ce que l'on croit connaître pour grandir musicalement. Je n'impose rien, juste des propositions, des orientations de travail selon leur projet. Cela ne réussit pas à tous les coups. Je suis conscient que mes méthodes de travail sont encore à préciser.

Je me suis focalisé sur les pratiques électroniques et mon enseignement : j'envisagerais néanmoins un travail similaire pour n'importe quelle autre discipline, de la même manière, en tenant seulement compte de la différence des outils dont on dispose.

Je conclurai cette dernière partie en témoignant brièvement d'autres expériences intéressantes où la création a une place fondamentale, situations que j'ai pu observer ou que d'autres musiciens m'ont rapporté.

Autres expériences :

Le projet Fred.Frith (guitariste-improvisateur) à l'ENM de Villeurbanne créé par un enseignant du département rock à la fin des les années 90 a permis de réaliser un vrai projet d'école pendant plusieurs années.

Bien que beaucoup d'enseignants soient frileux d'y participer, frileux d'y envoyer leurs élèves (on se demande bien pourquoi), ce projet permet l'arrivée et le développement significatif de pratiques nouvelles dans l'école de musique : atelier de musiques improvisées, pratiques collectives expérimentales.

Ce musicien devient un moteur de création dans l'école par le biais de stages, de rencontres. De nombreux concerts sont montés et joués. L'engouement pour ce projet est impressionnant. Environ les trois-quarts des élèves-musiciens participant à ce projet jouent encore aujourd'hui, inventent, participent à des formations différentes.

J'ai eu la chance de travailler pendant toute l'année avec un enseignant dans un atelier de musique improvisée. La plupart des élèves sont débutants dans ces pratiques. Ils ont tous un bon niveau musical (technique), certains étant déjà dans l'école depuis une dizaine d'année, d'autres venant du département rock ou se disant autodidactes.

L'enseignant dans son approche pédagogique de l'improvisation travaille sur des graphic scores (Vinko GLOBOKAR, Fred FRITH,...). Ils sont très intéressants, car souvent simples d'accès (interprétation graphique, simple consigne de jeu sur telle ou telle qualité de timbre, de hauteur, de dynamique, sur telle durée ...).

En suivant ces consignes, la classe est dans une phase d'expérimentation, de recherche sonore.

L'activité de chacun est primordiale.

A partir du moment où l'on sait respecter les consignes, on peut devenir irrespectueux, détourner volontairement les règles. Il est intéressant de voir ce qu'engendrent les libertés prises, les écarts fait vis-à-vis de ces mêmes consignes.

On entend souvent certains musiciens, comme Barre Philips, Jôelle Léandre ou encore Alain Savouret, parler de composition instantanée, d'improvisation générative, où tout est alors possible dans la mesure où tout est conscientisé, assumé.

L'enseignant amène vite les élèves à inventer eux-mêmes des graphics scores, des dispositifs pour que la classe les joue collectivement. Il se sert de ces inventions pour aborder des notions précises de jeu, pour orienter le travail. Chacun donne son avis et est mis en confiance.

Les résultats, les progressions observées sont remarquables.

J'ai aussi rencontré le créateur du projet « Cadéméjazz », un projet d'orchestre (une trentaine de musiciens en moyenne) autour des pratiques jazz et contemporaines réalisé dans les années 90 autour de Bourg-en-Bresse.

Il s'agit là f'un autre cadre que celui de l'école de musique.

Sans détailler l'histoire du projet, je dirais qu'on y trouve beaucoup de points communs avec les procédures que j'ai exposées dans les paragraphes précédents : l'invention, l'improvisation, la recherche, le développement musical, l'autonomie.

Dans ce « collectif », les jeunes musiciens ont vécu une véritable aventure humaine (je connais certains des participants. Ils sont plus que positifs).

Ils ont joué en concert partout en France, découvrant les voyages, la pression avant de monter sur scène.

Ce qui me paraît le plus important à signaler est que ce projet s'est arrêté le jour où les jeunes musiciens, devenus presque adultes ont choisi de prendre leur envol. Le créateur du projet savait que cela aller se passer comme cela. C'était un de ses objectifs : qu'ils deviennent autonome.

Les musiciens ont crée un collectif, le collectif Ishtar, qui œuvre dans le monde du jazz contemporain, des musiques improvisées. Certains musiciens font aujourd'hui de la musique électronique, de la musique pour enfant, jouent dans des grands festivals de musiques improvisées, du jazz. Certains enseignent aussi par ailleurs.

Les trois-quarts des musiciens qui ont participé à ce projet sont musiciens aujourd'hui. Plus de la moitié vivent directement de la musique...

Conclusion

Alors, comment invente-t-on ?

Comment crée-t-on ?

Comment enseigner la composition, l'improvisation ?

L'objet de ce mémoire n'est pas de donner des réponses précises mais de poser, je l'espère, les bonnes questions. Les bonnes questions pour réfléchir à notre système d'enseignement actuel.

Mon constat est sans doute alarmant : l'invention existe très peu dans nos écoles.

Quand elle existe, elle est bien souvent réservée aux « grands » élèves.

Je ne dis pas qu'inventer est une nécessité, je me demande seulement pourquoi on n'en a pas la possibilité, le choix. Avons-nous conscience de la réalité musicale telle qu'elle se déroule hors de l'école ?

Pourquoi la musique classique est-elle la seule entrée musicale possible ? Cette méthode a-t-elle fait ses preuves ?

La musique savante est-elle représentative des pratiques musicales existantes ? Est-ce que « savant » sous-entend que leur reste des musiques ne l'est pas ? Cette manière de penser n'est-elle pas encore très dominante, présente dans beaucoup de mentalités ?

On commence à travailler autour des musiques électroniques, des musiques rap trente ans après leur explosion dans nos sociétés (je ne parle même pas du jazz et du rock) : n'y a-t-il pas un problème de connexion entre les différentes réalités musicales et les enseignements proposés ?

Quelle est notre culture ? Continuons-nous à la travailler ?

Si un élève arrive aujourd'hui dans nos écoles de musique, quel enseignement est-on en mesure de lui proposer ?

Le projet de nos élèves est rarement pris en compte. Leur demande-t-on seulement s'ils en ont un ? Les aidons-nous à le construire, à le travailler ?

Est-il possible d'être formé pour toujours ? Ne sommes-nous pas limités par nos connaissances ?

Les avancées technologiques, la démocratisation de nos pratiques, les nouveaux médias comme internet nous offrent des possibilités culturelles inouïes.

Même si l'on entend les grands majors du disque pleurer parce que leur chiffre d'affaire s'effondre (ce qui est du reste faux), j'ai l'impression qu'il y a depuis une dizaine d'années une explosion de l'invention, de la création.

Il n'a jamais été aussi facile de s'enregistrer et de se diffuser.

Ces nouvelles technologies ne risquent-elles pas de nous laisser accrochés au passé si l'on ne s'y intéresse pas ? Est-ce qu'un enseignant en histoire ne se doit-il pas de continuer à s'instruire, à se former tous les jours ? Ce qui s'est passé hier ne fait-il pas déjà partie de l'histoire d'aujourd'hui ?

Créer : mais avec quels moyens pédagogiques, selon quels dispositifs ?

Est-il encore imaginable de travailler une demi-heure par semaine avec chaque élève individuellement ? N'est-il pas possible de s'organiser autrement, de changer l'organisation des cursus et des horaires, de sortir de ce système devenu obsolète ?

Nous remettons-nous en question ? Analysons-nous nos erreurs ? En avons-nous conscience ?

Travaillons-nous ensemble ? Formons-nous une équipe ? Avons-nous une mission ?

Comment explorer tous ensemble ?

D'où vient cette peur du changement, de devoir se questionner, d'accepter les critiques, de continuer à réfléchir, de réfléchir et de construire ensemble ?

Ressources :

Brochure de Présentation du CFMI de Poitiers 2006

Le Petit Larousse 1997

Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie, P.Bonte, M.Izard, P.U.F., 1992

Les cahiers du conservatoire. Pédagogie fondamentale l'improvisation et le musicien classique, C.Tessier, CNSM de Lyon, 1989

Wikipedia.org. Encyclopédie en ligne.

Le Tiers-instruit Michel Serres Gallimard 1991

L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique (n°4) CEFEDM Rhône-Alpes 2000

Créativité de création dans l'enseignement et la pratique de la musique. Conférence de Daniel Hameline. 16 Mars 1996 École de musique de Villefontaine (38).

Les enseignants et le changement. Conférence de Michel Develay. Café de l'éducation, le Bartholdy. Lyon, 15 Janvier 2001.

Les pratiques amateurs en France. Olivier Donnat. La documentation Française. 1995.

Résumé :

Qu'est ce qu'inventer ?
Invente t'on à l'école ?
Quelles enjeux ?
Alternatives ?
Quelles réalité musicale à l'école ?
Création en musique savante et en musique actuelles.

Mots-clés :

Créer, inventer, état des lieux , témoignages, expériences, réflexion.