

Le sens de la musique

Mémoire de fin d'études
Séminaire pédagogique Rudolf Steiner,
Chatou, France

Florence de Saussure

2008

Table des matières

1. Introduction.....	3
2. La musique : un sens de création.....	6
3. Un sens parmi les sens.....	9
4. Eveil	19
5. Créativité, le geste musical.....	23
6. L'écoute.....	25
7. Les instruments.....	30
8. Les instruments par rapport aux forces de l'âme.....	35
9. L'éducation musicale.....	39
10. Conclusion.....	45
11. Bibliographie.....	47
12. Travail pratique.....	50

1. Introduction

*« Aussi avidement que j'ai pu chercher
sur d'autres chemins la rédemption, l'oubli et la liberté,
autant que j'ai eu soif de Dieu, de connaissance et de paix, ce
n'est que dans la musique que j'ai tout trouvé. »*

Hermann Hesse

Depuis l'âge de six ans, j'ai côtoyé le monde de la musique en m'efforçant de chercher une porte d'entrée afin de pénétrer dans ce qui était pour moi un grand mystère. Ma famille ne pratiquait pas de musique à la maison. Ma mère fredonnait parfois de la musique « savante » qu'elle apprenait dans une chorale de très bon niveau. Mais je n'ai aucun souvenir que nous chantions ensemble dans le quotidien, excepté les deux chants à choix qui précédaient les repas ainsi que les traditionnels chants de Noël chaque année pendant la veillée du 25 décembre. Nous avons bien un beau livre de chansons populaires enfantines que j'aimais regarder. Les avons-nous chantées à la maison ? Mes souvenirs ne me le disent pas.

Lorsque j'eus six ans et mon frère sept, mes parents jugèrent qu'il serait bon de nous faire faire de la musique et ils nous envoyèrent chez une gentille professeure de flûte à bec. Assez rapidement, je fus jugée douée (parce que studieuse) et mon frère pas (l'exercice lui était plus rébarbatif et il se persuada lui-même qu'il n'aimait donc pas tant la musique). Deux ans plus tard, on l'autorisa à arrêter de jouer. Quand à moi qui avais trop d'avance à l'école, on jugea nécessaire de m'occuper avec un instrument plus « difficile ». Lorsqu'il fallut choisir lequel, nous n'en avons aucune idée, ni moi, ni la professeure, ni mes parents. Mais lorsque je proposais le piano pour faire comme l'une ou l'autre camarade du village, ils eurent la sagesse d'insister pour que je choisisse un instrument d'orchestre qui me permettrait un jour de jouer avec d'autres musiciens. L'orchestre n'avait pour moi qu'un sens visuel à cette époque. Et je choisis le violon, non pas pour ses qualités, ni même son timbre et sa sonorité que je pouvais à peine me représenter, mais pour le geste. J'aimais voir tous ces archets se mouvoir simultanément. Il y avait dans cette dynamique quelque chose qui m'attirait.

Puis ce fut une longue histoire. Une de ces rencontres qui se fait sur le long terme, mais qui, à chaque étape, nous interpelle et nous pousse à aller de l'avant. Pendant plusieurs années j'eus le sentiment d'être une étrangère dans la vie de mon instrument. Pourtant je l'aimais et je m'exerçais beaucoup. Je n'eus la chance de pénétrer dans le monde musical qui m'habitait en réalité que beaucoup plus tard. A la veille de mon baccalauréat, je me souviens avoir été très impliquée dans le conservatoire sans trop savoir pourquoi (car je n'étais franchement pas douée). Je pouvais parler de cette passion qui m'attirait, mais pourtant j'avais plutôt le réflexe de cacher mon violon et il ne fallait surtout pas qu'on me demande de jouer pour les autres.

A la maison même, le besoin de m'isoler pour m'exercer m'accompagna longtemps. C'est dire combien j'étais loin de la réalité musicale, et comment, sans le savoir par moi-même, mais sans y être accompagnée non plus, je trompais mon sens musical. L'exercice technique m'a servi, je crois, beaucoup plus tard, mais combien je regrette de ne pas avoir su ou pu vibrer plus tôt avec la musique de mon âme qui dormait encore.

Aujourd'hui, à quarante-cinq ans, j'ai parcouru un long chemin déjà et mes questionnements, mes doutes, mes recherches m'ont tout de même guidée vers le grand mystère de la musique. Et, au fil d'expériences, les portes se sont ouvertes.

Cette recherche a vécu en parallèle depuis que j'étais enfant avec celle du monde spirituel, autre grand mystère que je croyais devoir trouver quelque part à l'extérieur de moi. Ces mondes se retrouvent enfin, comme dans un grand élan de réconciliation au centre même de mon être.

C'est le fruit de ce parcours que j'aimerais présenter ici. Lui me guide toujours plus vers le désir de donner et d'être profondément utile.

J'ai désiré de tout mon cœur enseigner la musique avant de réaliser que la musique elle-même était pour moi un pont et non une fin en elle-même. Aujourd'hui j'aimerais aborder toutes les matières scolaires (et pourquoi pas aussi les autres) à travers la musique ou, dit autrement, mettre la musique au service de l'éducation. N'est-ce pas là sa place initiale ? La musique n'est-elle pas là pour permettre à l'être humain de s'élever ?

Les philosophes, les grands pédagogues de la musique, les écrivains que j'ai étudiés ces derniers temps savent mieux que moi exprimer les grandes vérités. Je désire donc leur faire honneur en leur donnant une large place dans ce mémoire.

Et au fil des pages, je dirai aussi un peu plus de mon histoire, qui n'est qu'un humble parcours modelé par les expériences.

Je souhaite que ce travail puisse soutenir mon élan pour la pédagogie et, qui sait, donner peut-être le goût à quelques-uns d'aller à la rencontre sans a priori du monde musical dans sa beauté et sa profondeur.

2. La musique : un sens de création

La musique est une force dynamique, créative. C'est une force céleste qui était présente dans le cosmos bien avant l'apparition de l'homme. Rudolf Steiner dit que l'homme a évolué « au travers de son expérience musicale ». Il développe longuement sa vision de ce développement en parallèle avec l'évolution de la conscience des intervalles en musique dans ses conférences sur « L'essence de la musique »¹. L'expérience musicale concerne l'homme tout entier. L'homme est né dans cette capacité musicale créatrice, il la fait sienne afin de pouvoir apporter sur la terre ce qui préexiste dans le monde divin. C'est un don, un courant qui le traverse, un élan qu'il va pouvoir utiliser pour exprimer à l'extérieur sa véritable nature intérieure, son âme. Or l'âme suit trois directions dans ses possibilités de vie et d'expression : celle de la pensée, du sentiment et de la volonté. Dans son ouvrage « L'expérience spirituelle de la musique », Claudio Gregorat écrit : « Les facultés qu'a l'âme humaine de former des pensées, des images, des représentations, de ressentir des sentiments quels qu'ils soient, ou bien encore de vouloir aboutir à l'action, doivent se retrouver dans la musique en tant qu'éléments constitutifs. Ces facultés sont des éléments formatifs décisifs, car sans eux la musique ne serait plus ce qu'elle est. Et la musique, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est le résultat de l'intervention équilibrée de ces trois forces de l'âme.... L'absence de l'une ou l'autre de ces forces a comme résultat des musiques aux caractéristiques particulières. »².

Mais revenons à l'homme. Rudolf Steiner a parlé des douze sens de l'homme comme douze « portes de l'âme » en relation étroite avec les « portes du cosmos ». Si je considère la définition classique d'un sens : « Faculté par laquelle un organisme est renseigné sur certains éléments du milieu extérieur de nature physique (vue, audition, sensibilité à la pesanteur, toucher) ou chimique (goût, odorat) »³, je pourrais dire que c'est une force créatrice qui cherche à s'exprimer à travers nos sens. Peut-être devrions-nous alors considérer la musique comme Le sens créateur englobant tous les sens ?

Autrefois l'homme ne faisait qu'un avec la musique, il vivait en elle et elle avait besoin de lui pour s'exprimer. Mais la nature de l'homme s'est densifiée, elle s'est matérialisée. Par là même son expression a changé et dans cette émancipation son lien avec la musique s'est modifié ou peut-être a-t-il simplement tendance à s'endormir, l'homme

¹ R. Steiner, *L'expérience de la musique*, Ed. Anthroposophiques Romandes, Genève, 1985

² Claudio Gregorat, *L'expérience spirituelle de la musique*, Ed. Triades, Série Act no 7

³ Petit Larousse en couleur, Dictionnaire encyclopédique pour tous, Librairie Larousse, Paris, 1972

étant trop absorbé ailleurs et autrement. Quelques êtres exceptionnels naissent encore dans ce monde dans un lien intact avec le monde musical. Pour la plupart d'entre nous il doit être réveillé, développé consciemment comme le sont d'autres facultés humaines.

Rudolf Steiner appelle notre temps « l'époque de l'âme de conscience ». C'est parce qu'il est temps de rendre consciemment sa vraie place à la musique que je désire parler du « sens musical ». Vu sous cet angle je pense que beaucoup de soi-disant pédagogues de la musique éviteraient de tomber dans les nombreux pièges qui font que, trop souvent, la musique n'est plus qu'un apprentissage comme un autre et une expression qui a perdu son sens profond, spirituel.

Essayons d'aborder consciemment le sens musical afin de rendre à l' « Art de la musique » son idéal de beauté.

3. Un sens parmi les sens

Maintenant que j'ai établi ce que j'entends par « sens musical », voyons quels sont les liens qui le tissent avec les autres sens de l'homme. En guise d'introduction, il s'agit d'abord de replacer la musique dans son contexte spirituel, comme courant créateur, ce que même l'homme ordinaire peut expérimenter à son réveil.

Selon Claudio Gregorat : « le Moi humain vit chaque nuit, quand l'homme s'endort, dans le monde spirituel qui est spécialement un monde de sons, un monde éternellement « résonnant ». De cette continuelle résonance de concours des voix spirituelles multiples et multiformes, le Moi lui-même se nourrit et prend forme. Et il ne pourrait jamais rejoindre son but (réaliser un pont avec le spirituel au moyen de l'art) sans le concours formatif de ces nombreuses voix spirituelles, sans la coopération harmonique des âmes cosmiques qui travaillent à son développement. Il ne pourrait arriver à maturité s'il n'était à tout moment « joué » et « prononcé » par la divinité, s'il n'était pas continuellement « pensé » par elle. Au réveil, il subsiste dans le Moi un souvenir de cette vie intensément sonore qui s'est écoulée pendant la nuit. Ce souvenir peut se dérouler devant nous en une composition musicale qui, désormais, devra tenir compte des conditions terrestres »⁴.

Les douze sens dont parle Rudolf Steiner⁵ peuvent se regrouper ainsi :

- 1) Les sens physiques : le toucher, le sens de la vie, le sens du mouvement et le sens de l'équilibre.
- 2) Les sens de l'âme : l'odorat, le goût, la vue, le sens de la chaleur.
- 3) Les sens spirituels ou sociaux : l'ouïe, le sens de la langue (du mot, du langage), le sens de la pensée d'autrui, le sens du Moi d'autrui.

Les sens physiques sont orientés vers la propre corporéité de l'homme. Les sens de l'âme dans sa relation homme-monde. Les sens spirituels ou sociaux sont orientés vers l'être intérieur et révèlent à l'homme ce qui est caché.

⁴ Claudio Gregorat, *L'Expérience spirituelle de la musique*, Ed. Triades, Série Art no 7

⁵ In Albert Soesman, *Les douze sens*, Ed. Triades, Paris 1998

Le sens de la vie

La musique est vie, elle est son expression par excellence. Elle est le souffle créateur qui va chercher à prendre forme à travers le Moi de l'homme (voir chapitre « Créativité, le geste musical »). La musique va emprunter ses sentiments, son expression propre pour s'exprimer à travers celui qui fait de la musique, à plus forte raison lorsqu'il la compose. En ce sens elle emprunte son chemin de vie comme un canal et il se passe un véritable dialogue entre cette force et lui. Son sens de la vie est exacerbé jusqu'à devenir instrument de création, il se saisit de la musique pour s'exprimer.

Dans l'écoute de la musique, il y a aussi une forme de dialogue : la musique provoque des sensations en lui. Dans ce sens elle éveille son sens de la vie. Mais comme on le verra plus loin, pour entrer dans une profonde écoute de la musique, il faudra qu'il puisse justement aller au delà, c'est-à-dire « lâcher » son sens de la vie, aller vers le courant créateur de vie lui-même qui s'est déjà exprimé à travers le compositeur puis l'interprète. Alors, la musique s'imprime sur lui et devient modelante.

Le sens du toucher

Le sens du toucher permet à l'homme de prendre conscience qu'il a un corps. Par le toucher, il cesse de former une unité avec le cosmos. Pour développer son sens musical, l'homme expérimente les vibrations qui le traversent jusqu'à sa voix ou à travers l'instrument qu'il utilise. Le Dr Alfred Tomatis a fait d'importantes recherches sur le corps « instrument de musique » et il en a conclu entre autres que « la sensibilité cutanée et la qualité du contrôle de la phonation sont en rapport constant »⁶. C'est en développant le sens du toucher que l'homme apprend à s'écouter. J'y reviendrai à propos des instruments.

⁶ Alfred Tomatis, *L'oreille et la vie*, Ed. Robert Laffont, Paris 1990

Le sens du mouvement

Grâce au sens du mouvement, nous avons accès à l'expression de notre corps. Rudolf Steiner dit que nous devons favoriser chez l'enfant son insertion artistique dans la marche de l'univers : « ... l'homme naît en quelque sorte musicien. Si les gens avaient la légèreté nécessaire, ils danseraient avec tous les petits enfants, ils participeraient à leurs mouvements. L'homme entre dans la vie de telle façon qu'il cherche à adapter son propre corps au rythme musical, à créer un rapport musical avec l'univers; et cette musicalité intérieure est à son maximum chez l'enfant entre la troisième et la quatrième année. Les parents pourraient faire beaucoup s'ils le remarquaient, s'ils s'attachaient moins à cultiver une disposition extérieure pour la musique et davantage à ce qui détermine le corps lui-même, à sa nature dansante.... Ce qui subsisterait, ce serait, au moment du changement de la dentition, un don pour tout ce qui est musique. »⁷.

Le sens de l'équilibre

De même qu'avec le sens du toucher nous prenons congé du monde pour rentrer dans nos propres sensations, de même avec l'équilibre nous entrons à nouveau dans le monde. Nous ne pouvons conserver notre équilibre que par rapport à ce monde. Le sens de la musique et le sens de l'équilibre se marient dans la danse, expression musicale corporelle. Mais pour pouvoir apprécier vraiment la belle musique par excellence, au point d'en oublier son aspect terrestre, nous devons pouvoir nous-mêmes nous détacher de notre équilibre terrestre. Non seulement ne rien faire mais encore moins que rien faire, nous laisser transporter dans le monde d'où provient la musique.

Ces quatre sens corporels, ou sens physiques, nous permettent de nous orienter sur le plan de notre corps. Le sens musical les accompagne pour que l'homme à travers son corps physique puisse avoir accès à l'expression de l'Art.

⁷ Rudolf Steiner, *Méthode et pratique de l'art de l'éducation*, Première conférence, Ed. Triades, Paris 2004

A travers les quatre sens de l'âme, l'homme se lie au monde. Peut-on dire : je ressens la musique de la même façon que je me lie à une odeur, à un goût, à une image ou encore à une température ? Tout n'est-il pas vibrations en somme ? Dans la mesure où nous cherchons à travers nos facultés à nous lier au monde, à le ressentir, à l'expérimenter, nous cherchons à nous relier avec ce qui lui permet d'exister. Nous nous projetons sur des longueurs d'ondes vibratoires, autrement dit sur le souffle créateur qui est la musique d'origine.

Le sens de la vue

Nous savons que les sons sont en étroites relations avec les couleurs. Parmi ses recherches, Jean-Michel Weiss (chercheur et chromothérapeute français contemporain) étudie la relation qu'il y a dans le rapport des vibrations des sons de notre gamme actuelle avec le rapport des vibrations des couleurs de l'arc-en-ciel. De nombreuses recherches sont faites également sur les relations sons et formes, par exemple dans l'eau, le sable, etc. En architecture, les formes s' « entendent ».

Rudolf Steiner dit : « Les différents sens de l'âme : l'oreille musicienne, l'œil qui est doué pour la plastique etc., tout cela naît de cet élément musical; ce qu'on appelle l'oreille musicienne, ou l'œil du dessinateur ou du sculpteur, ce n'est qu'une spécialisation de l'être humain, qui est tout musicien »⁸.

A propos du sens de la vue, j'aimerais encore citer une expérience du Dr Tomatis racontée dans sa biographie « L'oreille et la vie » (voir chapitre « L'écoute ») : « ... je m'aperçus qu'il y avait entre l'audition et le geste pictural une certaine solidarité organique. Lorsqu'un peintre perdait la précision de son trait ou la richesse de sa palette, il présentait en même temps des troubles auditifs plus ou moins manifestés. La perte des bleus et des verts, par exemple, correspondait à une surdité des aigus. On pouvait deviner toute une corrélation entre l'oreille et la vue. J'étais presque tenté de dire qu'on peint avec son oreille ! »⁹.

⁸ Rudolf Steiner, *Méthode et pratique de l'art de l'éducation*, Première conférence, Ed. Triades, Paris 2004

⁹ Alfred Tomatis, *L'oreille et la vie*, Ed. Robert Laffont, Paris 1990

Pour les quatre sens suivants, les sens spirituels ou sociaux, il y aurait bien sûr énormément à dire en lien avec le sens musical.

Le sens de l'ouïe

Albert Soesman : « Alors que l'œil se développe en suivant le chemin de la curiosité et ne rencontre ainsi le monde qu'en surface, ne voit que ce qui s'offre immédiatement à lui, l'oreille, elle, suit le chemin qui part de l'extérieur pour aller de plus en plus loin vers l'intérieur... C'est dans l'ouïe que résonne véritablement la voix des choses, c'est là que se révèle leur caractère le plus intime : l'argent produit tel son, un autre métal tel autre son. Le cristal émet un son limpide, tandis que le verre émet pour sa part un autre son. L'ouïe nous fait pénétrer dans les profondeurs, dans l'intimité de la matière...

Un son est une réalité, non pas quelque chose qui empêche d'aller au-delà de l'apparence, comme c'est le cas pour la vue; un son n'est pas une image, c'est de la magie. Personne ne se mettra jamais à danser devant un tableau; en revanche, il est difficile de rester immobile quand on écoute de la musique. Avec de la musique, nous pouvons mettre en marche et dynamiser des armées entières. Avec de la musique, nous pouvons redonner de l'énergie à une troupe de soldats qui tombent d'épuisement : ils ne sentiront plus la fatigue et seront à nouveau capables de marcher pendant des heures. Avec de la musique nous pouvons réveiller quelqu'un... et l'endormir, l'émouvoir jusqu'aux larmes ou au contraire le dérider, nous pouvons faire s'écrouler des murs et faire davantage de lait aux vaches. La musique est une force dynamique, créatrice et, du fait qu'elle est une force céleste, elle peut aussi se transformer en la force la plus démoniaque qui soit... »¹⁰.

Concernant notre appareil auditif, Rudolf Steiner a tenu lors de sa conférence d'octobre 1906¹¹ des propos tout à fait surprenants. Il a dit que l'ouïe était présente avant même le commencement. C'est ce qu'on pourrait appeler le « Verbe-Pensée » (voir chapitre « L'écoute »). C'est un sens qui précède la création, c'est-à-dire qui est créateur, et non encore créé, qui met en mouvement, en action.

¹⁰ Albert Soesman, *Les douze sens*, Ed. Triades, Paris 1998

¹¹ Rudolf Steiner, Conférence du 19 octobre 1906 « *Impulsion initiale de la science de l'esprit, l'ésotérisme chrétien à la lumière d'une nouvelle connaissance de l'esprit* »

Albert Soesman, toujours dans le même ouvrage sur les douze sens, dit : « La musique est entraînante, elle contraint au mouvement. En aucun cas, la musique n'est créée une fois pour toute, il faut constamment la refaire. C'est pourquoi d'ailleurs il est si important que nous apprenions à nos enfants à jouer eux-mêmes de la musique au lieu de faire tourner des disques, c'est-à-dire des objets momifiés ».

J'aimerais encore mentionner à propos de l'ouïe que l'idée toute faite que l'on a encore communément que l'oreille a une fonction essentiellement auditive a été démentie par les recherches faites ces cinquante dernières années dans les laboratoires d'audiophonologie. La fonction première de l'oreille est en effet d'assurer la charge corticale en potentiel nerveux : l'appareil auditif a charge de dynamo, il fournit du courant pour alimenter le cerveau, il le stimule. Le Dr Tomatis a longuement décrit cela dans tous ses ouvrages et il a basé toute son activité de thérapeute sur ces recherches. Voici encore un extrait de son livre « L'oreille et la vie » : « C'est ainsi qu'un cerveau très riche en « potentiel neuronique » sera plus apte à utiliser ses fonctions réflexives. Sa créativité en sera amplifiée tandis que son activité essentielle, induite par la dynamique de la pensée, se trouvera allumée. Grâce à cette mise en fonction des phénomènes d'énergétisation, l'individu pourra se prendre en charge. Mu par sa volonté, qui sous-entendra son autonomie, il sera ainsi en mesure de régler ses problèmes internes. Les modes de « guérison » que nous obtenons n'ont pas d'autre origine. ».

Le Dr Tomatis insiste aussi sur le fait que les sons ont des effets totalement différents suivant qu'ils touchent certaines zones de l'oreille. Ou bien ils agissent sur le corps sans lui fournir de charge (ce sont les sons graves), ou bien ils activent le cortex pour lui permettre de penser (ce sont les sons aigus).

Le sens de la langue

A propos du sens de la langue, Rudolf Steiner nous a expliqué la différence fondamentale entre écouter de la musique et entendre une langue. Bien qu'une langue ait toujours quelque chose de musical, elle n'est pas, comme certains croient, qu'une « musique convenue ». En fait, pour bien comprendre une langue, il est nécessaire de pouvoir effacer son côté musical, « ce qui est dit », pour pouvoir pénétrer dans le « comment il est dit ». Ceci est constitué par une succession de timbres dont on pourrait dire qu'ils sont autant d'instruments de musique s'exprimant l'un après l'autre. Nous pourrions en somme faire de la musique sur chacun des sons d'une langue, les voyelles donnant l'aspect mélodique (expression des sentiments, de l'âme), les consonnes l'articulation, la rythmique, une plastique plus extérieure pourrait-on dire, qui lui donne forme.

Dans les temps très reculés de l'évolution de l'homme terrestre, la parole était chant, on ne distinguait pas l'une de l'autre. Les voyelles y étaient beaucoup plus expressives, les consonnes moins « présentes ». L'homme « se jouait » à travers ses voyelles. Puis la poésie est née et s'est élaborée dans sa recherche de lien intérieur-extérieur de l'homme avec le cosmos. La parole a pris forme plus concrètement. Beaucoup plus tard, dans le chant religieux grégorien, on vocalisait encore indéfiniment sur les voyelles, comme extraites du texte. On cherchait par là à plonger dans le domaine du sacré pour se rapprocher de Dieu et « se dire » à lui. L'âme s'y exprimait librement. Au fur et à mesure de l'évolution, l'aspect consonantique, architectural, extérieur dans les formes, a pris aussi de l'importance dans la musique vocale. La parole s'est émancipée de plus en plus et la musique instrumentale en a profité pour prendre son essor. Elles vont, dans la musique vocale, dorénavant se rencontrer comme deux entités indépendantes :

- la musique, expression en soi qui a besoin d'instrument(s) pour se réaliser concrètement,
- le langage, constitué de deux sortes d'activités : l'une qui forme les « instruments » (l'aspect consonantique), l'autre qui joue (expression des sentiments, voyelles).

Pourrait-on dire finalement que ce sont les consonnes qui forment une langue alors que les voyelles en expriment la musique ?

Le sens de la pensée d'autrui et le sens du Moi d'autrui

Les deux derniers sens sont une des spécificités de Rudolf Steiner : le sens de la pensée d'autrui et le sens du Moi d'autrui. Dans ces deux sens, la conscience s'efforce de traverser en quelque sorte l'autre, jusque dans ses profondeurs, bien au-delà de ce qui a un caractère physique pour le comprendre, au-delà de ce qui est manifesté. Pour reprendre ce qui vient d'être dit, j'efface les « consonnes » qui ont forgé l'être qui se montre physiquement en face de moi pour en percevoir les « voyelles ».

J'accède ainsi d'une part à ce qui s'exprime en lui (la pensée d'autrui) et d'autre part à ce qu'il en dit, lui individu dans sa relation avec le monde (le Moi d'autrui). C'est l'écoute la plus profonde, au-delà de mon oreille-corps, ce corps tout entier qui se tend déjà vers l'autre pour capter les vibrations. Je dois m'oublier moi-même comme dans l'écoute profonde de la musique (voir chapitre « Le sens du mouvement »). J'accède alors à sa musique créatrice (contenu et expression) et je la laisse s'imprimer en moi avant même qu'elle ne lui donne forme. Car aucune manifestation physique ne peut réellement exprimer l'idée. Autrement dit, je développe la possibilité d'accéder au Verbe-Pensée qui précède le verbe, à la pensée qui précède l'image, au créateur qui précède la création.

« La musique est l'expression de la nature, alors que tous les autres arts sont l'expression de l'idée de la nature ».

Rudolf Steiner

4. *Eveil*

Dans l'écoute de la musique, des forces modelantes agissent sur moi. Une musique très inspirée peut m'aider à me lier au sacré. Une autre peut être diabolique et susciter le pire en moi. Entre les deux se trouvent tous les cas de figures, d'où l'importance du choix de la musique, d'où aussi notre grande responsabilité.

A propos de responsabilité, je fais ici une petite parenthèse qui sort un peu du sujet mais qui a toute son importance dans notre monde moderne. Il s'agit d'une véritable mise en garde donnée par le Dr Tomatis : « On connaît la popularité des petits appareils portatifs à écouteurs. Ils introduisent un véritable autisme collectif en violant les êtres humains de leur environnement, brisant chez eux tout désir de communiquer. De plus, le contenu fréquentiel du message sonore distribué par l'intermédiaire d'écouteurs privilégiant les graves, c'est-à-dire les sons de décharge, entraîne progressivement l'utilisateur de cet appareil vers un état d'adynamie qui précède souvent un syndrome dépressif. A tout cela s'ajoute l'intensité sonore très importante qui vient détruire l'oreille et toutes ses potentialités : écoute, attention, dynamisation, créativité. »¹².

Mais restons ici dans une dynamique plus positive et responsable.

En éveillant mon sens de la musique, j'accède à la conscience qui me permettra de choisir en être libre, non pas seulement en fonction d'une préférence pour tel style ou tel autre, mais plutôt en fonction de mes aspirations profondes de développement personnel et de ma recherche d'idéal.

Dans l'improvisation et la composition, les forces de la musique s'emparent de moi pour se manifester. Si je me lie à l'être physique, terrestre que je suis dans mon besoin de me libérer, de m'extérioriser, ma musique aura une certaine ambiance. Si je cherche à me lier à une dimension plus élevée, si je nourris mon inspiration par le silence, la contemplation, la prière, ou si je peux simplement, par l'expression musicale, atteindre ce niveau plus spirituel de mon existence, ma musique sera toute autre. Entre les deux, il y a une quantité infinie de « climats » qui peuvent influencer ma musique en lui donnant ses couleurs, ses timbres, ses intonations, ses inflexions particulières. Il est pourtant étonnant de constater que Mozart reste toujours Mozart, Wagner toujours Wagner, Chopin toujours Chopin, etc., comme si, au-delà de la conscience, des conditions

¹² Alfred Tomatis, *L'oreille et la vie*, Ed. Robert Laffont, Paris 1990

et des états d'âme, la musique s'empare de l'être profond du compositeur et du message qu'il apporte sur la terre.

Pour l'interprète, le danger est grand de se cantonner dans une technique instrumentale et de ne faire au fond que reproduire quelque chose d'appris techniquement et extérieurement, et qui n'a pas sa résonance, sa respiration en lui. C'est un piège dans lequel l'enseignant instrumental tombe facilement. Qu'éveille-t-il alors chez l'élève ? L'accueil d'une forme de musique préemballée peut-être, mais certainement pas l'accès à des forces musicales créatrices. C'est un peu comme mettre l'élève sur des rails. Il ne peut, au fur et mesure du voyage, que constater où ceux-ci le mènent. Il peut bien y avoir de beaux paysages à regarder par la fenêtre mais quelle différence avec ceux qu'il pourrait découvrir et expérimenter de l'intérieur en les visitant vraiment ! De plus, une fois que le train est lancé sur ses rails, qu'il est difficile d'en sortir...

C'est ce qui m'a été donné de vivre. Pendant tant d'années, j'avais conscience que le monde de la musique existait mystérieusement quelque part où je n'avais pas accès. Je travaillais autant que je pouvais pour parvenir à reproduire la musique aussi proprement que possible, mue par le désir du travail bien fait et aussi le simple désir d'apprendre. Au prix de multiples, infinis exercices techniques on m'avait prédit une bonne habileté mécanique. Je pensais qu'à force de patience, j'atteindrais la « vraie » musique, la musique magique, celle que je pressentais petite fille. Au fil des années, j'ai dû me faire à l'évidence qu'on m'avait trompée. En grandissant avec de tels schémas je m'étais au contraire bien éloignée de la musique, même si j'avais appris à manier un violon.

En grandissant, j'avais appris à caractériser la musique, à la juger, à apprécier une interprétation, mais je sentais que l'essentiel m'échappait. Où était la musique ? J'avais l'impression que je ne savais pas où la trouver en moi et qu'à l'écoute, je restais en surface.

Cette carence d'écoute conditionnait aussi mon écoute de la vie, de l'autre, de la nature : je restais en surface. Et pourtant, tout en moi cherchait autre chose, une qualité, un lien que je croyais avoir vécu petite mais perdu. Combien il est frustrant de se rendre compte qu'en grandissant on a fermé tant de portes et de fenêtres au lieu de partir se promener dans les paysages qui nous sont dévoilés par elles.

Pourtant, lorsque le désir de percer un grand mystère nous habite profondément, lorsque le désir de voir la lumière reste intact malgré les ténèbres, la vie nous donne des récompenses à sa manière, sous forme de rencontres qui nous aident à cheminer. Et chaque étape est alors comme un nouveau volet qui s'ouvre sur un paysage ensoleillé. Petit à petit j'ai osé quitter les rails et me lancer en novice dans une toute autre rencontre avec la musique. J'ai avancé, tout doucement, au fil des expériences. Cela continue encore aujourd'hui.

La question qui m'a préoccupée ces dernières années est celle de savoir si j'étais capable d'offrir mieux à mes élèves que ce que j'avais reçu moi-même. Ce fut là aussi une épreuve de patience pour ne pas être tentée de tout rejeter. J'avançais, j'expérimentais, je tâtonnais. Beaucoup d'élèves ont payé le prix de ces expériences, mais j'essayais de me consoler en pensant que je cherchais au moins à éviter toutes formes d'enseignement figé.

En quittant le monde professionnel de la musique en été 2006, j'ai marqué une étape importante qui est celle de ne plus avoir à atteindre ou faire atteindre des niveaux imposés extérieurement, des échéances techniques.

Ma priorité aujourd'hui, à l'Ecole Steiner, est de me situer en tant que pédagogue libre et responsable. Je désire par tous les moyens possibles soutenir le développement global de mes élèves, les accompagner dans leur chemin de vie et les aider à développer leur propre sens musical et artistique de manière générale. Notre ouverture à l'écoute de soi et des autres, au bonheur de créer et de partager dans l'élan musical est devenue ma priorité. Je n'ai plus la prétention de former des instrumentistes, mais l'idée toute simple d'aider à accueillir la musique dans ce qu'elle a de plus mystérieux et de plus intimement formateur.

Ainsi, dans cet éveil, la musique n'est plus une fin en soi mais un pont vers l'expression, une porte ouverte vers la créativité.

Puissions-nous devenir dans la musique et grâce à la musique des être libres...

5. Créativité, le geste musical

Parmi mes recherches, j'ai été si heureuse de lire les propos de Claudio Gregorat dans son ouvrage « Expérience spirituelle de la musique ». Il donne entre autres, et mieux que je ne l'aie jamais lu ailleurs, une si claire explication du comment s'inscrit l'empreinte de l'artiste-créateur dans le courant musical. J'en cite ici un long extrait :

« Comment reconnaissons-nous une musique donnée ? Par des signes que le Moi lui laisse ou lui imprime et qui consistent en ces différentes façons de présenter les divers éléments, jusqu'à ce qu'un contenu précis et qui ne se confonde avec aucun autre, puisse en être tiré. Le Moi dispose des forces et des qualités des corps inférieurs et s'en sert pour le but supérieur de réaliser un pont avec le spirituel au moyen de l'art. Il emploie tous les instruments mis à sa disposition, qui sont les « enveloppes » que l'homme habite (tous y compris, par exemple, le tempérament exprimé à travers le corps éthérique), parce que certains contenus (pensons à la musique de Beethoven ou de Wagner) ont besoin de tempéraments particuliers pour pouvoir s'exprimer.

Beethoven, Wagner étaient certainement colériques, tout comme Mozart était principalement sanguin et Debussy flegmatique-sanguin.

Le Moi est donc le « musicien dans l'homme »; il emploie comme instruments les éléments qui constituent l'homme total et imprime ensuite à la musique leurs qualités en plus de la sienne propre. Mais le Moi est en train d'accomplir son évolution au cours de cette période terrestre; il est encore incomplet, exprimé en partie seulement, en formation, en croissance. Par conséquent, l'art qui provient de lui est lui-même en continuelle métamorphose, afin de rejoindre des niveaux toujours plus élevés et toujours plus amples, parallèlement à l'évolution de son auteur. Voilà pourquoi on peut dire que l'évolution de la terre est non seulement une « évolution du Moi », mais également une « évolution musicale ». Et de là on peut affirmer que toutes les autres disciplines artistiques devront porter en elles-mêmes une empreinte, un rythme, un développement musical : phénomène qui, du reste, se décèle clairement dans la poésie, la sculpture, la peinture et l'architecture. »¹³.

Dans le développement de mon sens musical, j'apprends donc à accueillir l'impulsion créatrice préexistante et à l'imprégner de mon être. Or je ne peux communiquer que de la façon dont je m'entends. Il s'agit donc d'apprendre à m'écouter pour mieux me dire.

¹³ Claudio Gregorat, *L'Expérience spirituelle de la musique*, Ed. Triades, Série Act no 7

6. *L'écoute*

(Réflexion autour du travail du Dr Alfred Tomatis)

*« Si tu veux juger des mœurs d'un peuple,
écoute sa musique. »*

Confucius, v^e siècle avant J.C.

Dans ce chapitre, j'aimerais donner une large place au Dr Alfred Tomatis (1919-2001) qui a poursuivi jusqu'à sa mort des recherches dans le domaine de la psycholinguistique, approfondissant les rapports qui existent entre l'oreille et le système nerveux.

Je commence ici par une brève parenthèse sur l'origine de la parole qui induit l'ouïe. Ensuite j'expliquerai sur la base des travaux du Dr Tomatis la différence entre entendre et écouter. Car pour développer le sens musical, il s'agit non seulement d'entendre mais d'apprendre à écouter.

Dans son livre « L'oreille et la vie », le Dr Tomatis voit dans l'homme la faculté de créer avec la parole à l'image du Verbe-Créateur : « Le verbe de l'homme, son langage somme toute, sera aussi une partie de ce Verbe du monde dont la puissance créatrice dirigera en lui la volonté d'être une unité vivante et active au sein du milieu dans lequel il est plongé... l'homme a pris conscience de son Verbe-Pensée. Il a su, grâce à la Parole, extérioriser cette Parole-Pensée préexistante. Il a eu le sentiment, dès lors profondément ancré, qu'il créait à son tour ».

Dans sa biographie, le Dr Tomatis donne les résultats des recherches qui ont été faites sur l'audition fœtale : « Les recherches que nous avons effectuées au sujet de l'audition fœtale ont permis de renforcer les théories qui tentent de mettre en évidence la présence chez le fœtus d'une vie psychique et sensorielle très intense. C'est en effet au cours des neuf mois de sa vie intra-utérine que l'enfant emmagasine la plus grande partie de ses expériences humaines, celles qui tissent par la suite la trame de son parcours postnatal... L'analyse que j'ai été amené à réaliser dans les différents domaines de la psychologie prénatale m'a permis de broser un tableau des multiples sensations que l'enfant est appelé à expérimenter au sein de sa caverne utérine. Parmi celles-ci, l'écoute de la voix maternelle filtrée reste, à mon sens, la perception la plus fondamentale. Elle demeure la base même du désir de communiquer ».

Ainsi, l'écoute fait partie pour le Dr. Tomatis de ces expériences qui, dès l'étincelle de vie qui marque sa conception, seront de la plus haute importance pour le devenir de l'homme. C'est ce Verbe-Créateur dont je parlais ci-dessus, ce verbe qui façonne. Et que se passe-t-il pendant le développement de cet embryon ? « De nombreuses recherches menées antérieurement ou parallèlement aux miennes dans le domaine de la phylogénèse et dans celui de l'ontogénèse ont prouvé l'antériorité de l'oreille

humaine par rapport à l'ensemble du corps. Elles ont mis en évidence le fait que l'oreille interne représentait l'organe subissant les transformations les plus rapides et les plus stupéfiantes vécues par l'embryon. Elles ont insisté sur le rôle précoce du vestibule, et, par conséquent, de son action sur la dynamique corporelle, sur la mise en place de l'image du corps. Elles ont prouvé que la maturation du système nerveux annexé à l'appareil vestibulo-cochléaire était entièrement élaborée à la naissance alors que l'ensemble de toutes les connections neuroniques n'était réellement fonctionnel qu'à l'âge de quarante-deux ans ! ».

L'embryon entend donc. Peut-on en conclure qu'il écoute dans le sens étymologique de « prêter l'oreille pour entendre » ? Dans le même ouvrage le Dr Tomatis explique : « Il est normal de penser que chez l'embryon-fœtus une dynamique psychologique intense, tant affective que relationnelle s'organise très rapidement. Ces expériences fœtales seront la base même du cheminement humain que l'enfant devra assumer après sa naissance ».

Il est important de noter qu'on sait aussi que le fœtus entend de manière très filtrée. Son oreille est dotée d'une magnifique protection naturelle qui lui permet de supprimer les graves (qui l'assailleraient dans ce contexte) pour recevoir essentiellement les sons aigus, qui sont modelants, formateurs, éveillants. On peut donc dire que le nouveau-né « en-tend », qu'il tend vers lui-même en s'intégrant à l'autre.

A propos de cette communication auditive stimulante, une expérience très intéressante avait été faite par une équipe médicale, dont le Dr Tomatis, sur des triplés prématurés (donc carencés dans cette relation), pesant 700 grammes à la naissance et se trouvant dans un état de détresse. Le premier fut placé dans son incubateur dans des conditions normales. Il y demeurait amorphe, essayant péniblement de survivre. Le second bénéficiait de la musique de Mozart filtrée (suppression des graves). Il montrait une activité évidente avec une respiration plus ample, plus accélérée et un pouls ayant un rythme oscillant entre 140 et 160. Enfin le troisième était inondé de la voix de sa mère, également filtrée pour lui permettre de retrouver sa perception fœtale. Celui-ci manifestait sa joie de vivre et tentait de se mouvoir avec force. Sa respiration régulière et profonde s'accompagnait d'un pouls régulier et permanent à 160.

Ceci vient bien sûr souligner l'importance de l'impact de la voix maternelle sur le développement de l'enfant. Et si la mère avait passé sa grossesse à chanter la musique de Mozart ?

Je cite à nouveau le Dr Tomatis dans le même ouvrage :

« On sait que la fonction d'écoute se définit par rapport à l'audition qui reste un phénomène passif, comme un acte dans lequel la volonté intervient. Ecouter, c'est vouloir entendre, c'est donc s'appliquer. C'est placer l'appareil auditif dans sa forme adaptative maximale pour capter ce que l'on désire recevoir. C'est passer de la sensation à la perception. C'est au sens strict et figuré du terme « tendre l'oreille ».

Pour cela, il est nécessaire de préparer l'ensemble du corps par le truchement de l'organe sensible sensoriel qu'est l'appareil vestibulo-cochléaire et tout spécialement par l'entraînement de la musculature de l'oreille moyenne et celle de l'oreille externe. De plus, l'organisation de toute une structure neuronique dépendante de cette fonction dynamique qu'est l'acte d'écouter doit être mise en place... La fonction d'écoute ne fait pas uniquement appel à l'oreille. Elle mobilise tout le système nerveux, et ceci par l'intermédiaire du vestibule qui, par son jeu neuronique bien spécifique, règle les tensions musculaires relatives des membres, c'est-à-dire en fait toute la posture et la gestuelle. On comprend alors combien l'ensemble du corps est sollicité lorsqu'il s'agit de se mettre à l'écoute ».

Au début de la vie du petit enfant, un phénomène très important prendra place petit à petit : de pouvoir entendre, il va découvrir qu'il peut s'entendre. Du pouvoir de s'entendre naîtra la faculté de s'écouter, en essayant, en comparant avec ce qu'il entend. Puis du pouvoir de s'écouter naîtra la faculté de parler.

Le développement du petit être humain n'est-il pas une pure merveille ? S'il vivait dans un entourage idéal, le voilà déjà qui développerait son sens musical à partir de cette double écoute. Dans la réalité, les choses ne sont pas si simples et il est bien utile pour un pédagogue de savoir que si un enfant ne peut pas chanter ou chante faux, le problème n'est pas qu'il n'a « pas d'oreille » comme on l'entend couramment, mais qu'à partir de là, des blocages même minimes dans la sphère psycho-relationnelle peuvent avoir un grand impact sur son écoute intérieure ou extérieure. Je reviens au premier ouvrage cité du Dr Tomatis pour expliquer cela : « C'est un acte volontaire que d'écouter,

que de s'écouter, c'est une acquisition tardive et humaine de l'évolution, tandis que c'est un acte automatique que d'entendre. Le premier de ces actes fait place à l'autre rapidement, pour peu qu'un obstacle survienne qui détruise cette merveilleuse mais habile structuration fonctionnelle. Qu'un choc affectif surgisse et le monde sonore devient douloureux, pénible. Que l'on entende mais que l'on n'écoute plus, voilà une défense possible. L'oreille se désadapte, elle reprend sa fonction première, celle de la défense, celle qui avertit du danger, celle qui précède la remontrance, la réprimande, que l'on estime justifiée. Que de parents croient encore user de leur autorité sur une oreille qui les entend à peine et qui ne les écoute plus depuis longtemps. Le pli est facile à prendre qui déconnecte l'écoute. Mais seul un effort considérable permettra de l'y adapter à nouveau. On dira très tôt que l'attention est impossible à fixer, qu'il dort dans un coin, ou dans d'autres cas il est turbulent, insupportable. Désormais, il est là où on entend sans écouter ».

Lorsque l'enfant écoute mal il va probablement aussi mal s'écouter. Les capacités musicales en seront doublement amoindries. D'une part parce que la voix ne peut reproduire que ce que l'oreille entend réellement, mais d'autre part parce que celle-ci exige une bonne auto-écoute comme une sorte de faculté de contrôle. Celle-ci devrait la plupart du temps se faire automatiquement mais elle n'en n'est pas inconsciente pour autant.

La structure d'auto-écoute se mettra en place progressivement, à la faveur du travail de la voix, et surtout de la relation d'amour qui seule est capable de rétablir l'équilibre d'origine. L'être humain ne peut réellement développer ses qualités musicales et créatives que lorsque ses facultés d'écoute et d'auto-écoute sont éveillées et harmonieuses. L'éducateur y veillera avec soin.

« Il lui mit son doigt dans les oreilles... puis il dit « Ephphata » c'est-à-dire « ouvre-toi ». Ses oreilles s'ouvrirent et aussitôt le lien de sa langue se dénoua et il parla correctement ».¹⁴

¹⁴ Evangile selon Saint-Marc, VII, versets 31 à 37, *Guérison du sourd bègue*

7. Les instruments

Rudolf Steiner dit : « Comment se déroule en fait l'évolution musicale de l'homme ? Elle part de l'expérience du spirituel, de l'Esprit; le son, l'édifice sonore, put à une époque ancienne rendre présent le spirituel. Puis ce dernier fut perdu, et l'homme ne conserva que l'édifice sonore, plus tard associé au mot, reste du spirituel. Les instruments, qu'il possédait dans les temps lointains comme Imaginations, furent élaborés sur le plan physique, construits avec de la matière physique. Tous les instruments, dans la mesure où ils produisent réellement de la musique, sont tirés du monde spirituel. En construisant les instruments physiques, l'homme s'est contenté de combler les vides laissés par la disparition de sa vision du monde spirituel. Il a rempli ces vides avec les instruments.

Vous voyez à quel point il est juste de dire que le passage à l'époque matérialiste est plus facile à observer dans la musique que partout ailleurs. Où résonnent des instruments de musique se sont tenus autrefois des entités spirituelles; elles sont loin, elles se sont évanouies en même temps que la clairvoyance ancienne. L'homme a besoin, s'il veut posséder objectivement la musique, de quelque chose qui ne se trouve pas dans la nature extérieure. Comme la nature ne lui fournit rien de corrélatif à la musique, il a besoin d'instruments.

Les instruments de musique nous donnent au fond une image précise du fait que l'expérience musicale embrasse l'homme dans son entier. Les instruments à vent nous montrent comment la musique est ressentie par la tête. Les instruments à cordes frottées sont d'éloquents témoins de la façon dont les bras expriment ce qui est ressenti par la poitrine. Et les instruments à percussion montrent que la musique anime aussi les membres de l'homme. Tout ce qui se rapporte au souffle dans le jeu des instruments est bien plus intimement lié à l'élément mélodique que ce qui touche les cordes frottées, plus proches de l'harmonie. Ce qui a trait à la percussion a davantage de rythme intérieur et s'apparente à l'élément rythmique. L'homme entier est contenu là. Et l'orchestre est un homme.

Mais le piano ne doit pas figurer dans l'orchestre. Et pourquoi ? Eh bien, les instruments de musique sont tirés du monde spirituel, mais c'est seulement dans le monde physique que l'homme s'est construit le piano dans lequel les sons s'alignent les uns à côté des autres de manière purement abstraite.... Le piano est issu d'une expérience déjà matérialiste de la musique, c'est pourquoi il est, de tous les instruments, le plus commode à utiliser lorsqu'il s'agit d'éveiller la musique au sein de la matière. Et c'est justement parce que l'on a fait appel à la pure matière que le piano a pu devenir l'expression de la pure musique.

L'on doit donc dire : le piano est certainement un instrument très bienfaisant, car sans lui nous devrions, à notre époque matérialiste, faire appel au spirituel dès les premiers débuts de l'éducation musicale; mais c'est l'instrument dont il faut musicalement venir à bout. Il faut que l'homme se détache de l'impression du piano s'il veut ressentir ce qui est véritablement musical.

Il faut reconnaître que c'est toujours une expérience profonde lorsque l'on joue sur un piano la musique d'un musicien qui, tel Bruckner, vit au fond entièrement dans l'élément musical. Le piano disparaît de la pièce; chez Bruckner, le piano s'évanouit ! On croit entendre d'autres instruments, on oublie le piano. Cela prouve que Bruckner était encore habité, même si c'était très instinctif, par l'Esprit sur lequel repose toute musique ». ¹⁵.

Ce témoignage si profond nous éclaire beaucoup sur la musique instrumentale. J'aimerais ajouter que l'expérience que Rudolf Steiner vivait avec la musique de Bruckner jouée au piano peut être vécue en écoutant d'autres compositeurs joués sur d'autres instruments. Le jeu du violon touche certes la sphère des sentiments. Mais si l'apprentissage n'a été que cérébralement appris de l'extérieur, rien dans nos sentiments ne sera appelé à vibrer en l'écoutant. Par contre on est saisi parfois en entendant certains compositeurs (joués par certains instrumentistes) par ce qui est bien au-delà de l'instrument qui disparaît pour laisser la place à la musique. L'instrument est un moyen d'accéder à la musique. Mais on n'y parvient que lorsque celui-ci peut être transcendé.

Ce qui est dit ci-dessus à propos des qualités respectives de chaque instrument concerne justement l'expression pure de l'instrument plutôt que l'interprétation musicale de l'artiste parvenu à maturité.

Comme pédagogue, il est donc nécessaire, avec des débutants, de bien entrer dans le respect des qualités de l'instrument choisi qu'il faut faire intervenir de façon primordiale, bien avant les questions d'habiletés manuelles et techniques. J'en reparlerai dans le chapitre sur mon travail pratique. Mais pour illustrer ces propos sur les instruments, j'aimerais citer ici à nouveau Albert Soesman¹⁶, qui propose de façon concrète par des exercices appropriés de ressentir véritablement la différente nature de chaque instrument :

¹⁵ Rudolf Steiner, *L'essence de la musique*, Ed. Anthroposophiques Romandes, Genève 1985

¹⁶ Albert Soesman, *Les douze sens*, Ed. Triades, Paris 1989

« Vous connaissez tous l'horrible bruit de l'ongle qui racle le tableau noir. C'est quelque chose d'affreux, d'insupportable. Ce n'est pas un son musical. Vous « entendez » cela avec votre peau. Vous avez la sensation que l'on écorche votre peau, vous n'entendez pas du tout cela avec vos oreilles. Dans un cas aussi extrême, nous prenons soudain conscience de certaines choses. Nous constatons qu'un bruit de ce genre ne pénètre pas en nous, mais qu'il reste en surface. Ecoutez en revanche une merveilleuse musique de violon : vous la percevez à un endroit tout à fait différent. La musique du violon, du moins si elle est juste, est véritablement une affaire de sentiment, elle ne reste pas en surface, mais elle pénètre juste sous la peau, comme une caresse. Là, elle en appelle aux sentiments. Ce n'est pas par hasard si, quand un violoniste joue faux, qu'il racle son violon, cela ressemble tellement aux ongles qui grattent le tableau noir. C'est presque pareil.

De même que nous sentons le violon sous notre peau, de même nous pouvons sentir d'autres instruments à des endroits différents. Quand nous frappons sur un xylophone par exemple et que nous essayons de bien nous concentrer sur l'effet produit par ce son dans notre corps, nous constatons que ce son agit davantage en profondeur que celui du violon. Il parvient jusqu'à notre squelette. C'est la raison pour laquelle, chaque fois que l'on fait danser des squelettes sur scène, on les accompagne automatiquement au xylophone. Un vibraphone ne fonctionne pas de la même façon. Cet instrument est fondamentalement différent d'un xylophone en bois. Le bruit du métal, nous l'« entendons » bien plus dans nos muscles. Alors que le bois nous donne le sentiment d'avoir atteint la partie dure qui est en nous, c'est-à-dire nos os, un son métallique nous donne une sensation de massage.

La musique de flûte nous touche également plus en profondeur, mais cependant très différemment des instruments à percussion en bois et en métal. La flûte agit notamment sur notre organisme respiratoire. Les notes basses davantage dans le ventre, les notes élevées dans les cavités de la tête. De même que le violon caresse notre peau, de même la flûte agit sur notre système respiratoire. Il existe un instrument de musique dont l'être humain peut non seulement jouer, mais qu'il est lui-même : la flûte. En respirant, l'homme peut jouer de la flûte, siffler !

Le cor et la trompette sont une espèce différente d'instruments à vent. Bien des gens ont du mal à sentir cela. Ces instruments aussi ont quelque lien avec notre système respiratoire, mais cependant à un niveau encore plus profond, précisément à l'endroit à l'air est véritablement absorbé dans notre corps, dans notre sang, notre cœur. L'image

de l'ange sonnante de la trompette pourra peut-être vous aider à comprendre cela. En sonnante de la trompette, l'ange donne la parole à son cœur.

A votre avis, sur quelles parties du corps la harpe et la lyre peuvent-elles bien agir ? Connaissons-nous un seul instrument qui produise un son aussi tendre et délicat que celui de la harpe ou de la lyre ? Existe-t-il un instrument qui rayonne autant le calme, au point d'avoir un effet thérapeutique ? Nous percevons effectivement la musique de harpe et de lyre grâce nos nerfs. Si un jour on doit inventer une thérapie pour les nerfs complètement abîmés, cela ne pourra être qu'une thérapie par la lyre, tant cet instrument a un effet bienfaisant, thérapeutique, sur eux. On peut dire également ceci : notre système nerveux est comme une harpe en nous. Nous sentons d'ailleurs les sons de la harpe plus haut ou plus bas en nous selon qu'ils sont aigus ou graves. Pour aucun instrument, cela n'est aussi exact. Vérifiez le donc par vous-même. Tous ces exercices nous montrent que nous écoutons avec notre corps entier ! ».

Au-delà de ces expériences instantanées, l'écoute, comme je l'ai dit dans le chapitre sur les sens, transcende le ressenti physique pour nous mener dans le monde spirituel. L'ouïe de façon générale nous élève au-dessus de nous-mêmes, parce qu'elle commence par nous saisir au niveau physique dont elle triomphe incontestablement pour l'effacer même. Nous pouvons alors véritablement entrer en relation avec le spirituel agissant à travers le compositeur et l'interprète.

Je l'ai dit, l'ouïe est le sens qui nous mène vers l'élément social. C'est pour cela qu'il est si bienfaisant de chanter et de jouer ensemble, lorsqu'on peut véritablement se laisser entrer dans l'écoute des autres (voir chapitre « L'éducation musicale »).

8. Les instruments par rapport aux forces de l'âme

Puisque la tendance de l'homme moderne est, je l'ai dit, de chercher des outils pour transmettre les messages de la musique qui s'exprime à travers lui, j'aimerais encore témoigner de la recherche de Claudio Gregorat¹⁷ :

« Les trois forces de l'âme (pensée, sentiment, volonté) sont la cause première non pas de l'origine ni de la forme, mais bien de la classification des instruments en famille, comme les bois, les cordes, les cuivres et les instruments à percussion. Si nous voulons affirmer fortement notre volonté quel instrument choisirons-nous ? Une flûte ? Un violon ? Certainement pas. Nous choisirons plutôt un tambour, des timbales, autrement dit un instrument à percussion. C'est à travers la scansion rythmique que nous affirmons notre volonté : notre volonté instinctive, inconsciente. Mais si nous voulions guider cette même volonté avec une pensée consciente, si nous voulions produire un son de nature volontaire - donc plein de force d'impulsion, d'activité - un son au timbre tellement riche, plein et fort dans sa « qualité » qu'il pousse à l'action, remue les éléments, nous choisirons un cuivre, une trompette, un trombone, justement pour son timbre actif, héroïque et courageux qui rend confiance et sécurité. Et, en effet, les instruments en cuivre ont toujours été employés, avant même de trouver leur place en musique, pour inciter les combattants à la lutte, les soutenir dans l'action, justement parce que la qualité de leur timbre porte à l'action, rejoint la volonté et la stimule. Ce n'est pas pour rien que les militaires de tous les temps ont toujours employé soit les instruments à percussion, pour scander la marche et inciter la volonté inconsciente, soit les cuivres pour faire appel à la volonté consciente.

L'instrument à cordes est le seul qui puisse atteindre le siège du sentiment, des affections, de la vie intime de l'âme; c'est le seul à travers lequel on puisse dévoiler aux autres ses propres sentiments avec simplicité et efficacité. L'instrument à corde touche immédiatement le sentiment : il est né des exigences du sentiment.

Le son de la trompette peut-être « lancé » au loin dans une certaine direction, exactement comme on le ferait d'un javelot; on a une pensée bien précise, un objectif. Pour cette raison, sa forme est droite et le son qui en sort parcourt l'espace comme un javelot, comme une action guidée par la pensée.

¹⁷ Claudio Gregorat, *L'expérience spirituelle de la musique*, Ed. Triades, Série Act no 7

Il parvient loin, tant dans l'espace que dans le temps : il va vers le futur. C'est l'instrument qui exprime le désir ardent de l'âme humaine vers l'avenir, la tension de celle-ci vers une certitude lointaine dans le temps. Ce n'est pas pour rien que des hommes comme Wagner, Bruckner, Mahler, Strauss, Franck ont employé une grande quantité de cuivres dans leur orchestre. Ce sont encore et toujours les conditions de l'âme humaine qui s'exprime jusque dans le choix des instruments.

Le sentiment aussi a des exigences. Analysons simplement ce que nous offre l'observation. En général, l'instrument à cordes se tient près de buste, il s'appuie sur la poitrine, siège du sentiment. Tout comme le thorax est constitué d'une caisse vide dans laquelle l'air entre et sort comme un souffle plein d'âme et de chaleur, de même l'instrument est constitué d'une caisse vide et l'air y entre et en sort en tant que son, plein d'âme et de chaleur. Et tout comme le sentiment ne peut parcourir des distances, ni dans l'espace, ni dans le temps, mais est ici, à présent, en ce moment précis, de même le son de l'instrument à cordes demeure proche, ne va pas loin, ni dans l'espace, ni dans le temps. Ses cercles, spirales, lemniscates se déroulent dans un milieu qui ne pourra jamais être vaste, mais plutôt intime et silencieux. La comparaison avec la trompette est vite faite : il faut un orchestre complet d'instruments à cordes, c'est-à-dire presque quarante instruments, pour soutenir le son d'une seule trompette et sans même parvenir à le couvrir. Tel est le rapport qui existe entre un instrument né de la volonté et un instrument né du sentiment.

Il nous reste à envisager la famille des bois et leur rapport avec la pensée. Leur timbre*, sec, sans grandes possibilités de couleurs et d'expressions, mince, peu apte aux différentes dynamiques mais en général agile, plutôt froid et transparent, capable de « dessiner » admirablement une mélodie, de définir une idée de façon extrêmement claire, nous conduit sans aucun doute vers les qualités et les caractéristiques de la pensée. Et ainsi que la pensée se réfère toujours au passé, de même l'instrument qui en dérive emporte vers le passé : c'est un instrument « évocateur ». Il ne donne aucune impulsion, il ne pousse pas à l'action, même s'il est un instrument à vent : il soulève des souvenirs, évoque des fantaisies, donne corps à des images, c'est un timbre léger que son corps, si menu, nous présente, c'est une toile d'araignée luisante et transparente, une ombre presque inconsistante qui peut nous échapper d'un moment à l'autre, une figure sans poids, qui nous appelle depuis un lointain passé.

* Remarque personnelle : la description du timbre de la famille des bois demanderait selon moi à être revue et nuancée, mais son articulation et son expression sont bien décrites par l'auteur. FS

Rassemblons à présent tous ces instruments : nous obtiendrons un orchestre. Mais qu'est-ce donc sinon un homme complet, une âme humaine avec ses qualités de pensée, de sentiment et de volonté déployées devant nous ? Pensons à cet homme quand nous assistons à un concert : déployé devant nous, il s'exprime à travers les sons de la façon la plus magique et mystérieuse; il nous enchante et nous entraîne dans sa vie qui bat comme un cœur, pleine de chaleur, de douleur, d'espérance, de désir et de joie : c'est un homme vivant. L'orchestre est l'image musicale de l'âme de cet homme vivant. ».

9. L'éducation musicale

*« Un enfant n'est pas un vase qu'il faut remplir,
c'est une plante qu'il faut cultiver »*

Ainsi parla Plutarque au premier siècle de notre ère

L'environnement de l'enfant représente la terre dans laquelle il va pouvoir croître. Sans terre, il ne peut se développer. Il est donc nécessaire de s'en occuper.

Qui mieux qu'Emile Jacques-Dalcroze a exprimé l'importance d'une juste éducation musicale ? Il écrivait en 1919 : « Il est insuffisant de communiquer aux enfants et aux jeunes gens une instruction générale fondée uniquement sur la connaissance de ce qu'ont fait nos aïeux. Les éducateurs doivent s'appliquer à leur fournir les moyens à la fois de vivre leur propre vie musicale et d'harmoniser celle-ci avec celle des autres »¹⁸. Et il écrit encore plus loin : « Je me prends à rêver d'une éducation musicale dans laquelle le corps jouerait lui-même le rôle d'intermédiaire entre les sons et notre pensée, et deviendrait l'instrument direct de nos sentiments, les sensations de l'oreille se fortifiant de toutes celles provoquées par les matières multiples susceptibles de vibrer et de résonner en nous, la respiration scandant les rythmes des phrases, les dynamismes musculaires traduisant ceux qui dictent les émotions musicales. A l'école, l'enfant apprendrait donc non seulement à chanter (le rythme, la musique et l'éducation) et à écouter juste et en mesure, mais à se mouvoir et à penser juste rythmiquement. L'on commencerait par régler le mécanisme de la marche et l'on allierait les mouvements vocaux aux gestes du corps tout entier. Et ce serait là à la fois une instruction par le rythme. ».

Emile Jacques-Dalcroze a consacré toute sa vie à ce projet d'enseignement musical qu'il voulait rendre accessible à tous. La « rythmique » qui porte son nom s'est développée partout dans les milieux musicaux mais, hélas, si peu dans les écoles, où les branches artistiques se sont vues presque disparaître au fil du 20^{ème} siècle en Europe occidentale, au profit des branches purement académiques. L'enfant sait-il ce qu'il a perdu ? C'est l'expression de son âme elle-même qui disparaît en même temps. On le réduit à une tête qui doit penser et des membres qui doivent exécuter.

Mais je ne veux pas être pessimiste. Le monde de l'éducation va bientôt se rendre compte qu'il fait fausse route. Et sans plus entrer dans une critique, considérons l'éducation artistique comme une réalité.

En soi, les arts plastiques et le dessin agissent dans le sens de l'individualisation : je crée ou je regarde, mais puis-je vraiment partager ? Par contre la musique et la poésie favorisent l'élément social : je crée ce que je vais partager, ensemble nous recréons le créé, nous le vivons, nous nous exprimons à travers lui. Ces arts sont complémentaires. Ils vont ensemble, chacun à sa manière permettre à l'être de s'élever.

¹⁸ Jacques Delcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Ed. Foetisch Frères SA, Lausanne 1965

Rudolf Steiner parlait ainsi aux éducateurs de son école : « Il ne faut pas oublier que l'on cultive un lien infiniment important entre l'homme et l'univers lorsqu'on fait chanter. Chanter, c'est reproduire ce qui existe dans le monde. En chantant, l'homme donne expression à la sagesse pleine de sens par laquelle le monde a été construit »¹⁹.

Je l'ai écrit, l'éducation musicale commence par l'éducation de l'oreille. La voix apprend à reproduire ce que l'oreille entend et par là même, la voix est à l'origine de l'expression musicale. Il n'est pas nécessaire avec de jeunes enfants de chercher à développer d'autres moyens. Les petits instruments, percussions, clochettes, etc., sont bien sûrs très ludiques et aident l'oreille à percevoir autant de qualités et de timbres. Mais tout cela reste extérieur, l'enfant ne peut pas les faire siens pour le moment. Les musiques du monde ne sont pas faites d'instruments, elles sont expressions. Les instruments ne sont que des outils. Mais subtilement, les musiques vivent au-delà d'eux. L'expression musicale la plus intime dans l'être humain, c'est la voix, car il s'exprime tout entier au-dedans d'elle.

A titre plutôt anecdotique bien que l'expérience soit extraordinaire en soi, j'aimerais raconter la recherche que le Dr Negus a relaté dans « The Mechanism of the Larynx » au sujet des oiseaux chanteurs : « Si les œufs de ces derniers sont couvés par des oiseaux non chanteurs, les oiseaux qui naissent de cette couvée ne chantent pas. ». Ce fait, pour le moins déconcertant, révèle combien l'acquisition d'une acquisition phonique (un langage même aussi peu évolué que celui de l'oiseau) nécessite une stimulation extérieure permanente.

Chantons donc pour nos enfants. Chantons avec nos enfants, incitons-les à se créer par le chant. Rudolf Steiner a insisté sans arrêt dans ses indications pédagogiques pour que l'enseignant veille à ce que l'être humain tout entier soit concerné. Ceci est vrai dans la musique comme pour toute autre branche. A travers la voix, c'est l'être tout entier qui vibre, qui s'offre.

La voix suscite naturellement le mouvement et le chant, la danse. Les petits adorent les rondes. Et chez les plus grands, le travail du chant dansé reste très joyeux et entraînant. Vivre la musique, c'est aussi vivre son mouvement.

¹⁹ Rudolf Steiner, *Méthode et Pratique de l'Art de l'Éducation*, Ed. Triades, Paris 2004

Pourtant pour écouter véritablement la musique, une condition est nécessaire : il faut se tenir tranquille. C'est justement là où nous sommes le plus portés à bouger que nous devons intérioriser le mouvement et que nous devons l'intercepter, le recueillir dans notre âme. Nous apprendrons donc aussi à écouter et à chanter la musique sans bouger, juste dans le partage sonore.

Henriette Bideau nous dit : « Autour des sept ans, les forces musicales modulantes de l'extérieur accomplissent une émancipation partielle dans l'enfant. Son corps s'individualise. A cet âge, ce sont les rythmes vitaux de la respiration et de la circulation qui dominent dans la vie intérieure. Et les comptines, les rondes, les rimes et les rythmes réguliers vécus par l'enfant (plus conscient et autonome) vont continuer fortement à modeler ce corps, son expression, sa beauté. »²⁰.

L'enfant n'a pas la compréhension des ambiances majeures et mineures avant l'âge de neuf ans, il ne les possède pas en lui et il vit autour des sept ans pour l'essentiel en ambiances de quintes. Si l'entourage de l'enfant peut l'entraîner dans toutes sortes de chants, celui qui lui correspond jusqu'à cet âge et que l'éducateur choisira en priorité est le chant pentatonique. La pulsation y est régulière, c'est la mélodie douce et ondulante qui prédomine. J'ai eu souvent l'occasion de sentir le bienfait que la musique pentatonique apporte à ma classe de vingt-six élèves pendant la première année primaire.

Petit à petit l'enfant devient capable de comprendre le rythme en soi, la mesure et la mélodie pour elles-mêmes. Les canons sont une excellente source d'enseignement au début de cette nouvelle phase. L'enfant de neuf et dix ans est généralement saisi par la musique à travers le rythme. Le rythme éveille la conscience. Puis on peut aborder la musique polyphonique (à plusieurs voix) graduellement dans les classes suivantes.

Il faudra à ce moment spécialement veiller à ce que l'enfant chante parfois aussi en solo pour ne pas qu'il s' « endorme » dans le chant de groupe. Pour certains enfants, cet exercice demande une maîtrise considérable à cet âge (10 - 12 ans). Puis on abordera les modes mineurs et majeurs qui toucheront l'âme du préadolescent là justement où elle cherche à s'exprimer. Les lois de compositions, les différents styles seront abordés de façon plus consciente avec les grands élèves.

²⁰ Henriette Bideau, *L'enseignement en France et le plan scolaire d'une école R. Steiner*, Les Cahiers bleus, Cahier B., Ed. « L'Art de l'Education », Paris 1951

En parallèle avec l'enseignement du chant se fera l'enseignement instrumental que j'ai abordé ici dans un chapitre séparé. Mais pour terminer ce bref survol de l'éducation musicale, je voudrais citer encore Rudolf Steiner. Il est question ici de la musique dans sa signification pour l'éducation de la volonté : « En développant l'enseignement de la musique à partir du chant, et en l'étendant de plus en plus à la pratique d'un instrument, nous arrivons à insérer dans le monde l'élément volontaire de l'homme de façon telle que, non seulement il reçoive une formation artistique musicale, mais aussi que par cet enseignement musical ses facultés humaines de cœur et de volonté se trouvent particulièrement développées »²¹.

Il va sans dire que le partage musical avec les petits et l'enseignement pour les plus grands n'a de sens que s'il est vécu dans une réelle dimension d'amour entre le pédagogue et l'élève. Il s'agit d'abord d'exprimer le beau, le vrai, l'inexprimable pureté qui va au delà des mots et que la musique peut donner.

En fonction de tout ce qui précède, peut-on encore poser la question : à qui s'adresse la pédagogie musicale ? A nous tous bien sûr et sans limite d'âge. C'est pour cette raison qu'après des années d'enseignement dans des milieux que je qualifie de « privilégiés » (les écoles de musique et conservatoire), j'ai décidé de quitter ce coussin douillet pour me plonger dans la vie de l'école par laquelle passent tous les enfants. Les programmes de l'école publique ne prêtant guère d'espace et de temps au vécu musical et à l'expérimentation au sens très large d'une part et, puisque la pédagogie de Rudolf Steiner m'appelle depuis de nombreuses années, il est tout naturel que j'aboutisse dans une école Waldorf où toutes ces idées sont si fortement appelées à être mises en pratique. L'école de Bois-Genoud à Lausanne (Suisse) m'offre le cadre idéal au partage de ce qu'est l'aboutissement de vingt-cinq ans vécus dans le milieu professionnel de la musique.

A cette question : un enseignement de la musique, pour qui ? Rudolf Steiner donne les indications suivantes pour ses éducateurs : « C'est absolument une erreur de ne faire profiter de l'enseignement musical que les enfants musiciens et d'en tenir écartés l'enfant sans don musical. Il faudrait que les moins doués assistent au moins à toutes les activités musicales. Certes, il est juste que dans la pratique on fasse de plus en plus

²¹ Rudolf Steiner, 12ème conférence du cycle d'Ykley 1923

faire de la musique aux seuls enfants réellement doués. Mais les autres doivent être présents, apprendre à s'ouvrir à la musique; on remarquera en effet qu'il subsiste un reste de disposition pour la musique chez l'enfant le moins musicien; seulement ce reste est profondément enfoui dans l'être et on ne peut le libérer qu'à force d'amour »²².

C'est le « sens musical » qui a, selon mes années d'expériences, si souvent besoin d'être éveillé. Il dort au-dedans mais il n'en existe pas moins pour autant. C'est en effet avec beaucoup d'amour seulement qu'on peut le mettre en lumière, afin qu'il agisse sur l'être lui-même en premier, puis à travers lui sur les autres.

Dans la 4^e conférence du même cycle (cité plus haut), Rudolf Steiner donne encore les indications précieuses suivantes : « Aux enfants qui manquent d'imagination, qui autrement dit, ont du mal à faire remonter leurs représentations, on fait plutôt faire de la musique instrumentale, tandis qu'à l'extrême opposé, on fait plutôt chanter les enfants plein d'imagination, c'est-à-dire facilement obsédés par leurs représentations. L'idéal serait que nous puissions nous arranger (il faudrait bien entendu avoir les locaux nécessaires) pour pouvoir mener de front le chant et la musique instrumentale. Si cette double activité (qui pourrait avoir sur les enfants un effet considérable), si l'écoute de la musique et son exécution se font en même temps, c'est extrêmement harmonisant; et l'on pourrait peut-être aussi aller jusqu'à les faire alterner. Ce serait vraiment remarquable si l'on pouvait faire chanter une moitié de la classe pendant que l'autre écoute, et qu'ensuite on inverse les rôles. C'est là quelque chose d'extrêmement souhaitable, qui devrait être pratiqué couramment. Car lorsqu'on écoute de la musique, l'effet curatif, hygiénique, porte avant tout sur l'action que la tête doit avoir sur l'organisme humain; quand on chante soi-même, l'effet curatif porte sur l'action que le corps doit avoir sur la tête » .

²² Rudolf Steiner, *Méthode et pratique de l'art de l'éducation*, Première conférence, Ed. Triades, Paris 2004

10. Conclusion

« Le pas décisif de l'humanité sur le plan musical sera accompli lorsque l'homme pourra être rempli par Dieu sans se perdre lui-même. »

Rudolf Steiner

Comment conclure un tel travail qui n'est qu'une infime esquisse de ce qu'est le monde musical pour l'être humain ?

Autrefois l'homme se sentait un avec l'univers dans l'expérience musicale tout comme il se sentait un avec Dieu dans l'expérience spirituelle. Une musique détachée de lui-même n'aurait pas eu de sens, c'est pourquoi l'instrument ne pouvait être détaché de la voix. L'instrument était né pour soutenir cette expression.

Puis dans l'évolution, petit à petit l'instrument s'est détaché de la voix, il a pris de l'importance pour lui-même au point que la musique, elle aussi, s'est développée pour elle-même : expression de l'être mais qu'il cherche à vivre et à recréer par des moyens extérieurs. Combien a-t-on malheureusement enseigné la musique comme une science qu'on inculque ?

Je me souviens de ma première leçon de violon, j'avais huit ans et je me réjouissais tant de tout ce qui était beau. Mon professeur a prononcé ces paroles qui restent pour toujours gravées en moi : « Florence, il te faudra être patiente, car il faut dix ans d'études pour pouvoir jouer un morceau correctement ! ». Le mal était fait... j'ai travaillé, je me suis exercée, j'ai cherché, tant cherché où se trouvait cette belle musique que pourtant je croyais deviner si proche de moi.

Il m'aura fallu des années en effet pour commencer à sentir ses premières vibrations car il m'en aura fallu autant pour panser la plaie. Enfin, c'est dans le chant que je les ai perçues, est-ce un hasard ? Par la suite, celle qui sera ma professeure pour toujours, Kato Hawas, à Oxford, m'a dit : « Si tu vibres dans ta voix, tu dois vibrer de même dans ton violon ». J'ai perdu ma voix pendant plusieurs mois, le bonheur était trop grand de trouver mon violon à l'intérieur. Et depuis, j'ai commencé à vivre la musique tout doucement... j'avais vingt-cinq ans !

J'en ai aujourd'hui quarante-cinq et maintenant j'entends : là où il y a la vie, là est la musique, la vraie musique, celle qui est et non celle qu'on fabrique. Chaque fleur a sa musique, chaque animal son chant et l'homme grandit dans sa véritable symphonie. Et cette musique là, n'est-elle pas expression divine ?

11. Bibliographie

Bideau H., *L'enseignement en France et le plan scolaire d'une école R. Steiner*,
Les Cahiers bleus, Cahier B., Editions « L'Art et l'Education », Paris 1951

Gregorat C., *L'expérience spirituelle de la musique*, Editions Triades, Série Act no 7

Jacques-Dalcroze E., *Le rythme, la musique et l'éducation*,
Editions Foetisch & Frères, Lausanne 1965

Soesman A., *Les douze sens*, Editions Triades, Paris 1998

Steiner, R., *L'essence de la musique*,
Editions Anthroposophiques Romandes, Bienne 1985

Steiner, R., *Méthode et pratique de l'art de l'éducation*,
Editions Triades, Paris 2004

Steiner, R., *La nature humaine*, Editions Triades, Paris 2004

Stockmeyer E.A.K., *Eléments fondamentaux de la pédagogie Steiner*,
Fédération des Ecoles Steiner en France, 1998

Tomatis A., *L'oreille et la vie*, Editions Robert Laffont, Paris 1990

Tomatis A., *L'oreille et le langage*, Editions du Seuil, Paris 1991

Weiss J.-M., *Se soigner et guérir par les couleurs et les sons*,
Les Cahiers bleus. Cahier B., Editions du Rocher, Paris 2000

*« Par le modelage, la peinture, nous contemplons la beauté,
nous la vivons. Par la musique, nous devenons
nous-mêmes beauté. »*

Rudolf Steiner, Méthode et pratique de l'art de l'éducation

12. Travail pratique

Le Sens Musical - Eveil

Cours de musique avec initiation aux instruments à cordes

Expérience vécue avec les 26 élèves de la 2^{ème} classe
de l'Ecole Rudolf Steiner, Bois-Genoud, Lausanne,
pendant l'année scolaire 2007 - 2008

Table des matières

<i>L'idée.....</i>	<i>52</i>
<i>Le projet</i>	<i>54</i>
<i>La première leçon.....</i>	<i>57</i>
<i>Déroulement des cours</i>	<i>58</i>
<i>Préparation de la salle et des instruments.....</i>	<i>58</i>
<i>Chant.....</i>	<i>58</i>
<i>Pipeau pentatonique.....</i>	<i>59</i>
<i>Instruments à cordes.....</i>	<i>59</i>
<i>Jeux d'éveil musical.....</i>	<i>59</i>
<i>Fin du cours.....</i>	<i>60</i>
<i>Progression dans l'apprentissage des instruments à cordes.....</i>	<i>61</i>
<i>L'aboutissement</i>	<i>64</i>
<i>Conclusion.....</i>	<i>66</i>
<i>Appendice.....</i>	<i>67</i>
<i>Remerciements.....</i>	<i>68</i>

L'idée

Qui dit « musique » sous-entend souvent instrument, au point que dans certaines formes d'enseignement, on confond l'instrument et la musique. On n'apprend pas alors à jouer la musique, mais on apprend à manier l'instrument.

En considérant la musique comme cette force créative dont j'ai parlé, quels sont véritablement les instruments qu'elle emploie pour se manifester ? Elle vit dans les vibrations de l'air et elle vit dans mes sentiments en les modelant. Elle vit dans mon corps physique et s'exprime à travers lui ou en prolongement à travers un « outil » de musique, appelons-le ainsi ici.

L'outil primaire, celui qui donne naissance au son, par lequel la musique peut devenir audible, c'est l'air.

Lorsque l'enfant explore ses premiers sons, ses premiers balbutiements, il les fait résonner à l'extérieur de lui. Le souffle vibre dans ses cordes vocales et les vibrations se propagent dans l'air ambiant. C'est une manière d'entrer en relation sonore avec l'espace autour de lui.

*« Parler ou chanter, c'est faire vibrer à l'unisson
l'air qui est à l'extérieur avec celui qui est à l'intérieur »*

Aristote et Platon

Au fur et à mesure de son évolution, l'enfant apprend qu'il peut gérer ces sons, les ordonner, les combiner, en faire des mots qui ont un sens, des phrases. Dans le chant, c'est tout un monde de timbres qui s'expriment et laissent passer le courant musical créatif.

En enseignant le pipeau à mes élèves dès la première classe (6-7 ans) je leur ai appris à gérer ce souffle dans un espace très réduit. Il n'y a plus de voix mais le souffle seul (instrument) qui vibre dans le petit tuyau (outil). Ils ont appris à le sentir, à le contrôler tout en finesse. Tout en exerçant la motricité fine des doigts, ils ont modelé les sons

produits pour les rendre aussi mélodiques que la voix. Quel apprentissage déjà ! Tout un monde de perceptions, de contrôle, de conscience qui s'éveille.

A travers un instrument à cordes, une nouvelle dimension est apportée. Il ne s'agit plus de souffler mais de toucher, de caresser.

Il n'y a plus de voix, il n'y a plus de souffle, il n'y a que le geste (instrument) qui va chercher à faire vibrer la corde (outil) à travers l'archet (outil complémentaire). L'instrument à cordes développe un autre niveau de conscience, une autre écoute intérieure et extérieure. Les vibrations de la corde se transmettent au bois qui est en contact avec le corps. Elles irradient, dans la peau, la chair, jusqu'aux os. Toute la partie médiane du corps (siège des sentiments) est en résonance avec cette caresse de la corde.

Il n'est pas nécessaire de savoir bien jouer du violon pour en ressentir les bienfaits. Mais il est important de rechercher consciemment la qualité de l'émission du son en travaillant sur la qualité du geste.

Dans le jeu d'un instrument à cordes, les sens du toucher, du mouvement et de l'équilibre sont très sollicités. A travers l'éveil de ces facultés, l'enfant grandit en confiance et s'autonomise.

Avec des enfants de sept ans, les notes de la gamme pentatonique (employée jusque vers 8-9 ans dans les Ecoles Steiner) dans un registre médium proche de la voix, sont bien suffisantes pour commencer. La gamme pentatonique présente d'ailleurs un grand avantage technique sur les instruments à cordes (absence de demi-ton). Et puis, la musique pentatonique agit dans la douceur ondulante de sa mélodie, elle calme, elle apaise et crée de ce fait une belle ouverture auditive.

Le projet

En prenant la responsabilité d'une classe à l'Ecole Steiner, mon rêve était de pouvoir mettre la musique à disposition de toutes les matières scolaires. Mon hypothèse de départ était que, par l'esprit social qu'elle crée, par l'ouverture créative qu'elle donne, l'organisation, l'habilité et la sensibilité corporelle qu'elle appelle, l'écoute profonde des enfants se développe. A travers elle ils peuvent se lier au visible comme à l'invisible, au concret comme à l'abstrait, à leur monde intérieur comme à leur entourage.

Pour que l'expérience soit réalisable, il fallait que les conditions de travail, la vie de groupe, l'espace, le temps et l'engagement de chacun le permettent.

En septembre 2006, j'ai débuté avec une première classe constituée de vingt-six élèves. Mis à part les travaux manuels et le cours de religion, j'étais appelée à leur enseigner toutes les matières. Cela m'offrait une large palette d'expérimentation, mais aussi une liberté dans l'organisation de l'emploi de temps.

Nous avons beaucoup chanté, en français, en allemand, en anglais; nous avons même inventé nos propres chansons. Nous avons beaucoup dansé et fait des rondes chantées. Nous avons appris à jouer du pipeau pentatonique. Nous avons beaucoup écouté le violon et nous avons dessiné son chant. L'alto, la lyre et le xylophone en bois nous ont aussi souvent accompagnés. Nous avons appris à compter en cadence, à réciter l'alphabet dans une chorégraphie chantée, nous avons fait du dessin de forme musical et toute une semaine de théâtre en musique. Bref, je peux dire que l'élan a été donné et tous les élèves ont découvert les joies et les bienfaits de la musique.

Au printemps 2007, j'ai exposé mon projet aux parents : que chaque élève puisse en deuxième classe expérimenter un instrument à cordes. Je leur ai expliqué d'emblée que cette idée n'était réalisable que dans la mesure où je recevais le soutien et la participation financière (pour la location de l'instrument) de chaque famille. Chaque enfant aurait à choisir son instrument : violon, alto, violoncelle. Pour le violoncelle, je m'étais assurée l'aide d'une bonne professeure enseignant à l'école. L'idée était de donner aux élèves une initiation en groupes dans le cadre du cours de musique à chaque demi-classe pendant une après-midi d'école, soit de 13h à 14h25.

Je fis un bref exposé aux parents sur le fond de cette expérience et je précisai bien qu'il s'agissait d'un temps limité d'une année scolaire, à l'issue de laquelle chaque enfant serait appelé à choisir l'instrument qu'il voudrait travailler de façon individuelle et plus approfondie avec un professeur spécialisé. Des concerts et démonstrations, qui se font régulièrement dans notre école, les aideraient à se déterminer. Je me tiendrais prête à les guider aussi dans leur choix.

J'insistais sur le fait que l'accent serait mis cette année sur l'expérimentation, l'éveil des sensations, l'improvisation et la création d'ensemble et que je désirais, autant que possible, rester dans l'ambiance pentatonique dont j'avais réalisé cette année tous les bienfaits. Je rassurai aussi les parents sur le peu d'exigence qu'il y aurait pour le travail à la maison. Ce travail étant essentiellement un vécu de classe au même titre que le pipeau.

Les parents se montrèrent très ouverts, accueillants et même reconnaissants. Pour l'une des deux jumelles de la classe, un violon de l'école pouvait être prêté. D'autre part, un de mes amis luthier avait offert une remise de 10% sur le prix de location vu le nombre d'instruments. Je constatai que chacun était prêt à s'engager avec beaucoup de bonne volonté.

Le projet s'annonçait donc bien et je pu le présenter au collège des maîtres de l'école à la rentrée des vacances de Pâques 2007. Il est à noter qu'étant donné la situation financière de l'école, je proposai d'offrir un après-midi entier de mon temps sans augmentation de salaire (puisque nous devions travailler en demi-classe). J'eus instantanément le feu vert et je pus préparer ma demande par écrit pour l'élaboration de l'emploi du temps.

Je fis un retour par lettre aux parents et le projet pu commencer à s'organiser concrètement. Pour certains élèves indécis, nous avons pris le temps de bien étudier le choix de l'instrument. Finalement, il y avait pour le violoncelle une fille qui travaillait déjà avec un professeur privé et un garçon qui jouait de la crota (violoncelle thérapeutique). Je renonçai donc à l'aide d'une professeure extérieure, ce qui évitait le coût de son salaire (qu'il aurait fallu partager entre les familles). Six enfants choisirent l'alto, dix-huit le violon, parmi lesquels trois enfants en jouaient déjà.

Un cours de musique hebdomadaire en demi-classe (13 enfants) et d'une durée de 90 minutes après la pause de midi me semblait l'espace idéal pour explorer ces mondes musicaux : la voix, le souffle, le geste. Ceci dans un esprit vivant et ludique où le mouvement aurait une belle place. Je prévoyais aussi quelques jeux de rythmes qui, même s'ils ne sont pas essentiels à cet âge, peuvent aider à structurer l'individu aussi bien que le groupe.

Au mois de juillet 2007, tout était prêt pour que cette expérience puisse être vécue lorsque j'écrivais mon mémoire théorique. Quelle joie de penser que toutes les notions abordées allaient être invitées à se vivre concrètement ! Cela rendait l'écriture de mon travail plus vivante car, est-il possible de parler de musique ? Ne désire-t-elle pas vivre avant tout ?

C'est avec le même questionnement que je pensais à la soutenance de mon mémoire : comment partager mon travail de façon vivante et musicale ? L'idée d'inviter des élèves à Paris me semblait un peu complexe à organiser et un peu artificielle. Lors d'une réunion de parents de ma classe le 11 septembre 2007, j'abordai l'idée de photos ou d'images prises lors de mes cours. Mme Catherine Vasey, maman d'élève, se proposa spontanément pour l'élaboration d'un film. Grâce à ses talents et à sa disponibilité l'aspect du partage de l'expérience allait pouvoir prendre forme.

Toutes les meilleures conditions étaient réunies en ce début d'année scolaire et c'est remplie de reconnaissance et d'allégresse que je me lançai dans l'aventure.

La première leçon

Les cours de musique de la 2ème classe ont débuté la première semaine de septembre.

Les élèves étaient très fiers d'apporter leur instrument à l'école et la première leçon a consisté principalement à créer un lien personnel avec lui : l'accueillir, le porter, l'entourer, le bercer, le caresser. J'ai accordé chaque instrument puis nous avons écouté les sons des cordes en pizzicato et avons comparé les sons des différents instruments (violons, altos, violoncelles). Nous avons ensuite appris la comptine qui permet de préparer l'archet dans la main avec un geste de caresse : la main droite est posée sur le genou, paume vers le haut, l'archet est glissé à l'intérieur, à la hauteur du milieu des phalanges (pour les violonistes et altistes au bout du petit doigt). A la fin de la comptine, le pouce se loge, bien rond et détendu, en face du majeur, sur la baguette.

*« Une caresse tendre comme celle de maman
et mon violon* chante je l'aime énormément »*

J'avais demandé à la professeure de travaux manuels, la semaine précédente, que chaque élève brode son prénom sur une petite « couverture » douce (chiffon à poussière). Nous avons appris à nettoyer l'instrument et, après l'avoir embrassé pour le remercier d'avoir joué avec nous, nous l'avons recouché et bordé dans sa caisse.

Une fois les instruments rangés, nous avons chanté et fait un jeu d'écoute.

Le premier cours était déjà terminé.

* Respectivement alto ou violoncelle

Déroulement des cours

Dès la deuxième semaine nous sommes entrés dans un rythme que nous avons gardé toute l'année :

- Préparation de la salle et des instruments
- Chant (environ 10 minutes)
- Pipeau pentatonique (environ 15 minutes)
- Instruments à cordes (40 minutes avec le rangement)
- Jeux d'éveil musical (environ 10 minutes)
- Fin du cours

Préparation de la salle

Pendant la récréation de midi j'accordais soigneusement chaque instrument en m'assurant qu'ils avaient été bien rangés, l'archet détendu et le petit coussin (mousse) à côté. Au besoin cela me donnait l'occasion de faire une petite remarque à l'un ou l'autre élève au début du cours. Les étuis ouverts étaient disposés tout autour de la pièce, sur des bancs. Au centre, six bancs en arc de cercle autour d'une petite table fleurie. Un septième pour mon violon et le panier de pipeaux, ainsi que ma chaise fermaient le cercle.

A 13h les enfants entraient dans une salle propre et prête pour le cours. Ils allaient tous se laver les mains (en hiver dans une baignoire d'eau tiède) avant de s'asseoir.

Chant

Des chants à gestes, ou dansés nous ont menés dans le travail de la mélodie interiorisée et des mouvements rythmiques. Nous avons aussi inventé nos propres chansons pour Noël et pour le printemps. Cette partie était aussi importante pour créer une bonne ambiance dans la classe et la cohésion du groupe.

Pipeau pentatonique

Le travail en demi-classe nous a permis de développer les aspects de la création et de l'improvisation. Les enfants ont pu se produire seuls ou en petits groupes devant les camarades.

Toutes sortes de petits jeux favorisant le chant intérieur ont pu être élaborés : je joue une mélodie connue, lorsque je m'arrête les enfants doivent jouer la note ou la phrase qui suit ; un groupe chante en alternance avec un groupe qui joue ; les élèves jouent et, au signal continuent « en muet » jusqu'au signal suivant, etc. De plus, nous avons exercé le suivi d'une gestique des notes (apprise déjà en première classe) et même à deux voix. A noter que deux voix de la gamme pentatonique sonnent toujours bien entre elles.

Le travail de pipeau dans les cours de musique est venu compléter celui vécu en classe, par périodes, pendant la partie rythmique du matin où il consistait essentiellement à jouer des chants connus.

Instruments à cordes

La progression de ce travail est décrite au chapitre suivant.

Jeux d'éveil musical

Une fois les instruments rangés et la salle remise dans l'état habituel, les enfants se réjouissaient de terminer le cours par un jeu. J'avais préparé un répertoire d'une quarantaine de jeux allant du jeu d'écoute au jeu de mouvement, en passant par le manie-ment ou classement de petits instruments, la reconnaissance des timbres, quelques jeux rythmiques, la chaise musicale, etc., auxquels se sont rajoutés des variantes ou nouveaux jeux que nous avons inventés ensemble. Je choisissais en fonction d'un élément ou d'une ambiance que je désirais apporter pendant cette période ou cette leçon-là en particulier. Parfois, les élèves proposaient eux-mêmes un de leurs jeux favoris.

Fin du cours

Nous nous rassemblions en cercle, debout à l'intérieur des bancs, pour un petit temps de silence avant les paroles de fin de cours :

*« Il y a dans mon cœur beaucoup de bonheur
la musique chante et elle m'enchanté »*

Puis chaque enfant repartait avec son instrument à la maison. Aucun travail particulier n'était demandé pendant la semaine, les premiers mois. Mais dès la première leçon, les élèves étaient libres de jouer quand ils voulaient, sachant qu'ils étaient responsables de leur instrument. J'encourageais aussi les petits concerts pour les parents, amis, visites, etc. Je faisais bien sentir que la musique se vit dans le partage et que les instruments ne demandent que ça !

Progression dans l'apprentissage des instruments à cordes

Dans ce cours, la priorité était donnée au geste : le mouvement doux, tendre qui caresse. Il pouvait être accompagné d'une comptine ou d'un chant pentatonique. Souvent je jouais sur mon violon pendant que les élèves caressaient leur instrument ou le berçaient. Puis l'archet était glissé dans la main droite. Elle recevait sa caresse comme la corde la recevrait plus tard. Je ne parlais jamais de « tenue » d'instrument.

L'archet à la verticale n'a pas de poids, plusieurs petits chants ou comptines du cours principal accompagnaient des mouvements dans l'air. L'archet se posait aussi, comme une bougie ou une fusée, sur la lune (tête), etc.

Il est important pour les violoncellistes de sentir le geste, d'envelopper leur instrument comme on embrasse un être cher. On le faisait volontiers tourner sur sa pique avant de le reprendre avec amour dans ses bras.

Pour les autres instrumentistes, qui jouent debout, une nouvelle comptine accompagnait l'accueil sur l'épaule, ce qui se préparait aussi dans le mouvement : violon horizontal tenu légèrement à chaque bout, on le faisait danser doucement. A la troisième phrase il était saisi par la main gauche, doigts sur la table et pouce sur le dos (au niveau de la base du manche) et montré verticalement comme une fleur. Sur la quatrième phrase l'instrument était placé sur l'épaule. La tête n'avait pas besoin de se poser sur l'instrument tant qu'on ne jouait pas avec la main gauche. Cela simplifiait la position du haut du corps, dans un premier temps.

*« Volez violettes et violons
dansez merveilleux papillons
jolies fleurs, beaux sons
voici ma chanson ! »*

Dès la comptine terminée, nous jouions en « pizz ». A noter que j'avais préparé un petit coussin de mousse tenu par un élastique sous chaque violon et alto pour éviter que l'instrument glisse.

Pour jouer avec l'archet sur l'instrument, il était impératif de préparer d'abord soigneusement l'archet dans la main droite (comptine de l'archet). Puis on prenait le violon par la main gauche en ne disant plus que les deux dernières phrases de la comptine.

Les enfants étaient très émus par les premiers sons de caresses sur les cordes. L'effet du groupe permettait aux sons d'être ronds et agréables dès le début. Ainsi les élèves n'ont jamais eu d'appréhension.

Nous avons donné beaucoup de soin et de temps pour développer des gestes amples, souples et beaux en inventant toutes sortes de situations : trouver une cadence commune puis idem en marchant et en suivant la locomotive (professeure) qui jouait une mélodie par-dessus; jeux de questions-réponses; improvisations sur des mots, sur des petites phrases; inventions de petites chansons sur des cordes à vide, etc. Les élèves ont vite repéré les sons et les noms des quatre cordes. Ils ne se sont jamais lassés de les jouer.

La dernière semaine du mois de novembre, les gestes de base étaient bien acquis, les sons harmonieux. Nous étions prêts à aborder la main gauche.

En prenant l'instrument en oblique, dos contre notre ventre, nous avons longuement caressé le manche avec la main gauche, puis les cordes avec les « coussinets » du bout des doigts. Nous en avons senti l'élasticité et avons cherché à faire résonner d'autres notes que les cordes à vide en « pizz ». Nous avons trouvé qu'il fallait bien « montrer » (= appuyer un peu) à la corde l'endroit où on désirait choisir une note pour qu'elle résonne clairement.

La semaine suivante j'ai collé une ligne de scotch blanc sur la touche au niveau du 3ème doigt (4ème pour les violoncellistes). Ainsi nous découvrons l'intervalle d'octave (= deux notes de la même famille), avec la corde à vide voisine.

Puis nous avons appris à jouer avec la main gauche, le violon sur l'épaule. Pour cela, la tête doit être tournée vers la gauche et la mâchoire « posée comme dans un coussin de velours » sur la mentonnière. Souvent les enfants cherchent à éviter la torsion en plaçant le violon devant, mais il n'a pas de support et « tombe ». Pour pouvoir me suivre, l'enfant doit aussi apprendre à tourner tout son corps sur ses pieds afin de me voir dans l'enfilade du violon (soit un peu de profil). Ainsi installés, les élèves ne se dérangent pas les uns les autres dans l'arc de cercle.

A partir de ces intervalles d'octaves, de nouvelles petites chansons sont nées.

Un deuxième scotch blanc a été posé pour le premier doigt et ainsi nous connaissions tous les sons du pipeau (gamme pentatonique).

Pour Noël, chaque groupe a composé sa chanson : des paroles en vers d'abord, puis une mélodie avec le pipeau que nous avons apprise sur l'instrument à cordes ... quelle étape !

Trois répétitions de toute la classe ensemble (26 enfants), vécues dans une ambiance magnifique, ont suffi à mettre en place notre programme de concert pour les parents : poèmes, chants, pipeau appris en classe et instruments, les enfants se réjouissaient. Les caisses des instruments furent disposées en rayon autour de la couronne de l'Avent. Ce fut beau et très émouvant.

Dès la rentrée de janvier, les élèves ont reçu un devoir spécial le mercredi. Ils devaient exercer seuls leur instrument. L'idée étant de commencer à pouvoir se débrouiller hors de la vie du groupe qui porte beaucoup en classe. Plusieurs enfants le faisaient déjà régulièrement sans que je le demande.

Au début, quelques enfants disaient être tout perdus seuls à la maison. Petit à petit, grâce à un exercice et à une « partition » d'un chant déjà bien connu, chacun s'est débrouillé. J'ai alors proposé pour la première fois que chaque élève joue ce morceau seul devant ses camarades. Ce fut un succès, tous voulurent jouer et s'exercèrent bien à la maison. Nous avons saisi l'occasion de formuler ensemble toutes les qualités de jeu de chacun puis une ou deux petites améliorations à apporter. Et chaque enfant a reçu une belle étoile autocollante sur sa partition.

Ainsi, petit à petit, plusieurs chants déjà connus au pipeau ont pu être joués sur les instruments à cordes. Les sonorités étaient belles dans les groupes.

Chaque leçon des chants en corde à vide était reprise, souvent en marchant, pour retrouver la mobilité. Les enfants retrouvaient ces gestes de base avec plaisir.

Peu avant les vacances de Pâques, nous avons abordé le 2^{ème} doigt (3^{ème} pour les violoncellistes). Cela ouvrait un large champ de nouvelles possibilités (gamme classique) et de répertoire. Nous avons appris à jouer Frère Jacques et d'autres petits chants populaires. Pourtant, les chants pentatoniques et leurs douces mélodies ondulantes nous attiraient toujours.

A la rentrée des vacances de Pâques, chaque groupe a composé sa chanson de Printemps. La mélodie a pu être trouvée directement sur les instruments à cordes cette fois-ci.

L'aboutissement

Nous voici au mois d'avril. Il est temps d'écrire ce compte rendu de notre vécu. Pourtant, l'expérience continue.

Pendant ce troisième trimestre, aucun nouvel apprentissage n'est prévu. Les élèves seront appelés à jouer plus souvent individuellement ou en petits groupes devant les camarades. Le répertoire des chants s'agrandira. L'accent sera mis sur l'improvisation - déjà exercée avec le pipeau. Mais la qualité du son (et donc la beauté du geste musical) restera toujours notre priorité. Le mot de « caresse » notre leitmotiv.

Et puis nous préparons petit à petit notre programme de concert de fin d'année. Une répétition publique est prévue le 30 mai dans la magnifique Abbatale de Romainmôtier, après avoir passé la matinée chez le luthier Hans-Martin Bader, non loin de là.

La semaine suivante nous jouerons lors de la fête trimestrielle pour l'école et pour les parents.

Mais puisqu'il est temps de rédiger ces lignes, je ne pourrai véritablement parler de l'aboutissement de cette expérience que verbalement, lors de la présentation aux parents fin juin, puis d'un exposé pédagogique pour le Collège des Maîtres et enfin de ma soutenance de mémoire à Chatou début juillet.

Une parole d'un élève plutôt agité en classe, mais si captivé pendant les cours de musique me paraît bien terminer ce chapitre :

*« Quand je joue sur mon alto tout en chantant dans ma tête,
c'est comme si je suis dans un rêve ! »*

(février 2008)

Conclusion

L'expérience s'est avérée, bien au-delà de mes attentes, une succession d'ambiances musicales magnifiques dans lesquelles nous nous sommes tous épanouis.

Les enfants étaient toujours réceptifs, participants et désireux d'apprendre. Certains enfants, plutôt agités ou distraits d'ordinaire, s'avéraient captivés par la musique et transformés par elle. Je n'ai d'ailleurs jamais eu de problème de discipline pendant les cours de musique.

Les personnes qui ont assisté à un cours ont noté la qualité d'écoute des élèves entre eux. Mme Vasey, qui a filmé plusieurs leçons, a relevé la qualité de concentration des enfants. Les élèves n'ont d'ailleurs jamais été dérangés par sa présence ou par la caméra. Les parents ont souvent fait mention de la belle relation que les enfants entretenaient avec leurs instruments et le soin qu'ils leur prodiguaient.

Beaucoup d'enfants se sont transformés au cours de cette année et l'ensemble de la classe s'est épanouie. S'il est impossible d'en élaborer objectivement les raisons, je suis convaincue que l'intense vie musicale que nous avons partagée y est pour beaucoup.

Tous les élèves semblent heureux en musique. Ils participent très volontiers à toutes les activités que je propose, le chant étant omniprésent. D'ailleurs le groupe chante très bien.

Pour la maîtresse, ce fut une année de bonheur. Je suis tellement reconnaissante que les conditions se soient toutes réunies pour nous permettre de vivre cette expérience ensemble.

Je suis consciente qu'une part de la réussite de ce projet est due à l'aboutissement de mon parcours de vie et à mon expérience. Pourtant je souhaite sincèrement que beaucoup d'autres classes d'école puissent, à leur manière, vivre de telles aventures dans le monde sans limite de la musique.

Appendice

Ce travail pratique ne peut avoir de réel aboutissement car la musique n'a ni début ni fin. Il n'y a pas d'œuvre que je peux exposer aujourd'hui comme une peinture qu'on encadre ou une sculpture qu'on scelle.

Nos petits concerts sont à considérer comme des temps de partage et toute l'expérience est à regarder comme un temps particulier dans une démarche pédagogique globale d'éducation avec la musique. Le film est un support de partage. Il est un merveilleux souvenir mais n'a jamais été une fin en soi.

Je m'arrête d'écrire ici, mais le chemin continue. Je pose ce qui a été vécu avec reconnaissance et je me réjouis de regarder vers l'avenir.

Je souhaite que chacun de mes élèves continue d'être porté par la musique, vers des horizons toujours plus riches.

Et puis ... quelle joie de penser à notre futur orchestre de 4^{ème} classe !

Puissions-nous ensemble rendre honneur à la musique en l'offrant généreusement autour de nous.

Echichens, avril 2008

Florence de Saussure

Remerciements

J'adresse mes pensées remplies de reconnaissance à :

- mes chers élèves qui m'inspirent et me procurent tant de joie tout au long de l'année,
- mes enfants, Jeremy et Frederic, qui ont supporté avec bienveillance leur maman étudiante pendant quatre ans,
- l'Ecole Rudolf Steiner de Bois-Genoud à Lausanne pour son accueil et son ouverture pédagogique,
- tous les formateurs et collaborateurs de l'Institut Rudolf Steiner de Chatou en France et en particulier Anne Foulquier, ma tutrice de mémoire,
- Madame Catherine Vasey pour ses talents et sa disponibilité dans l'élaboration du film,
- tous les parents de mes élèves pour leur confiance, leur collaboration et leur soutien dans notre projet,
- les collaboratrices de la Cité Radieuse et leur maîtresse d'atelier, Madame Manon Fawer, pour la saisie et l'impression du texte.

Que chacun soit ici sincèrement remercié pour sa participation dans ce travail.

Florence de Saussure