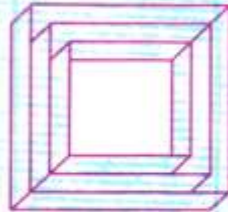


cahiers  
**recherche/musique**



1.  
pédagogie  
musicale  
d'éveil

INA GRM

1976b « **Trois idées-clés pour une pédagogie musicale d'éveil** », in 1976a, *Pédagogie musicale d'éveil, Cahiers recherche/musique* n°1 INA/GRM, Paris  
(première publication dans le « programme-bulletin » du concert du 6/2/1974)

## PREMIERE IDEE

### POUR COMPRENDRE LES PHENOMENES SONORES LES ENFANTS FONT SPONTANEMENT DE LA MUSIQUE DE BRUIT

A partir de quelques mois, les enfants manifestent le plus grand intérêt pour les petits bruits que produisent leurs gestes. Ce sont d'abord les bruits vocaux ou les hochets, puis l'objet frotté dans un mouvement de va-et-vient, ou la porte qui grince et donne naissance à des variations prolongées. Nous allons voir que cette activité que les psychologues interprètent comme une assimilation du monde extérieur, comme un moyen de connaissance, est en même temps un authentique exercice musical.

La manipulation de corps sonores et l'émission de sons n'est qu'un cas particulier de toute une activité motrice et perceptive à la fois, nécessaire au développement mental. Sucrer, manipuler, secouer, sont les moyens d'une conquête de l'univers pratique dans laquelle le petit enfant progresse par phases. Ses gestes, qui sont d'abord purement réflexes (suction, préhension), s'organisent rapidement en cycles répétitifs.

*« Il suffit que des mouvements quelconques du nourrisson aboutissent fortuitement à un résultat intéressant (...) pour que le sujet reproduise aussitôt ces mouvements nouveaux : cette « réaction circulaire », comme on l'a appelée, joue un rôle essentiel dans le développement sensori-moteur et représente une forme plus évoluée d'assimilation. <sup>1</sup> »*

---

<sup>1</sup> Jean PIAGET, *Six études de psychologie* (Gonthier 64) p.18

Au stade suivant, la variation des gestes s'ajoute à la simple répétition :

*« C'est ainsi que dans ses « réactions circulaires » le bébé ne se contente plus de reproduire simplement les mouvements et les gestes qui ont conduit à un effet intéressant : il les varie intentionnellement pour étudier les résultats de ces variations et se livre ainsi à de vraies explorations ou « expériences pour voir ». Chacun a pu observer, par exemple, le comportement des enfants de douze mois environ consistant à lancer à terre les objets, dans une direction ou une autre, pour analyser les chutes et les trajectoires. »*

PIAGET qualifie de « conduites expérimentales » ces exercices de répétition et de variation. Et en effet, répétition et variation sont bien le principe-même de l'expérimentation. Expérimenter, en sciences, c'est savoir reproduire autant de fois que l'on veut un phénomène. Pour déterminer les relations entre les causes et les effets on fait varier séparément les causes et on observe les variations qui en résultent pour les effets. Comment pouvait-on prouver, pour prendre un exemple connu, que c'est la pression atmosphérique qui fait monter le mercure dans un tube barométrique, sinon en répétant la même expérience dans différentes conditions, à différentes altitudes ?

Ainsi la répétition et la variation qui sont les techniques de la connaissance expérimentale, dominant-elles toute la période de construction de l'univers de l'enfant, d'abord sous la forme d'une assimilation sensori-motrice (jusque vers 2 ans) ensuite comme expérience intuitive de la causalité (de 2 à 7 ans). Nous allons voir que la musique naît elle aussi, de la répétition et de la variation.

Pierre SCHAEFFER, lorsqu'il imagine l'homme de Neandertal à ses débuts de musicien, suppose que les activités nécessaires, comme la cuisine, et désintéressées, comme la musique, étaient mêlées dans la pratique et que *« la mêmealebasse a dû servir indifféremment à la soupe et à la musique »*. Dans ce cas, qu'est-ce qui distingue le choc d'un ustensile de cuisine du choc d'un instrument de percussion ? Pourquoi entend-on dans un cas un bruit de casserole et dans l'autre une improvisation musicale ? C'est que l'intention de l'auditeur, dans les deux cas, n'est pas la même. Dans le premier cas c'est laalebasse qu'on a cognée qui l'intéresse ; le bruit est un renseignement. Dans le second cas, la cause n'a pas d'importance, c'est le son qui compte; laalebasse doit se faire oublier.

---

Et comment cela ? Pierre SCHAEFFER propose une explication<sup>2</sup>. Dans le jeu instrumental, le phénomène qui produit le son est toujours le même. Il perd sa signification pratique (par exemple tel objet frappe tel autre de telle façon) et devient une activité désintéressée. Surtout si par ailleurs le son produit varie constamment en prenant un nouvel intérêt. C'est donc la « *répétition du même phénomène causal accompagnée d'une « variation de quelque chose de perceptible* » dans le son qui sera la définition la plus simple et la plus générale de la musique.

Cette double notion de répétition et de variation qui définit donc la musique de l'extérieur, qui la distingue des bruits de cuisine, nous la retrouvons dans la structure-même de la musique telle qu'on l'entend. La musique est faite de collections de sons qui se ressemblent par certains aspects et diffèrent par d'autres. Qu'est-ce qu'une mélodie, par exemple ? C'est une structure musicale constituée de sons qui ont en commun le timbre instrumental et qui diffèrent par les hauteurs. Faire de la musique, c'est rendre perceptible la variation de certaines qualités du son en laissant invariantes certaines autres. Notons que les instruments de musique ont toujours été conçus pour cela : les meilleurs instruments ont la plus grande égalité de timbre lorsque les hauteurs des notes varient (ou quelquefois lorsque la couleur harmonique varie, la hauteur restant constante comme pour la guimbarde). Retenons donc que c'est d'un geste instrumental répété et varié que naît la musique, en faisant entendre des assemblages de sons suffisamment voisins pour créer une relation et suffisamment différents pour renouveler l'intérêt. Ainsi lorsqu'un enfant joue à faire grincer une porte de toutes les façons possibles, est-il expérimentateur ou musicien ? La réponse est sans doute que ce n'est pas distinct, que la musique fait partie de son activité de connaissance. Quand il découvre par hasard que le mouvement de la porte engendre un son, l'enfant est d'abord intrigué. Il pressent la relation de cause à effet et va répéter le phénomène pour s'assurer que le même mouvement émet le même son. Ensuite, toujours pour connaître, il varie les effets en variant les causes : un mouvement lent produit des impulsions rythmées qui, accélérées, se changent en grain, puis en un son « lisse » de plus en plus aigu. Quand il a pris connaissance des possibilités de son instrument, l'enfant commence à en jouer et, d'observateur, il devient musicien. Apparemment rien n'a changé. Puisque répétition et variation sont à la fois la clé de l'expérimentation et de la musique, il continue à faire bouger la porte en variant les mouvements. Mais ses intentions ont changé. Au lieu de satisfaire sa curiosité il satisfait maintenant son plaisir. Il oublie la cause (la porte) pour ne prêter attention qu'aux effets (les variations du son). Ou plutôt, ce qui était effet (le son) est devenu cause de nouveaux effets qu'il ressent en lui, dans une relation bien obscure, et c'est maintenant sur lui - même qu'il expérimente. On comprend donc que le besoin pour les jeunes enfants de prendre connaissance des

---

<sup>2</sup> P.SCHAEFFER *Traité des Objets Musicaux* (Seuil 1966) p. 43

objets qui les entourent et le plaisir de faire entendre des variations sonores se manifestent, dans leur activité, par les mêmes gestes. Il n'y a donc pas lieu de les inciter à la musique : ils en font spontanément. Ce qu'il faut, et nous verrons comment, c'est prolonger ce goût et l'utiliser pour développer les aptitudes musicales.

## DEUXIEME IDEE

### LA MUSIQUE, CE N'EST PAS TOUJOURS DES RYTHMES ET DES MELODIES

Sans doute pense-t-on qu'il faut beaucoup d'indulgence pour considérer les bruits que peuvent produire spontanément les enfants comme de la musique. C'est qu'on pense habituellement, lorsqu'on prononce le mot « MUSIQUE », à une catégorie particulière de musiques : celles qui sont faites de mélodies, d'accords et de rythmes; c'est-à-dire de « *notes de musique* » définies par leur hauteur (do, sol, si) et leur durée (blanche, noire, croche) et que l'on peut noter sur du papier à musique.

Il faut pourtant savoir que toutes les musiques ne se ramènent pas à un jeu de hauteurs et de durées ; que la musique notée (ou notable) sur des portées à cinq lignes, avec une clé de sol ou de fa, n'est qu'un cas particulier de musique; un cas très important il est vrai, celui de la musique « classique » (BACH, MOZART, etc...), du jazz , de la chanson et de la musique pop, mais très particulier.

Nous sommes entièrement conditionnés par notre culture musicale d'occidentaux. Que nous ayons ou non appris la musique, nous avons tous été bercés par des mélodies qui rassemblent *do ré mi fa sol* selon toutes les combinaisons. Nous avons donc beaucoup de mal à imaginer que la définition-même de la musique ne soit pas de combiner ces notes de nos gammes majeure et mineure. Ce sont pourtant d'autres échelles qui sont familières aux enfants balinais ou berbères. L'empire de la musique occidentale a des frontières. Il est vrai qu'il possède aussi une arme redoutable de colonisation: le transistor, grâce auquel la pop-musique et les jerks opposent une sérieuse concurrence aux musiques extra-européennes sur leurs propres terrains. Mais réciproquement les mass-médias, en

l'occurrence les disques, ne nous permettent plus d'ignorer des traditions musicales aussi riches que la nôtre, et souvent plus anciennes. Par exemple, les musiques de l'Inde, du Japon, de Bali, de Chine, etc.

Dans le temps également, l'usage de nos gammes ne couvre qu'une période assez courte : depuis la fin du moyen - âge. Et encore la musique des compositeurs du XXème siècle a-t-elle abandonné d'abord la tonalité, puis les notes de musique elles-mêmes. La plupart des musiques contemporaines, même instrumentales, ne sont plus des musiques de notes. Peut-on parler d'un accord, fait de notes, lorsqu'on frappe le clavier avec tout l'avant-bras? On pourrait écrire ce « *cluster* » note par note (on est obligé de le faire pour l'orchestre) mais c'est évidemment une masse sonore complexe que l'on entend, qui n'a pas de hauteur définie.

Ainsi l'extension, géographique et historique, de « *la musique* » telle qu'on l'entend habituellement est-elle limitée. L'éducateur qui aura comme projet, non pas de transmettre sa propre culture musicale particulière, mais d'encourager l'activité de découverte et de création des enfants, devra se former une nouvelle écoute. Les notes et le solfège ne lui servent à rien. Il devra retourner à ce qui constitue le fonds commun, le dénominateur commun à toutes les musiques, et ce dénominateur commun, c'est le SON.

Comment entendre les sons ?

Nous les écoutons rarement pour eux-mêmes. Habituellement, nous les écoutons comme les *indices* des événements qui les ont produits et auxquels ils renvoient : un chant d'oiseau nous évoque l'oiseau.

Il y a une deuxième façon d'écouter les sons pour autre chose que pour eux-mêmes : c'est de les écouter par rapport au sens qu'ils dégagent. Par exemple, quand on nous parle, nous écoutons, à travers les sons, le sens exprimé par les mots.

On appelle « *écoute réduite* » une troisième attitude, celle qui consiste à écouter le son pour lui-même, sans chercher à repérer des causes ou à comprendre un sens. Mais comment qualifier les sons et les identifier lorsqu'on les écoute pour eux-mêmes ? C'est le problème qui s'est rapidement posé aux musiciens « concrets » pour qui tous les sons étaient bons pour faire de la musique, et ce problème, sans doute, se posera de la même manière à qui voudra entendre et apprécier les productions musicales enfantines.

Pierre SCHAEFFER a fourni à ce problème une réponse possible. Le vocabulaire du solfège généralisé dont il est l'auteur est généralement admis par les musiciens contemporains<sup>3</sup>. Nous en donnerons ici les définitions essentielles.

### La masse

Il y a une première façon de décrire les sons, la plus grossière mais la plus importante consiste à distinguer dans le son deux aspects qu'on appelle *la forme et la matière*.

On pourrait dire que la *matière* d'un son c'est, comme pour un objet, le matériau dans lequel il est taillé.

Sa *forme*, c'est ce qui modèle ce qui anime le son dans sa durée. L'aspect le plus important dans la matière, c'est la masse. L'idée de masse est une généralisation de la notion de hauteur. Notre musique traditionnelle utilise presque exclusivement des sons de hauteur définie, sauf pour les instruments à percussion comme les cymbales. Mais dans une description plus générale du monde sonore, on utilisera le critère de masse. La masse, c'est cette qualité par laquelle le son s'inscrit dans le champ des hauteurs.

On peut distinguer grossièrement trois types de masses:

. On dit que le son a une masse *tonique*, ou qu'il est tonique, quand il occupe une hauteur repérable qu'on peut chanter. Par exemple une note d'instrument.

. On dit que le son a une masse *complexe*, ou qu'il est complexe, quand il n'a pas de hauteur repérable. (Il y a cependant certains sons de masse complexe où l'on entend quelques notes toniques mélangées au reste du son. Ces sons se rencontrent très fréquemment, on les appelle des sons cannelés.

Quant aux sons constitués d'un paquet de sons toniques qu'on peut repérer et chanter chacun séparément, comme un accord parfait au piano, on les appelle des groupes toniques. Les sons cannelés et les groupes toniques sont deux variétés de sons complexes).

. Enfin on dit que la masse du son est *variée*, ou que le son est varié, quand cette masse évolue en hauteur au cours du son, qu'elle soit tonique ou complexe.

---

<sup>3</sup> Pierre SCHAEFFER, op. cit. livres V et VI

## La durée et l'entretien

L'entretien est un autre aspect du son qui peut aider à le décrire. Qu'est-ce que l'entretien d'un son ? C'est la façon dont il se maintient dans la durée. S'il ne dure pas, on peut dire qu'il a un entretien nul, ou éphémère. Le son dépourvu d'entretien est appelé impulsion. Lorsqu'il est entretenu, le son évolue généralement. Il y a cependant des sons qui se perpétuent identiques à eux-mêmes, d'un bout à l'autre de leur durée. On les appelle des *sons homogènes*. Ils présentent une absence totale de forme et une matière fixe et semblent pouvoir se prolonger indéfiniment. Entre ces deux extrêmes, l'extrêmement bref et l'extrêmement long, se trouvent des sons d'une durée plus équilibrée, suffisamment longs pour laisser percevoir leurs détails mais suffisamment brefs pour qu'on garde le souvenir de leur forme. Ce sont les *sons formés*.

Les exemples de sons entretenus se partagent aisément en deux groupes selon la qualité de leur entretien. L'entretien des uns est *itératif*, constitué par une répétition d'impulsions successives; les autres présentent un entretien continu; c'est l'apport renouvelé d'énergie d'un instrumentiste qui tient sa note, ou bien encore la résonance qui prolonge et colore le son après l'attaque.

## L'allure et le grain

On peut dire qu'il y a deux critères de l'entretien, c'est-à-dire deux aspects particuliers de l'entretien des sons qui affectent leurs détails. Ces deux critères sont : *l'allure et le grain*.

L'allure d'un son correspond à des oscillations légères dans son entretien. Le vibrato du chanteur ou du violoniste est un exemple d'allure.

On distingue trois types d'allures, liées aux causalités du son : l'allure *mécanique*, très régulière; l'allure *vivante*, dont les irrégularités sont l'indice de l'intervention humaine; l'allure *naturelle*, c'est-à-dire désordonnée, dont les fluctuations sont aléatoires. D'après l'allure d'un son on peut identifier le caractère mécanique ou vivant de sa cause. L'allure mécanique d'un son de vibraphone (produite par un système électrique) se distingue de celle, moins raide, plus humaine, d'un son de violon, produite avec les doigts. Il y a naturellement des cas mixtes, des cas ambigus, par rapport à ces trois types généraux.

Quant au *grain* du son, on voit aisément ce qu'il peut être par référence au grain d'une surface, plus ou moins polie, plus ou moins rugueuse. On distingue grossièrement trois types de grains: le grain *de résonance*, que crée le scintillement harmonique d'une cymbale, le grain *de frottement*, irrégulier comme l'excitation d'une corde par un archet; le grain *d'itération*, net et régulier.



Du grain de résonance au grain d'itération en passant par le grain de frottement, on va du grain le plus « fin » au grain le plus « gros ».

Voici, extrêmement condensé, ce que peut être un vocabulaire de description des sons. Il est clair qu'une telle énumération, privée des exemples sonores et des exercices d'écoute indispensables, ne sera pas d'un grand secours à qui veut affiner son oreille<sup>4</sup>. Retenons seulement qu'il y a beaucoup d'aspects des sons, en dehors de la hauteur et de la durée, que nous ne sommes pas habitués à écouter mais auxquels peut-être les enfants, dans leurs productions sonores, seront attentifs.

### TROISIEME IDEE

#### ETRE « MUSICIEN », CE N'EST PAS

#### « SAVOIR LA MUSIQUE »

Personne ne contestera qu'un apprentissage technique de la musique est inutile, voire nuisible, sans un éveil du sens de la musique. A quoi sert de « savoir la musique », d'être instrumentiste virtuose ou de solfier dans les sept clés à celui qui n'est pas « musicien », à qui la musique n'évoque rien, n'apporte rien ? Il n'y a pas le choix entre ces deux buts possibles de l'éducation musicale : apprentissage ou éveil. L'éveil est nécessaire.

Le choix ne porte que sur la priorité. La démarche habituelle des pédagogies actives est d'entraîner les enfants aux techniques de la musique, en les y incitant par toutes sortes d'artifices, et de développer à cette occasion leur sens musical. C'est l'ordre inverse que nous proposons. On commencera par éveiller chez l'enfant le musicien, à la faveur de son activité spontanée d'écoute et de production de sons. Ensuite seulement, lorsqu'on aura développé en lui les goûts et les aptitudes communs aux musiciens de toutes les civilisations, on pourra, si l'on veut, spécialiser sa formation et lui permettre d'assimiler plus à fond un code musical particulier. Nous allons donc nous

---

<sup>4</sup> On trouvera les exemples sonores correspondant au présent abrégé de vocabulaire dans le disque « *découvrir les sons* » (Editions DEVA, 130, Bd. de l'Hôpital 75013 PARIS). Pour une présentation plus complète, voir les 3 disques de Pierre SCHAEFFER « *Solfège de l'Objet sonore* » (éd. du Seuil) aujourd'hui épuisés, mais disponibles dans certaines discothèques et au G.R.M.

efforcer ici de dégager ce qui, dans la musique, est affaire de conventions, susceptibles d'être enseignées, et ce qui, chez le musicien, relève des aptitudes, susceptibles d'être éduquées.

## SAVOIR

### LA MUSIQUE

Contrairement à une idée très répandue, la musique n'est pas universelle.

Il en est de la musique comme des langues : nous ne comprenons pas davantage la musique des japonais que leur langue. Le spectateur occidental du NÔ ne retient qu'une impression d'exotisme là où le japonais cultivé apprécie une inflexion originale ou est sensible, au contraire, à une interprétation banale. Réciproquement, n'importe quelle fausse note dans une sonate de Mozart, qui ferait sursauter les auditeurs occidentaux, passe complètement inaperçue d'oreilles orientales. C'est que depuis le berceau, à travers les chansons ou les disques, nous avons progressivement assimilé tout un ensemble de conventions qui dépendent étroitement les unes des autres, tout un système musical. C'est la « langue » commune, à quelque chose près, à Bach, à Vivaldi et à Brahms. Les grandes civilisations musicales de l'Asie ont également leurs codes, différents entre eux, différents du nôtre mais tout aussi « conventionnels ». Comme les langues, les musiques s'apprennent.

Quelles sont ces conventions? Sans faire beaucoup de théorie nous comprendrons mieux ce que peut être le savoir en musique si nous examinons un système musical familier aux moins musiciens des occidentaux : le « système tonal ». D'abord les *sons*.

Tous les sons ne sont pas propres à notre musique. Les racllements de gorge si appréciés au Japon sont d'abominables fautes de goût dans un conservatoire parisien. Ne sont considérés comme « musicaux », on l'a vu, que les sons dont la hauteur est définie et que l'on peut donc chanter (les sons « toniques »); ceux que l'on peut réduire à une hauteur et une durée, car seules la hauteur et la durée ont une fonction dans notre « langue » musicale. Dans une succession de sons de contrebasse, pourtant plein de grains, de bruits d'archet, de grincements et autres accidents, nous avons appris à entendre une mélodie, c'est-à-dire une structure abstraite de hauteurs et de durées que l'on peut transposer dans l'aigu, transcrire pour un autre instrument ou noter sur une partition.

Ces *structures* musicales reposent, elles aussi, sur des conventions. L'auditeur le moins averti saura bien déceler qu'une mélodie a été interrompue sur l'avant-dernière note, qu'il manque la note finale, la « tonique ». C'est que la tonique, dans toutes nos chansons populaires a pour

fonction de conclure la mélodie. De même chaque note de la gamme a une fonction dans la gamme, exactement comme un panneau de sens interdit a une fonction dans le code de la route ou comme le mot « de » a une fonction dans la langue. La gamme est le code de notre musique tonale. Bien sûr nos *instruments* eux aussi, sont codés. Ils sont fabriqués pour faire entendre des sons « musicaux » et enregistrés selon notre gamme. Ils sont donc la matérialisation des conventions dont nous venons de parler. Mais l'*écriture*-même, pourtant immatérielle, la façon de résoudre un accord qui en appelle un autre ou de faire évoluer deux mélodies simultanées, prend sa valeur par rapport aux conventions de l'harmonie et du contrepoint. Les amateurs y font appel lorsqu'ils inventent d'oreille un accompagnement à la guitare. Tous ces usages sont la conséquence de la fonction des notes dans la gamme. Le système tonal est un tissu de conventions qui se tiennent les unes les autres, et que nous avons tous assimilées dans l'enfance comme notre langue maternelle.

Il existe donc une oreille tonale, plus ou moins développée. Avoir de l'oreille, chez nous, cela signifie chanter juste, jouer juste, c'est-à-dire chanter ou jouer comme le prescrit le système de conventions, sans commettre

de faute par rapport au code. Développer ce sentiment du juste et du faux, c'est faire assimiler le système tonal. Tout le monde sait qu'une mélodie est incomplète ou qu'un accord en appelle un autre. Mais seuls ceux qui ont l'oreille formée savent entendre si telle note a une valeur d'appoggiature ou de note de passage, sentent la fonction de tel accord dans le code. Savoir la musique, être familier du système tonal, c'est donc écouter à travers un faisceau de conventions. C'est-à-dire éliminer les sons non musicaux, ne retenir des notes que leur hauteur et leur durée, entendre mélodies et accords à la lumière des fonctions tonales et des règles d'écriture. Savoir la musique c'est avoir acquis des réflexes sélectifs d'écoute. C'est s'être conditionné l'oreille.

Voilà pourquoi il n'est pas urgent d'apprendre la musique. L'éducateur soucieux de ne pas rendre ses élèves sourds à ce qui n'est pas tonal devra élargir leur expérience musicale avant de l'approfondir dans une direction exclusive. Avant même qu'il soit question d'œuvre à entendre à faire ou à jouer, ni même d'acquisition d'un langage musical, la première étape sera un affinement de l'écoute des sons en même temps qu'un développement de ce que nous appellerons provisoirement des aptitudes musicales. C'est l'objet d'un éveil pré-musical dont il va être question maintenant.

## ETRE

### MUSICIEN

Former des musiciens sans leur enseigner la musique, voilà la gageure. C'est-à-dire développer tout ce qui permet de ressentir la musique, sans pour autant passer par le conditionnement à un système particulier. On ne sait naturellement pas dessiner trait par trait le profil du musicien. Cela demanderait de dresser la liste des dispositions qui interviennent dans la perception des sons et de la musique, puis dans l'invention et le jeu. Sans prétendre être complet, nous suivrons pourtant ce plan, en relevant le maximum d'observations.

Il faut d'abord savoir écouter. Etre capable de prêter attention aux sons d'une part, à la musique d'autre part. Nous avons vu comment on peut *écouter les sons* et distinguer un grand nombre de détails, indépendamment de l'emploi musical qu'on peut en faire. Il est essentiel de ne pas réduire le son à quelques aspects seulement. Par exemple, certains musiciens professent encore que la musique est une combinaison de quatre paramètres : hauteur, durée, intensité et timbre. Par conséquent ils apprennent à n'entendre dans les sons que ces quatre aspects. C'est une « réduction » en usage dans les musiques sérielle et électronique, vaguement scientifique parce qu'elle reprend les principales données de l'acoustique musicale de Helmholtz. Elle n'épuise pas du tout la richesse du son tel qu'on le perçoit. En réalité les enfants, si on ne les déforme pas, écoutent très bien les sons sans les réduire. Ils utilisent relativement plus que nous leur valeur d'indice (par exemple en identifiant les voitures d'après le bruit), ce qui habitue à faire appel, a priori, à toute leur richesse morphologique. C'est sans doute le meilleur exercice de l'ouïe.

Mais la musique commence précisément là où l'écoute causale perd sa priorité. *Ecouter* fait appel à la comparaison des sons entre eux. Ils sont extraits de leur contexte causal, assemblés en figures d'imitation, de symétrie, etc. Mais cependant, ils ne perdent jamais complètement la marque de leur origine. On comprend donc que l'écoute musicale doit être capable de naviguer d'un registre d'attention à un autre. Tantôt apprécier un son pour sa facture, tantôt remarquer une relation, une opposition. Comparer une résonance à celle qui précède immédiatement ou bien à ce qu'on a entendu quelques minutes plus tôt. On voit les rôles complémentaires que peuvent jouer l'attention et la mémoire dans la perception des structures musicales.

Si la musique nous dit quelque chose, c'est sans doute parce que ces sons et ces structures éveillent en nous des souvenirs. Chacun s'est constitué, depuis l'enfance, un répertoire d'équivalences entre le son et le vécu sur lequel se fonde en partie le pouvoir de la musique. On connaît si mal ce domaine de signification de la musique qu'il sera difficile d'en parler mieux qu'en donnant deux exemples. Le premier est celui de l'intonation vocale. Nous avons appris dès la naissance, et même

peut-être avant, à distinguer dans sa voix une mère fâchée d'une mère réjouie et nous savons déchiffrer les intonations avec plus de nuances qu'il n'y a de mots pour les dire. Ce n'est pas une hypothèse bien risquée que d'avancer que cette correspondance entre états affectifs et inflexions de voix n'est pas étrangère à la musique. Le second exemple concerne le geste. La première expérience vécue que nous ayons de la forme des sons, de la façon dont ils évoluent dans le temps, de leur modelé, c'est d'avoir formé nous-mêmes ces sons par un geste (en frottant un morceau de bois sur une planche, par exemple). Ainsi la forme des sons est l'image sonore d'un geste; une forme peut être sûre ou hésitante, comme un geste.

*Faire des sons*, c'est donc une façon d'associer un mouvement du corps à une figure sonore (association que la danse exploite et révèle dans l'autre sens). C'est aussi un exercice d'écoute et un exercice instrumental, dans lequel l'oreille dirige et corrige la main et dans lequel interviennent le contrôle moteur (dissociation de mouvements) la virtuosité et donc le risque (roulement de tambour). Même s'il s'agit de créer un son isolé, le geste instrumental n'est pas gratuit.

Reste à savoir comment on peut assembler les sons, *faire de la musique* ; quels sont les ressorts de l'invention musicale. D'abord le musicien est auditeur et les sons qu'il entend se ressemblent, se complètent, forment des figures qui évoquent un vécu, ont un pouvoir associatif. Le musicien assemble des images sonores qui représentent quelque chose pour lui, qui s'associent comme s'associent les idées. C'est le travail de l'imagination. C'est donc grâce à l'acte d'entendre que l'imagination alimente la création.

En revanche, le jeu est une relance de l'invention par l'acte de faire les sons et la musique. Dans le jeu collectif, les propositions sonores de l'un sont constamment complétées ou modifiées par un autre qui renvoie la balle ; cette nouvelle situation appelle à nouveau une réaction, etc. Seul ou à plusieurs, le dialogue du musicien et de son instrument crée un jeu instrumental. Un instrument ne fait pas tout; il est enregistré pour faire entendre certains sons, il impose des limites, des contraintes. Par conséquent, à une action de l'instrumentiste il oppose une réaction. Ce qui relance l'invention dans une direction que l'on ne prévoyait pas tout à fait, comme un partenaire pas trop docile.

Il serait paradoxal et naïf de croire que l'imagination se laisse si facilement enfermer dans un tableau à deux colonnes. D'ailleurs, tout ce portrait-robot du musicien est extrêmement sommaire et incomplet. Il s'agit seulement de faire comprendre, par

quelques observations, ce que peut signifier entendre et faire des sons ou de la musique en dehors des codes d'une culture particulière. Ces observations donneront matière aux activités d'éveil décrites en deuxième partie et destinées à développer les dispositions musicales des enfants sans conditionner prématurément leur oreille. Nous aurions totalement manqué notre but si l'on voyait dans ces exercices une pédagogie de la musique contemporaine. C'est au contraire en deçà des acquisitions d'une compétence particulière que se situent ces suggestions.

*François DELALANDE*

