

## Déclaration de philosophie d'enseignement du piano

Il y a plusieurs façons d'envisager l'enseignement du piano. Selon moi, le travail d'un professeur de piano classique est d'aider et encourager l'étudiant à enrichir son expérience musicale personnelle dans l'optique d'approfondir et préciser sa compréhension de l'essence musicale.\* Ce que j'entends par essence musicale se réduit au rapport entre le « geste musical » qui « imprime une vie au son »<sup>1</sup> et à l'ensemble des « gestes musicaux » requis pour jouer l'œuvre d'un compositeur. Cet ensemble forme le « paysage sonore »<sup>2</sup> ou, en d'autres mots, la vision de l'interprète. Par ses gestes musicaux, celui-ci raconte l'histoire d'une œuvre, lui donne un sens personnel à l'intérieur d'un cadre de performance temporelle qui comporte des éléments verticaux immédiats et d'autres horizontaux et progressifs, cadre duquel le pianiste doit chercher à maximiser l'expression. Afin de mieux en comprendre les composantes musicales, j'aime comparer les actions du pianiste avec celles du chanteur et du chef d'orchestre.

En accord avec Kululuka, je considère que « le geste [générateur] vocal est sans doute le plus proche de la pensée musicale immédiate. Il permet une invention illimitée de timbres [et] une maîtrise du temps directement liée aux pulsions les plus profondes de l'être »<sup>3</sup>. Contrairement au chanteur, le pianiste a comme intermédiaires entre lui et son geste musical son corps et son instrument. Pour se rapprocher de son geste musical, le pianiste doit « mouvoir [son] corps incarné pour faire de la musique, [ce qui] veut dire que [sa] conscience corporelle [de son] corps en mouvement est fondée sur une fine kinesthésie et de bonnes cartes corporelle [et pianistique], fusionnant sa conception musicale – le son – avec [sa] conception du mouvement qui produit la musique »<sup>4</sup>. Certaines caractéristiques du piano, telles que le fait de ne pouvoir renouveler un son après son attaque immédiate et de ne pouvoir lier deux hauteurs à partir de la même source de résonance, puisqu'à chaque touche correspond au moins une corde, l'éloigne également des véritables notions de « soutien » et de legato qui sont propres au chanteur. Le travail du chef d'orchestre aide à remédier à ces manques, parce que le fait de s'exprimer avec ses gestes plutôt qu'avec un instrument en particulier le force à préparer la musique dans son oreille intérieure, ce qui lui permet d'imprégner aux exigences et difficultés instrumentales des idées musicales indépendantes et directrices. Lorsque je dirige mes étudiants, j'appelle ce travail de « visualisation » des intentions musicales, « l'écoutualisation »<sup>5</sup>. Par ailleurs, l'orchestration permet aux différents plans de la partition (premier plan, basse, remplissage, contre-chant, voix contrapuntique, etc.) d'être soignés individuellement par des instruments distincts, dévoilant la justesse expressive requise pour chacun d'entre eux par rapport à l'effet de perspective d'ensemble de « l'espace sonore ».

\*Masculin employé sans discrimination.

---

<sup>1</sup> Kululuka, Apollinaire Anakesa, *Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical*, APC-MCX, Atelier no 37 – « Complexité de l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant », 2009, p. 11.

<sup>2</sup> Schafer, R. Murray, *Le paysage sonore*, Paris, Ed. J-C., Lattès, coll. Musiques et Musiciens, 1979.

<sup>3</sup> Kululuka, Apollinaire Anakesa, *Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical*, APC-MCX, Atelier no 37 – « Complexité de l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant », 2009, p. 11.

<sup>4</sup> Mark, Thomas, *What every pianist needs to know about the body*, GIA Publications, Chicago, 2003, traduction libre par Antoine Joubert, p. 13.

<sup>5</sup> La méthode Suzuki fait référence au mot « tonalisation » pour décrire la production sonore. Le terme « écoutualisation » (© Antoine Joubert) est simplement l'étape de conception du son avant sa production : Suzuki, Dr. Shinichi, *Suzuki piano school*, Volume 1, New International Edition, Alfred Publishing Co., USA, 2008, p. 4.

Au moment de jouer, le pianiste, consciemment ou non, doit faire constamment référence aux différentes fonctions du cerveau : cognitive, sensuelle et kinesthésique, moteur, émotive.<sup>6</sup> En outre, puisque « les forces créatrices irrationnelles [...] dans l'art se moquent de tout effort de rationalisation »<sup>7</sup>, il importe de ne se servir de l'intellect que comme un « simple outil mis au service de la puissance et de l'intention créatrice »<sup>8</sup> et en fin de compte, l'expérience musicale de l'interprète servira pleinement l'essence musicale si celui-ci parvient à « s'immerger » dans l'action musicale. Chaque instant où l'instinct perd le contrôle est signe que le texte musical n'est pas assez su.

C'est donc à l'intérieur de ces prémisses que l'expérience musicale d'un individu se distingue. Selon moi, il est primordial pour le professeur de bien évaluer, de cerner et de respecter les composantes de l'expérience de son élève de manière à « laisser sa personnalité [...] se révéler par elle-même »<sup>9</sup> avec ses forces et ses faiblesses. Mon expérience m'a montré que le professeur peut transmettre les éléments nécessaires pour compléter et renforcer l'expérience de l'élève. Voici un aperçu de certains éléments englobants de l'expérience musicale d'un étudiant que j'ai déterminé et classifié avec mon expérience d'enseignant, de pianiste, d'étudiant ainsi qu'avec mes lectures et recherches :

Expérience musicale			
Personnalité	Culture musicale	Outils d'exécution	Démarche artistique
Type psychologique de la personne	Histoire des styles, compositeurs et interprètes	Transmission de l'idée musicale	Choix du répertoire
-introverti/extraverti	Répertoire étudié	Organisation du discours	Préparation d'une pièce
-intuitif/factuel	Connaissance des milieux culturels et actualités musicales	Capacité à phraser les contours mélodico-harmonico-rythmique	-lecture et mémorisation
-intellectuel/affectif <sup>10</sup>		Rapport entre la pulsation, le tempo et le caractère	-période du détail
Contrôle des émotions			-préparation à la performance
Traits de la personnalité	Compréhension et analyse	Rapport avec l'instrument	Méthode de travail et techniques de pratique
Physionomie	Toute compétence musicale	Habilités	Sens critique et conception esthétique
Perception	Compréhension de l'essence musicale	-vélocité et précision	Gestion des échéances
Vécu		-puissance et stabilité	Diffusion de son travail
Imaginaire	Capacité à regrouper et distinguer des idées musicales	-touché et contrôle des articulations	<b>Enrichissement de sa propre expérience musicale</b>
Fonctions cérébrales**		-sonorité, couleurs et maîtrise de la pédale	
Sensibilité		-posture et contrôle des mouvements	
Réaction au stress		-confort et économie d'énergie	
Confiance en soi			

\*\* Voir la note de bas de page 6

Maintenant, pour qu'une expérience soit profitable elle me semble devoir être mise au service des plus hauts critères artistiques. Voici de mon point de vue une liste d'exemples de ce qu'un pianiste interprète devrait chercher à atteindre :

<sup>6</sup> Mark, Thomas, *What every pianist needs to know about the body*, GIA Publications, Chicago, 2003, premier chapitre.

<sup>7</sup> Jung, Carl. G., *L'âme et la vie*, Textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 259.

<sup>8</sup> Jung, Carl. G., *L'âme et la vie*, Textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1963, p. 264.

<sup>9</sup> Rosen, Charles, *Piano Notes, The world of the pianist*, Free Press, NY, 2002, p. 101.

<sup>10</sup> D'après Carl G. Jung, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Type\\_psychologique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Type_psychologique), consulté le 27 décembre 2010.

1. Des méthodes de travail variées qui maximisent les angles de perceptions d'une pièce et les « points d'ancrage »<sup>11</sup> à l'intérieur d'une pratique quotidienne soutenue
2. Une écoute et un focus intense
3. Un intérêt entretenu et renouvelé qui, évitant toute prise d'habitude restrictive pour le processus créateur, conserve la spontanéité, la simplicité et le naturel selon le plan établi
4. Des intentions musicales limpides, exprimées avec une palette de paramètres riches et souples
5. Des mouvements corporels réduits à leur plus simple expression avec un « corps heureux »
6. De la prestance, de l'émotion et un « jeu avec amour »<sup>12</sup>
7. Des détails précis qui trouvent leur juste expression par rapport au contexte
8. Une interprétation touchante autant pour le néophyte que pour le spécialiste
9. Une musique qui est « organique » et non « calculée »
10. Un texte respecté, mais rendu de manière personnelle et convaincante à l'intérieur du style
11. Une sonorité contrôlée avec une pédale « sophistiquée »<sup>13</sup>

Comme le dit Neuhaus, la complexité et la rigueur du travail de l'interprète requièrent que l'image musicale ou la substance poétique soit mise en place aussitôt que possible de manière à ce que l'interprète développe une compréhension précise du but et s'efforce à l'atteindre et à l'incarner dans son jeu<sup>14</sup>. « La meilleure méthode d'enseignement est de pratiquer avec l'étudiant ou de démontrer comment pratiquer puis de regarder l'élève travailler jusqu'à ce que le passage soit réussi. Avant que la technique de l'étudiant soit complètement formée, c'est la seule manière de procéder et cela requiert beaucoup de patience »<sup>15</sup>. C'est également ainsi que l'on obtient les meilleurs résultats dans notre travail quotidien, en pratiquant de manière ininterrompue sur un passage ciblé pendant une période de temps aussi longue que le passage le requiert pour être réussi.

Au fil des ans, j'ai développé plusieurs stratégies et acquis différentes valeurs dans mon enseignement. À mon avis, un enseignement sain doit être bâti sur la complicité, l'écoute et le respect. Être professeur signifie aussi pour moi être un « motivateur ». Je m'appuie sur les petites réussites de l'étudiant pour lui faire croire en ses capacités en m'assurant qu'il saisisse le principe derrière le résultat, mais aussi pour lui faire comprendre et évaluer ce dont il a besoin pour atteindre ses objectifs. À force d'accumuler des outils, l'élève gagne en confiance et en autonomie. Il prendra peu à peu plus d'initiatives et se fixera des buts plus élevés. Je suis extrêmement patient et positif et ne suis par ailleurs jamais condescendant. J'espère éveiller chez mes étudiants leurs sens de la curiosité, la discipline et la ponctualité, mais aussi de la générosité, l'humilité et la passion. Je m'assure que les aspects concernant la logistique du cours correspondent aux besoins de l'étudiant. Il est important pour moi d'être accessible et de répondre rapidement aux questions et exigences de mes étudiants. Ultimement, j'espère que ceux-ci puissent prendre conscience du temps et des efforts qu'il faut pour pouvoir goûter au plaisir de la musique.

**Antoine Joubert**  
**Janvier 2011**

---

<sup>11</sup> Expression provenant de la programmation neurolinguistique.

<sup>12</sup> Expression d'Annie Fisher en expliquant sa belle sonorité à une élève.

<sup>13</sup> Expression de Dang Thai Son.

<sup>14</sup> Neuhaus, Henrich, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, NY, English translation by Barrie & Jenkins Ltd., 1973, p. 2.

<sup>15</sup> Rosen, Charles, *Piano Notes, The world of the pianist*, Free Press, NY, 2002, traduction libre par Antoine Joubert, p. 100.

## Bibliographie

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Type\\_psychologique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Type_psychologique), consulté le 27 décembre 2010.

Dauphin, Claude, *Pourquoi enseigner la musique ? Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*, les presses de l'Université de Montréal, Canada, 2011.

Jung, Carl. G., *L'âme et la vie*, Textes essentiels réunis et présentés par Jolande Jacobi, traduit de l'allemand par le Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1963.

Kocvhevitsky, George, *The Art of Piano Playing, a scientific approach*, Summy-Birchard Inc., 1967.

Kululuka, Apollinaire Anakesa, *Du fait gestuel à l'empreinte sonore : pour un geste musical*, APC-MCX, Atelier no 37 – « Complexité de l'œuvre : musique, musicologie, spectacle vivant », 2009.

Mark, Thomas, *What every pianist needs to know about the body*, GIA Publications, Chicago, 2003.

Neuhaus, Henrich, *The Art of Piano Playing*, Praeger Publishers, NY, English translation by Barrie & Jenkins Ltd., 1973.

Rosen, Charles, *Piano Notes, The world of the pianist*, Free Press, NY, 2002.

Schafer, R. Murray, *Le paysage sonore*, Paris, Ed. J-C., Lattès, coll, Musiques et Musiciens, 1979.

Sloboda, John A., *L'esprit musicien, la psychologie cognitive de la musique*, Pierre Mardaga, éditeur, Liège - Bruxelles, 1985 TARDIF, Jacques, *Pour un enseignement statégique, l'apport de la psychologie cognitive*, Les Éditions Logiques, 1992.

Suzuki, Dr. Shinichi, *Suzuki piano school*, Volume 1, New International Edition, Alfred Publishing Co., USA, 2008.