

Création et transmission : une école de l'imaginaire

Benoît Mernier

Introduction

Cette communication est essentiellement basée sur ma propre expérience à la fois de compositeur, mais également d'interprète et de pédagogue instrumental. Elle sera axée sur l'idée de création et de transmission. Elle se fera en deux temps.

Avant de parler de la création et de la transmission, j'aborderai pour commencer la question de la culture et de l'école, mais essentiellement sous l'angle de la créativité. En effet, même si l'école est le quotidien pour la plupart d'entre nous, même si le mot culture nous semble familier, il faut bien reconnaître que la pluralité du sens de ces concepts, leurs interconnexions sont extrêmement vastes et très difficiles à circonscrire. Pour essayer d'en parler dans le temps imparti, il faut évidemment restreindre le champ. De plus, comme je vais tenter de le montrer, la question de la créativité me semble absolument déterminante tant dans l'idée de l'appropriation pour chacun du phénomène appelé « culture » que pour sa diffusion et sa transmission.

La question de la création et de la créativité est une question véritablement intime et personnelle. Chaque artiste vous parlera de manière unique de sa pratique et de sa relation au problème de la création et de la créativité, voire même – osons le mot – de son imaginaire. Je pense qu'il en est de même pour la culture. Chacun a, avec la culture, une relation particulière, mais une relation mobile qui évolue avec le temps et qui n'appartient qu'à lui. La culture d'un individu ne se quantifie pas. Cette question est universelle, mais elle est propre à chacun. Y réfléchir, même dans une perspective pédagogique, ne signifie pas chercher à jauger ou à normaliser quoi que ce soit à cet égard.

La « culture » selon De Certeau

Mais que veut dire le mot culture ? Traditionnellement, le terme « culture » est opposé à celui de nature.

Mais tenter de définir ce qu'est la culture, c'est un peu comme s'aventurer sur un sol mouvant pour ne pas dire un marécage. Essayons toutefois de reprendre quelques significations possibles, mais sans en imposer une définition conceptuelle. Pour cela, je m'appuierai sur les réflexions de Michel de Certeau, un historien philosophe et anthropologue français décédé en 1986. Dans un ouvrage intitulé *La culture au pluriel*¹ dont la première publication date de 1973 et qui a été réédité depuis plusieurs fois, il montre que toute culture appelle une activité, un mode d'appropriation, un échange instauré dans un groupe social. Autrement dit, la culture, c'est la possibilité d'ouvrir des possibles. Dans cet ouvrage, Michel de Certeau montre en quelque sorte, les différents sens, les différentes possibilités de termes par rapport à la culture.

La première signification qu'il évoque, ce sont les traits de l'homme cultivé. La culture, ce sont les traits de l'homme cultivé qui sont conformes à un modèle sociétal, c'est-à-dire conforme au modèle élaboré par une société organisée par des normes particulières.

Le deuxième élément de sa définition, sans doute peut-être celui auquel on pense en premier lieu, c'est le patrimoine d'œuvres à préserver, à reprendre ou par rapport auquel se situer. On pense bien sûr aux œuvres artistiques (peinture, musique, littérature, cinéma...). Ce sont aussi les œuvres architecturales, symboliques, religieuses, mais également le patrimoine d'œuvres de création.

Par le mot « culture », on veut aussi évoquer l'image, c'est-à-dire la perception et la compréhension du monde propre à un milieu particulier, par exemple un milieu rural, un milieu urbain ou à une époque déterminée. On

¹ DE CERTEAU M., *La culture au pluriel*, Seuil, Paris, 1973.

parlera par exemple de la culture dans les cours italiennes à la Renaissance ou la culture de la paysannerie française au 19^e siècle.

La culture, ce sont aussi les comportements, les institutions, les idéologies, les mythes caractérisant une société particulière à la différence des autres. C'est aussi l'acquis en opposition à l'inné dans une dialectique qui l'oppose et la combine à la nature. La culture, c'est aussi un système de communication conçu d'après le langage verbal.

Une culture de l'être

On pourrait ainsi continuer de définir ce qu'est la culture, mais j'aimerais maintenant arriver à l'objet de ma communication qui est l'idée que la culture n'est pas un objet, un modèle figé, intangible, une sorte de Graal inviolable qui se transmettrait intact comme un objet sacré de génération en génération.

Pour moi, la culture est mobile, de l'ordre de l'action et en cela, elle appelle la créativité. Sans remettre en question la nécessité du savoir, il me semble que la culture doit permettre, avant toute autre chose, de se transformer, de grandir, d'évoluer par rapport à sa propre psyché et dans son rapport aux autres et au monde. La culture devrait plutôt être de l'ordre de la métamorphose, de la transfiguration oserais-je dire, plutôt que de l'ordre du stockage et de l'accumulation.

La culture c'est aussi un état d'esprit d'ouverture, de disponibilité qui permet d'envisager le monde dans sa diversité. Le métissage, la mondialisation, la transculturalité sont les réalités du monde d'aujourd'hui. Il me semble nécessaire d'aller vers la culture de l'autre tout en creusant et en prenant appui sur sa propre culture. En cela, je ferai référence à un petit ouvrage du penseur français Pascal Bruckner, intitulé *Le vertige de Babel*² dans lequel, il montre de manière assez éloquente que le cosmopolitisme ne peut être assumé pleinement que s'il est ancré dans la vraie connaissance de ses propres racines. Pour moi, aussi la véritable intelligence, la pensée, c'est celle qui est capable de relier différents savoirs. C'est celle qui est capable de connecter entre eux des éléments hétérogènes. La culture active et créative ne fonctionne pas par strates homogènes, mais par liaison, par relais, par multiplicité, par « agencements et rhizomes » comme aurait pu dire le philosophe Gilles Deleuze. La culture n'est pas empilement des savoirs, mais enrichissement d'un savoir par un autre savoir, d'une expérience par une autre expérience. Cependant, ce croisement des savoirs n'est pas sans danger. On le sait, aujourd'hui, le zapping et la banalisation par excès d'informations sont des risques majeurs de nos civilisations connectées en permanence sur la toile. Le croisement des savoirs demande donc à ce que cette préhension multiple soit véritablement assumée pour devenir « com-préhension » non pas dans une forme d'éclectisme éclatée, mais dans un effort actif où les différents savoirs se prolongent, trouvent écho l'un dans l'autre et s'appellent mutuellement.

École et créativité

Parlons maintenant de l'école et de la question de la créativité. Je n'ai pas la prétention de faire le tour de la question ni même de donner des conseils, des idées sur cette question qui est compliquée, qui est très vaste aussi. Je voudrais juste vous faire écho d'une lecture récente d'un très beau texte, écrit en 1971 par le linguiste américain Noam Chomsky. C'est un texte intitulé : « Vers une conception humaniste de l'éducation³ » dans lequel Chomsky reprend les idées émises sur l'éducation par le philosophe Bertrand Russell, tout en lui rendant hommage. Chomsky explique que le principal but de l'éducation est de révéler et renforcer les pulsions créatrices de l'être humain. On sait bien que l'éducation n'est pas que ça, mais il pose un dilemme et demande : « *le travail créateur représente-t-il la plus haute aspiration de la vie ou bien, ce travail, le labeur, constitue-t-il un fardeau et l'oisiveté et la consommation seraient les désirs les plus élevés et les seuls buts de la vie ?* » Évidemment, c'est la première partie du dilemme qui va remporter l'adhésion de Chomsky et de Russell et dans cette perspective, Chomsky insiste sur une conception positive du travail comme acte créatif s'opposant à la vision largement répandue de la nature du travail comprise comme « *une marchandise vendue sur le marché en vue d'un gain maximal et qui n'a d'autre valeur que celle d'offrir la possibilité de consommer* ». Il s'oppose à une conception de l'éducation qui aurait pour but de former les jeunes aux mécanismes de la production en vue de pouvoir « *exercer*

² BRUCKNER P., *Le vertige de Babel*, Arléa, Paris, 2000.

³ « Vers une conception humaniste de l'éducation » in CHOMSKY N., *Réflexions sur l'université suivies d'un entretien inédit*, Raison d'agir, Paris, 2010.

leur liberté de consommateur dont ils pourront jouir durant les heures où ils seront libérés du pénible fardeau du travail ».

Si l'on veut envisager le travail, autrement dit d'une certaine manière l'aboutissement de l'école dans cette perspective humaniste, il est absolument nécessaire d'y insuffler une grande part de créativité. On sait que la créativité est absolument nécessaire à tous les niveaux et dans toutes les activités humaines. La créativité permet d'inventer, de renouveler, de transcender le quotidien et la routine du travail.

Parallèlement à tous les savoirs que l'école doit dispenser, il semble évident qu'un des apprentissages les plus indispensables de l'école est celui de la créativité. La créativité peut se décliner de manière plurielle et très diversifiée. Il serait souhaitable que les programmes scolaires fassent davantage la part belle aux disciplines artistiques qui développent la créativité en tant que telle. Force est de constater que ce n'est pas le cas, qu'aujourd'hui, ces cours font souvent office, excusez-moi du terme, de « bouche-trous » dans les grilles de l'enseignement secondaire et qu'il n'y a pas véritablement de politique volontariste à ce niveau. En cela, dans les programmes de l'enseignement secondaire, on a un peu l'impression que ces cours ne sont pas du tout reliés à l'enseignement qui précède, c'est-à-dire à l'école primaire et maternelle. C'est l'ensemble du système scolaire qu'il faudrait repenser à cet égard. Il a souvent été prouvé, par exemple, que la pratique musicale en milieu scolaire améliorerait les résultats des matières telles que les langues et les mathématiques.

On ne va pas ici se lamenter et tenir des propos nostalgiques et défaitistes, car je pense que la créativité peut aussi trouver sa place ailleurs que dans les cours artistiques. Car la créativité n'est pas seulement un but en soi, c'est une attitude. La créativité n'est pas seulement l'apanage des œuvres artistiques. On sait par exemple combien la créativité est déterminante dans la recherche. Il est clair que la créativité peut alimenter très favorablement les méthodologies et les rendre plus performantes. Dans ce sens, une meilleure intégration de la culture à l'école ne peut que favoriser et stimuler l'énergie créatrice des jeunes.

En espérant que vous n'êtes pas plongés, comme le titre de l'œuvre que je vais vous faire entendre, dans un interminable ennui, je vous propose de faire une petite pause musicale avant que je n'aborde l'acte créatif en tant que tel, en m'appuyant comme je le disais pour commencer sur mon expérience et sur ma pratique.

Il s'agit d'une mélodie dans la tradition des mélodies françaises, sur un poème de Paul Verlaine extrait des « Ariettes oubliées ». C'est une pièce que j'ai écrite à la demande de Sophie Karthäuser et de Cédric Tiberghien qui enregistraient un disque autour de la musique écrite sur des poèmes de Verlaine⁴. C'est un disque sur lequel il y a des œuvres de Debussy, de Fauré. Ces musiciens avaient envie qu'il y ait, sur ce disque, également des œuvres de création et donc ils ont demandé à Bernard Foccroulle et à moi-même d'écrire quelques pièces en référence ou directement liées à la poésie de Paul Verlaine.

Intermède musical

L'acte créatif

Une question se pose maintenant. Je n'ai pas la prétention d'y répondre, je vais juste lancer quelques pistes personnelles. Comment fonctionne l'acte créateur ? De quoi est-il porteur, par quoi est-il porté ? Pour essayer d'approcher ces questions, je voudrais parler de quelques conditions de la création et plus précisément de l'écriture musicale. Par et dans quelles conditions l'acte de création a-t-il lieu ?

L'inspiration

Le premier élément auquel on pense quand on parle de création, c'est évidemment l'inspiration. Est-ce que c'est un mythe ou une réalité ? Ce mot m'a souvent dérangé parce qu'il fait référence à une image d'Épinal. On imagine le poète couché sous un arbre et attendant tranquillement que la muse vienne lui caresser le menton pour trouver les vers qu'il a à écrire. L'inspiration, évidemment, ce n'est pas cela. Je préférerais plutôt parler de disponibilité d'esprit. Aujourd'hui, c'est quelque chose qui est difficile parce qu'un créateur est plongé dans le monde du quotidien avec la vitesse du quotidien, avec les impératifs du quotidien. Arriver à s'abstraire en quelque sorte non pas du monde, mais de l'activité effrénée du monde, c'est une chose qui n'est pas simple pour

⁴ MERNIER B. : « Dans l'interminable ennui de la plaine » pour voix et piano (2010) – texte : Paul Verlaine (extr. Ariettes oubliées) par Sophie Karthäuser, soprano et Cédric Tiberghien, piano, CD Cyprès : « Green » CYP1664.

arriver à trouver cette disponibilité d'esprit, c'est-à-dire arriver à se recentrer sur soi-même, à sentir les vibrations du monde, mais à l'intérieur de soi.

La régularité

Une des solutions, c'est la régularité dans le travail. Comme le sportif ou l'instrumentiste doit s'entraîner tous les jours pour ne pas perdre la souplesse du geste, le créateur, le compositeur doit aussi travailler dans la régularité. La régularité dans le travail, c'est aussi un antidote (en tout cas en ce qui me concerne) contre l'inhibition de la page blanche voire même le complexe que j'appelle « le complexe du chef-d'œuvre ». Le complexe du chef-d'œuvre, c'est simplement le fait qu'un artiste créateur est dans une dynamique de l'excellence. Plongé dans une perspective de faire œuvre d'une certaine manière, l'artiste veut aller au-delà de lui-même et cette idée de l'excellence, c'est-à-dire du dépassement de soi, est quelque chose de très inhibant. Le fait de travailler tous les jours, quotidiennement, en acceptant qu'il y ait de bons moments et des moments moins bons, c'est d'une certaine manière, contrecarrer cette crainte de ne pas être à la hauteur donc de ne pas arriver aux objectifs qu'on s'est fixés.

Le temps

Le temps, comme je le disais, est un élément déterminant dans l'acte créatif. Contrairement au temps de la vie quotidienne, la conception du temps créateur est mobile et difficilement mesurable. Ce temps entre véritablement en conflit avec la vitesse de notre vie quotidienne et la nécessité de la mesure et de la maîtrise du temps. Pour vous donner un exemple (je parlerai à nouveau de ma propre expérience) : quand je vais chez mon garagiste pour faire l'entretien de ma voiture, il me dit « votre voiture sera prête à telle heure » parce qu'il sait très bien le temps que prend une vidange, le temps de remplacement d'une ampoule ou la réparation d'une pièce mécanique. D'une certaine manière un artisan, un ébéniste, un menuisier peuvent également mesurer assez finement le temps que lui prendra la confection d'une pièce, d'un meuble. Par contre, un artiste, un romancier, un peintre, un compositeur peuvent très difficilement savoir le temps qu'il va lui falloir pour écrire l'œuvre qu'il a à faire. Bien sûr, il y a des normes qui sont basées sur l'expérience. Ainsi, personnellement, je sais que si on me demande d'écrire une œuvre pour orchestre d'environ vingt minutes, en dessous de six mois de travail, je n'y arriverai pas. Néanmoins, il se passe des journées de travail où je peux écrire vingt secondes de musique que je garderai et il y a aussi des jours où je ne peux en écrire que cinq ou, en tout cas, je n'en garderai que cinq secondes, voire même pas du tout.

Work in progress

Un autre antidote contre ce complexe du chef d'œuvre où de la page blanche, c'est l'idée qu'on n'écrit pas une œuvre avec un petit « o », mais en tant qu'artiste, on écrit un œuvre avec un « O » majuscule. C'est-à-dire que les œuvres ensemble (les œuvres qu'on a écrites, l'œuvre qu'on écrit aujourd'hui et les œuvres qu'on écrira demain) ont des relations. Autrement dit, l'œuvre que j'écris aujourd'hui va en quelque sorte prolonger celle que j'ai écrite hier. Peut-être que dans l'œuvre que j'écris aujourd'hui, j'arriverai à trouver ce que je cherche. Très souvent, un artiste cherche une chose et pour trouver cette chose, il est obligé d'écrire plusieurs œuvres. En cela, on ne devrait pas juger d'une seule œuvre quand on veut parler d'un artiste, mais de l'ensemble des œuvres.

L'idée du déchet

Un autre élément, une autre condition de création, c'est l'idée du déchet : il faut souvent écrire des choses qu'on ne gardera pas pour accéder à ce que l'on cherche. Dans la même perspective, l'écriture s'apparente souvent à l'empirisme : il y a de nombreux essais et de nombreuses erreurs et une erreur peut même être source d'une nouvelle idée.

La création musicale

Je voudrais m'arrêter à la spécificité de la création musicale qui est peut-être un peu différente d'autres formes artistiques.

Le contrôle

La création musicale est extrêmement difficile par rapport au contrôle. Quand je dis le « contrôle », je pense simplement qu'un romancier, un poète quand il écrit et se relit, est face au même médium que celui qui sera face au public, au lecteur. De la même façon que le peintre qui prend du recul par rapport à sa toile a la même perspective que le public qui viendra voir son œuvre dans une galerie ou dans un musée. Autrement dit, au niveau du contrôle de l'œuvre artistique, le romancier, le peintre a un contrôle direct par rapport à son œuvre. Ce n'est pas le cas du compositeur. Pourquoi ? C'est très facile à comprendre : le compositeur imagine un complexe de sons dans sa tête donc son imaginaire produit un nombre de complexes sonores et il doit les retranscrire grâce à une interface qui est la graphie musicale. On n'a pas toujours, du premier coup, la réalité de ce qu'on imagine face à soi.

Un autre élément est extrêmement difficile à contrôler. Comme je vous le disais, vous écoutez une œuvre de cinq minutes, idéalement, elle doit vous sembler avoir été écrite dans ce laps de temps. Autrement dit, pour qu'une œuvre musicale fonctionne à l'audition, on doit être dans un flux et ce flux doit sembler être proche de l'improvisation c'est-à-dire d'une chose immédiate, naturelle et instantanée. Pour arriver à ce naturel du flux du temps, il faut travailler d'arrache-pied et souvent très longuement. Comme je vous disais, une œuvre de vingt minutes demande six mois de travail et bien, faites le calcul, un opéra de deux heures, c'est deux ans de travail...

Il y a une démultiplication du temps assez difficile à contrôler. Je voudrais aussi ajouter une chose par rapport à la création musicale : quand un compositeur imagine son œuvre même par petits fragments, il est dans une dynamique de fantasme c'est-à-dire qu'il imagine des sonorités, un flux musical dans des conditions qui n'existent pas. Autrement dit, il imagine ça avec les meilleurs interprètes, les instruments parfaits, une acoustique parfaite. Bref, quelque chose qui n'existe pas. Au moment où on arrive à l'exécution de l'œuvre, on arrive donc à la réalité. On se trouve face à une nouvelle dynamique et une dynamique de la fragilité. Toute la problématique de la création musicale est de passer de ce fantasme à une réalité contrôlée. Vous ne vous étonnez pas si je vous dis que l'écriture musicale, tout comme l'écriture littéraire, la peinture ou d'autres formes artistiques, demande un affinage patient, c'est-à-dire qu'en ce qui me concerne, je précise petit à petit les choses. Je pars du flou, d'un concept général, d'une forme abstraite, d'un type de sonorité et, par l'écriture, je dessine petit à petit les contours pour arriver à la fixité d'une œuvre précise et déterminée.

La partition, interface entre l'imaginaire du compositeur et l'exécution

Je reviens donc sur cette singularité de la création musicale qui est la partition, autrement dit, l'outil du compositeur qui n'est qu'une interface entre l'imaginaire du compositeur et l'exécution, c'est-à-dire ce que le public, au bout de la chaîne, entendra.

Le compositeur écrit ce qu'il a en tête ou transcrit ce qu'il a en tête grâce à un code complexe, mais un code de graphie musicale qui est incomplet c'est-à-dire qu'il est impossible d'écrire sur une partition toutes les infimes inflexions dans le temps que le compositeur imagine. Il y a une grande part de liberté qui sera laissée à l'interprète qui est face à cette interface, à ce médium qui est la partition qu'il doit comprendre et interpréter. C'est seulement après, quand l'œuvre résonne dans la salle, que le public peut véritablement appréhender l'œuvre et se faire une idée sur cette œuvre. Cette interface qu'est la partition est l'objet d'une interprétation de la part des musiciens donc il y a différentes phases dans cette chaîne, qui sont chaque fois de l'ordre de l'appropriation. Le compositeur s'approprie ce qu'il a en tête et le transcrit sur la partition. Les interprètes

s'approprient ce qu'il y a sur la partition et, au bout du compte, le public s'approprié l'œuvre, la fait sienne, la comprend, la perçoit. Cette œuvre le touche ou ne le touche pas d'une manière ou d'une autre.

Invention et réappropriation

La création d'une œuvre n'est pas nécessairement création d'un « inouï ». Autrement dit, l'œuvre est le fruit d'un rapport subtil, mobile et interactif entre, d'une part, mémoire et culture et, d'autre part, invention et « inouï ». La créativité ne porte pas seulement sur l'invention de choses nouvelles et inouïes, mais elle exerce son champ d'action sur un jeu d'équilibre entre déviation, filtrage, recyclage, réassemblage d'éléments préexistants. Le compositeur, tout comme le poète ou l'écrivain ne peut pas, dans chaque œuvre, réinventer le fil à couper le beurre ! L'écrivain est face à un nombre limité de mots, certes vaste, mais limité. Le compositeur est aussi face à un certain nombre de limites, par rapport simplement aux hauteurs de notes qu'il va utiliser. Quelque part, le compositeur ne peut pas faire abstraction de sa connaissance, de sa culture.

Je voudrais vous donner pour cela, à nouveau, un petit exemple musical (peut-être un petit peu extrême) qui est de l'ordre de la citation, vous faire entendre comment, dans une œuvre d'aujourd'hui, il est possible de recycler, de citer, d'utiliser une ou plusieurs œuvres du passé. Dans mon récent opéra « *La dispute* », d'après Marivaux⁵, il y a une scène d'amour entre le prince et sa fiancée. Différents protagonistes : d'une part, des jeunes qui sont totalement innocents par rapport à l'amour et par rapport au contact social et, d'autre part, un couple expérimenté qui a vécu, qui est un couple en crise et qui, comme le titre l'indique, passe son temps à se disputer. À un certain moment, la dispute devient scène d'amour. Je me suis interrogé sur la manière de traiter, à l'opéra, cette scène parce que ce n'était pas la première scène d'amour. Il y avait eu, avant cette scène-mythe, d'autres scènes notamment avec les jeunes, scènes d'amour où j'avais décliné une musique très directe, presque bestiale, une musique proche de la peau. Là, je ne savais pas très bien comment faire pour traiter cette scène d'amour beaucoup plus protocolaire : c'est un couple qui se connaît parfaitement, un couple qui joue un jeu, répète un certain nombre de gestes, même en matière d'amour. Pour ce faire, je me suis dit que pour donner ce sentiment que ce couple joue en quelque sorte une pièce de théâtre qu'il connaît parfaitement, il pouvait être intéressant de reprendre des éléments de la musique du passé.

Je suis parti, pour commencer, d'une « *Fantaisie* » pour concerto de violes d'un compositeur anglais qui s'appelle William Byrd, un compositeur qui avait vécu à l'époque élisabéthaine. Je vais vous faire entendre le début de cette « *Fantaisie* » et puis je vous ferai entendre une partie de cette scène-mythe de mon opéra. Je pense que vous reconnaîtrez en tout cas les liens. Bien sûr, dans l'opéra, il y a des voix qui ont été rajoutées et le traitement musical est assez différent du traitement de William Byrd. À un certain moment, quand on bascule de la dispute à la scène d'amour, je cite une œuvre pour clavecin de François Couperin dont le titre est évidemment très évocateur qui s'appelle : « *Les langueurs tendres* ». J'ai repris l'œuvre, mais simplement je l'ai orchestrée. Ça vous permettra peut-être de comprendre, dans un cas un peu extrême de réutilisation, de réappropriation, comment la création peut jouer de cette dialectique « invention et réappropriation ».

Intermède musical

La transmission

Je voudrais terminer sur l'idée de la transmission. Lorsque l'on envisage la question de la transmission, le dilemme « savoir ou expérience » se pose souvent.

⁵ MERNIER B. : opéra *La Dispute* (2013) : extrait de la scène 8. S. d'Oustrac, S. Degout, orchestre de la Monnaie, dir. P. Davin.

Je me permettrai d'en parler sous l'angle de mon expérience pédagogique, une expérience de professeur d'instrument. L'apprentissage d'un instrument de musique, forcément, donne la part plus belle à l'expérience plutôt qu'au savoir, même si le savoir est une chose importante et qui n'est pas en reste.

Savoir

Par rapport à l'enseignement d'un instrument, un des premiers éléments plus objectifs à dispenser, c'est la question philologique c'est-à-dire que le jeune musicien est face à un texte, face à une édition. Il s'agit de lire avec lui ce texte musical et d'essayer de comprendre comment il fonctionne, mais surtout, et pour commencer, d'essayer de confronter ce texte à d'autres sources et, si possible, les sources les plus proches du manuscrit autographe du compositeur. À certains moments, des questions se posent par rapport à des choix d'éditeurs avec parfois de bonnes ou de mauvaises éditions. Aujourd'hui, Internet est inondé de plus ou moins bonnes d'œuvres et cette question est d'autant plus importante qu'auparavant.

Il y a aussi les questions stylistiques : quelles sont les conditions d'exécution d'une œuvre ? Pour cela, il est important de connaître une série de conditions d'exécution et, si possible, celles de l'époque à laquelle a été écrite l'œuvre en question. C'est seulement à ce prix que l'interprète pourra être véritablement libre. Nous avons affaire ici à une question de savoir au service de la liberté de l'interprète. Ce n'est pas le savoir pour le savoir, mais un savoir qui permettra, après coup, au musicien d'être libre.

Il y a évidemment, la culture musicale c'est-à-dire la connaissance de l'histoire qui peut aider à la compréhension d'une œuvre musicale, le contexte historique, la biographie du compositeur, les œuvres périphériques. Il y a aussi évidemment la connaissance théorique de l'instrument (la facture instrumentale) c'est-à-dire comment l'instrument fonctionne et également la littérature de l'instrument.

Expérience

Mais c'est surtout la transmission d'une discipline instrumentale et plus largement d'une discipline artistique basée sur l'expérience. Alors l'expérience, qu'est-ce que c'est ? L'expérience est quelque part le dévoilement du professeur devant son élève c'est-à-dire qu'il dévoile, qu'à certains moments, il était face à certaines difficultés. Je pense par exemple aux difficultés techniques. Autrement dit, le professeur va montrer un certain nombre de choses à l'étudiant, des choses qui permettront à l'étudiant de gagner du temps pour que le geste physique soit souple, efficace et performant. Là aussi ce ne sont pas des recettes, ce n'est pas un savoir objectivé qui sera invoqué, c'est véritablement l'expérience professionnelle du professeur.

Il y a bien sûr la compréhension analytique, poétique et discursive de l'œuvre. On ne pourra parler que d'expérience et d'expérience unique puisque le professeur ne peut partir que du potentiel technique et créatif de l'étudiant. Autrement dit, vous allez prendre deux étudiants qui vont jouer la même œuvre, vous ne pourrez pas l'enseigner de la même façon puisque l'un et l'autre vont avoir des réactions tant techniques, physiques qu'émotionnelles différentes. Le travail sera à chaque fois différent. Elle ne pourra prendre forme que dans une réinterprétation. La fixité et l'objectivité du savoir en tant que telle ne peut qu'être un point d'appui, un point de départ, par exemple, grâce à une analyse formelle, objectivée de l'œuvre jouée. Mais ce n'est qu'un point de départ. C'est l'expérience qui guidera l'approche méthodologique du professeur avec toute la part de subjectivité nécessaire pour essayer de stimuler et développer l'approche interprétative personnelle de l'étudiant, tout en cherchant un équilibre de façon à ce que la nature et le sens de l'œuvre ne soient pas mis à mal. On en revient à la question de la créativité qui sera extrêmement importante dans l'apprentissage tant technique que musical.

Il y a évidemment tout l'aspect didactique. L'enseignement musical tel qu'on le pratique à l'IMEP (Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie – Namur) comporte une grande part de didactique. Là aussi, même si une

partie d'éléments de la transmission sont de l'ordre du savoir, il est évident que c'est essentiellement l'expérience pédagogique et méthodologique du professeur qui sera dévoilée à l'étudiant.

Il y a également l'approche éthique. À nouveau, on se retrouve dans cette sphère de la créativité, cette sphère de l'imaginaire : c'est la disposition émotionnelle par rapport à l'œuvre. La poétique de l'œuvre générée par l'imaginaire du compositeur. Le compositeur a un imaginaire qu'il transcrit d'une certaine manière dans une poétique qui sera ressentie d'une manière ou d'une autre par le musicien qui interprète cette œuvre et le public qui entend cette interprétation. Le moment de partage entre le professeur et l'étudiant instrumentiste, c'est justement d'arriver à ce que deux imaginaires se rencontrent, l'imaginaire qui est perçu dans l'œuvre musicale interprétée et l'imaginaire de l'interprète. C'est là où le professeur va avoir une importance capitale par son expérience, mais aussi par certains stimuli qu'il peut induire pour essayer de développer l'imaginaire de l'étudiant. C'est cette rencontre de deux imaginaires, cette conjonction qui va produire un sens nouveau, une émotion particulière et unique. Il y a ensuite la disposition psychique par rapport à la performance : comment faire quand on est devant une performance à exécuter, comment trouver son calme, comment trouver la détente, quels sont les exercices que l'on peut pratiquer avant un concert ? Toutes ces choses sont, là aussi, plutôt de l'ordre de l'expérience. Dans cette approche éthique, il y a également, bien sûr, les rapports et comportements dans le monde professionnel avec les autres musiciens ou avec les institutions.

Créer peut-il s'apprendre ou se transmettre ?

Je reviens maintenant sur la question de l'imaginaire et je voudrais de suite passer à la question importante que, peut-être, vous vous posez : est-ce que créer peut s'apprendre ou se transmettre ?

Honnêtement, je ne sais pas. Je pense que c'est essentiellement une question d'expérience et de contact humain. C'est la chose sur laquelle je voudrais vraiment insister : ce type d'enseignement est véritablement une rencontre humaine.

Créer, peut-il apprendre et se transmettre ? Dans ma pratique, j'ai la chance de pouvoir enseigner conjointement l'improvisation et l'interprétation. Évidemment, cette possibilité permet d'allier assez naturellement la question de la créativité à celle de la reproduction d'un code, c'est-à-dire l'interprétation d'une œuvre écrite dans le passé. L'enseignement de l'improvisation a pour objectif que l'étudiant puisse créer une œuvre musicale ex abrupto et ex nihilo : à partir de rien et directement avec son instrument de musique. Pour ce faire, j'essaie de faire en sorte que le jeune improvisateur trouve petit à petit son propre langage et soit plus dans l'invention que dans la reproduction de modèle, même si l'étude-modèle est une chose importante. On est souvent confronté à un problème d'inhibition dans le cours d'improvisation à cause du décalage entre la culture de l'étudiant et sa capacité à inventer une musique qu'il juge trop en dessous de la qualité de la plupart des œuvres de musique qu'il connaît ou qu'il joue. Là, très clairement, l'étudiant a l'impression que ce qu'il improvise ne ressemble à rien par rapport à sa propre culture. On se trouve dans une dynamique intéressante où la culture peut sembler gêner la créativité.

Pour arriver à casser cette inhibition, à la vaincre, je propose parfois d'autres fins à l'improvisation, autres que simplement des fins esthétiques ou artistiques. Il ne s'agira plus ici de faire œuvre, mais de détourner l'improvisation à des buts plus largement pédagogiques. Par exemple, pour mieux faire comprendre le langage d'une œuvre que l'étudiant travaille ou en améliorer la mémorisation, on analyse ensemble l'œuvre ou le passage d'une œuvre pour n'en garder qu'un squelette, une sorte de pattern, de patron ou de matrice. À partir de ce squelette réduit à sa plus simple expression, je propose à l'étudiant d'y intégrer ses propres formules. Ce travail permet à la fois une meilleure compréhension intime de l'œuvre du répertoire, mais aussi d'approcher plus finement la question du geste musical non pas comme une formule écrite qui vient de l'extérieur, mais comme un phénomène réapproprié et pleinement assumé tant physiquement qu'émotionnellement.

Conclusion

Ce témoignage pourra sembler peut-être très éloigné des pratiques pédagogiques qui sont majoritairement les vôtres. Néanmoins, je reste persuadé que l'enseignement de toute matière ou discipline gagnera toujours à stimuler l'imaginaire des étudiants, à la fois pour améliorer leurs performances intrinsèques à la matière en question, mais aussi pour que le croisement des acquis soit source de créativité et porteur de sens. À l'heure d'aujourd'hui, où le sens peut parfois faire défaut pour soutenir et porter notre quotidien, parce que les convictions religieuses, idéologiques et philosophiques ont souvent perdu dans nos sociétés de consommation leur pouvoir de signification, la culture peut se révéler à cet égard d'une force véritablement agissante. Il faut pour cela que la culture soit nourrie par chacun d'un imaginaire fécond.

Pour moi, l'école doit tenir aussi ce rôle : stimuler et développer l'imaginaire.

Questions

Question :

Je tiens à remercier profondément Monsieur Mernier pour son partage de réflexion sur la culture et la créativité, l'acte créatif et la transmission. Je crois très fort que cette réflexion sur l'acte créatif pourrait être travaillée avec la création scientifique et, bien sûr, être travaillée en lien avec toutes les autres formes de la dimension artistique. Mais je voudrais rester dans le domaine musical (même si c'est un autre registre) et je voudrais demander à Monsieur Mernier qui a rencontré beaucoup d'acteurs de la société si, dans le monde « musical » qui est plus proche de nos étudiants – je dirais le monde du rock ou du slam ou d'autres formes plus directes d'expression contemporaine de certains jeunes d'aujourd'hui – vos réflexions sur l'acte créatif (régularité, work in progress, stay-shared, empirisme, etc.) pourraient s'appliquer ? Est-ce que vos nombreuses occupations vous ont laissé le temps de réfléchir, de rencontrer ce type de réflexions avec d'autres types de créateurs et parfois plus proches des jeunes d'aujourd'hui ?

Benoît Mernier :

Il n'est pas du tout question ici de porter des jugements de valeur d'aucune manière que ce soit. Il faut peut-être faire la différence entre la création immédiate, spontanée qui serait plutôt de l'ordre de l'improvisation, voire même de ce qui s'apparente aux cultures orales, la transmission d'une musique non notée (c'est-à-dire qu'on apprend uniquement d'oreille) avec la création qui passe par cette interface dont je parlais qui est le papier, qui est l'écriture musicale.

Je pense que la question est très différente. Le temps de travail n'est pas forcément le même pour une œuvre qui sera une œuvre écrite et jouée ou une œuvre qui sera improvisée sur le moment même ou une œuvre qui sera travaillée sans le support du papier. Là, je pense qu'on touche une autre question, mais qui est aussi une question de transmission : comment ces musiques, disons instantanées, ces musiques qui ne passent pas nécessairement par l'écrit, comment vont-elles se transmettre ? Bien sûr, on a tous les moyens numériques, mais on se rend compte que, très vite, les moyens informatiques, numériques et autres sont obsolètes. C'est une vraie question par rapport à la transmission. Cela dit, je pense que les questions de difficultés, cette dialectique entre la rigueur et la liberté, les contraintes et la liberté, je pense qu'elles s'appliquent dans tous les domaines. Je parlais tout à l'heure de l'inspiration et de la régularité du travail... Il est évident que, par rapport à la création, un des traits de la création artistique, c'est ce rapport entre la contrainte et la liberté. Et c'est une des difficultés.

Question :

On a l'idée en classe (et c'est l'idée qu'on a émise au niveau du réseau pour l'interdiocésain) : les enfants sont tous des artistes. C'est même un titre dans le document qui a été remis : « tous artistes ». Or, quand je vous

entends, j'ai l'impression que, pour être un artiste, il faut avoir des connaissances, il faut avoir tout un bagage que les enfants n'ont pas forcément au début. Est-ce que cette notion de « tous artistes » est réelle ou pas selon vous ?

Benoît Mernier :

Je ne sais pas. « Artiste », qu'est-ce que ça veut dire aussi ? Je dirais que, quelque part, on est tous des créateurs en puissance, c'est-à-dire qu'on a tous en nous des possibilités de créativité. La question c'est de savoir comment et sous quelles formes ces élans, cette potentialité créative vont pouvoir s'exprimer. En fait, la vraie question, c'est celle-là. Ce n'est pas tellement de se dire : on est tous artistes, parce qu'effectivement, quelque part, on est tous d'une manière ou d'une autre des rêveurs. On est tous capables de produire une sorte de fantôme qu'on verrait bien mettre en œuvre. La question c'est de savoir comment on va pouvoir et si on veut le mettre en œuvre, rendre ou formaliser ce rêve ou ce fantôme. Par rapport à cette question, il y a aussi des manières très différentes de formaliser. Effectivement, je disais tout à l'heure dans notre interview croisée avec Jean De Munk que, quelque part, il y a beaucoup plus d'artistes dans le monde que ce qu'on en connaît parce que les gens qui ont du talent, qui ont de l'imagination, il y en a plein. La question c'est : est-ce qu'on veut ou pas faire œuvre ? Ce n'est pas une nécessité. On peut très bien imaginer, rester créatif, sans nécessairement formaliser une œuvre d'art. C'est un peu le souhait que je formulais par rapport à l'école : ne pas nécessairement envisager la créativité comme la formalisation d'un objet artistique ou esthétique, mais simplement comme une attitude.