

Jean-Michel  
**RAINEAU**

**VERS UNE PEDAGOGIE DU  
PLAISIR**

**CEFEDM Bretagne/Pays-de-Loire**

Promotion 2007-2009

**Musiques Actuelles Amplifiées**

**« *Le plaisir, c'est le contraire de ce qu'on pense* »**

*Citation d'après Socrate*

# **PLAN**

## **INTRODUCTION**

### **I. MUSIQUE ET PLAISIR**

1. Le son
2. Le rythme
3. Plaisir immédiat
4. Plaisir imaginaire
5. De l'énergie

### **II. PLAISIR ET APPRENTISSAGE**

1. Plaisir différé
2. De l'Esthétique
3. Déplaisir et frustration (interview de Zacharie Pacey, infographiste et ex-musicien professionnel)
4. Discours et lien social

### **III. VERS UNE PEDAGOGIE DU PLAISIR**

1. Un plaisir contagieux ?
2. Une pédagogie de l'endogène
3. La question de l'évaluation
4. Des outils pédagogiques
  - Rassurer
  - Culture musicale
  - Conditions matérielles
  - Pratiques collectives et répertoire
  - Commentaire d'écoute
  - Responsabilisation
  - Frustration
  - Evaluation, auto-évaluation
    - Concert*
    - Enregistrement*
    - Vidéo*

### **CONCLUSION**

### **BIBLIOGRAPHIE**

### **ANNEXES**

### **CITATIONS (pour le plaisir...)**

## INTRODUCTION

La pratique musicale requiert des compétences. Ces compétences, en tant que professionnels de l'enseignement, nous les disséquons, les analysons, nous fixons des objectifs, utilisons des méthodes afin d'améliorer sans cesse notre savoir-faire en matière de transmission des savoirs. Pourtant, cette énergie déployée à travers ce que l'on nomme la pédagogie n'occulte-t-elle pas trop souvent une question essentielle : dans quel but ? Le fait de savoir jouer d'un instrument et de produire de la musique constitueraient-ils une finalité en soi ? On peut bien entendu poser cela comme étant l'un des rôles essentiels de l'enseignement.

Je propose pour ma part d'induire par ce mémoire de recherche une réponse à cette question avec une notion qui, même si elle apparaît fréquemment dans les ouvrages de pédagogie, se pose trop souvent comme un axiome, une évidence sur laquelle s'appuient les démonstrations, alors qu'elle est en fait, pour peu que l'on s'y intéresse de plus près, complexe et fondamentale pour comprendre ce qui pousse tant les amateurs que les professionnels à s'investir dans la pratique de la musique : je veux parler du plaisir.

C'est en m'appuyant sur mon expérience personnelle que j'ai élaboré le contenu de ce mémoire. C'est à l'âge de six ans que j'ai eu mes premières expériences musicales au sein d'une fanfare municipale, découvert ensuite la guitare à 13 ans, ce qui m'a amené à prendre des cours de guitare classique pendant trois ans. J'ai ensuite opté pour la guitare électrique que j'ai pratiqué dès lors en autodidacte au sein de groupes de rock ou de funk. La musique s'est donc présentée très tôt à moi comme l'unique composante de ma vie sociale et professionnelle future, sans pour autant avoir eu à aucun moment l'ambition d'en faire mon métier. Par conséquent, j'ai vécu mon parcours musical d'une manière que je pourrais qualifier de très « naturelle », sans jamais avoir été confronté à m'interroger sur les raisons de ma pratique.

Ce n'est qu'à l'âge de 33 ans que j'ai éprouvé le besoin d'améliorer ma technique instrumentale en m'inscrivant au cursus proposé par la classe de jazz du conservatoire le plus proche. Cela s'est révélé être un choc psychologique dont les conséquences ont dépassé largement le simple cadre musical, de par les interrogations des raisons pour lesquelles je faisais de la musique que cet apprentissage a suscitées. Je me suis retrouvé à plusieurs reprises dans des situations de jeu en public où j'ai pu qualifier ma prestation de désastreuse. La frustration et le sentiment de déplaisir que j'ai ressentis dans ces moments-là m'ont permis d'identifier la réponse à mes questionnements. Il s'agissait tout simplement du plaisir. Depuis, je tente d'orienter mes projets musicaux en fonction de cet objectif, de cette finalité même, qui est d'éprouver du plaisir.

Cela peut paraître simple, or nous allons voir que le plaisir est polymorphe, et le confronter à l'objet musical va nous permettre d'étudier les interactions qui existent entre ces deux notions, en tentant de situer la place du musicien apprenant dans ce contexte, dans la perspective, et c'est là l'objet de ce mémoire, d'en extraire des outils pédagogiques pour le musicien enseignant.

Nous allons donc dans un premier temps nous intéresser aux éléments constitutifs de la musique et quels rapports intimes nous entretenons avec, et nous tenterons de définir à partir de là les différentes formes que peut prendre le plaisir avant d'étudier dans une deuxième partie les liens qui existent entre le plaisir et l'apprentissage musical. Dans la dernière partie je tenterai de synthétiser les éléments étudiés au cours des deux premiers chapitres afin de déterminer en quoi le maniement de la notion de plaisir peut aider le pédagogue à améliorer son enseignement de la musique.

# I. MUSIQUE ET PLAISIR

## 1. Le son

De nombreuses études scientifiques, dans de nombreux domaines allant des sciences physiques à la psychologie, déclinent tous les effets du son sur nos comportements : excitation, migraines chez les agents EDF exposés à des appareils qui génèrent certaines fréquences, énervement des enfants dans une cantine réverbérante, effet relaxant des basses fréquences<sup>1</sup> (nous ramenant à nos premiers instants de vie, le fœtus distinguant en premier lieu les sons graves), troubles de l'équilibre lors d'une exposition à des sons d'une grande intensité<sup>2</sup>, volume des publicités radiophoniques ou télévisuelles supérieur au reste des programmes dans le but « d'imprimer » les messages commerciaux dans le cerveau de l'auditeur...

Sans nous lancer sur les chemins de la « plasticité neuronale<sup>3</sup> » avec son lot de dopamine responsable de notre humeur ou d'endorphines nommées les « hormones du plaisir », nous pouvons cependant simplement observer l'évolution de pratiques telles que la musicothérapie ou plus confidentielles celles de « massages » sonores (à l'aide de bols tibétains par exemple) qui confirment s'il en est besoin le pouvoir des sons sur le corps et l'esprit. Les musiciens traditionnels hindous vont jusqu'à adapter leurs improvisations selon les différents états émotionnels qu'ils souhaitent susciter<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Le Dr Jean Feijoo, chirurgien dentiste et sophrologue, a développé une méthode sonore originale d'un grand intérêt, non seulement en stomatologie et dentisterie, mais aussi en obstétrique et dans la gestion des performances pour les sportifs de haut niveau. Il a découvert (1978) que certaines structures sonores limitées aux basses fréquences et à des rythmes lents pouvaient avoir un effet de relaxation, de relâchement musculaire et mental, si bien que le patient devient plus facilement suggestible, et ceci sans l'induction verbale habituellement utilisée en sophrologie et dans l'hypnose.

<sup>2</sup> Erasmus Darwin, médecin et poète britannique, grand-père de Charles, ébauche dans son ouvrage *Zoonomia ou les Lois de la vie organique* (1794-1796) les théories de l'évolution.

<sup>3</sup> La plasticité neuronale décrit la capacité d'un neurone à changer le type de réponse qu'il rend à une même stimulation. On a pu observer par imagerie que le cerveau d'un musicien est physiquement différent d'un non musicien, sans que l'on puisse encore expliquer pourquoi.

<sup>4</sup> Voir Annexe 1, Extrait de l'ouvrage du Dr Bernard Auriol « *La Clef des Sons, éléments de*

Il n'en reste pas moins que le cerveau humain est aujourd'hui encore un mystère. Nous baignons dans un monde sonore depuis la nuit des temps (le big-bang aurait généré des ondes circulant aujourd'hui dans le cosmos à des fréquences situées autour d'une cinquantaine d'octaves au-dessous de ce que perçoit l'oreille humaine) et bien avant notre naissance sans que nous puissions, adultes, exercer aucun contrôle sur les émotions que vont déclencher en nous tel son ou telle musique. **Le contenu émotionnel de la musique est inscrit en elle-même<sup>5</sup>!**

## 2. Le rythme

Nous noterons également les effets apaisants de musiques jouées à des tempos proches des battements du cœur, ainsi que l'état de « transe » (modification de la conscience dans le but de se rapprocher d'un état primitif que Freud a appelé l'inconscient) recherché par les chamans<sup>6</sup> de Sibérie, d'Amérique du Nord ou d'Afrique (où les percussions jouent un rôle important), ou encore sous une forme plus moderne par les adeptes de *rave parties*.

Par ailleurs il est étrange de constater que même les musiques les plus exigeantes en matière de rythmes, de tempos, ont la faculté de nous propulser « hors » du temps. Ceci est d'autant plus évident lorsque nous pratiquons, alors que notre attention se porte essentiellement sur cet aspect de la musique. C'est dans l'acte même de tentative de maîtriser le temps que l'on perd ses repères temporels, créant ainsi une sorte « d'intemporalité » propice à l'extraction de soi du réel, et par conséquent à l'accès au plaisir.

---

*psychosonique* »

<sup>5</sup> Documentaire Arte « *l'instinct de la musique* », réalisation Elena Mannes, diffusé le 11.10.2009

<sup>6</sup> Le ou la chaman ou chamane (ou "shaman") se représente comme l'intermédiaire et l'être intercesseur entre l'homme ou la femme et les esprits de la nature. Le "shaman" est à la fois: sage, thérapeute, guérisseur et voyant. Il est l'initié et le dépositaire de la culture, des croyances, des pratiques du chamanisme et du peuple dont il est issu. Cf *encyclopédie libre Wikipédia*

La danse enfin est aussi une pratique ancestrale liée au rythme qui montre les liens étroits qui existent entre le corps et la musique.

### 3. Plaisir immédiat

Le corps constitue le réceptacle premier du plaisir. La multitude de styles musicaux correspond à autant de transformations subies dans notre chair, qu'elles nous soient agréables ou non, et dans notre affect également. Parmi la palette de toutes les émotions inscrites et délivrées par la musique elle-même, il est bien évident que le plaisir surgit à un moment ou un autre de façon inconsciente pour l'auditeur ou le praticien. Nous subissons ce que nous écoutons, mais avons tout de même la possibilité de choisir ce que nous voulons entendre. C'est dans cette interaction que nous allons tenter d'abord d'identifier la notion de plaisir qui nous intéresse ici, et que j'appellerai « plaisir immédiat ».

Comme les comportements addictifs le montrent (toxicomanie, anorexie, alcoolisme...), le plaisir intervient en tant que refus de la réalité ou palliatif à un « vide », un manque inhérent à tout être humain de par sa nature mortelle. Lorsque j'ai interrogé mes élèves sur ce que signifiait pour eux le plaisir dans leur pratique musicale, leurs réponses sont presque toutes empreintes de ce désir d'échapper au réel (« *c'est une liberté* », « *c'est un autre univers* », « *ça défoule* »)<sup>7</sup> sans qu'ils parviennent à le formaliser clairement, ce qui est normal puisque nous sommes dans le domaine des émotions, et nous savons que traduire une émotion par le langage<sup>8</sup> ressemble à une gageure qui occupe la psychanalyse depuis sa création. Il apparaît qu'ils se trouvent confrontés dans cette relation qu'ils entretiennent avec la musique en même temps à un apport d'émotions qu'ils ne peuvent pas maîtriser puisque inscrit, répétons-le, dans la

<sup>7</sup> Voir Annexe 2, *Question à mes élèves: Quels plaisirs tirent-ils de leur pratique musicale?*

<sup>8</sup> Voir définition du langage dans le chapitre *Plaisir imaginaire* p.10

musique elle-même, et également à une possibilité, un moyen pour eux d'échapper à la réalité.

Cette fuite devant le réel trouve néanmoins pour chacun d'entre eux (et d'entre nous !) à s'organiser en fonction de fantasmes et de représentations propres. C'est ce que nous allons nommer le « plaisir imaginaire ».

#### 4. Plaisir imaginaire

Loin des représentations, nous définirons les fantasmes comme une production de l'imagination par laquelle le *moi* cherche à échapper à l'emprise de la réalité dans la satisfaction de désirs conscients ou inconscients. Il est intéressant de noter que ce phénomène se situe hors langage, le langage étant défini ici comme un **ensemble de codes véhiculant des signifiants**. A ce propos citons Jean-François Pratt : « *Tout rapport à la musique n'est-il pas d'addiction au sens où la musique serait a-diction, hors langage ou en marge de celui-ci?* »<sup>9</sup>. En effet la musique en tant que constitutive de notre être peut se définir hors du langage, proposant ainsi une proximité avec notre inconscient qui peut alors s'exprimer par elle avec du sens. C'est alors que nous pouvons accéder à un plaisir que nous pourrions qualifier de « plaisir inconscient ». Afin de préciser au mieux ce que j'expose ici, j'ajouterai que la musique s'inscrit dans nos fantasmes, et c'est pour cela qu'il nous est impossible d'exprimer par le langage les émotions qu'elle déclenche en nous. C'est du **plaisir du fantasme** qu'il s'agit en définitive, qui se traduit pour nous en divers sentiments comme la tristesse, la gaieté, la colère... et c'est bien là le paradoxe du plaisir, qui soulève le problème de la **jouissance** tel qu'il est abordé dans la philosophie Kantienne<sup>10</sup> ou la psychanalyse Lacanienne<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Jean-François Pratt, *L'expérience musicale, exploration psychique*, ed. l'Harmattan, 2002, p.11

<sup>10</sup> Emmanuel Kant, 1724-1804, philosophe allemand, fondateur de l'« idéalisme transcendantal »

<sup>11</sup> Jacques Lacan, 1901-1981, psychiatre et psychanalyste français

Ces représentations existent pourtant, et même si elles s'exercent dans un rapport de soumission aux fantasmes, elles subissent également l'influence du contexte socioculturel et de l'histoire du sujet. Elles vont dès lors s'inscrire dans un rapport cognitif entre l'individu et l'objet musical, faisant apparaître la notion « d'Esthétique » dont nous parlerons plus tard. Mais avant cela elles peuvent donner lieu à un « plaisir imaginaire », où dans une démarche plus active nous allons donner une forme à nos fantasmes par des représentations, à mi-chemin entre le « plaisir inconscient » et la réalité. L'identification, que l'on retrouve chez beaucoup de musiciens, fait partie de ce phénomène.

Ainsi les liens que nous entretenons avec la musique seraient à la fois emprunts d'universalité et une expérience unique pour chacun d'entre nous. Les découvertes scientifiques récentes sur le cerveau humain tendent à s'accorder avec la psychanalyse, en affirmant aujourd'hui que langage et musique sont séparés fonctionnellement et anatomiquement<sup>12</sup>.

## 5. De l'énergie

Nous connaissons et avons tous ressenti cette force mystérieuse qui surgit lors de grands rassemblements tels un concert par exemple. Nous disposons également de nombreux témoignages d'artistes dépeignant leurs sensations au moment où ils se produisent sur scène devant un public nombreux. Le terme le plus souvent employé pour définir ce sentiment est : « énergie ». Nous pourrions remplacer ce terme par celui de « plaisir » pour les raisons suivantes :

- Le sentiment d'appartenir à une communauté, dans un contexte où tous les individus sont réunis autour d'un seul et même objet (musical

---

<sup>12</sup> Documentaire Arte *l'instinct de la musique*, réalisation Elena Mannes, diffusé le 11.10.2009

en l'occurrence) tend à poser un cadre rassurant, autant pour le groupe en tant qu'entité que pour chacun des individus, ceci établissant les conditions d'émergence du plaisir qui s'oppose au sentiment d'angoisse<sup>13</sup>.

- Du côté de l'artiste, l'angoisse qui est sienne dans les instants qui précèdent sa rencontre avec ce public nombreux (je parle du « trac » légendaire), nonobstant le fait que ce dernier puisse être acquis à sa cause, va se trouver anéantie dans une rupture brutale au moment de son entrée sur scène. C'est dans cette rupture et dans la communion qui s'ensuit avec le public que va pouvoir émerger le sentiment de plaisir, bien que la plus grande responsabilité de l'artiste dans cette rencontre, qui l'oblige à rester en quelque sorte « connecté » à la réalité, puisse nuire quelque peu à l'intensité de son plaisir, ceci n'ayant rien de systématique: le chanteur Bobby Mc Ferrin déclare qu'il lui est arrivé lors de ses concerts d'éprouver la sensation que ce n'était « *plus lui qui chantait* », mais que c'était « *une chose qui lui passait à travers*<sup>14</sup> ».

Ce sentiment d'universalité ne s'oppose pas au fait que le plaisir isole et reste une expérience propre à chacun, mais les conditions de son émergence peuvent être données par une expérience commune, autour d'un objet universel<sup>15</sup>: la musique.

---

<sup>13</sup> Angoisse: Si nous nous référons au domaine de la psychologie, nous pouvons définir l'angoisse comme une *sensation douloureuse de peur sans identification d'un objet externe*

<sup>14</sup> Documentaire Arte *l'instinct de la musique*, réalisation Elena Mannes, diffusé le 11.10.2009

<sup>15</sup> Cf p. 4, *Le contenu émotionnel de la musique est inscrit en elle-même*

## II. PLAISIR ET APPRENTISSAGE

### 1. Plaisir différé

Nous avons déjà évoqué le fait que notre manière d'aborder les concepts musicaux est tributaire d'un contexte socioculturel et de nos propres représentations :

*« Le premier réflexe d'un enfant devant un instrument de musique, c'est d'en jouer. Il est naturellement attiré. Les adultes ont parfois perdu cette capacité et n'osent pas s'aventurer, de peur de ne pas « savoir jouer » ou de « sonner faux »<sup>16</sup> »*

Ainsi, des représentations de la pratique musicale, dans ce qui *doit* être « bon » ou « mauvais », selon des critères propres à chaque individu dans un contexte socioculturel donné, naissent des inhibitions venant faire écran à l'accès au plaisir immédiat défini plus haut. La frustration, la peur de n'être pas capable de produire (ou de reproduire) des sons d'une manière organisée serait alors le moment où le désir se crée, avec pour conséquence le point de départ d'un apprentissage, seul moyen de combler ce vide.

Le plaisir dans ce cas se situerait comme objectif, celui-ci se définissant en tant que faculté à produire une musique qui se rapproche le plus possible de nos représentations.

Comment alors passer à côté d'un problème majeur de l'enseignement de la musique, je veux parler de la formation musicale ? L'enseignement de cette matière est en pleine évolution, et les professeurs cherchent sans cesse de nouveaux outils, mettent en place de nouveaux dispositifs

---

<sup>16</sup> Guylaine Vaillancourt, *Musique, musicothérapie et développement de l'enfant*, ed. de l'hôpital Ste-Justine, 2005, p .29

pour transmettre les savoirs liés à la notation musicale. La tâche est difficile pour cette raison : la notation solfégique est beaucoup trop éloignée des représentations de l'apprenti musicien, ceci induisant que les notions de plaisir immédiat ou imaginaire ne peuvent émerger à partir de ce simple matériau, d'où l'impossibilité de créer du désir, et même de voir apparaître une « désillusion » pour certains d'entre eux. Ce cas de figure qui a été la cause par le passé de nombreux abandons de la pratique musicale a remis en cause les méthodes d'enseignement de cette discipline, et aujourd'hui les professeurs de formation musicale s'attachent de plus en plus à inclure dans leur pédagogie cette notion de plaisir immédiat, notamment par le jeu, l'expression corporelle ou même directement avec l'instrument.

Néanmoins les connaissances liées au solfège s'inscrivent d'abord dans le but de « faire » de la musique, et en ce sens elles participent d'un processus qui aboutit à une autre forme de plaisir, que nous nommerons « plaisir différé ».

Le plaisir imaginaire puise, comme nous l'avons vu, ses racines dans nos fantasmes. Le désir suscité par ces fantasmes permet de mettre en place un processus qui va poser les conditions de base de l'apprentissage pour le sujet : Il s'agit pour lui d'effectuer des allers-retours permanents entre ses représentations et la réalité, en compensant les unes avec l'autre au cours de son apprentissage afin d'aboutir à une satisfaction de son désir, donc au plaisir, qui se trouve par voie de conséquence « différé ». Freud nous parle de ce phénomène :

*« Le moi apprend qu'il est indispensable de renoncer à la satisfaction immédiate, de différer l'acquisition de plaisir, de supporter certaines peines et de renoncer en général à certaines sources de plaisir. Le moi ainsi éduqué est devenu "raisonnable", il ne se laisse plus dominer par le principe de plaisir, mais se conforme au principe de réalité qui, au fond, a également pour*

*but le plaisir, mais un plaisir qui, s'il est différé et atténué, a l'avantage d'offrir la certitude que procurent le contact avec la réalité et la conformité à ses exigences »<sup>17</sup>.*

Par souci de clarté, je propose de clore ce paragraphe en représentant ce processus à l'aide de ce simple schéma :

**Représentations/fantasmes (plaisir imaginaire) → frustration<sup>18</sup> → désir → apprentissage (confrontation représentations/réalité) → plaisir (différé)**

## 2. De l'Esthétique

Accordons-nous dans un premier temps sur une définition satisfaisante de l'Esthétique pour le sujet qui nous intéresse. Nous accepterons celle de Jean-Marie Schaeffer<sup>19</sup> : « *relation cognitive au monde en vue d'en éprouver du plaisir* ».

Nous avons vu le processus qui s'opère dans le plaisir différé, avec cette notion nouvelle par rapport aux plaisirs immédiat et imaginaire qui est l'apprentissage. C'est au cours de cet apprentissage que les représentations esthétiques de l'apprenant se modifient, en confrontant ses propres représentations avec le monde qui l'entoure, en les comparant avec celles des autres, se créant ainsi une opinion, des critères qui vont lui permettre d'obtenir du plaisir devant tel ou telle œuvre, un plaisir « cognitif » :

---

<sup>17</sup> FREUD, *Introduction à la Psychanalyse*, tr. fr. S. Jankélévitch, Troisième partie, chapitre 22, éd. Payot, p. 336

<sup>18</sup> cf. Introduction, paragraphe qui traite de mon expérience personnelle

<sup>19</sup> Jean-Marie Schaeffer, spécialiste d'esthétique philosophique et de théorie des arts, directeur de recherche au CNRS, directeur d'étude à l'EHESS

*« Si l'esthétique est une conduite du sujet, l'artiste peut aussi avoir une intention esthétique de son œuvre. Mais sa perception esthétique ne sera pas nécessairement celle du spectateur. Se trouve alors caractérisée l'Esthétique comme une conduite, et le plaisir comme quelque chose de relatif : le fruit d'une rencontre entre un objet et un sujet »<sup>20</sup>*

L'Esthétique est donc une notion mouvante, car le plaisir qui s'y affère est le fruit d'une mise en adéquation de représentations propres avec un contexte socioculturel donné, ce dernier étant par définition en perpétuelle évolution, et c'est par l'intermédiaire de l'œuvre que s'effectue cette opération.

Nous ne devons pas nous méprendre : Il n'est pas question d'apporter ici une quelconque définition du « beau », cela étant laissé à l'appréciation de chacun, toujours en fonction de ses propres représentations.

Pour autant le contexte socioculturel prend une place importante dans l'élaboration de critères esthétiques. Nous connaissons les levées de bouclier qui eurent lieu contre des Picasso ou Duchamp dont les œuvres bousculèrent ces critères. Comme le dit justement Daniel Pennac à propos de ces réactions violentes à l'égard du travail de Picasso :

*«La vérité est que ces braves gens commençaient à souffrir d'un sentiment d'exclusion, ils entraient en solitude »<sup>21</sup>*

L'Esthétique, dans tous les arts, relève ainsi d'un domaine que nous allons aborder bientôt, qui est celui du lien social.

---

<sup>20</sup> Isabelle Hardouin, *L'éducation artistique à l'école*, coll. « Pratiques et enjeux pédagogiques », dirigée par M.Develay avec la collaboration de P.Merieux, ed. ESF 1997, p.72

<sup>21</sup> Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, ed. Gallimard, oct.2007, p.203

### 3. Déplaisir et frustration (interview de Zacharie Pacey, infographiste et ex-musicien professionnel)

La frustration se pose, nous l'avons vu, comme un élément nécessaire à la mise en place du processus d'apprentissage. Le but de l'apprentissage est de combler un manque, de satisfaire des désirs générés par nos fantasmes, mais encore faut-il que ce processus permette de transformer ces désirs pour les faire passer de l'état de « désirs fantasmés », impossibles à satisfaire, à un état de « désirs raisonnés » qui puissent se satisfaire d'un plaisir diminué mais conforme aux exigences du réel, ainsi que Freud nous l'a montré plus haut.

J'ai trouvé en la personne de Zacharie Pacey un exemple de parcours musical intéressant car traitant des différents points que nous abordons dans ce mémoire, et en particulier de la notion de « déplaisir » que nous allons examiner à travers cet entretien. Je lui ai demandé de me raconter son expérience musicale et la raison pour laquelle il a finalement décidé d'arrêter totalement la pratique de la musique. Voici un résumé des propos qu'il m'a tenu :

*« J'ai commencé le violon à 7 ans au conservatoire. Je n'ai jamais éprouvé de plaisir à pratiquer cet instrument, de part sa spécificité qui ne permet d'obtenir un son « agréable » qu'après plusieurs années de pratique d'une part, et de par les rapports que je qualifierais de « compliqués » avec les professeurs d'autre part. Je me contentais d'exécuter les exercices techniques rébarbatifs qui m'étaient imposés. J'ai malgré tout obtenu un diplôme de fin d'études en théorie musicale et harmonie. J'ai ensuite opté pour le piano qui m'a semblé plus adapté à ma personnalité. J'ai progressé très rapidement en autodidacte, puis suis parti à Vienne (Autriche) suivre des cours à l'American Institute of Music, décroché un diplôme section piano et claviers et y suis resté en tant qu'enseignant.*

*A mon retour en France je me suis vu très sollicité et participé à beaucoup de projets musicaux, mais sans jamais aucune motivation ou désir de monter sur scène, je restais passif et acceptais tous les projets sans trop réfléchir car si j'avais écouté mes désirs j'aurais systématiquement tout refusé ! Cela ne m'empêchait pas de m'investir totalement, même si les répétitions étaient souvent source de frustrations car le niveau d'exigences des musiciens avec qui je travaillais était le plus souvent en dessous des miennes. Il y a eu du reste toujours une confusion de la part des gens qui me qualifiaient de « doué » alors que ce n'était en fait que le fruit de ma capacité à produire un travail énorme dans une grande concentration.*

*Au fond ce qui m'intéressait c'était de progresser, d'apprendre, et le piano, les claviers ou la basse électrique (peu importait le type d'instrument d'ailleurs) ne présentaient d'intérêt pour moi que dans cette optique. Même la scène ne m'apportait qu'un plaisir indirect : la sensation de donner quelque chose de positif aux gens, la conviction que l'énergie déployée dans le jeu se transmettait au moins en partie au public, mais mes exigences étaient tellement élevées que, même conforté par les éloges du public, je n'éprouvais au final que peu de satisfaction. J'étais dans le fantasme du « Parfait ». J'ai peu à peu mis fin à tous mes projets musicaux car le « moteur » que constituait le fait de progresser s'essoufflait. Aujourd'hui je suis heureux dans le maniement des images (j'ai toujours pratiqué des arts visuels en parallèle avec la musique), j'ai découvert que je n'étais pas un « sonore » mais un « visuel », et je suis maintenant capable d'être satisfait du travail que je produis. »*

Ce témoignage nous permet de confirmer combien il est nécessaire que les fantasmes et les représentations se modifient au contact du réel sous peine de ne pas accéder au plaisir. D'autre part il semblerait que chez Zacharie l'appétit de connaître, ou la « pulsion épistémophilique<sup>22</sup> » en langage

---

<sup>22</sup> Pulsion épistémophilique: désir de savoir, qui, selon la théorie psychanalytique, serait une forme détournée des pulsions sexuelles et aurait son origine dans une interrogation sur la nature de la sexualité. Cf dictionnaire en ligne *Larousse.fr*

psychanalytique, soit d'une telle intensité qu'il empêche totalement ou partiellement l'accès au plaisir, même immédiat. Nous pouvons alors supputer que si un tel phénomène se produit, il en existe d'autres de natures différentes qui produiraient ce même effet... Nous ne développerons pas cet aspect car le champ d'investigation qui s'ouvre ici me paraît relever d'une démarche inverse à celle que je propose qui est d'aller *vers* une pédagogie du plaisir, et non pas de répertorier ce qui peut aller contre, même si nous tâcherons de repérer les situations qui posent problème. Par contre ce qui est à retenir dans le cadre de l'Enseignement est qu'un élève qualifié de « doué », qui progresse rapidement, qui travaille beaucoup ne le fait pas nécessairement dans un objectif de plaisir, ce qui peut avoir des conséquences plus ou moins néfastes pour sa pratique future.

#### 4. Discours et lien social

Nous avons pu établir dans le premier chapitre que la musique pouvait se situer hors du langage. Cependant elle s'organise comme un langage, dans la mesure où celui qui la crée peut y mettre du sens, par sa volonté de transformer ses fantasmes en un « discours » intelligible par d'autres, et en utilisant des codes, des signifiants sonores communément connus et admis dans un contexte socioculturel donné. Ce discours musical dont il est question, nous devons y apporter une vigilance particulière car il ne peut s'adresser qu'à des individus en particulier, le sens qu'il transporte pouvant être totalement différent d'une personne à une autre. Comment alors est-il possible d'échanger entre individus à propos de la musique ?

« On vante les mérites de la musique pour assurer le lien social. [...] Mais c'est le discours qu'on tient sur la musique, c'est tout ce qui est autour, dans la symbolique sociale, religieuse, de la fête ou de la cérémonie, qui agit et porte les idéaux qu'on croit, à tort, issus du musical<sup>23</sup> »

Le lien social s'opèrerait donc autour de la musique et non pas par elle-même. Cela se vérifie sans aucun doute la plupart du temps, et c'est là qu'il devient possible effectivement d'échanger, de « discourir » sur les notions d'Esthétique, de représentations, de plaisir... Mais je crois néanmoins que ce qui peut se passer lors de grands rassemblements et que nous avons étudié dans le chapitre « Energie » est d'un autre ordre qu'une « *propension à fondre les idéaux personnels en un idéal commun [...] que représente l'œuvre, l'artiste ou la cause commune*<sup>24</sup>. » Il me semble que la musique possède intrinsèquement le pouvoir d'entrer au plus profond de nos êtres, et quelle que soit la manière dont nous la recevons, nous ne pouvons pas éviter ce qu'elle nous insuffle. En cela elle représente un lien social majeur, car ce qu'on dénomme ainsi n'est pas seulement de l'ordre de règles établies entre les individus, mais inclut également ce qui les unit du point de vue de l'affect.

---

<sup>23</sup> Jean-François Pratt, *L'expérience musicale, exploration psychique*, ed. l'Harmattan, 2002, p.72

<sup>24</sup> Jean-François Pratt, *L'expérience musicale, exploration psychique*, ed. l'Harmattan, 2002, p.73

### III. VERS UNE PEDAGOGIE DU PLAISIR

#### 1. Un plaisir contagieux ?

« *La meilleure pédagogie chez les artistes est étroitement liée au plaisir d'être là et de transmettre*<sup>25</sup> »

Il est de coutume de dire qu'il est souhaitable de susciter le désir d'apprendre chez un élève. Or nous nous rendons bien compte que ce désir existe nécessairement avant la rencontre avec l'enseignant. Et même dans l'éventualité où il serait absent, il serait absolument impossible pour l'enseignant d'accéder à cet endroit si intime. En d'autres termes le désir de l'élève n'est pas celui de l'enseignant, et la communication de *moi à moi*, dans ce que le *moi* comporte d'inconscient, ne peut pas se faire ; A moins qu'il y ait une troisième instance qui autorise cette communication, et nous pouvons évidemment suggérer que la musique soit celle-là. C'est alors qu'autour de l'objet musical peut se créer une situation de plaisir partagé, par l'intermédiaire du lien social dont nous avons parlé précédemment.

A travers les propos que j'ai recueillis auprès de mes élèves<sup>26</sup>, il me semble pertinent de relever le fait qu'ils aiment pour la plupart « *jouer avec les autres* » et « *pour les autres* », certains d'entre eux exprimant une envie de « *faire plaisir* ». Cela vient confirmer d'une part l'importance du lien social qui existe à travers l'expression musicale, et d'autre part suggère que leur plaisir (leurs plaisirs), dans tout ce qu'il comporte d'organique, d'imaginaire ou d'énergie trouve une voie d'accès dans les pratiques collectives.

---

<sup>25</sup> *L'Art pour quoi faire : A l'école, dans nos vies, une étincelle*, collectif, ed. Autrement, 2000, p.145 (entretien avec Alessandro Tsolakis, poète et haut fonctionnaire, responsable de la direction générale en charge de l'éducation, de la formation professionnelle et de la jeunesse à la CE à Bruxelles)

<sup>26</sup> Voir Annexe 2, *Question à mes élèves: Quels plaisirs tirent-ils de leur pratique musicale?*

Il convient aussi de noter leur soif d'apprendre et de progresser pour atteindre leurs objectifs, se rapprocher de leurs représentations, mais ne mentionnent à aucun moment la relation qu'ils entretiennent avec leur professeur (moi en l'occurrence !). On peut en déduire que l'enseignant ne se pose que comme un médiateur, une personne ressource qui les aide dans cette démarche de recherche de plaisir.

Pour ma part, il me semble qu'il faille porter la plus grande attention au lien social, veiller à ce qu'il soit de la meilleure qualité possible entre l'enseignant et les élèves, car c'est d'abord « autour » de la musique et du plaisir qu'elle nous procure que nous sommes réunis. Cela n'est cependant pas suffisant pour définir une pédagogie. J'ai pu constater, lors de séances collectives, le plaisir éprouvé par certains élèves plus rapides que d'autres à comprendre, ou disposant de plus grandes connaissances, à prendre la place de l'enseignant de manière autoritaire et soudaine et dans un état d'excitation certain. Ainsi le fait de posséder du savoir et de le transmettre serait une forme de jouissance. Il est pourtant nécessaire d'être attentif en qualité d'enseignant à ce que cette jouissance ne soit pas synonyme de toute-puissance, ceci ôtant la possibilité d'un plaisir partagé dans le sens où la toute-puissance serait ici d'ordre narcissique. C'est alors que se pose la question de la légitimité : L'enseignant est là pour dispenser des savoirs, mais il ne peut le faire que s'il pose un cadre rassurant pour les élèves, de cohésion au niveau du lien social et dans un plaisir relatif à l'objet musical seulement, celui-ci ne pouvant être trop éloigné des représentations des élèves.

## 2. Une pédagogie de l'endogène

Les pédagogies centrées sur le sujet affirment que l'apprentissage ne peut se mettre en place que par la seule volonté de l'individu. L'examen de la notion de plaisir que nous faisons ici vient confirmer une nouvelle fois cette thèse, qui est loin d'être nouvelle puisque nous en retrouvons les traces dans le *Ménon* de Platon<sup>27</sup> ou dans le livre A de la *Métaphysique* d'Aristote<sup>28</sup>. Dans le contexte de l'enseignement musical, on peut ajouter que, indépendamment de la nécessité de connaître inhérente à chacun, « l'objet musical » est déjà source de plaisir, de par son ancrage au plus profond de nous, et par les fantasmes et les représentations qui y sont liés. Il constitue alors un point d'appui extrêmement solide pour le pédagogue qui, même s'il lui est impossible d'entrer dans l'univers « fantasmé » des élèves, peut tout à fait disposer d'un certain nombre de leurs représentations, en les mettant à jour grâce au lien social. Les pratiques collectives vont du reste permettre de diversifier les modalités de ce lien, en faisant se confronter les représentations des uns avec celles des autres, favorisant ainsi leur émergence et fournissant des informations précieuses au pédagogue. Fort de ce matériau, il pourra alors les confronter aux siennes, et ensuite proposer dans la mesure de ses compétences de travailler sur ces représentations en les confrontant cette fois au réel, en permettant également leur élargissement, cela engendrant du même coup une multiplication des plaisirs possibles, tant dans leur variété que dans leur intensité.

---

<sup>27</sup> Platon: philosophe grec, 427/346 av. J-C, considéré comme l'un des premiers et des plus grands philosophes occidentaux

<sup>28</sup> Aristote: philosophe grec, 384/322 av. J-C

### 3. La question de l'évaluation

La danseuse et chorégraphe Dominique Hervieu intervient avec sa compagnie dans différentes villes de France dans un but pédagogique autour de l'initiation à la danse contemporaine. Dans son analyse du rapport à la danse, nous notons ceci :

*« Contrairement à la performance en sport, la danse n'a souvent comme objectif que la gratuité et le plaisir, pour lesquels l'évaluation n'est pas directe. C'est sans doute dans cet espace de gratuité que se situe la vraie force de subversion de la danse, dans la valeur qui est accordée au plaisir, en opposition au diktat de la rentabilité et de l'utilité<sup>29</sup> ».*

Nous comprenons aisément combien il est difficile de mesurer, de quantifier la valeur du plaisir, celui-ci relevant de l'expérience individuelle. Contrairement à l'enseignement dispensé au sein de l'Education Nationale, où l'évaluation reste la plupart du temps directe, aidée en cela par un système de notation dont la vacuité n'est plus à démontrer, et porte sur les connaissances qui « doivent » être acquises par l'ensemble des élèves, l'enseignement musical a d'abord pour objet, à mon sens, leur épanouissement personnel, dont le plaisir est une des composantes majeures. Dominique Hervieu parle « *d'évaluation indirecte* » ; Nous pourrions aller plus loin en prétendant que cette évaluation ne peut pas exister dans un contexte où le plaisir est roi, mais nous entrons dans le royaume de l'auto-évaluation, avec les pratiques collectives comme moyen de la provoquer comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

---

<sup>29</sup> *L'Art pour quoi faire : A l'école, dans nos vies, une étincelle*, collectif, ed. Autrement, 2000, p.83, entretien avec Dominique Hervieu, responsable du centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne avec José Montalvo

Ce n'est qu'à partir du moment où l'élève est en mesure de mettre en adéquation un nombre suffisant de ses représentations avec la réalité, que ses critères esthétiques s'affirment et qu'il rentre dans un processus de recherche cognitive maîtrisé (le plaisir étant, dans ce cadre, différé) que peut s'exercer une évaluation directe, car c'est l'élève lui-même qui, implicitement ou explicitement, sera en demande de cette évaluation, dans la mesure où il légitimera l'enseignant pour ce faire.

Nous pourrions schématiser ce qui vient d'être développé en distinguant deux sortes de pratique musicale appelant des moyens d'évaluation différents : l'une « amateur » et l'autre « professionnelle ».

#### 4. Des outils pédagogiques

##### **-Rassurer**

Il est l'heure de rassembler les éléments que nous avons étudiés jusqu'à présent afin d'en extraire des matériaux plus concrets susceptibles d'aider l'enseignant dans sa pratique. Dans cet objectif de plaisir qui nous intéresse, nous pouvons noter en premier lieu, comme je l'ai déjà indiqué, le rôle très important du lien social. C'est d'abord dans un cadre rassurant, pour l'enseignant et pour les élèves, que les inhibitions peuvent se lever, en donnant la possibilité à l'erreur d'exister, d'un côté et de l'autre: *« Il m'arrive de me demander si deux erreurs qui se combattent ne sont pas plus fécondes qu'une vérité qui régnât sans conteste. »* (Jean Rostand)

##### **-Culture musicale**

Les pratiques collectives vont permettre de confronter les représentations de chacun, leur mise en commun étant une source naturelle de leur élargissement pour tous. Cela signifie que l'enseignant est à

même de se rapprocher de ces représentations, ce qui n'est pas toujours évident, notamment dans les Musiques Actuelles où le champ d'esthétiques est très large. La culture musicale s'avère alors être la première des priorités pour lui car c'est grâce à elle qu'il pourra obtenir en premier lieu sa légitimité devant ses élèves. Il aura donc à l'enrichir en permanence pour repérer rapidement quelles sont les représentations et les sources de plaisir de chacun.

### **-Conditions matérielles**

Les Musiques Actuelles Amplifiées disposent en revanche d'un avantage certain sur d'autres esthétiques qui est l'accès facile et rapide au plaisir immédiat. Cela est dû aux possibilités sonores qu'autorisent les instruments amplifiés, ainsi qu'à la facilité d'exécution que l'on peut trouver dans un répertoire souvent proche des goûts des élèves, et donc accessible même à ceux dont le bagage technique est très léger (nous pourrions y opposer l'expérience de Zacharie de son apprentissage du violon). L'outil du musicien est son instrument, ce sera également l'outil de l'enseignant, auquel il devra être attentif en veillant à ce que les élèves bénéficient des meilleures conditions de restitution du son possibles. Nous sommes amenés à prendre en compte dans notre enseignement, à cause de budgets souvent bien trop faibles en regard des exigences des Musiques Actuelles Amplifiées, les conditions acoustiques parfois médiocres et le matériel de facture bien inférieure à celui qu'utilisent les musiciens qui font référence pour nos élèves. Il est alors du devoir de l'enseignant de mettre en oeuvre tout ce qu'il est possible de faire pour améliorer ces conditions: prendre sérieusement en compte les critères acoustiques des locaux dont il dispose, faire prendre conscience aux élèves de l'importance du réglage de leurs instruments, de leur placement les uns par rapport aux autres, de la chaîne du son et les éléments techniques qui y sont liés ainsi que de la protection auditive dans les cas où leur pratique nécessite un volume conséquent. Tout cela contribuera au plaisir lié au son et au développement de l'écoute, de l'oreille de chacun, en re-situant toujours les éléments dans leur contexte réel. En conséquence, on ne peut pas obtenir le

son de Jimi Hendrix<sup>30</sup> avec un ampli à transistors de 15 watts et une guitare à 150 euros!

### **-Pratiques collectives et répertoire**

Nous avons tenté de comprendre au cours de ce mémoire que les pratiques collectives sont au coeur de la « pédagogie du plaisir » que j'évoque ici. Le lien social qu'elles tissent donnent au pédagogue un rôle de « régulateur », en ce sens qu'il va répondre aux frustrations engendrées par l'écart entre le plaisir imaginaire et la réalité de la musique que produisent les élèves. C'est dans le processus d'apprentissage qui en découle qu'il va pouvoir donner les éléments du savoir nécessaires au maintien de la cohésion du groupe, et répondre en même temps aux besoins cognitifs de chacun dans leur objectif de plaisir différé. Le choix du répertoire s'avère alors déterminant pour répondre à toutes ces exigences, et bien entendu les pièces proposées pourront être arrangées en fonction des besoins, à condition que les élèves comprennent et acceptent les raisons pour lesquelles l'enseignant les éloigne (le moins possible) de la pièce originale.

### **-Commentaire d'écoute**

Les élèves entretiennent généralement des rapports avec la musique qui sont de nature passive avant d'être active lorsqu'ils rentrent dans la pratique instrumentale. Ce n'est pas la même chose d'écouter ou de faire de la musique. Nous pouvons les rendre plus actifs dans leur écoute afin d'affiner leurs critères esthétiques. Le commentaire d'écoute, sous différentes formes peut être un outil intéressant. Il n'est pas nécessairement un exercice isolé et peut prendre la forme d'un débat avant de travailler un titre nouveau par exemple, ce qui importe est que les élèves puissent avoir une démarche active lorsqu'ils écoutent de la musique chez eux. Le plaisir que l'enseignant éprouvera à faire entendre certaines subtilités contenues dans le répertoire travaillé pourra influencer avantageusement sur le plaisir épistémophilique des élèves.

---

<sup>30</sup> Jimi Hendrix, 1942-1970, considéré comme l'un des musiciens les plus novateurs du xx<sup>e</sup> siècle, notamment en raison de son approche révolutionnaire de la guitare électrique et des techniques d'enregistrement en studio

### **-Responsabilisation**

Il est pourtant des cas où certains élèves peuvent se contenter de plaisir immédiat, que ce soit simplement dans l'aspect sonore qu'ils le trouvent ou dans le lien social par exemple, cela impliquant qu'ils ne rentrent pas dans un processus d'apprentissage. Il appartient alors à l'enseignant d'utiliser ce plaisir immédiat en donnant plus de responsabilité à ces élèves (à titre d'exemples on pourra attribuer à l'un un rôle « sonore » indispensable à la réalisation d'un morceau ou à l'autre la responsabilité de le débiter seul). Ils se retrouveront alors dans une position qui, si elle peut leur paraître moins confortable, les amènera à porter leur attention sur d'autres aspects de la musique et, peut-on l'espérer, aboutir à une demande de connaissances pour assumer leur rôle au mieux, demande à laquelle le professeur pourra répondre afin d'enclencher ce processus cognitif. Ce qui se passe dans ce cas de figure est que l'enseignant met en place une situation de frustration nécessaire aux conditions d'apprentissage. Cet outil est cependant difficile à maîtriser, j'en veux pour preuve une expérience pédagogique que j'ai menée.

### **-Frustration**

J'ai pour ma part usé de ce procédé avec deux élèves, en voici le récit: le concert « audition » se profilant, j'ai réuni deux élèves de niveau et de profil assez similaires pour y jouer un titre qui me semblait adapté au vu du nombre d'années de leur pratique instrumentale (et de leur faible niveau en regard de ces années). Nous avons travaillé ce titre en cours mais eux ne le travaillaient très clairement pas chez eux. J'ai décidé de les accompagner le jour de l'audition publique à la basse et au chant, en les mettant en garde que de ce fait je ne serais pas totalement disponible pour les aider dans leur exécution. Cette formule était délibérée de ma part, et je savais qu'ils seraient en difficulté ce jour-là, mais je voulais provoquer une frustration qui puisse les faire réagir par rapport aux raisons pour lesquelles ils avaient une pratique musicale. Effectivement le résultat s'avéra pire que ce que je prévoyais, et malgré mes efforts en temps réel pour les aider à simplement suivre la grille d'accords il leur était impossible de

jouer le titre en question, ce fut une succession de bruits divers qui accompagnèrent mon chant et ma ligne de basse. Cet épisode n'a aucunement déclenché cette frustration tant attendue, et ils ont simplement passé un mauvais moment dans la panique de la situation. Cela m'a bien entendu fait réfléchir et après discussion avec eux, j'ai pu relever les points suivants: il s'avère que je soupçonne l'un d'être dans un cas « d'amusie » comme le décrit dans son livre Oliver Sacks<sup>31</sup>, c'est-à-dire qu'il ne parvient pas à entendre les hauteurs de notes ni à battre la mesure correctement. En-dehors du fait qu'il ne joue presque pas de son instrument chez lui et qu'il a cessé les pratiques collectives pour prendre uniquement des cours individuels, il me semble atteindre dans ce cas précis les limites pédagogiques de l'enseignement musical, et les raisons qui poussent cet élève de 17 ans, qui ne mémorise jusqu'à aujourd'hui pas un seul accord ni aucune mélodie, à continuer de prendre des cours de guitare (depuis cinq ans) restent pour moi un mystère... Concernant l'autre élève, j'ai pu repérer qu'il utilisait essentiellement l'aspect visuel, se repérant grâce à l'imitation des autres musiciens (en regardant les positions sur le manche de guitare des autres élèves car les cours qu'il suit sont soit en pratiques collectives, soit en binôme). L'épisode de l'audition a permis de mettre à jour son manque d'autonomie et nous avons établi ensemble qu'il serait souhaitable pour lui de remédier à ce problème. J'ai donc adapté mes cours en ce sens. Pour conclure ce chapitre, il est évident que manier cette notion de frustration est périlleuse, et provoquer une frustration ne signifie pas nécessairement plonger les élèves dans le déplaisir. J'ai ainsi mesuré les limites de cette expérience, et je m'attache aujourd'hui à développer, comme je le mentionne au début de ce paragraphe, d'obtenir des élèves qu'ils s'investissent dans un processus d'apprentissage tout en préservant le plaisir qui est le leur.

### **-Évaluation, auto-évaluation**

Nous avons parlé de l'évaluation et de l'auto-évaluation qui vont intervenir plus ou moins en fonction du profil de l'élève et de son niveau d'exigences en matière d'acquisitions de connaissances. Après avoir

<sup>31</sup> Oliver Sacks, *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*, ed. du Seuil, 2007

choisi le répertoire qui correspond au mieux à ses critères esthétiques et à son mode de fonctionnement (les deux n'étant pas forcément en adéquation, le pédagogue accompagnera l'élève dans ce chemin sinueux pour y parvenir, aidé en cela par la profusion de références musicales disponibles, car nous comprenons bien qu'interpréter des chansons de Bob Dylan<sup>32</sup> ou de Dream Theater<sup>33</sup> ne fait pas appel aux mêmes compétences, ni à la même sensibilité), nous allons disposer de plusieurs outils pour confronter ses représentations à la réalité, en prenant en compte les différents types de plaisir, immédiat, imaginaire, différé.

### *-Concert*

Le premier de ces outils va être la prestation en public (concert). Ces prestations qui rythment les années d'apprentissage en école de musique constituent autant d'objectifs pour les élèves, et sont source de plaisirs comme de frustrations. C'est aussi là que se révèlent les phénomènes d'identification que l'on retrouve chez beaucoup de jeunes musiciens, et bien entendu il sera important de connaître ces icônes afin d'établir un lien social avec les élèves qui tiennent compte de la forte présence de leur plaisir imaginaire. Les concerts sont donc des moments d'auto-évaluation importants, et elle surgit de leur part souvent assez facilement, mais en ne tenant compte la plupart du temps que de leur prestation individuelle sans analyser la prestation collective. Il faut dans la plupart des cas les rassurer et re-situer le débat sur la musique. C'est donc le plus souvent possible, dans la mesure où les élèves ont quelque chose à proposer et dans des conditions de diffusion correctes, que ce genre d'événement pourra être organisé, car l'énergie qui se déploie dans ces moments privilégiés ne se retrouve pas ailleurs.

---

<sup>32</sup> Bob Dylan, musicien américain né le 24 mai 1941, figure majeure de la musique « pop » américaine

<sup>33</sup> Dream Theater, Groupe de « métal progressif » américain formé en 1985, caractérisé par un haut niveau de technique instrumentale, mais à qui l'on oppose souvent un manque de « contenu émotionnel » dans leur musique

### -Enregistrement

Un autre outil, indispensable à mon sens au moins dans la pratique des Musiques Actuelles, qui rassemble presque tous les éléments que nous avons étudiés et qui, contrairement à la prestation publique qui s'opère dans un espace-temps limité, garde une trace des moments d'apprentissage: il s'agit de l'enregistrement. L'élément sans doute le plus important concernant cet outil est la possibilité qu'il offre au pédagogue de mettre les élèves en situation de recul nécessaire à la confrontation de leurs représentations avec la réalité. C'est alors l'occasion d'une auto-évaluation et/ou d'une évaluation directe selon les besoins de chacun, qui pourra s'affiner avec le temps, puisqu'il reste une trace sur laquelle nous pouvons revenir, marquant ainsi un repère dans le processus d'apprentissage. Nous pourrions utiliser l'enregistrement de deux manières: de façon régulière à l'intérieur des cours pour travailler en détail des éléments cognitifs (plutôt d'ordre technique), et sous forme de projet qui va nécessiter un travail à plus long terme et des moyens plus importants, par exemple la réalisation d'un album CD.

### -Vidéo

Un dernier point va concerner l'utilisation de la vidéo, mais cela pourra avoir lieu si elle s'inscrit dans un projet artistique, par exemple dans le cadre d'une mise en scène, car nous savons à quel point il est difficile de voir son image, d'autant plus pour les adolescents, cela peut être une cause de déplaisir plus que de plaisir. J'émettrai donc une réserve à utiliser cet outil, l'objet de notre enseignement n'étant pas l'image mais bien le son.

## CONCLUSION

En préambule à cette conclusion, j'aimerais préciser que mon domaine de compétences se situant dans les Musiques Actuelles, tout ce qui a été exposé dans ce mémoire a pu être orienté de ce fait, et d'aucuns y trouveront probablement à redire concernant d'autres esthétiques. Mon propos était en premier lieu d'aborder l'enseignement musical par le prisme du plaisir. Ces deux notions étant pour le moins complexes, il est bien évident que ma réflexion s'en trouve incomplète, et ne constitue qu'un point de départ à l'élaboration possible d'une pédagogie centrée sur le plaisir.

Je retiendrai avant tout à travers l'élaboration de ce mémoire la difficulté d'allier langage et plaisir, ou comment expliquer une notion qui relève de l'indicible? La magie de la musique réside dans la faculté de l'artiste à transmettre des émotions qu'il va chercher uniquement au fond de lui-même, prouvant par là que nous sommes des « êtres sonores ». La musique intérieure de chacun d'entre nous contient toutes les émotions du monde, et relève ainsi de l'universel. C'est cela qu'il convient de transmettre, que le plaisir est en soi, pour soi, et que la faculté d'aller le chercher aura pour conséquence de le répandre tout autour, engendrant alors de nouveaux plaisirs partagés. Dans cette pédagogie du plaisir que j'avance, tous les outils qui peuvent contribuer à aller dans ce sens me semblent les bienvenus, et il en est encore d'autres qui n'ont pas été abordés ici, comme le jeu (ne dit-on pas que nous « jouons » de la musique, le plaisir apparaissant assez clairement dans cette formule?) ou l'improvisation. Mais finalement le principe reste le même, ce sont simplement les modalités qui changent pour mettre en exergue cette notion qui pourra accompagner l'apprentissage du musicien, en modifiant peu à peu son rapport à la musique et en interrogeant les raisons profondes de son investissement dans une pratique musicale, de ses critères esthétiques, et contribuant à son épanouissement

personnel qui posera des bases propices à la réussite de ses entreprises futures, qu'elles soient musicales ou non.

A l'heure de conclure, j'ai choisi d'insérer à la fin de ce mémoire des citations qui, par leur pertinence et leurs contradictions, illustrent parfaitement les questions qu'il m'a été donné d'examiner, et offrent même parfois d'autres pistes de réflexions. Mon « plaisir différé » à l'issue de ce travail succède ainsi au « plaisir épistémophilique » qui a accompagné ma démarche pour tenter d'aller « vers une pédagogie du plaisir ».

## BIBLIOGRAPHIE

**Documentaire Arte** *l'instinct de la musique*, réalisation Elena Mannes,  
diffusé le 11.10.2009

**Jean-François Pratt**, *L'expérience musicale, exploration psychique*,  
éditions l'Harmattan, 2002

**Guylaine Vaillancourt**, *Musique, musicothérapie et développement de l'enfant*,  
éditions de l'hôpital Ste-Justine, 2005

**Sigmund Freud**, *Introduction à la Psychanalyse*, traduction française  
S. Jankélévitch, éditions Payot

**Isabelle Hardouin**, *L'éducation artistique à l'école*, coll. « Pratiques et enjeux  
pédagogiques », dirigée par M.Develay avec la collaboration de P.Merieux,  
éditions ESF 1997

**Daniel Pennac**, *Chagrin d'école*,  
éditions Gallimard, octobre 2007

**Collectif**, *L'Art pour quoi faire : A l'école, dans nos vies, une étincelle*,  
éditions Autrement, 2000

**Oliver Sacks**, *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*,  
éditions du Seuil, 2007

**Michel Onfray**, *l'art de jouir*,  
éditions Grasset & Fasquelle, 1991

**Revue française de psychanalyse**, *plaisir et jouissance/ chemins et détours*,  
tome 14, janvier-février 1990, revue bimestrielle, directeur: Claude Le Guen

**Jean Piaget**, *Psychologie et pédagogie*,  
éditions Denoël, 1969

**Alain**, *Propos sur le bonheur*,  
éditions Gallimard, 1928, collection Folio essais

## ANNEXES

### Annexe 1

Extrait de l'ouvrage du Dr Bernard Auriol *La Clef des Sons, éléments de psychosonique*, 1ère édition 1991, 2<sup>ème</sup> édition 1994, Eres.

Site internet : <http://auriol.free.fr/psychosonique/ClefDesSons/index.htm>

### **Les Rasas d'après Avalon, p.214 et Sridhar, 1983**

<b>Rasa</b>	<b>traduction</b>	<b>Sentiments</b>
<b>Shringara</b>	volupté sexuelle	Béatitude spirituelle
<b>Hasya</b>	bonne humeur	Humour
<b>Karuna</b>	compassion	Tristesse, solitude
<b>Raudra</b>	courroux	Colère, fureur
<b>Vira</b>	héroïsme	Héroïsme, grandeur
<b>Bhayanaka</b>	crainte	Terreur, frayeur
<b>Bibhatsa</b>	dégoût	Dégoût
<b>Adbhuta</b>	étonnement	Joie, surprise
<b>Shanti</b>	paix	Paix, repos, tranquillité

## Annexe 2

**Question à mes élèves : *Quels plaisirs tirent-ils de leur pratique musicale?***

**Cyril (17 ans):** truc animal, je ressens quelque chose de pas conscient, de sexuel. C'est presque de la jouissance sans vraiment pouvoir l'expliquer.

**Simon (15ans, scolarisé dans une classe d'enfants précoces) :** découvrir des choses, jouer en groupe (amusement, c'est sympa), mais pas pour montrer que je suis fort. Passe-temps sympa, ça permet de passer à autre chose. Un coup de blues, on joue un morceau et hop ! ça fait du bien, on passe à autre chose, c'est un autre univers.

**Antoine et Arthur (15 ans) :** refaire des chansons qu'on aime bien. Ecouter et jouer c'est pas pareil. On entre dans la peau du guitariste. C'est une liberté, on peut composer.

**Ugo (17 ans) :** Quand je fais un morceau, j'ai du mal et à force de persister ça ressemble à ce que je voulais faire. J'aime bien écouter la musique, et quand je joue, j'aime bien écouter comme si ça n'était pas moi qui jouais.

**Oscar (14 ans) :** On est content, ça fait un joli son, c'est intéressant, ça me rend content. La musique c'est joli.

**Adrien (15 ans) :** Jouer en public, pour les autres. Travailler les titres que j'aime, que j'écoute et arriver à les refaire.

**Bertrand et Benoît (15 ans) :** Pour faire plaisir. Entendre de la musique et se dire

pourquoi je ne ferais pas ça moi aussi. Moins de plaisir seul qu'en groupe, mais libre de faire ce qu'on veut. Satisfaction de progresser.

**Alexis et Antoine (13 ans) :** ça défoule, j'aime bien le son et jouer avec les autres.

**François et Simon (17 ans) :** Se défouler, rejouer les trucs qu'on écoute, penser à autre chose. Travail sur soi, volonté d'apprendre et de progresser. Content de voir qu'on sait jouer des trucs. Créer soi-même des morceaux.

**Léo (17 ans) :** Permet de me poser, de me détendre. Le plaisir de jouer avec et pour les autres et pour moi. Mon père et mon frère font de la musique, j'ai commencé par le piano, et la guitare ça a été la révélation.

## **CITATIONS (pour le plaisir...)**

citations recueillies sur le site <http://www.evene.fr/>

*La musique donne une âme à nos coeurs et des ailes à la pensée.*

**[Platon] Extrait du poème La Musique**

*L'information n'est pas la connaissance. La connaissance n'est pas la sagesse. La sagesse n'est pas la vérité. La vérité n'est pas la beauté. La beauté n'est pas l'amour. L'amour n'est pas la musique. La musique est la meilleure des choses.*

**[Frank Zappa] Extrait de Music is the best**

*La musique est peut-être l'exemple unique de ce qu'aurait pu être - s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées - la communication des âmes.*

**[Marcel Proust] Extrait de La Prisonnière**

*La musique est la langue des émotions.*

**[Emmanuel Kant]**

*La musique offre aux passions le moyen de jouir d'elles-mêmes.*

**[Friedrich Nietzsche] Extrait de Le Gai Savoir**

*La musique seule a une place dans le monde actuel, précisément parce qu'elle ne prétend pas dire des choses déterminées.*

**[Mikhaïl Bakounine]**

*La bonne musique ne se trompe pas, et va droit au fond de l'âme chercher le chagrin qui nous dévore.*

**[Stendhal] Extrait des Lettres sur Haydn, de Mozart et de Métastase**

*Il est tout aussi agréable d'écouter la musique qu'il est déplaisant d'en entendre parler.*

**[Georg Christoph Lichtenberg] Extrait de Le miroir de l'âme**

*Quand on compose de la musique, on est à l'intérieur de soi.*

**[Charlélie Couture]**

*La musique seule peut parler de la mort.*

**[André Malraux]**

*A mettre sa vie en musique On en oublie parfois de vivre.*

**[Hubert Félix Thiéfaine] Paroles de la chanson Je t'en remets au vent**

*Il n'existe que deux sortes de musique : la bonne et la mauvaise.*

**[Duke Ellington]**

*Traversée directement par les désirs et les pulsions, la musique n'a jamais eu d'autre sujet que le corps.*

**[Jacques Attali] Extrait de Bruits**

*La musique mérite d'être la seconde langue obligatoire de toutes les écoles du monde.*

**[Paul Carvel] Extrait de Jets d'encre**

*La musique n'est pas une question de style mais de sincérité.*

**[Björk]**

*Pour justement détester la musique moderne, il faut la connaître. Ainsi, on pourra la détester plus intelligemment. Ou bien, sait-on jamais, l'apprécier.*

**[Leonard Bernstein]**

*La musique me donne, alors que parler me retire quelque chose.*

**[Björk] Extrait d'une interview dans Télérama - 18 Octobre 2000**

*Je ne connais absolument rien à la musique. Pour ce que je fais, je n'en ai pas besoin !*

**[Elvis Presley]**

*La musique commence là où s'arrête le pouvoir des mots.*

**[Richard Wagner]**

*La musique doit humblement chercher à faire plaisir, l'extrême complication est le contraire de l'art.*

**[Claude Debussy]**

*Le plaisir esthétique doit être un plaisir intelligent.*

**[José Ortega y Gasset] Extrait de La déshumanisation de l'art**

*La musique est infinie. Elle est le langage de l'âme.*

**[Otto Klemperer]**

*On ne joue jamais de la musique pour perdre ou gagner quelque chose, juste pour exprimer des émotions.*

**[Dan Ar Braz]**

*On fait de la musique, on n'en parle pas !*

**[Frédéric Vitoux] Extrait de La comédie de la terracina**

*Lorsque nous passons le temps en faisant de la musique quelque chose dans le temps cesse de passer.*

**[Pascal Quignard]**

*Il est des sentiments si intraduisibles qu'il faut la musique pour les suggérer.*

**[André Esparcieux]**

*La musique. Probablement la langue véritable du subconscient, la langue universelle au-delà du possible.*

**[Louis Geoffroy] Extrait d' Un Verre de bière mon minou**

*L'erreur est de croire que l'action court au plaisir ; car le plaisir accompagne l'action.*

**[Alain] Extrait des Propos sur le bonheur**

*Qui cherche le plaisir ne trouve que des chaînes.*

**[Jacques Deval] Extrait de Afin de vivre bel et bien**

*Il y a une certaine incompatibilité, voire un choix nécessaire, entre comprendre et se faire plaisir.*

**[Didier Van Cauwelaert] Extrait de La Vie interdite**

*Si l'on ôtait les chimères aux hommes, quel plaisir leur resterait-il ?*

**[Bernard Fontenelle]**

*Pour un plaisir, mille douleurs.*

**[François Villon] Extrait de Ballade des proverbes**

*Il n'y a point de plaisir qui ne perde à être connu.*

**[Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux] Extrait de Le Paysan parvenu**

*L'ouvrage a toujours l'air facile, Quand le travail est un plaisir.*

**[Cardinal de Bernis] Extrait de Poésies diverses**

*Les noix ont fort bon goût, mais il faut les ouvrir. Souvenez-vous que, dans la vie, sans un peu de travail on n'a point de plaisir.*

**[Jean-Pierre Florian] Extrait de La Guenon, le singe et la noix**

*Chacun tire son plaisir de l'instrument dont il joue le mieux.*

**[Henri René Lenormand]**

*Si l'on était toujours heureux, où serait le plaisir ?*

**[Georges-Armand Masson]**

*La joie qui a besoin d'une cause, ce n'est pas de la joie, mais du plaisir.*

**[Gustav Meyrink] Extrait de La nuit de Walpurgis**

*Si j'étais immortel, j'inventerais la mort pour avoir du plaisir à vivre.*

**[Jean Richepin]**

*Dans tous les arts, le plaisir croît avec la connaissance que l'on a d'eux.*

**[Ernest Hemingway]**

*La musique est le seul plaisir sensuel sans vice.*

**[Samuel Johnson]**

*La variété est la source de tous nos plaisirs, et le plaisir cesse de l'être quand il devient habitude.*

**[Evariste de Parny]**

*Une manie, c'est le plaisir passé à l'état d'idée !*

**[Honoré de Balzac] Extrait de Le cousin Pons**

*On est impuissant à trouver du plaisir, quand on se contente de le chercher.*

**[Marcel Proust] Extrait d' A la recherche du temps perdu**