

CEFEDM Bretagne-Pays de la Loire

Mémoire

**TEMPO GIUSTO**  
Intuition, musique et pédagogie

Etienne Ferchaud

Nom: Ferchaud  
Prénom: Etienne  
Diplôme d'Etat  
Professeur de musique  
spécialité: direction de chœur

Formation initiale  
Promotion 2008-2010  
Session Juin 2010  
Réfèrent: Florence Fabre  
Qualité: Maître de conférence, Musique  
Université d'Artois

## SOMMAIRE

<b>Introduction</b>	p. 2
<b>I-Tempo Giusto, intuition et musique</b>	p. 4
<i>a- intuition musicale et philosophie</i>	p. 5
<i>b- les chemin de l'intuition musicale</i>	p. 8
- <i>tempo giusto</i>	
- <i>l'oreille musicienne et le cerveau musicien, une part d'intuition?</i>	
<b>II-Pédagogie musicale et intuition</b>	p. 15
<i>a- le pédagogue musicien et l'intuition</i>	p. 15
<i>b-l'élève musicien et l'intuition</i>	p. 16
<i>c- résistances des concepts</i>	p. 17
<b>Conclusion</b>	p. 22

### Annexe

Hermann Hesse, *Le jeu des perles de verres* (extrait)

Erik Satie, *Les embryons déséchés*

## Introduction

*« C'est cette intention que l'artiste vise à ressaisir en se replaçant à l'intérieur de l'objet par une espèce de sympathie, en abaissant, par un effort d'intuition, la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle. »* Henri Bergson

L'homme est un curieux qui veut découvrir le monde. Nous voulons pour cela, voyager, voir, entendre, analyser, observer le monde qui nous entoure. Pourtant, il reste certains mystères qui résistent encore à notre volonté de connaître ; dans le domaine des arts, nous sommes bien souvent face à des mystères. Parce qu'elle représente un versant caché de la montagne de la connaissance, l'intuition de l'artiste appartient à ces mystères.

Largement étudiée par Bergson, l'intuition semble appartenir au champ de la philosophie et par extension pour notre sujet, nous tenterons de l'appliquer également à celui de la philosophie de l'éducation. Il y a à réfléchir sur le rôle et la place de l'intuition dans une démarche pédagogique concrète. Parce qu'elle semble échapper à la raison, l'intuition se trouve mise à distance de toute dynamique de transmission et il semble a priori impensable d'enseigner et de transmettre l'intuition.

Nous pouvons aller plus précisément encore vers une réflexion appliquée à la pédagogie et l'intuition en musique : qu'est ce qui conditionne notre intuition en musique et cela peut-il avoir une chance d'être transmis du maître de musique à son élève ? Musique et intuition semblent résonner assez bien ensemble en cela que toutes deux semblent échapper à l'entendement. Qu'il soit dans un processus de création ou en représentation en tant que « performeur », le musicien est connecté à l'intuition ; les philosophies de l'esthétique de Kant, Hegel, Schopenhauer et Nietzsche<sup>2</sup> se sont largement exprimées sur ce sujet. L'intuition

---

1 BERGSON, *L'évolution créatrice*, chapitre 2, p.178

2 Un aperçu de ces philosophies se retrouvera dans le choix des textes effectués par Mériam

de l'artiste, qui est mue par des élans au service du Beau, semble se construire dans une relation sans intermédiaire avec l'objet qu'elle touche. De la peinture à la musique, des couleurs et lignes d'un tableau de Kandinsky à la statuaire d'un Rodin, l'intuition peut être présente avant l'idée ou le geste. Et nous pouvons affirmer qu'il y a bien en musique une part qui accepte, qui compose avec l'intuition.

La notion de *tempo giusto*<sup>3</sup> rassemble l'essentiel de notre réflexion : qu'est-ce qui peut éclairer la notion de *tempo giusto* en musique ? Et malgré sa réalité en tant que code musical, cette notion ne nous laisse-t-elle pas face à notre intuition ? En effet, qu'en est-il de l'intuition du musicien alors que la musique ne parle pas le langage articulé de la raison ? Pour le pédagogue musicien, cette idée pose de nombreuses questions liées à l'essence même de sa mission. Entre l'élève et le maître de musique, y a-t-il un moyen de transmettre l'accessibilité à l'intuition musicale ? Quelles résistances sont en jeu entre les notions d'intuition et de pédagogie en musique ? Considérant l'intuition dans ses définitions philosophiques et en partant des généralités liées à la musique et à la pédagogie, cette réflexion souhaite tracer le chemin de la condition de l'intuition en musique afin de saisir quels rapports peuvent entretenir intuition et pédagogie. Nous tenterons de rester lucide sur les confusions menant à assimiler intuition et créativité, intuition et improvisation ou intuition et sentiment.

---

Korichi dans « *Notions d'esthétique* » Folioplus philosophie, voir bibliographie.

3 Cf définition p.8

## I **Tempo giusto: intuition et musique**

Même si elle est notée et codifiée, la musique n'est pas un langage comme les autres. La place qu'elle laisse à l'interprète confère à ce dernier une forme de responsabilité vis-à-vis du discours musical, de sa compréhension et de sa vérité. A plusieurs niveaux, le musicien-interprète est souvent porté par l'intuition qu'il peut avoir de l'œuvre, par une connaissance immédiate de la musique qu'il joue à un niveau interprétatif. C'est l'espace laissé par la partition elle-même et les choix musicaux de l'interprète qui vont intéresser notre réflexion car il est certain que rien n'est dit lorsque sur la partition, nous lisons *mp* ou *mf*. La notion même de *tempo giusto* illustre l'incapacité de l'écriture musicale à tout exprimer, le compositeur laissant l'interprète face à ses propres choix, et régulièrement à sa propre intuition.

### ***a) Intuition musicale et philosophie***

L'intuition occupe une place importante chez les philosophes. Connectée au champ de l'esthétique, la notion d'intuition apparaît dès qu'il est question de création ou de interprétation de l'œuvre. L'intuition se définit communément comme « une accession immédiate à une vérité qui s'impose sans passer par l'analyse ou la réflexion »<sup>4</sup>. Dans *la Pensée et le Mouvant*, Bergson en donne la définition suivante,

« nous appelons ici intuition, la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable<sup>5</sup> ».

Si l'objet en question est la musique, nous pouvons affirmer que le musicien, à

---

4 Dictionnaire Larousse en ligne.

5 BERGSON, *La pensée et le mouvant*, p.181.

son niveau, se transporte dans la musique en révélant par son interprétation immédiate la vérité de l'œuvre qu'il joue et qu'il comprend sans « passer par la raison », au delà de l'analyse et du solfège de la partition. Bergson oppose la pensée intellectuelle et la pensée intuitive. La pensée intellectuelle s'appuyant sur un ensemble de référence et de théories, la pensée intuitive selon Bergson comme un élan vital. D'une autre façon, nous pourrions considérer cette intuition comme une fusion entre le musicien et sa musique, fusion qui naît d'un transport du musicien vers l'objet musique afin d'y pénétrer. Pour Schopenhauer, l'intuition est une connaissance claire et immédiate du particulier ; cette connaissance claire et immédiate existe pour lui sans aucune notion intermédiaire entre l'objet et nous. En musique, pourtant, nous sommes face à un support écrit et intermédiaire entre nous et notre interprétation ; mais il semble bien ici que notre réflexion se joue à un niveau plus élevé. Si comme nous l'avons dit, la partition elle-même ne peut tout exprimer, alors il reste un espace vide et disponible sans intermédiaire entre l'interprète et la musique, et il semble bien que ce soit dans cet espace que notre intuition musicale évolue. Si l'intuition échappe à la raison, elle ne trouvera sa place que dans des espaces privés de raison. Son espace de vie restera hors du champ de l'analyse et de la pensée qui raisonne. Ainsi, en musique, l'intuition semble jaillir au moment où les indications de la partition ne suffisent plus. Si d'un côté la partition impose par sa codification des éléments articulés du langage musical, de l'autre, elle suggère et stimule le musicien qui l'interprète en créant un manque, un espace disponible. C'est par un effort d'intuition que le musicien est invité à combler ce manque.

L'*idée* comme objet de l'art s'oppose chez Schopenhauer à la *notion*. Le concept de *notion* lié à la raison serait par extension, en musique, lié à la substance morte et informative contenue dans la partition et l'*idée* serait quant à elle liée à l'intuition vivante et génératrice d'interprétation véritable et authentique pour le musicien interprète.

Enfin, les arts et particulièrement la musique semblent le lieu privilégié ouvrant des espaces pour l'intuition s'opposant aussi bien à l'expérience qu'au

raisonnement. Ainsi pour Louis Alexandre Fouchet de Careil parlant de la philosophie de Schopenhauer,

« Les arts parlent la langue naïve et enfantine de l'intuition et non le langage abstrait et sérieux de la réflexion, leur réponse est une image passagère, une réponse partielle, ce n' est pas la réponse définitive. Mais toute œuvre capitale, tableau, statue, poésie, pièce de théâtre, répond à la question dans la langue de l'intuition; la musique même y répond et plus profondément qu'aucune autre car elle se sert d'une langue qui pour n'être pas celle de la raison n'en atteint que plus directement l'intime essence de la vie et le fond même de l'existence.<sup>6</sup> »

Cette intuition donne ainsi naissance à une forme nouvelle et fulgurante d'intelligence dans une relation au temps privée d'intermédiaires concrets qui raisonnent entre eux. Dans ce contexte le musicien-interprète se trouve alors dans une double dynamique temporelle : le temps fulgurant de l'intuition d'interprétation, alimenté par des retours incessants à celui du support écrit.

Le propos de Fouchet de Careil nous amène maintenant à interroger le langage musical lui-même. Que peut bien dire le langage musical pour que nous nous retrouvions si régulièrement face à notre intuition ? Laissons Vladimir Jankelevitch nous éclairer:

« L'univers musical, ne signifiant nul sens particulier, est d'abord à l'antipode de tout système cohérent [...] la musique ignore ces soucis, elle qui n'a pas d'idées à accorder logiquement les unes avec les autres.<sup>7</sup> »

Ainsi, le discours musical est exempt de sens dans une dynamique raisonnée d'échanges cohérents. Contrairement à la parole portant sens et raison, la musique quant à elle fait entendre autre chose. Alors que deux personnes ne peuvent échanger en parlant ensemble en même temps, la musique, elle, peut rassembler

---

6 FOUCHER DE CAREIL, *Hegel et Schopenhauer*, p. 259

7 JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'inéffable*, p. 27-28

de concert, plusieurs voix dans une polyphonie qui fait sens pour notre oreille. C'est sans doute ce sens du discours musical, ce que nous percevons de la musique qui évolue hors de notre raison et qui nous laisse si souvent face à notre intuition. Au delà de notre compréhension de la forme en musique, de l'articulation des motifs, thèmes et tonalités, la musique ne nous dit rien de raisonné, elle ne nous murmure rien à l'oreille qui soit intelligible. Pour Jankélévitch,

« la musique ne signifie rien donc elle signifie tout...On peut faire dire aux notes ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques : elles ne protesteront pas !<sup>8</sup> »

Ce sont finalement des espaces de liberté que la musique laisse à l'homme et aux musiciens, un sens qui reste à inventer. En regard de ce que nous avons exposé précédemment, l'homme reste libre de faire dire à la musique ce qu'elle ne peut dire et c'est ici un espace de liberté privilégié pour l'irruption d'élan intuitif en musique. Nous avons évoqué plus haut d'autres espaces<sup>9</sup> laissés entre une partition musicale qui ne pouvait pas tout dire et l'interprète ; il semble bien que ces espaces soient eux aussi générateurs de libertés stimulantes pour l'intuition. Enfin, nous pouvons tout à fait penser que l'ensemble de ces espaces soient en réalité un seul et même lieu, un lieu unique et propre à chacun, un jardin pour l'intuition du musicien.

### ***b- les chemins de l'intuition musicale***

#### ***- Tempo giusto, une notion de synthèse de l'intuition musicale***

Les compositeurs reconnaissant l'incapacité de la notation musicale à tout indiquer ont utilisé la notion de *tempo giusto*. Mais comment peut on définir cette notion de tempo juste, de bon tempo ? Quel est-il ce bon tempo ? La notion de *tempo giusto* est au cœur de nombreux débats où critiques et musicologues tentent de fixer une définition impossible à un terme tantôt objectif, tantôt subjectif. Pour

---

8 JANKÉLÉVITCH, *La musique et l'inéffable*, p. 19

9 Cf p. 6

notre réflexion, c'est bien entendu la dimension subjective de cette notion qui va nous intéresser. Les définitions sont nombreuses : parfois indiquant un retour au tempo précédent, parfois défini par une échelle de tempi compris entre 66 et 76, le tempo giusto est également « le bon tempo », celui qui sied à l'œuvre, le tempo idéal... On comprend alors la force de la dimension subjective de cette notion et la place qu'elle laisse à l'interprète, l'invitant à stimuler son intuition. Dans le cadre de cette réflexion nous garderons cette dernière définition de *tempo giusto* comme l'idée subjective du bon tempo, le tempo « idéal ».

En dehors des contraintes acoustiques et techniques posées par certains instruments, alors que certaines pièces, pour des raisons techniques, ne peuvent « sonner » à des vitesses trop élevées ou trop lentes, nous pouvons au delà de ces considérations tenter d'affiner notre analyse de la notion de *tempo giusto*. Le pouvoir du rythme est physique, il résonne en nous comme peut battre notre cœur. Sa régularité ou ses ruptures alimentent en nous un état physique qui évolue avec lui. Se déployant dans le temps, il est également structurant pour notre compréhension du langage musical et notre perception de la forme d'une œuvre. Le rythme qui porte et tisse l'harmonie et la mélodie, soutient également notre perception dramatique de l'œuvre. Il conduit les hauteurs des sons dans des relations temporelles subtiles qui, une fois associées les unes aux autres, nous donnent l'impression d'un discours cohérent mêlé de tensions et de détentes. Cette esquisse des effets et des pouvoirs du rythme fait entrevoir la responsabilité du compositeur dans le choix des « bons » rythmes, et celle de l'interprète dans le choix d'un bon tempo. L'intuition de l'interprète est souvent fulgurante, le poussant à jouer à telle vitesse une musique qu'il a la sensation de comprendre immédiatement. Dans les musiques romantiques et post-romantiques, les indications métronomiques laissées par les compositeurs prennent plus souvent la forme d'un « indice » métronomique. D'une façon très subtile et conjugué aux autres choix de l'interprète, le bon tempo, le tempo giusto est laissé dans tous les cas à l'intuition de l'interprète. La part de liberté laissée à l'interprète est encore plus grande dans le cas des musiques anciennes : les indications métronomiques

sont imprécises et rassemblées sous des mots comme : *Gracieusement*, *Lentement*...ou associées à des indications de mesure chiffrées (C, 3/2, 2/2).

La notion de *tempo giusto* est ainsi le lieu où le musicien peut se saisir d'un espace que le langage musical ne peut pas traduire. Quant bien même le langage tente d'être le plus précis possible, le musicien est toujours face à sa propre intuition de l'œuvre. Il n'y a donc pas un *tempo giusto* mais des *tempi giusti* propres à chaque interprète. Ces élans intuitifs vers les bons *tempi* sont la preuve de la qualité d'un musicien qui donne vie à l'œuvre, d'un musicien autonome qui s'empare des espaces libres laissés par l'œuvre. Dans ces espaces, le musicien est face à lui-même, c'est la nature de son intuition qui le révèle à lui-même et l'informe de sa qualité de musicien ; il n'y a rien entre lui et l'œuvre et c'est ici que l'intuition musicale surgit. Si certains compositeurs — comme Poulenc ou Verdi — sont extrêmement précis dans les informations contenues sur la partition, d'autres compositeurs comme Satie laissent souvent le musicien dans une grande liberté face à l'œuvre. Ainsi lorsque Satie, dans les *Embryons desséchés* en 1913, écrit au-dessus de la portée « comme un rossignol qui aurait mal au dents », il ouvre un espace immense pour l'intuition du pianiste.

L'expérience intuitive qui semble s'opposer à la pensée d'entendement nous amène à nous interroger maintenant sur la nature des liens qui unissent l'intuition, l'acquis et l'inné. Afin d'avancer sur ce point nous pouvons poursuivre notre exploration des chemins de l'intuition musicale en approchant les jeunes neuro-sciences et une réflexion autour de l'oreille musicienne.

#### - *L'oreille et le cerveau musicien, une part d'intuition*

L'intuition musicale, nous l'avons dit plus haut, s'exprime dans des espaces disponibles qui, dans la musique occidentale, semblent se situer entre le détail de la partition et le geste musical de l'interprète. Même si la musique ne parle pas avec des mots, le musicien développe une réelle volonté d'expression, il veut dire sa musique par un élan intuitif. Au cœur de ces mouvements intuitifs, l'oreille musicienne et par extension le cerveau musicien sont le passage obligé de

l'intuition musicale. Pris dans une fulgurance, l'oreille entend et le cerveau écoute, parfois sans savoir si nous parlons d'intuition ou de réflexe musical, l'oreille écoute la musique qu'entend le cerveau. Nous ne partons plus à la recherche d'espaces disponibles laissés à l'intuition par la partition mais nous partons de l'homme et de sa perception musicale. En interrogeant la perception nous pouvons peut être approcher de plus près les mécanismes de l'intuition avant qu'elle ne jaillisse tout en se rappelant que, emmêlé dans notre complexité, la question de l'origine de l'intuition ne peut se restreindre aux deux champs de l'inné et de l'acquis.

Pour Claude Henri Chouard : « Entendre, c'est palper la vie, c'est sentir les vibrations de l'espace<sup>10</sup>. » Une telle affirmation pose la question de savoir ce que nous entendons réellement. L'homme depuis des années grandit avec une forme d'héritage acoustique et physique qui peut constituer une intuition musicale première. Le fœtus qui entend les battement de cœur de sa mère, ou l'enfant qui ressent la répétition régulière des bruits de la ville est invité à sentir profondément du rythme. On peut ainsi penser que les connexions neuronales en action lors de la perception de ces sons rythmés peuvent rejaillir intuitivement dans un moment musical rythmique. De la même manière, un grand nombre de peuples développent une affinité particulière avec les intervalles d'octave et de quinte. Pour des raisons physiques vibratoires simples, ces deux intervalles s'installent facilement dans l'oreille musicienne de l'homme et constituent le terreau d'une intuition musicale primitive. A ce niveau seulement si nous considérons ces données comme un héritage acoustique non conscient alors nous pouvons affirmer que l'intuition compose avec une part d'inné chez le musicien.

D'un autre côté, les sons entendus par le musicien n'ont pas seulement une réalité physique primitive innée. Une véritable dialectique entre les sons et des éléments extérieurs se met en place pour le musicien. Chaque son qui vient mettre en vibration le tympan déclenche une cascade d'événements dans le cerveau. Au même titre que nous pouvons associer au son du klaxon un danger immédiat, le

---

10 CHOUARD, *L'oreille musicienne*, p.104

musicien développe des associations nouvelles avec l'extérieur chaque fois qu'il écoute de la musique. Par exemple, pour Olivier Messiaen, les sons étaient liés à des visions colorées. La musique dans le cerveau a donc ce pouvoir de connexion avec l'extérieur. Du point de vue de la perception du musicien, les notes de musique, les mélodies, les harmonies, sont des espaces disponibles à conquérir. C'est bien souvent par un élan intuitif que le musicien donne du sens aux notes qu'il joue. En rassemblant les mondes conscients ou inconscients que la musique lui inspire, le musicien se jette intuitivement dans l'interprétation. Cette intuition peut s'exprimer parce que les notes et les sons n'ont pas seulement une valeur physique pour l'oreille et le cerveau du musicien : sous chaque note se cache, pour le musicien, un monde qui donne du sens à chacune d'elles.

À un autre niveau, il existe une dimension culturelle construite sur l'expérience favorisant des élans intuitifs. Ainsi, un musicien ayant travaillé et entendu seulement la musique de Bach, pourra assez probablement jouer intuitivement et assez justement la musique de Mendelssohn. Il est évident que l'intuition qu'a le musicien de tel ou tel morceau est conditionnée par un contexte culturel commun. Pour Bernard Lechevalier, « le musicien n'est pas seul, il a un double qui chante dans sa tête <sup>11</sup>».

Cette idée de la mélodie intérieure, du cerveau qui chante, semble là encore intimement connectée à l'intuition du musicien. Pour Xavier Gagnepain,

« Le processus qui conduit un musicien à jouer une phrase musicale peut sembler très simple et naturel. Il résulte en réalité d'un enchaînement fort complexe au cours duquel s'élabore cette pensée sonore qu'il cherche à reproduire sur son instrument et que j'ai pris l'habitude d'appeler chant intérieur. <sup>12</sup>»

Pour chaque musicien ce chant intérieur se construit dans le temps. Installé dans la mémoire il s'enrichit chaque jour des nouvelles mélodies ou harmonies. L'un des pouvoirs de ce chant intérieur est qu'il donne au musicien une capacité

---

11 LECHEVALIER, *Le cerveau mélomane de Baudelaire*, p. 11

12 GAGNEPAIN, *Du musicien en général...au violoncelliste au particulier* également cité in LECHEVALIER, *Le Cerveau mélomane de Baudelaire*, p. 15

d'anticipation sur la musique qu'il entend ou qu'il joue. L'intuition du musicien compose ainsi avec un savant calcul du lobe frontal dans son cerveau. C'est ce calcul appelé « phase descendante<sup>13</sup> » qui nous permet d'entendre et d'anticiper la musique que nous nous apprêtons à jouer. Nous pouvons alors trouver dans ce processus un appui pour l'intuition du musicien. Sans tourner la page, le pianiste peut parfois deviner plus ou moins précisément l'accord ou la nuance se trouvant de l'autre côté mais c'est une intuition complexe, faite à la fois d'instinct, d'expérience. L'anticipation est souvent liée à un élan intuitif chez le musicien qui affirme connaître immédiatement ce qu'il va entendre ou lire sur la partition. Dans ce cas la capacité à anticiper donnée par le cerveau du musicien pourra être au service de l'intuition. Le pianiste aura alors l'intuition de la musique qu'il s'apprête à jouer. Toujours dans un élan intuitif, il pourra aussi s'approprier, changer, contredire ce qu'il a anticipé, se jouant de son intuition ou en la suivant au plus près. De cette appropriation de l'anticipation pourra naître son interprétation. A ce stade de la réflexion, il est important de préciser que, si l'intuition peut s'appuyer sur des représentations acquises, elle n'est pas une représentation. Laissons Bergson nous éclairer:

« [L'intuition] n'est pas une faculté de représentation, mais un mouvement pour s'identifier à la réalité. Plutôt que de connaissance au sens traditionnel du terme, il faut parler à propos de son contact, de coïncidence ou de fusion. [...] elle ne consiste pas dans une réceptivité parfaite de l'esprit mais, à l'inverse, dans un mouvement hors de soi pour se transporter vers l'objet et y pénétrer. <sup>14</sup>»

Avec le temps, le musicien apprend à faire confiance à son intuition dans les rapports qu'il entretient avec une musique dont il connaît l'histoire et le style. En revanche, notre intuition jaillirait-elle avec la même force si nous nous trouvions face à une musique étrangère ? Privés de références culturelles

---

13 In LEVITIN, *De la note au cerveau*, p. 135

14 BERGSON, *La pensée et le mouvant*, p. 181

précèdent un geste musical encore à inventer, nous ne pouvons guère affirmer que notre intuition vienne à notre secours. Cependant, nous pourrions peut être compter sur notre intuition musicale première, cette intuition profonde liée à notre histoire physique commune — puisque dans toutes les régions du monde chaque homme naît en ayant entendu un cœur qui bat.

Concernant notre cerveau, Daniel Levitin écrit:

« La perception sensorielle crée des images mentales dans notre esprit (des représentations du monde hors de notre tête) tellement rapidement et de manière si homogène que nous les croyons instantanées. <sup>15</sup>»

Ces images mentales associées aux sons d'une œuvre musicale constituent pour le musicien des nouveaux ancrages pour une intuition musicale. Les représentations qui naissent à l'écoute ou lors de l'interprétation d'une œuvre musicale sont de l'ordre de l'expérience pour le musicien. Ces représentations stockées dans la mémoire pourront ainsi constituer le terreau de nouveaux élans intuitifs. Au regard de la complexité du cerveau humain, nous pouvons tout à fait penser que ces représentations prennent leur source dans tous les domaines artistiques, et d'une manière générale dans toutes les expériences faites par l'homme. Ainsi, c'est peut être le souvenir d'un mobile de Calder qui déclenchera intuitivement l'interprétation d'un quatuor de Webern. Si des espaces disponibles sont laissés par la partition, le musicien qui doit faire appel à son intuition est également guidé par une multitude d'informations et de connexions extérieures. Ces informations sont parfois innées, remontant à l'expérience physique du fœtus ou liés à l'histoire de l'évolution de l'homme. Puis, elles sont souvent acquises avec le temps et l'expérience en constituant avec l'aide du cerveau un terreau propice aux jaillissement d'élans intuitifs pour le musicien. Nous pouvons à ce stade de la réflexion constater que si l'intuition musicale comme phénomène échappe à la raison et qu'elle nous donne une sensation de connaissance immédiate de la musique que l'on joue, cette intuition prend sa source dans un réservoir (le cerveau) rempli de références et d'acquis en tout genre. Chaque musicien

---

<sup>15</sup> LEVITIN, *De la note au cerveau*, p. 127

développe donc sa propre intuition au regard de l'ensemble de ses expériences cognitives.

Pour le jeune musicien qui construit avec son professeur une partie de son imaginaire musical, comment l'intuition peut-elle être activée ? L'intuition musicale est en plusieurs points dépendante de représentations qui relèvent de la seule expérience personnelle d'un musicien. Ces représentations sont uniques pour lui, enfermées et vivantes dans son cerveau. Mais l'intuition est également dépendante d'éléments culturels variés qui peuvent être acquis avec l'aide d'un professeur : on peut alors se demander si l'intuition musicale peut se transmettre dans le cadre de la formation du jeune musicien.

## **II Pédagogie musicale et intuition**

En agissant dans le temps et avec le temps, le musicien et le pédagogue composent régulièrement avec l'intuition. Nous pouvons maintenant nous demander s'il est possible de nous préparer à ces élans intuitifs afin d'être sûrs qu'ils surgissent quand nous serons face à des espaces de vide laissés par la partition. En d'autres termes, peut-on transmettre une forme d'intuition musicale, ou existe-t-il des vecteurs d'intuitions musicales transmissibles du professeur à son élève ? Nous l'avons vu, l'intuition du musicien semble alimentée par des données acquises par notre cerveau, par une mémoire et une abondance de représentations associées à la musique. Aussi pouvons-nous penser que dans le cadre d'une relation pédagogique entre le professeur de musique et son élève, l'intuition peut tenir une place et être stimulée. Avant de répondre à cette question, nous tenterons d'analyser les rapports qui existent entre l'intuition, l'élève et le professeur.

### ***a- L'élève et l'intuition***

L'élève musicien n'est pas dépourvu d'intuition. Comme chaque homme qui grandit dans le monde, le jeune musicien développe chaque jour des connexions nouvelles avec l'extérieur. Issu du ventre maternel et musical, rythmé

par des battements de coeur, le jeune musicien a déjà un bagage musical, possible point de départ de l'intuition. De la même manière, toutes les expériences sonores qu'il a pu vivre *in utero* et *ex utero* ont contribué à établir des représentations et des références musicales. Bien sûr, chaque apprenti musicien développe des acquis différents. Il n'est pas rare en effet de constater des différences de sensibilité à la musique entre différents enfants. Je me souviens ainsi avoir rencontré le petit Alexandre, quatre ans, enfant du Mali, adopté, en France depuis six mois. Lors d'un atelier musical dédié au rythme, il était impressionnant de voir l'énergie qu'il mettait à jouer. Ses rythmes étaient vraiment plus précis et plus réguliers que ceux de ses camarades, n'ayant pas eu la même expérience du rythme que lui. (Le petit Alexandre a pu entendre *in utero* et dans sa petite enfance, les tambours qui rythmaient les événements, fêtes et rituels de son village). Il est évident, dans ce cas, que le petit Alexandre s'est lancé intuitivement dans ce jeu de rythme. Son élan intuitif est entré en résonance immédiate avec l'activité qui lui était proposée, sans passer par une prise de conscience du rythme. Contrairement au petit Alexandre, un adulte plus âgé, devient plus conscient de ses élans intuitifs. Nous pouvons ainsi dire que nous avons joué dans ce tempo parce que nous le sentions intuitivement. Nous pouvons distinguer nos élans raisonnés de nos élans intuitifs. Il est rare que les jeunes élèves aient ce recul sur l'existence de l'intuition. La plupart du temps, lorsque l'on cherche à savoir comment ils ont choisi tel doigté ou tel phrasé (quand ils sont justes), ils répondent : « *je ne sais pas!* ». Si on ne met pas cela sur le compte du hasard, il faut pourtant bien admettre qu'une part d'intuition est en action chez le jeune élève. Plus rare que chez l'adulte « rempli de musique », l'intuition du petit élève à la tête vide de musique se construit peu à peu. Au niveau neuronal, plus les connexions s'établissent, plus nous verrons apparaître des élans intuitifs chez le jeune musicien.

On peut donc établir que l'accumulation des savoirs est, chez l'élève, l'une des conditions de son intuition. Le jeune élève débutant, en accueillant de nouveaux savoirs, favorise l'apparition d'élans intuitifs. Il y a donc une part

d'acquis dans l'intuition musicale, qui trouve dans les références et les savoirs un terreau pour son jaillissement ; dans cette manœuvre, le professeur est bien le premier garant de la bonne transmission de ces savoirs. Aussi qu'en est-il du rapport du pédagogue avec l'intuition ?

### ***b- Le pédagogue musicien et l'intuition***

Depuis quelques années, le jeune pédagogue peut trouver dans de nombreuses librairies des ouvrages et dictionnaires consacrés à sa spécialité. Dans ces ouvrages, il est rare de trouver des entrées traitant de l'intuition. Pourtant, le professeur est en permanence face à l'intuition. Comment prévoir le détail du chemin que va emprunter un élève pour apprendre ? Le professeur doit préparer et proposer un chemin d'apprentissage, puis il doit s'adapter, inventer de nouveaux chemins d'apprentissage plus efficaces. A chacune de ces étapes, le pédagogue s'en remet à un moment ou un autre à son intuition. Dans une situation de cours, la perception du temps est souvent compressée par la nécessité de communiquer des savoirs à l'élève. Même si l'élève ne réclame rien, la situation pédagogique est intense pour le pédagogue qui, appliqué dans son rôle, doit sans cesse apporter une matière stimulante pour la pensée de l'élève. Cet état d'urgence intellectuel et psychologique est sans aucun doute stimulant pour l'intuition du professeur et pose à ce stade de la réflexion les questions cruciales des rôles de la temporalité et de l'émotion que nous développerons plus tard.<sup>16</sup>

Contrairement à l'élève, le professeur a déjà une expérience importante à la fois dans le domaine qu'il enseigne et dans la connaissance qu'il a dans sa discipline. Le professeur ayant été lui aussi élève se souvient des étapes par lesquelles il est passé ; même si parfois il en oublie certaines. Peut-être se souvient-il aussi précisément des intuitions qui l'ont marqué. D'une certaine manière, il peut identifier les élans intuitifs de l'élève de même qu'il peut identifier les siens. Au delà de la simple reconnaissance des élans intuitifs, ce qui semble plus pertinent encore est la possibilité offerte au professeur de mieux se connaître et de

---

16 Cf p. 18

mieux connaître son élève ; pour Bergson, l'intuition est une nouvelle méthode de connaissance de soi-même et de la vie... La mise en perspective que le professeur peut avoir sur son rapport à l'intuition, même si celle-ci jaillit sans prévenir (on ne dit jamais: « *je vais avoir une intuition!* »), est beaucoup plus marquée pour lui que pour son élève. A ce titre il développe une certaine connaissance des mécanismes de l'intuition en musique et devrait ainsi pouvoir composer avec l'intuition dans ses leçons de musique. Si l'intuition échappe à l'entendement tout en nous donnant la connaissance vraie et immédiate de ce que nous touchons, on peut penser que le pédagogue se trouve du même coup complètement exclu. Pourtant il a un vrai rôle à tenir.

### ***c- Intuition et pédagogie : résistances, complémentarités***

Dans la première partie de cette réflexion nous nous sommes attachés à comprendre plus précisément les mécanismes de l'intuition. Ainsi nous avons relevé plusieurs points caractéristiques de l'intuition qui, mis maintenant en parallèle de la pédagogie, vont libérer à la fois des résistances et des complémentarités avec lesquelles le professeur doit composer. A première vue, l'intuition qui établit un rapport étroit, quasi fusionnel, entre un sujet et son objet, rejette toute intervention extérieure. Le pédagogue et la didactique sont a priori mis de côté puisque ni l'un, ni l'autre, ne semble pouvoir intervenir lorsque l'intuition surgit chez l'élève. De la même façon, la pédagogie qui s'intéresse au chemin de la connaissance s'appuie la plupart du temps sur une pensée intellectuelle immobile et stable, une pensée de la matière à apprendre, une pensée du savoir. D'un autre côté, l'intuition développe un mouvement différent, plus fulgurant, en faisant jaillir une matière nouvelle, « vraie », sans défaut ni théorie, dans un élan vital et sensible. Pour Bergson, « l'intuition marche dans le sens même de la vie, l'intelligence va en sens inverse »<sup>17</sup>. Il semble bien que la notion de mouvement associée à l'intuition et à la pensée intellectuelle nous amène maintenant à interroger la question du temps dans le cadre de la pédagogie.

---

<sup>17</sup> BERGSON, *L'évolution créatrice*, p. 267

La musique qui est un art du temps semble la compagne idéale pour le jaillissement d'élan intuitifs. Il y a quelque chose dans la musique qui, d'une certaine façon nous maintient dans une durée, une relation intime au temps et qui nous fait évoluer au rythme de notre intuition. La musique, en nous plaçant sur un terrain commun avec l'intuition, garantit une forme d'apprentissage double : une forme intellectuelle relativement lente où le professeur tient une place de choix en tant que détenteur du savoir et une forme intuitive fulgurante propre à l'élève. Dans la forme intellectuelle, l'élève est invité par son professeur à s'arrêter, réfléchir sur les objets musicaux qu'il rencontre, chaque nouveauté étant révélée et expliquée par un objet préexistant ; d'une certaine façon l'élève est invité à remonter le courant de la partition musicale<sup>18</sup> ou à appuyer sur le bouton « pause ». Dans la forme intuitive, l'élève rencontre un flot ininterrompu de nouveautés acquises sans détours comme des vérités absolues et distribuées aux rythmes de la musique dont il vit l'expérience. Dans ces deux cas, il semble que le professeur soit à une place de choix : face aux savoirs intellectuels, il peut agir et face aux savoirs intuitifs, il peut réagir. Ces deux formes d'apprentissages qui semblent s'opposer sont au cœur de la pensée Bergsonienne ; pour Bergson la pensée intellectuelle est privée d'intuition et étouffée par des théories privilégiant l'intellect sur le sensible.

Selon Bergson, l'intuition qui privilégie le sensible sur l'intellect, est également associée à un élan vital. Cet élan vital est dirigé vers autrui ou vers un objet et nous fait entrer en sympathie avec eux. Les mots de Max Sheler semblent offrir un prolongement intéressant :

« [...] un minimum de fusion affective non spécifiée est  
nécessaire pour rendre possible l'intuition d'un être vivant  
[...] »<sup>19</sup>

Si cette phrase de Sheler s'applique à l'intuition d'autrui, nous pouvons également

---

18 De la même façon que Bergson définit l'intuition comme avançant dans le sens de la vie et l'intelligence dans le sens inverse, ici musique et intuition vont dans le sens de la vie ; intelligence, analyses et théories musicales vont en sens inverse.

19 SHELER, *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective*, p. 48

associer cet effort sympathique à l'art en général et à la musique. La qualité du lien (élan vital) qui lie l'artiste à l'œuvre pourrait être une forme de compréhension affective immédiate où artiste et œuvre résonnent ensemble. Ainsi la condition de l'intuition musicale pourrait être liée à notre capacité à nous introduire dans une forme d'affectivité de la musique que nous rencontrons.<sup>20</sup> Du point de vue de la pédagogie, il semble difficile d'agir sur un processus aussi intime évoluant entre la musique et l'intuition d'un musicien. Le professeur reste encore une fois en dehors. S'il ne peut agir directement sur la relation fusionnelle entre l'élève et l'intuition musicale, le professeur doit accepter et prendre en compte ces moments où il est inefficace.

Nous avons évoqué plus haut les espaces disponibles laissés au musicien par la partition. Conscient des savoirs qu'il doit dispenser, le professeur connaît également les moments où il doit « faire émerger le désir d'apprendre <sup>21</sup> ». Cette question du désir d'apprendre, et plus largement, la motivation, appartient au champ des émotions vécues par l'élève. Or les émotions jouent un rôle primordial dans le jaillissement intuitif. La sympathie par laquelle on entre en relation avec un objet possède chez Bergson une valeur cognitive passant par l'émotion:

« [L'émotion] est à l'origine des grandes créations de l'art, de la science et de la civilisation. L'émotion est un stimulant, parce qu'elle incite l'intelligence à entreprendre et la volonté à persévérer. »<sup>22</sup>

Ici, la motivation, le désir et la curiosité prennent une valeur particulière en devenant des amorces potentielles aux élans intuitifs. Le pédagogue a donc la responsabilité de laisser des espaces libres à conquérir pour l'élève en partageant son savoir au bon moment : le silence du professeur devient parfois une invitation stimulante pour l'élève motivé qui emprunte le chemin de la connaissance. C'est dans ces chemins de la connaissance que l'intuition peut jaillir. Pris dans une forme d'urgence face aux savoirs à acquérir, l'élève a le choix : soit il recherche

---

20 Nous retrouvons ainsi la citation de Bergson qui ouvre cette réflexion. cf Introduction

21 MEIRIEU, *Apprendre... oui mais comment?*, p. 91

22 BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 36-37

dans les représentations qu'il a déjà acquises, soit il reste figé, soit c'est son intuition qui surgit dans un contexte motivé par l'émotion.

Cependant il convient de préciser que toutes les émotions ne sont pas génératrices d'idées et propices aux élans intuitifs. Sans l'idée d'une hiérarchie de valeurs, le premier genre d'émotions est qualifiée par Bergson d' « infra-intellectuelle ». Ces émotions sont l'effet d'une sensibilité face à une représentation ; elles font suite chronologiquement à des images représentées générant un sentiment. Pour le professeur qui enseigne, cette forme d'émotion est simple à déclencher puisqu'elle s'appuie sur des références préexistantes pouvant faire partie d'un cours : par exemple, l'expérience de la musique vivante au concert, écouter et voir de près un opéra ou un geste instrumental peuvent prendre une grande valeur pédagogique et éducative. Le second genre d'émotions défini par Bergson comme « supra-intellectuelle » est inversement la cause d'une représentation ; elle se situe chronologiquement en amont de l'image représentée. Ici, les interactions entre le professeur et ce genre d'émotion semblent très limitées. Seule la capacité du professeur à générer du désir d'apprendre pourrait, en chaîne, favoriser le déclenchement de telles émotions chez l'élève. On comprend alors que cette émotion est génératrice d'idée et qu'elle est un facteur de déclenchement d'un mouvement intuitif ainsi défini par Bergson :

« c'est elle [l'émotion supra-intellectuelle] qui pousse l'intelligence en avant, malgré les obstacles. C'est elle surtout qui vivifie, ou plutôt vitalise, les éléments intellectuels avec lesquels elle fera corps, ramasse à tout moment ce qui pourra s'organiser avec eux, et obtient finalement de l'énoncé du problème qu'il s'épanouisse en solution »<sup>23</sup>

La musique qui a la capacité de s'adresser autant à la raison qu'à l'émotion devient le terrain propice de l'expression d'émotions stimulantes pour l'intuition du musicien. D'un autre côté, la relation d'altérité qui existe entre le professeur et son élève est stimulante à plusieurs niveaux. En effet, si c'est par une forme de

---

23 BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 40

sympathie affective que nous trouvons en nous l'intuition d'objets et d'autrui, on peut aller jusqu'à penser une relation commune, partagée et échangée entre l'objet lui-même, le professeur et l'élève. Dans le cas de la musique nous pourrions imaginer que quelque chose est activé alors que professeur et élève sont dans une relation privilégiée, dans une forme de sympathie affective et que, dans le même temps, l'objet musique agit sur eux. D'une certaine façon, professeur et élève sont eux-mêmes spectateurs de leur réaction face à la musique.

La présence du professeur est donc un élément déterminant dans le déclenchement d'élan intuitif. Si le professeur apporte en distribuant son savoir une collection de références culturelles stimulantes pour l'intuition, par les espaces disponibles qu'il génère, il invite au recours à l'intuition. Au-delà des savoirs enseignés par le professeur, il semble bien que la nature de la relation entre le professeur et son élève soit elle-même génératrice d'émotions propices à l'intuition. Si l'intuition s'appuie sur une sympathie affective ; dans la relation entre le professeur, l'élève et la musique, professeur et élève sont invités à entrer en résonance l'un avec l'autre, avec la musique et enfin ensemble dans la musique. Aussi, on peut penser qu'il existe un rapport complexe entre le professeur et son élève et que dans ce cas la musique tiendrait une place de médiateur.

## **Conclusion**

Réfléchir sur l'intuition c'est finalement rencontrer l'homme dans toute sa complexité. Même si les questions de l'inné ou de l'acquis méritent d'être posées lorsque l'on essaie de comprendre les mécanismes de l'intuition, nous restons face à des éléments qui nous échappent. En musique, les éléments intuitifs sont nombreux. Absent du canevas de la partition, ils semblent constituer ce que nous mettons dans l'interprétation d'une œuvre. Bien au delà des références et expériences acquises par l'homme et qui composent son patrimoine intellectuel, l'intuition semble entretenir des rapports étroits avec une part de nous-même qui nous échappe. Si l'intuition peut trouver dans l'expérience un terrain propice à son jaillissement, la pensée qui s'appuie sur l'expérience est en difficulté pour comprendre l'intuition. Si le temps de l'expérience est le temps scientifique mesurable, le temps de l'intuition est fulgurant comme la vie et elle nous libère de la pensée intellectuelle. Être pédagogue c'est donc accepter de composer avec ces deux échelles de temps : d'un côté, le temps lent de la démonstration, de la construction des savoirs, de l'analyse et de la théorie, le temps de la pensée intellectuelle ; de l'autre, le temps fulgurant de l'intuition composant avec l'émotion et la sympathie entre le professeur, l'élève et l'objet qu'ils travaillent et éprouvent ensemble. Être pédagogue, c'est également accepter l'idée que certaines choses nous échappent. En reconnaissant la complexité de l'homme, en acceptant l'idée qu'une partie de nous et des autres échappe à notre raison, en accueillant notre intuition et celle d'autrui, nous libérons nos aptitudes à créer, peindre, jouer, composer... Aussi, au-delà d'une réflexion sur l'intuition, la pédagogie doit se mettre en quête des outils qui libèrent.

## BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire Larousse en ligne:  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intuition> (consultation 16 mars 2010)

*Notions d'esthétique, anthologie*, Folioplus philosophie, Mériam Korichi et Christian Hubert-Rodier, Gallimard, Paris, 2007

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Vol.8 de *Quadrige*, Paris, , Presses Universitaires de France, Paris, 1996, [1937]

BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant*, *Quadrige Grands Textes*, Presse Universitaires de France, Paris 2008, [1938]

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Vol.34 de *Quadrige*, Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 2003,[1907]

CHOUARD, Claude Henri, *L'oreille musicienne*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 2009

FOUCHET DE CAREIL, *Hegel et Schopenhauer: Etude sur la philosophie allemande moderne depuis Kant jusqu'à nos jours*, Ed.Hachette, Paris, [1862], consultable sur: <http://books.google.fr/>

GAGNEPAIN, Xavier, *Du musicien en général...au violoncelliste au particulier*, Point de vue, La Cité de la Musique, Paris, 2003

GLADWELL, Malcolm, *La force de l'intuition*, Pocket Evolution, Robert Laffont, Paris, 2006

HESSE, Hermann, *Le jeu des perles de verre*, traduit par Jacques Martin, Calmann Lévy, Le Livre de Poche, 1991

JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'inéffable*, Seuil, Paris, 1983

LECHEVALIER, Bernard, *Le cerveau mélomane de Baudelaire*, Odile Jacob, Paris, 2010.

LEVITIN, Daniel, *De la note au cerveau*, Héloïse d'Ormesson, Paris, 2010

MEIRIEU, Philippe, *Apprendre... oui, mais comment*, collection pédagogies, ESF, Paris, 1987

SACKS, Oliver, *Musicophilia*, Seuil, Paris, 2009

SHELER, Max, *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective*, Payot, Paris, 1971

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, *Quadrige*, Presses universitaires de France, Paris 1990

## ANNEXES

### Hermann HESSE, *Le Jeu des Perles de Verre*

Dans cet extrait, Hermann Hesse décrit la première rencontre entre le maître de musique et le jeune Joseph Valet. Si « la Province pédagogique » de Hesse ne correspond pas totalement à la réalité de la pédagogie dans notre société moderne, nous pouvons voir dans cet extrait la possibilité d'une illustration à notre réflexion.

Son attente ne fut pas longue, mais il lui sembla qu'il s'écoulait une éternité avant qu'il en fut délivré. Personne ne l'appela, mais un homme entra, un homme très âgé, à ce qui lui parut tout d'abord, pas très grand, avec des cheveux blancs et un beau visage clair, aux yeux bleu pâle perçants. On aurait pu avoir peur de son regard, mais il n'était pas seulement pénétrant, en même temps il était gai; ce n'était pas la gaité du rire ou du sourire, mais une gaité tranquille, calme et rayonnante. Il tendit la main à l'enfant et le salua d'un signe de tête, s'assit d'un air pensif sur le tabouret devant le vieux piano qui servait aux exercices. « C'est toi qui t'appelles Joseph Valet ? dit-il. Ton professeur a l'air content de toi, je crois qu'il t'aime bien. Viens, nous allons faire un peu de musique ensemble. » Valet avait déjà sorti auparavant son violon de sa boîte, le vieil homme lui donna le *la*, l'enfant accorda son instrument, puis regarda le Maître de la Musique d'un air interrogateur et anxieux:

- Qu'est-ce que tu aimerais jouer ? demanda le maître.

L'écolier ne put proférer une réponse, il débordait de respect pour ce vieil homme. Jamais il n'avait encore vu quelqu'un de pareil. Il prit d'un geste hésitant son cahier de partitions et le lui présenta.

- Non, dit le maître, je voudrais que tu joues quelque chose par coeur, pas un étude, mais n'importe quoi de simple, que tu saches par coeur, par exemple une chanson que tu aimes.

Valet était troublé. Ce visage et ces yeux le tenaient sous le charme. Il ne put prononcer une parole. Il avait très honte de sa confusion, mais il ne pouvait pas dire un mot. Le Maître n'insista pas. Il commença à jouer d'un doigt les premières notes d'une mélodie, regarda l'enfant d'un air interrogateur, celui-ci répondit d'un signe de tête et se mit aussitôt à jouer gaiement la mélodie avec lui : c'était l'une des vieilles chansons qu'on chantait souvent à l'école.

- Encore une fois ! dit le Maître. Valet reprit la mélodie et le vieillard joua alors une deuxième voix. La petite salle d'exercices vibra des deux voix de la vieille chanson.

- Encore une fois!

Valet joua, et le Maître ajouta une deuxième et une troisième partie. La salle fut pleine des trois voix de ce beau vieux chant.

- Encore une fois!

Et le Maître joua trois parties.

- C'est une belle chanson! dit le Maître à voix basse. Encor une fois, joue la basse maintenant!

Valet obéit et joua. Le Maître lui avait donné la première note, et il joua les trois autres voix. Chaque fois le vieillard disait : « Encore ! » et à chaque reprise la chanson paraissait plus gaie. Valet jouait la voix de ténor, accompagné par une double ou triple

contrepartie. Ils jouèrent la chanson bien des fois, ils n'avaient plus besoin de se concerter. A chaque répétition, elle s'enrichissait d'elle-même d'ornements et de variations. [...] L'enfant et le vieillard ne pensaient plus à rien d'autre, ils s'abandonnaient à ces belles lignes fraternelles et aux figures qu'elles traçaient en se rencontrant. Pris dans leur lacs, ils jouaient, suivaient leur bercement léger et obéissaient à un chef d'orchestre invisible, jusqu'à ce que le Maître, quand ils furent de nouveau à la fin de la mélodie, tournât la tête et demandât : « Est ce que cela t'a plu, Joseph ? »

Valet lui jeta un regard brillant de reconnaissance. Il rayonnait, mais il ne put dire un seul mot.

Hermann Hesse, *Le Jeu des Perles de Verre*,  
Le Livre de Poche, p. 107-109.

Erik Satie, *Les Embryons Desséchés*

Satie

Embryons Desséchés

I. d'Holothurie

Les ignorants l'appellent le "concombre des mers".  
L'HOLOTHURIE grimpe ordinairement sur des  
pierres ou des quartiers de roche.  
Comme le chat, cet animal marin ronronne, de  
plus il file une soie dégouttante.  
L'action de la lumière semble l'incommoder.  
J'observai une Holothurie dans la baie de  
Saint-Malo.

Allez un peu

*p* Sortie du matin Il pleut

Le soleil est dans les nuages

Assez froid Bien

Satie - Embryons Desséchés

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written on two staves with a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "Petit ronron", "Quel joli rocher!", and "Il fait bon vivre". The music is characterized by its repetitive, rhythmic patterns and simple harmonic structure.

Petit ronron

Quel joli rocher!

Il fait bon vivre

Satie - Embryons Desséchés

*Retenir*

*Très ralenti.* Comme un rossignol qui aurait mal aux dents

3

*Au temps*  
Rentrée du soir. Il pleut.

Satie - Embryons Desséchés



Le soleil n'est plus là



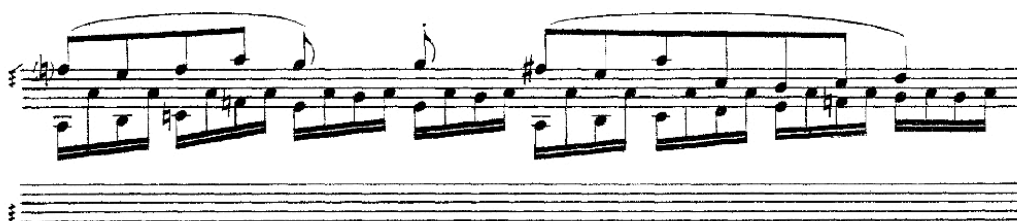
Assez froid  
Pourvu qu'il ne revienne jamais. Bien



Petit ronron moqueur



C'était un bien joli rocher! bien gluant!



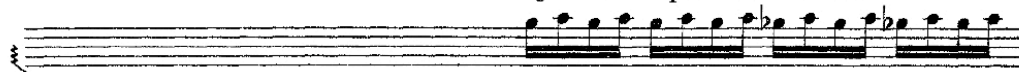
Satie - Embryons Desséchés



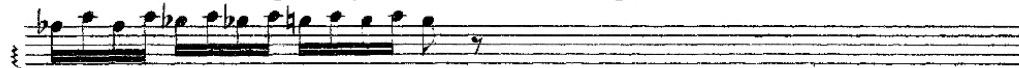
Ne me faites pas rire, brin de mousse:  
Vous me chatouillez.



Je n'ai pas de tabac



Heureusement que je ne fume pas



Grandiose



De votre mieux

