

torité assez souple sur la forme, des séquences de concentration soutenue sont obtenues qui alternent avec des moments plus détendus. Dans tous les cas, une volonté constante va vers l'entraînement de la vigilance : être capable de reproduire des propositions rythmiques de plus en plus complexes sur l'instant. L'individuel et le collectif alternent et de temps en temps le maître fait hypocritement appel à la légitime fierté de chacun, voire à une pointe d'émulation aussitôt relancée dans la corbeille de l'effort commun. L'idée de varier les supports rythmiques du chant m'a amené à développer un jeu particulier de tambourin. L'expérience des tambourins *bendir* et *tar* que j'ai eue au Maroc ne peut pas se transposer telle quelle à la gestuelle ni à la captation psychomotrice de l'enfant occidental. Celui-ci, bloqué sur les bancs de l'école depuis quatre générations, se retrouve, à âge égal, sous-développé psychomoteur par rapport à un enfant de milieu nomade ou à forte réminiscence nomade. L'avantage du tambourin, instrument nomade par excellence (et à ce titre très méconnu chez les sédentaires motorisés que nous sommes), est de pouvoir combiner le jeu et le déplacement. J'ai donc imaginé un jeu tacitement transmissible à mes chers bambins. L'adaptation a consisté à amplifier les mouvements et à inclure des frappes sur le corps comme dans certaines techniques de la *panderetta* en Espagne. Le *doum*, son grave de peau, est la seule frappe traditionnelle orientale conservée au début du travail, et l'ensemble de la technique évoque un peu un jeu de clown tambourinaire (sans que nous insistions entre nous sur cet aspect à cause du minimum de « ritualisation » nécessaire). Nous développons ainsi un jeu cyclique immédiatement et tacitement transmissible.

Après un an de pratique, à raison de vingt minutes par semaine, les autres frappes traditionnelles sont introduites progressivement et nous arrivons à huit sons distincts pour articuler les rythmes. Après cinq trimestres d'étude, huit rythmes sont acquis et pratiqués incluant deux, quatre, trois, six, sept et neuf temps, tous synchronisés avec des chants sur des mélodies modales à degrés très conjoints et avec des paroles en français, voire avec des déplacements collectifs ou par couple.

Dans bien des cas je propose des paroles de mon cru, si possible liées à la micro-histoire de notre groupe et toujours versifiées, ce qui infère une autre direction de travail : la création par les enfants eux-mêmes de strophes à rallonge sur le « moule » poétique donné et calées dans les mélodies apprises. Nous avons quelques séquences de travail collectif à partir d'idées poétiques qui fusent dans le groupe, mais c'est surtout l'auteur d'une trouvaille qui doit la retravailler chez lui jusqu'à la séance suivante. Ainsi, nombre de strophes rimées de notre « répertoire » sont l'œuvre de nos poètes en herbe.

Perspectives de la formation musicale à Villeurbanne

Ce sont là les grandes lignes de mon travail expérimental de formation musicale avec les enfants. Les principaux axes sont : vigilance, rythme cyclique, chant rythmé, création structurée, alternance de la concentration et du mouvement expansif, le tout dans l'oralité. C'est Ch. Gervais qui prend ensuite les enfants pour l'apprentissage de la lecture et de l'écriture. Je lui laisse donc la plume pour exposer son style de travail.

« Percevoir l'enfant dans sa relation à autrui (duelle, groupale), à soi-même (à son corps global, à sa vie intérieure), à son environnement (lieu, espace, temps).

« Reconnaître quels terrains lui permettent d'être à l'aise – présent, ouvert, concerné – et quelles conditions le mettent en difficulté.

« Rencontrer l'enfant en lui proposant différentes activités spontanées, organisées, plus ou moins ludiques, voire plus ou moins normatives, toutes sortes de situations, en étant continuellement à l'écoute, dans le but de percevoir par quels moyens je le guiderai dans son cheminement musical pour l'aider à trouver au mieux son aisance et son intérêt.

« Utiliser les premiers moyens dont dispose un être humain : voix, toucher et mouvements, attitudes, relation au tonus, regard ; évoluer dans l'agir, l'expérimentation, l'investissement corporel ; entendre et proposer aux classes de formation musicale la source d'information, de savoir d'un musicien de culture orale ou de culture écrite, c'est ma réflexion et mon message pédagogique, perspectives pleinement réalisables dans le projet d'enseignement en transversalité (départements : baroque, classique, musique et danse traditionnelles, chanson, jazz, rock) ; c'est respecter le sens de la création de l'école de musique de Villeurbanne.

« L'activité que je poursuis avec les enfants est le prolongement de ce qui a été vécu dans la séance avec Marc Loopuyt. Les modes de transmission employés laissent une marge à la créativité et tendent à une démarche de lecture et d'écriture.

« Une place importante est donnée à la chanson avec texte : elle permet la communication, l'échange grâce à son contenu, l'expression, la meilleure imprégnation et la remémoration. Son apprentissage se fait par mémorisation ou en déchiffrage avec toujours l'idée d'avancer ensemble dans l'histoire qui nous lie (non de répéter mot à mot) et celle d'analyser et d'explicitier.

« La voix, premier instrument de l'homme, parlée ou chantée, engage l'enfant dans l'état auditif, et la prise de conscience de la respiration, du corps harmonieusement organisé, de l'enracinement, équi-

libre au fur
trouver en c

« Parallèle
partir de la
différentes
gage et la r
exploiter le
sures sym
dès la deux

« La pol
me, la pol
vail chant
ment) ; la
de l'ham
qu'à l'inv

« Le st
manuel c
musical p
zons div
sa voie.

Une U

Parall
Ch. Ge
groupe
dans l'a
fonction
d'un h
cale, il
plus h
transm
mies s
du m
tions
(conn
ethno
bine
assoc
donn
tradi
le
L'en
com

De

E
mu
m
vo
lo
sa
d