

détail technique se fait dans une intimité plus restreinte : de une à trois personnes en général. La grande difficulté est la justesse des intervalles qui pose un fameux problème à certains élèves puisque le *oud* est dépourvu de ligatures : une solution est de ligaturer temporairement l'instrument (comme c'était le cas au Moyen Âge chez les Arabes) ; une autre solution est de passer par un luth relais, luth à long manche ligaturé comme le *bouzouq* ou la famille des *saz*. Cette étape transitoire devient d'ailleurs définitive pour certains élèves qui adoptent le luth à long manche à cause de l'efficacité des ligatures en matière de justesse et d'intervalle. Par ailleurs, j'ai certains groupes de travail avec des violonistes assez avancés pour qui la source d'un air donné est alors l'*usul* d'une part et le jeu de mon *oud* de l'autre ; cela nécessite une attention particulière sur les adaptations nécessaires. D'autres élèves sont apprentis luthistes et par ailleurs plus avancés dans la pratique du chant arabe, ce qui permet un travail sur l'accompagnement pour eux-mêmes ou d'autres étudiants.

À l'intérieur du secteur de musique orientale, la transversalité existe d'une part avec la classe de percussions orientales tenue par Alain Chaleard, et également entre tous les instruments et quelques chanteurs dans le cadre de l'élaboration de programmes d'audition. Le cours de luth oriental cherche donc au maximum, et dès l'initiation, à prendre en compte la nécessité du fonctionnement de l'instrument au sein d'un tissu musical le plus complet possible.

### L'atelier d'improvisation modale

Pour instaurer une transversalité plus large et essayer de partager des savoir-faire efficaces, j'ai voulu instaurer un atelier d'improvisation modale ouvert aux élèves des autres secteurs de l'école. Au début, il a surtout intéressé les professeurs du département de jazz, toujours passionnés de nouvelles clés rythmiques et modales. Ensuite, et sur deux ans, il y a eu un groupe très assidu de musiciens baroques avec leur professeur et dont un noyau de flûtistes est toujours présent. Aujourd'hui, j'arrive à une fréquentation qui représente cinq départements de l'école.

**Mode de travail :** possible à partir de trois ou quatre ans d'instrument, collectif avec un groupe de huit à quatorze musiciens. Apprentissage oral et collectif d'un thème, analyse du mode, instauration d'un leit-motif mélodico-rythmique joué en boucle par l'ensemble et tentatives successives d'improvisation de chaque participant ; le cas échéant, suggestions de phrases ou rectification par le maître mais, si possible, sans arrêter le fonctionnement d'ensemble et en restant dans un style de communication instrumental tacite et non explicite de prime abord. Un tiers des participants

sont mes propres élèves dont la pratique régulière de l'oralité joue un rôle d'exemple convaincant. Le minimum du bénéfice pédagogique qu'un violoniste classique pourra tirer de cette fréquentation sera celui d'expérimenter une autonomie sonore à la mesure de sa technique, détachée du signe écrit et à harmoniser avec la respiration du groupe. Autrement dit, même à un niveau de créativité très modeste, il peut essayer de se nourrir du mode mélodique et rythmique pour proférer quelques sons bienvenus dans l'instant et la compagnie donnés. Les données spatiales, temporelles et psychologiques font intégralement partie de la leçon en acte, ce qui découle de la nature même du système modal appelé *maqam*<sup>1</sup>. D'autre part, l'incitation mélodique est minimaliste et vise l'emploi des *ajnas*, genres développés dans des quarts, des quintes voire des tierces. L'approfondissement d'un simple son fait partie de la leçon perpétuelle alors que l'improvisateur débutant voudrait souvent dérouler toutes les gammes embobinées dans son subconscient. En d'autres termes, voici un arbre<sup>2</sup>, examinez-le bien, d'un regard sagace voire scientifique, mais ensuite poétique puisque nous visons l'art, et alors perchez-vous sur l'une de ses branches pour chanter, tel le boulboul ou rossignol d'Orient. Il s'agit donc de lâcher les prises habituelles, voire de se remettre à faire l'enfant, ce qui certes n'est pas très sérieux dans un cadre académique mais tellement important puisqu'une fois de plus nous visons l'art.

À propos de la musique ne dit-on pas : *to play, spielen, jouer* ? Donc soyons sérieux avec les voisins communautaires propres au XXI<sup>e</sup> siècle. Peut-on encore se limiter à ne faire nager les élèves que dans l'océan glacé de la grammaire analytique ?

### Une expérience de formation musicale

Dans cette perspective, pourquoi les enfants de la formation musicale ne bénéficieraient-ils pas au départ de quelques bonnes bases que l'oralité peut offrir ? Cette question a été entendue et partagée par Camille Roy, notre directeur, ainsi que par la responsable, depuis 1995, du département de formation musicale, Christine Gervais, et nous avons tenté l'expérience avec un groupe d'une vingtaine d'enfants de 7 ans. Depuis deux ans, ces enfants qui sont par ailleurs en classe d'instrument ont une heure trente de formation musicale par semaine. Les trois premiers quarts d'heure se passent chez moi en compagnie de Ch. Gervais qui, à titre personnel, a souhaité être présente. Le fondement de travail est une adaptation de la méthode des *usul* explicitée plus haut. Cette adaptation va dans le sens de la simplification initiale des gestes et de la diversification des supports rythmiques. Dans une ambiance d'au-

1. Système des modes araboturcs.

2. L'arbre des modes, système symbolique de classement des vingt-quatre modes arabo-andalous.