

Abstract 1

Cette démarche se propose d'utiliser le mouvement comme un outil didactique, technique et musical dans l'apprentissage de l'instrument.

Il s'agit d'effectuer des pas de danse simples tout en jouant du violon*, d'appréhender l'espace environnant et de structurer la musique dans celui-ci. Ce travail qui prend en compte la globalité de l'enfant est un outil pédagogique efficace et performant tant pour l'apprentissage rythmique, neurologique et artistique que pour la technique instrumentale proprement dite.

**Tout au long du texte, le terme « violon » se reporte aussi à « alto ».*

Introduction

La pédagogie du violon a longtemps été régie par des écoles et des traditions qu'on pensait immuables. Depuis quelques décennies les recherches dans ce domaine se multiplient suivant parfois des chemins peu conventionnels, preuve en est cette édition du Quaderni della SIEM qui est consacrée aux méthodologies alternatives de l'enseignement.

Je suis très heureuse d'avoir l'opportunité d'y présenter quelques-unes des réflexions pédagogiques d'apprentissage du violon que j'ai développé.

En effet, j'ai eu le bonheur, dans ma vie d'enseignante, de découvrir et de développer notamment un outil inédit qui a eu un immense impact sur mon travail.

Pour moi, cet outil est passé du statut d' « approche alternative » à celui de « procédé incontournable ».

Aujourd'hui, avec 15 années de recul, je sais que les magnifiques résultats qu'obtiennent mes élèves sont intimement liés à cette démarche.

J'ai appelé ce procédé les « Violons Dansants ». Et c'est cette approche que je développerai dans cet article.

Il est difficile d'exprimer le mouvement par écrit. J'ai donc décidé de ne pas charger le texte par des descriptions de chorégraphies, vous pouvez les voir sur les nombreuses vidéos du site internet des Violons dansants.

Mon texte porte surtout sur les raisons et les résultats de ma démarche. En effet, les techniques à proprement parler sont très simples et elles sont surtout à découvrir par la pratique. De plus, elles n'ont rien d'immuable, chacun les transformera à sa guise.

Il y a plus de trente ans, j'ai débuté comme jeune enseignante au Conservatoire de Lausanne avec énergie et enthousiasme.

Pourtant, au bout d'une dizaine d'années, j'ai commencé à perdre mon élan.

Les résultats étaient finalement assez peu convaincants, les enfants jouaient de manière ardue, cela sonnait faux et les défauts étaient toujours les mêmes. Les élèves ne semblaient pas prendre plaisir à cet apprentissage et j'étais moi-même de moins en moins motivante.

J'ai donc décidé de faire une pause pour prendre de la distance et chercher un nouvel essor. Et, à vrai dire, en demandant un congé d'une année au Conservatoire, je n'étais pas sûre de recommencer l'enseignement. Cette décision a été l'une des meilleures que j'ai prises dans ma vie. En revenant, car je suis bel et bien revenue, je m'étais donné comme défi de changer les choses à tout prix. Il fallait impérativement que mon travail mène à de vrais résultats et qu'il devienne stimulant tant pour moi que pour mes élèves. Pour mettre en place une réelle dynamique, j'ai cherché à ce que chaque proposition faite à l'enfant ait un résultat tangible dans le court ou moyen terme. Je voulais trouver des solutions pour que l'élève puisse s'approprier son travail. Intuitivement, je sentais qu'il devait devenir acteur de son propre apprentissage. C'est cet état d'esprit qui m'a stimulé à tester des choses qui auraient pu sembler peu crédibles à cette époque et qui aujourd'hui sont attendues de chacun de nous.

Durant cette période j'ai commencé une formation continue à l'Institut de rythmique Jaques-Dalcroze à Genève. C'est cette formation qui m'a permis de développer les « Violons Dansants » et les résultats enthousiasmants qui en ont découlés.

Les violons dansants

Généralités

L'idée de base est d'offrir à l'enfant un apprentissage qui intègre sa globalité et qui lui permette de se développer tant musicalement que personnellement.

C'est l'une des raisons qui m'a poussé à suivre la formation continue de l'Institut de rythmique Jaques-Dalcroze à Genève de 1998 à 1999.

Le fondement de la recherche élaborée par Jaques-Dalcroze porte sur la globalité de l'être et vise au développement de la personnalité de l'enfant par le biais de la musique, du mouvement et de l'expression.

En suivant cette formation, j'ai immédiatement été tentée de tester les exercices réalisés aux cours de rythmique en jouant simultanément avec mon alto. Avec mon instrument mobile, je pouvais ainsi, seule, générer la musique et les mouvements.

J'ai vite constaté qu'une "simple" valse interférait dramatiquement sur le jeu instrumental: l'archet ne répondait plus à mes ordres et doigts et pieds s'encoublaient.

Il est vrai que, si garder une pulsation de base avec les pieds est déjà un élément ajouté au jeu complexe du violoniste, le déplacement du poids du corps, l'asymétrie entre les pieds ainsi que les ordres cérébraux requis par les

mouvements des exercices de rythmique deviennent un événement perturbateur.

J'ai donc construit l'hypothèse que si l'on pouvait résoudre cette situation conflictuelle, le jeu violonistique devait en bénéficier, car comme le souligne Jaques-Dalcroze :

"Un des meilleurs moyens d'assurer l'indépendance de chaque mouvement isolé nous paraît être d'en provoquer la conscience en l'exerçant simultanément avec d'autres membres et avec d'autres mouvements contrastants dont il ne doit pas subir l'influence réflexe." Emile Jaques-Dalcroze "La musique et nous", p.112

Le jeu instrumental réside essentiellement sur des mouvements isolés qui doivent rester indépendants les uns des autres, donc ne pas subir l'influence réflexe les uns des autres.

En jouant, nous provoquons de ce fait la conscience de chacune de nos actions les unes par rapport aux autres et nous apprenons à ne pas les laisser s'influencer mutuellement.

L'instrumentiste à archet est particulièrement soumis à ces mouvements contrastants.

En effet, pour un seul résultat sonore, chacun des deux côtés de son corps a son propre rôle et surtout s'utilise très différemment : le gauche crée la mélodie et joue sur la dextérité des doigts et le droit soutient le son par le poids, la vitesse et l'espace des mouvements du bras entier. Chacun doit être indépendant de l'autre tout en y étant intimement lié. Les ordres neurologiques en sont donc complexifiés et l'influx musculaire doit être extrêmement précis et simultané pour créer la netteté du son.

Il n'y a pas de symétrie spatiale entre les mouvements du bras gauche et ceux du bras droit : la partie gauche de notre corps est peu mobile et travaille verticalement pour la pose des doigts alors que la partie droite exécute un mouvement latéral.

De plus, tout ceci se passe dans le haut du corps de manière « horizontale » et le jeu repose sur un espace « vide » devant soi. L'assise verticale (réelle) est quasiment inexistante dans le jeu du violoniste. Il s'agit d'apprendre à déplacer mentalement ce jeu sur notre verticalité, de sentir, par exemple, ce fameux « poids du bras » qui, dans les faits, repose sur l'air...

Sans conteste le jeu du violoniste est focalisé sur le haut du corps.

Les difficultés inhérentes à cet instrument auront tendance à bloquer l'esprit sur des actions très précises, créant souvent des crispations et des émotions négatives.

Au vu de ce qui précède, j'ai fait le pari que si l'on ajoutait les membres inférieurs comme mouvements contrastants à ces complexités, l'apprentissage devrait être facilité et les mouvements devenir plus naturels et fluides et qu'en focalisant l'esprit sur d'autres résistances, les tensions relatives aux difficultés de l'instrument tendraient à disparaître.

En bref, si on pouvait danser en jouant, la technique serait gagnante et le jeu deviendrait plus libre et détendu.

Après plusieurs générations d'élèves débutants, je peux maintenant assurer que ce pari s'est avéré juste.

On remarque chez ces enfants :

- Un apprentissage général de l'instrument accéléré.
- Une aisance particulière dans le jeu de l'archet ; les mouvements sont amples et ne sont pas limités par la seule dimension de l'archet ; l'espace environnant est également investi.
- Une attitude et une gestuelle du corps adaptée au jeu et à l'expression.
- Un accès au vibrato très tôt dans l'apprentissage ; le vibrato requiert une grande faculté de dissociation car c'est une action continue qui ne doit subir aucune influence des autres impulsions et, dans l'autre sens, ne pas perturber le jeu de l'archet.
- Peu de problèmes rythmiques et le sens de la pulsation.
- Et surtout, beaucoup de plaisir à jouer et à transmettre leur enthousiasme.

En basant les mouvements de ces deux parties hautes du corps sur une pulsation et un mouvement plus fondamental du bas du corps, on constate que les impulsions neurologiques deviennent simultanées.

De plus, par l'ajout de l'exercice complexe des pas et du déplacement du corps dans l'espace, le jeu de l'archet devient plus aisé et naturel, il gagne également en sonorité.

Le fait de provoquer la conscience de l'indépendance de chaque mouvement isolé en l'exerçant simultanément avec le mouvement des pas allège et rend l'apprentissage notablement plus rapide.

C'est un travail à la fois ludique et très sérieux pour les enfants qui montrent un évident plaisir à dépasser ces conflits neurologiques.

Comme le dit Jaques-Dalcroze :

"La joie naît le jour même où nous avons constaté un progrès en nous..."

Le fait seul d'améliorer, grâce à un effort de volonté, une série d'actes même sans importance, suffit à nous donner la confiance en nous..."

Emile Jaques-Dalcroze *"Le rythme, la musique et l'éducation"*, p.93

La « technique » des violons Dansants est basique et comporte quelques pas de danse simples :

La valse

La valse s'utilise pour les musiques ternaires.

Un grand pas et deux sur place.

La découverte de la valse et de son impact sur le jeu de mes élèves a été le déclencheur de toute ma recherche.

En suivant une intuition j'avais demandé à mon élève de jouer quelques mesures de son morceau avec un grand pas de côté et deux sur place. Il a fallu quelques essais pour installer la coordination, puis, le résultat a été fulgurant ! Ce morceau à trois temps qui était joué de manière un peu raide et statique est devenu, comme pas magie, musical. Un appui naturel sur le premier temps, le deuxième et troisième temps plus légers tout en menant au prochain premier temps de manière fluide...

Les pas de la valse sont égaux en temps mais de "grandeur" différente. Pour changer la "grandeur" d'un mouvement dans un temps donné, il faut adapter son énergie.

Il s'agit là de l'alchimie entre le temps, l'espace et l'énergie, l'un des concepts de base de Jaques-Dalcroze :

« L'intervention subjective...dont dépend la signification expressive ou esthétique du geste...imprime au mouvement (musical ou corporel) sa qualité énergétique...elle donne au geste sa force, son poids, ses nuances et sa valeur plastique, en modifiant les rapports réciproques de l'espace et du temps dans lesquels il s'inscrit. » M.-L. Bachmann "La rythmique Jaques-Dalcroze", page 47

« Si l'on fixe d'avance les rapports de la portion d'espace et de la fraction de temps, il est indispensable, pour y introduire des mouvements proportionnés, que nous soyons maîtres de notre mécanisme corporel, car le manque de force pourrait faire dépasser la mesure d'espace ou abrégé la durée, et d'autre part la raideur ou une trop grande retenue laisseraient incomplète la fraction d'espace ou feraient dépasser la durée. » Emile Jaques-Dalcroze, "Le rythme, la musique et l'éducation", pages 39-40

Ce concept de « temps, espace et énergie » est très éloquent pour illustrer l'utilisation de la partie droite de notre corps. Pour servir le rythme et l'expression, nous appréhendons chaque coup d'archet avec des facteurs de vitesse, de longueur et de poids et surtout, avec un savant mélange de ces trois éléments.

En dansant la valse, on trouve donc naturellement une autre énergie sur le premier temps par rapport aux deux autres et c'est cette même différence qui crée le sentiment ternaire en musique. La danse a une ascendance sur la musique et agit sur le jeu de l'archet.

Comme exemple, prenons une série de noires détachées. Pour créer un phrasé ternaire l'archet doit donner une énergie particulière sur les premiers temps alternativement en tirant et en poussant, dans la danse chaque mesure se pose tour à tour à droite et à gauche. Danser le premier temps à droite en tirant, et à gauche en poussant, facilite d'autant la compréhension de ces appuis qui permettent d'éviter la sensation binaire découlant de notre tendance naturelle à accentuer les coups d'archet tirés.

La valse est également un apport efficace dans l'apprentissage correct des liaisons par trois. En règle générale, une série de « trois noires » liées devient une série de « deux noires et une blanche » liées.

Certains enfants ont beaucoup de peine à ne pas s'arrêter après le troisième temps, d'autres réussissent facilement en procédant par imitation ; mais en tous les cas, il y a de fortes présomptions pour que l'élève, seul à la maison, exerce cette liaison de manière incorrecte.

Avec les pas de la valse, cette erreur est pratiquement impossible à effectuer, car le troisième pas est « petit ». En commençant par quelques mesures dansées avant de jouer, cet apprentissage est souvent rapidement assimilé et correctement effectué même en l'absence du professeur.

Il me semble que la difficulté du phrasé ternaire consiste à ressentir chaque mesure comme la "levée" de la suivante sur laquelle on prend appui, elle-même menant vers la suite, etc.

Si cette hypothèse se justifie, le mouvement "circulaire" engendré nécessiterait une énergie constamment renouvelée qui prendrait sa source en elle-même. "L'arrêt" sur la fin de la mesure (et qui lui ajoute un temps) peut provenir d'un besoin de repos et de respiration, avant d'enclencher le mouvement suivant. Dans le même ordre d'idée, mais pour une action un peu différente, Marie-Laure Bachmann fait remarquer que : *"le mouvement continu volontaire est encore étranger aux tout-petits, ceci en raison du dosage et de la répartition de l'énergie qu'il suppose."* M.-L. Bachmann "La rythmique Jaques-Dalcroze", page 208

Il paraît clair que la perception ternaire soit moins naturelle que la perception binaire pour l'enfant. Je pense donc qu'il faut l'intégrer au plus tôt afin de profiter de l'apport neurologique et musical que ce travail et cet apprentissage offrent.

Le pas-pique

Le pas-pique s'utilise pour les musiques binaires.

Un pas de côté avec le pied droit (pas), ramener le gauche près du droit sans mettre le poids du corps (pique), puis un pas à gauche, ramener le droit etc.

J'utilise ce pas dans d'innombrables situations.

Dans les toutes premières leçons, mes élèves dansent le pas-pique comme pulsation de base pour initier les double-vitesses ou les double-lenteurs.

Danser des noires aux pieds et jouer des croches ou des blanches. D'abord en frappant dans les mains puis en pizzicato (main gauche ou main droite), avec l'archet, en mélangeant archet et pizzicato etc.

Le terrain de jeu dans ce domaine est infini et apporte de multiples occasions d'exercer la flexibilité musculaire et neurologique de l'enfant.

On peut aussi clarifier certaines mesures rythmiquement compliquées par la position des pieds à l'intérieur de celles-ci ; comme on l'illustre d'habitude par des barres verticales sur les temps forts, chaque pas a sa place dans la mesure.

Dans une mesure à quatre temps, en dansant le pas-pique, on sait aussi que chaque fois qu'on pose le pied droit (par exemple) on est sûr d'être au début d'une mesure. C'est un excellent moyen pour assurer le nombre de temps qui sont passés.

Tous les exercices de tenue ou de musculation peuvent être accompagnés par des pas pour les mettre dans une dynamique rythmique. Ils n'en deviennent que plus ludiques.

Je préconise qu'il faut profiter de toutes les situations pour donner à l'enfant un vécu maximum de la pulsation. Plus ses sensations seront incorporées avec un vécu rythmique, plus ses mouvements seront harmonieux.

Avec mes élèves, et surtout avec les plus jeunes, je préfère remplacer le métronome par les pas. En effet, le travail de compréhension et d'application du rythme sur une pulsation physique, même un peu hésitante ou fluctuante dans le tempo, me semble amplement satisfaisant car le but est moins la régularité que l'appui du rythme sur une pulsation. Si celle-ci est vécue corporellement, l'apprentissage sera d'autant plus intégré. Le métronome viendra ensuite comme un outil ludique pour lancer des défis de tempo et pour contrôler la régularité de celui-ci.

Les élèves qui ont joué "avec leurs pieds" éprouvent peu de difficulté à s'adapter au métronome ou sourient en découvrant que le métronome ne les suit pas... Pour ceux qui ne connaissent pas ce travail, il est plus difficile de faire le lien entre le son (ou le visuel) et la perception corporelle. L'appareil reste un objet extérieur et le discernement de la pulsation demeure virtuel. Apprendre le rythme sur sa propre pulsation permet aussi, outre l'intégration holistique de la musique, une approche organique des expressions musicales tels que le rubato, les ralentis ou les accelerando.

Donner un départ peut être facilité par la comparaison avec les mouvements des pieds. En effet, poser un pied ne va pas sans le lever préalablement. Quand on lève le pied comme pour commencer à marcher, le mouvement du corps est en général naturel.

On peut y ajouter la respiration (inspirer quand on lève et expirer quand on pose le pied) puis amplifier ce geste avec le haut du corps pour trouver une attitude corporelle en cohérence avec le tempo de la phrase musicale.

Le canard boiteux

Le canard boiteux s'obtient en mélangeant la valse et le pas pique. On l'utilise pour les musiques à temps inégaux : 7/8 ou 5/8 par exemple. Valse pour le temps long (ternaire) et pas pique pour les temps court (binaire).

En Europe de l'ouest, ces pulsations ne sont pas habituelles bien qu'elles deviennent de plus en plus présentes depuis l'émergence des musiques traditionnelles du monde dans nos cultures et le mélange des populations.

Pour les enfants, ces rythmiques ne sont pas un problème si on les utilise tôt. Mais pour installer une pulsation correcte il est plus efficace de commencer par subdivision et danser toutes les croches de chaque temps.

Par les grands pas (premiers temps de la valse et premier temps du pas-pique), la pulsation est déjà présente.

On peut ensuite enlever les pas plus légers, le mouvement général reste le même. Une mesure à 7/8 deviendra donc une valse avec un grand pas un peu plus long, mais ne sera pas forcément le premier temps, ceci en fonction d'où on le trouve dans la mesure (par ex. 2, 2, 3).

Dès que le fait de danser tous les pas est bien installé, je propose aux élèves de faire les petits pas en "collant" les pieds au sol de manière à ce qu'ils ne bougent plus réellement. S'ils imaginent le mouvement en gardant l'influx musculaire, la décomposition des temps s'installe intérieurement.

" La pratique des mouvements corporels éveille dans le cerveau des images. Plus les sensations musculaires sont fortes, plus les images deviennent claires et précises et plus, par conséquent, le sentiment métrique et rythmique se développe normalement, car le sentiment naît de la sensation. L'élève qui sait marcher en mesure et selon certains rythmes n'a qu'à fermer les yeux pour se figurer qu'il continue à marcher métriquement et rythmiquement. Il continue à effectuer les mouvements en pensée. La précision et le dynamisme bien réglé des automatismes musculaires sont la garantie de la précision des automatismes de la pensée et du développement des facultés imaginatives. "
Emile Jaques-Dalcroze "Le rythme, la musique et l'éducation", p. 63

Le crabe

Le pas de crabe s'utilise également pour les musiques binaires.

Avec ce pas, l'élève est amené à se déplacer de la manière suivante : un pas de côté avec le pied droit (pas), poser le pied gauche près du droit, puis repartir à droite etc.

Le crabe peut se faire en ligne droite de côté, en avant ou en arrière. On peut l'utiliser pour tourner, en cercle intérieur (le centre du cercle face à soi) ou extérieur (le centre derrière soi).

Pour changer de sens, on utilise un « pique » sur le dernier temps.

Vous disposez donc maintenant de plusieurs solutions pour « chorégrapier » la musique.

Il va sans dire que tous ces pas sont modulables en fonction des besoins.

Pour se déplacer, une valse pourrait devenir par exemple :

(grand) pas - pas - pique

Mettre la musique dans l'espace

Par « chorégrapheur » la musique, j'entends le fait de jouer un morceau en se déplaçant dans la salle à l'aide de divers pas de danse. En général, il s'agit de donner une direction différente pour chaque phrase et de chercher des symétries afin de construire une « image » cohérente de la pièce musicale. La chorégraphie peut également comporter des moments immobiles (sans danser), elle peut aussi être improvisée.

Mettre la musique dans l'espace a de multiples vertus.

Tout d'abord c'est un outil très puissant pour développer le sens de la carrure musicale.

Très vite, l'enfant saisit et intègre l'équilibre des deux, quatre ou huit mesures.

Pour commencer ce travail sur la carrure, et avant d'appréhender la chorégraphie proprement dite, prenons un exemple de valse. Pour sentir que 4 mesures sont passées, sans même avoir besoin de les compter, voici une solution:

1er grand pas à droite avec le pied droit, 2^{ème} grand pas en avant avec le pied gauche, 3^{ème} en arrière avec le pied droit, 4^{ème} à gauche avec le pied gauche. On est ainsi de retour au point de départ pour entamer les 4 mesures suivantes.

Les chorégraphies permettent aussi de comprendre la structure de la pièce musicale, ce qui enrichit évidemment la qualité de l'interprétation. L'assimilation du morceau est donc beaucoup plus rapide et facilement mémorisée.

Avec la danse, jouer sans partition devient vite une réalité, sans avoir besoin d'y penser ni d'y associer des sensations de peur.

En premier lieu parce qu'on doit, par la force des choses, se détacher du lutrin dans ce travail et en deuxième lieu, parce que l'ancrage de la musique sur des mouvements et des directions est un fort atout d'intégration comme je l'explique un peu plus loin.

De plus, la chorégraphie reste garante de la structure et le morceau continue quoi qu'il en soit. Si on se perd dans la mélodie on peut se raccrocher facilement sur des points clés comme le début d'une mesure ou d'une phrase ; si on se perd avec les pieds, ce n'est pas dramatique et c'est souvent vite récupéré grâce aux temps forts.

Je n'ai personnellement jamais remarqué de trou de mémoire chez mes élèves dans une présentation chorégraphiée.

Ce mode de travail requiert de répéter une phrase sur des pas précis et dans des positions spatiales distinctes. Tous les sens sont mis en éveil. Observez ce qui se passe : quand je pose le 2^{ème} doigt sur le pied gauche, l'archet pousse, je vois le toit du voisin par la fenêtre, j'entends un do etc.... Que ces données soient conscientisées ou non, l'assimilation musicale, neurologique et musculaire se fait de manière holistique.

Lorsque l'on finalise des chorégraphies, on n'a pas toujours l'occasion de travailler dans la salle de concert prévue. Il faut parfois se contenter d'une

petite pièce. Cela nécessite alors d'imaginer la scène ; la distance au bord de celle-ci ; celle à l'autre personne ou aux autres quand ils sont plusieurs ; la grandeur de pas que l'on peut effectuer ; apprendre à être indépendant des points visuels précis (qui n'existeront plus ailleurs) en se référant plutôt à soi et/ou à l'autre dans l'espace.

Il peut être utile et amusant de déplacer à plusieurs reprises le bord de la scène ou le public fictif.

Un autre travail ludique qui permet d'apprendre à doser son énergie en fonction de l'espace est de définir des points de départ et d'arrivée des différentes phrases sur le sol. Pour cela, on peut utiliser des objets tels que des cerceaux, des feuilles de papier ou autre, éventuellement avec le nom des notes. Ou même des repères uniquement virtuels.

En jouant son morceau, l'élève passe par ces repères et change de direction pour chaque phrase.

On peut définir la distance entre ces points en fonction de la longueur de la phrase mais on peut aussi décider que deux phrases d'identique longueur n'auront pas la même distance à parcourir en fonction des dynamiques qu'on voudra lui donner. Ce qui équivaut à faire des plus petits pas sur une distance plus courte ou alors, selon la créativité et l'envie de l'enfant, à choisir un détour pour y arriver.

Le plus intéressant pour le professeur étant de laisser l'enfant chercher des solutions.

On peut aussi jouer sur les nuances ; forte, piano, crescendo etc.

La danse « muette », c'est-à-dire danser la chorégraphie d'un morceau sans jouer, est également une belle expérience.

L'écoute intérieure est en effet incontournable dans cette prestation, la danse étant intimement liée à la musique. Il est plus simple et naturel de chanter la musique intérieurement que de compter chaque pas.

Le résultat peut en faire un moment artistique fort; il se dégage parfois une grande présence de la concentration et de l'écoute intérieure dans cet exercice.

C'est l'occasion de prendre conscience de la notion du silence en musique.

Que ce silence soit sonore ou gestuel (ne plus bouger par exemple), l'enfant peut saisir l'importance de la pulsation à l'intérieur de ce « vide » et le rendre vivant. Comprendre que l'expression continue également pendant les pauses.

Les enfants aiment créer leurs propres chorégraphies et sont souvent très inventifs. Ils ont aussi beaucoup de plaisir à montrer leur prestation sur scène.

Il y a bien entendu un âge pour tout. Ce type d'expression est un jeu très sérieux pour les enfants jusqu'à l'âge de dix ou onze ans. Plus grands, ils sont souvent plus timides et ont l'impression que c'est un peu puéril, sauf quand il s'agit d'un travail de groupe (voir les Ministrings).

Les filles manifestent en général plus d'aisance que les garçons.

Le travail de gestion de l'espace avec les élèves est passionnant.

Découvrir comment l'enfant investit l'univers qui l'entoure est représentatif de sa personnalité et permet à l'enseignant d'aider l'élève à prendre sa place. Avec ce

travail chorégraphique, on soutient l'enfant dans son développement en renforçant sa présence scénique et musicale et donc aussi sa personnalité.

Quelques idées de départ pour ce travail de chorégraphie :

- *l'élève chante ou joue le morceau en se déplaçant librement dans la salle, il cherche une marche qui convient à la musique.*
- *l'élève et le professeur font le point :*
 - *quelle est la mesure?*
 - *combien de phrases y a-t-il?*
 - *les phrases comportent-elles plusieurs parties?*
 - *y a-t-il des similitudes, une carrure, un rappel...?*
 - *faut-il marcher tous les temps ou seulement les temps forts?*
 - *y a-t-il des levées, les arrivées sont-elles des fins ou des suspensions?*
 - *fort, doucement, crescendo ou decrescendo? etc.*
- *en fonction de la place disponible, on imagine les différentes phrases dans l'espace, on choisit un lieu de départ et un lieu de fin de chaque phrase (des cerceaux peuvent être placés à ces endroits ou le nom de la note visée écrite sur une feuille posée sur le sol).*
- *affiner la chorégraphie, choisir des pas, en inventer d'autres.*
- *chaque phrase est ensuite travaillée séparément, dansée en chantant, puis en pizzicato, en mimant l'archet, en jouant, en silence etc.*
- *et pour finir, présenter ce menu au public !*

"Localisation et orientation dans l'espace, organisation et structuration de cet espace, évaluation des distances et parcours mesurés, font partie intégrante de la rythmique. L'un de ses rôles n'est-il pas de rendre visibles, en les transposant au plan de l'espace environnant, les manifestations temporelles et énergétiques de la musique ainsi que les diverses modalités de l'espace sonore ? En retour, elle favorise, à l'échelle du corps en mouvement et en déplacement, la mise en relation des diverses composantes d'espace, de temps et d'énergie que l'on trouve à la base de toutes activités enfantines." Marie-Laure Bachmann "La rythmique Jaques-Dalcroze", p.318

Les Ministrings

Je ne peux pas parler des Violons Dansants sans faire référence aux Ministrings. En effet, outre mes élèves individuels, ce groupe d'enfants a été un terreau extraordinaire pour le développement de ma recherche, comme la danse a certainement été une composante incontestable de leur présence scénique et de leur énergie enthousiasmante.

Les Ministrings, c'est un ensemble de cordes que j'ai créé au Conservatoire de Lausanne il y a tout juste 10 ans. Depuis, les Ministrings n'ont eu pas moins d'une centaine de concerts dont de belles aventures comme par exemple une tournée à Istanbul ou 2 concerts avec l'Orchestre de chambre de Lausanne. Ils ont aussi obtenu à 3 reprises un 1er prix avec mention à la finale nationale du Concours Suisse de Musique pour la Jeunesse. En 2014, une tournée en Slovaquie puis en France sont prévues.

Ce groupe est composé de 20 à 30 enfants. Les plus petits commencent après une année d'instrument et y restent en général 4 à 5 ans. Les plus grands

reviennent souvent soutenir le groupe lors des concerts. Il y a ainsi une belle synergie pédagogique et un fort sentiment d'appartenance.

Cet ensemble joue en particulier des musiques traditionnelles, dites du "voyage". Beaucoup de leurs morceaux sont présentés avec des chorégraphies de groupe.

Tout se joue sans partitions et surtout, les musiciens sont seuls maîtres à bord, personne ne dirige l'ensemble. En effet, donner aux enfants la totale responsabilité de leur prestation a comme résultat de les rendre foncièrement présents et participatifs. De plus, il s'installe une loyauté entre eux qui les pousse tous à donner le meilleur d'eux-mêmes.

L'image étant plus éloquente que le verbe, je vous propose de les découvrir en regardant les vidéos du site internet des Ministrings.

Vous y verrez des enfants pleins de vitalité qui sont « portés » les uns par les autres et qui, par une force et un élan commun, arrivent à de magnifiques résultats expressifs.

Après dix années d'expérience, je peux dire avec assurance que le travail sur le mouvement a été un élément essentiel dans ce groupe.

Les enfants ont un plaisir évident à chercher, à créer et à danser ensemble.

Les plus grands sont également motivés, les effets scéniques de cette mobilité étant un indiscutable apport artistique à la prestation.

Pour le groupe, le mouvement est un facteur de cohésion très puissant.

Conclusion

En conclusion à cette présentation des Violons Dansants, j'aimerais tenter de répondre à quelques questions qui m'ont souvent été posées.

Ce travail ne charge-t-il pas encore plus ce qu'on demande déjà à l'enfant pour son apprentissage technique ?

Au contraire, la conscientisation des mouvements et des sensations ainsi que les répétitions que requiert ce travail neurologique sont un grand apport pour toutes procédures d'étude instrumentale. L'enfant intègre ces qualités et les reporte dans sa manière de s'exercer en général.

Alors que les leçons sont souvent déjà trop courtes, faut-il prendre ce temps sur le travail de l'instrument ?

Sans conteste, je réponds oui, prenez ce temps !

Pour commencer, consacrez quelques minutes par leçon à ce travail et demandez à vos élèves de le répéter à la maison. Vous constaterez que le résultat technique est tout aussi rapide et, en bien des points, plus efficace.

Vous découvrirez également d'autres ressources et résultats positifs.

Pour préparer des chorégraphies, vous pouvez également regrouper quelques élèves.

Les élèves (ou leurs parents) ne sont-ils pas déstabilisés par cette approche alors qu'ils viennent apprendre le violon ?

Avec mes élèves, je commence à danser dès le début. Pour eux, le mouvement est donc implicitement lié à l'étude du violon.

Ces exercices deviennent un réel travail sur eux-mêmes et il y a de nombreux moments magnifiques où on peut les voir travailler avec concentration et répéter sans cesse pour atteindre leur but. Quand cela demande plus d'effort, ils prennent les difficultés comme des éléments à dépasser et sont très fiers de réussir...

Je pense que ceci est dû au fait que c'est un travail global sur eux-mêmes et donc, un travail qui leur appartient (ce qui n'est pas toujours le cas des exercices purement violonistiques). Par cette globalité, l'élève participe à son apprentissage.

Dans ces moments, ils paraissent comprendre intuitivement l'objectif de leurs efforts : l'harmonisation de toutes les facultés de leur être.

"En musique comme dans les autres domaines, une prise de conscience ne peut avoir lieu qu'à partir du moment où certains impératifs extérieurs viennent opposer une résistance aux tendances naturelles. Cherchant à favoriser cette prise de conscience, la Rythmique, qui "a pour but l'harmonisation de toutes les facultés de l'être", fait de l'introduction progressive de résistances dans l'exercice des rythmes naturels – corporels et musicaux – l'un de ses principes éducatifs les plus importants." Marie-Laure Bachmann "La rythmique Jaques-Dalcroze", p.236

Est-ce que tous les élèves parviennent à danser ?

Oui, tous les élèves peuvent danser bien sûr. Et pour répondre à la question sous-jacente ; non, la danse ne va pas transformer un enfant qui n'a aucune aptitude innée pour le violon en un élève brillant.

Il est intéressant de noter que les enfants dont les mouvements de danse sont statiques, manquent de fluidité, sont souvent ceux qui jouent de manière moins expressive et semblent avoir moins de facilité pour l'instrument.

Comme le relève Jaques-Dalcroze :

« Il n'existe pas un sujet musicien atteint d'un défaut dans l'expression musicale rythmique qui ne possède pas corporellement ce défaut. »

Pour le professeur, la danse devient donc un nouvel angle d'approche pour développer la musicalité (et l'attitude corporelle) de ce type d'élèves.

Ce qui est sûr est que tous les enfants, en fonction de leurs possibilités, profiteront de l'apport de la globalité des violons dansants.

La tenue, l'écoute et le soin à donner à la création du son constituent des éléments intransigeants dans l'étude du violon ; comment garder ces qualités en dansant ?

En effet, la danse est un élément supplémentaire. Il ne faut pas le laisser influencer négativement les qualités violonistiques.

Dans aucun cas, je n'ai vu que la danse dégradait le jeu de manière durable, bien au contraire.

Ceci m'amène, pour conclure, à souligner deux des éléments positifs les plus importants de l'apport des Violons Dansants :

- En focalisant l'esprit sur d'autres résistances, les tensions relatives aux difficultés de l'instrument tendent à disparaître.
- Par le travail sur sa globalité, l'élève participe comme réel acteur à son apprentissage.

Le travail de l'enseignant est donc considérablement allégé :
On ne se bat plus *contre* mais *pour* et *avec*.

Sites internet :

Tina Strinning : <http://www.tinastrinning.ch>

Les violons Dansants : <http://violons.dansants.jonglor.net>

Les Ministrings : <http://ministrings.jonglor.net>

Editions Jonglör (compositions pour les enfants de T. Strinning) :
<http://www.jonglor.net>