

# Comment devient-on musicien?

Par John Sloboda

(Professeur au département de psychologie de l'université de Keele, Angleterre)

Peu de gens dans notre société parviennent à une exécution musicale de haut niveau. Parmi les milliers de jeunes qui commencent à apprendre un instrument de musique chaque année, seule une poignée d'entre eux atteindra les niveaux requis pour faire partie, par exemple, d'un orchestre symphonique professionnel. La plupart des jeunes abandonneront l'étude de l'instrument quelques années plus tard. Pourquoi en est-il ainsi?

Beaucoup de gens croient que "l'on naît musicien plutôt que de la devenir" que l'on hérite d'un "don" ou d'un "talent pour la musique qui met à part un nombre restreint de personnes dès leur naissance et qui les destine à de venir d'excellent musiciens. D'après cette croyance, la raison pour laquelle la plupart des gens n'arrivent pas à progresser sur leur instrument est qu'ils ne possèdent pas ce "don" particulier.

Je désire démontrer que les preuves scientifiques de telles croyances sont bien moins solides qu'on ne le pense. Je vais essayer de vous convaincre que la grande majorité de la population a hérité des caractéristiques nécessaires pour bien jouer de la musique. Les différences d'exécution sont dues principalement à des différences, au niveau de l'expérience, des possibilités, de la motivation, ainsi qu'à

des différences dans la façon de réagir aux conséquences qui en découlent. En d'autres termes, on devient musicien plutôt que de naître musicien. Par conséquent, la question qui soulève un véritable intérêt psychologique est celle-ci: comment les gens deviennent-ils musiciens?

Dans ce qui suit, je dois beaucoup à mes collaborateurs dans la recherche, Michael Howe et Jane Davidson. Parmi les arguments et évidences que je présenterai, nombreux seront ceux qui auront été développés avec eux, et j'aimerais témoigner de la profonde dette intellectuelle que j'ai envers eux.

## Qu'est-ce qui constitue une exécution musicale de haut niveau?

Avant de pouvoir aborder la question de savoir comment des différences de compétences musicales se forment entre des gens, il nous faut connaître des différences. Comment peut-on reconnaître un violoniste professionnel d'un novice? Je trouve utile de distinguer deux grands genres de compétences, **TECHNIQUES** et **EXPRESSIVES**.

Les compétences techniques représentent toutes les compétences qui permettent à un musicien d'offrir des exécutions précises. Elles comprennent

une coordination motrice et une facilité qui font que des passages musicaux rapides sont joués de façon régulière et sans hésitation. Elles comprennent également des capacités de perception telles que l'oreille absolue qui permet de bien accorder. Il est certain que l'on ne peut pas jouer dans un orchestre symphonique sans avoir des compétences techniques de haut niveau.

Cependant, les bons musiciens sont bien plus que d'excellents techniciens. Les exécutions qui sont tout bonnement des reproductions exactes des notes sur la partition paraissent ternes et sans vie. Si l'intérêt pour la musique repose simplement sur la technique, alors des ordinateurs convenablement programmés offriraient une source d'exécutions de valeur bien plus fiables que les êtres humains. La recherche montre que de bons musiciens "ajoutent de la valeur" aux notes seules grâce à toute une série d'éléments expressifs rajoutés. Ces derniers comprennent de légers changements dans l'enchaînement des notes dus à la durée, la vitesse d'exécution, la force, la hauteur du son et la qualité du son.

Ces éléments rajoutés rendent non seulement la musique plus intéressante mais révèlent et font ressortir des aspects importants de la struc-

ture musicale elle-même. En d'autres termes, ils nous aident à comprendre la musique. Ecouter de la musique est bien plus qu'un enregistrement passif de sons. Cela implique d'essayer de développer la structure tonale et rythmique fondamentale de la musique. Une exécution expressive peut venir en aide à ce processus en accentuant les événements importants au sein de la structure. La recherche a montré que les auditeurs identifiaient plus facilement la structure rythmique désirée en écoutant les exécutions de pianistes professionnels plutôt que celles d'élèves (pianistes) jouant la même pièce (Sloboda, 1983).

Dans notre discussion sur les origines possibles de la compétence musicale, il nous faut garder à l'esprit que ces deux types de compétences sont différents et peuvent être provoqués de diverses manières. Dans de nombreux cercles musicaux c'est la capacité expressive qui est retenue pour désigner le "vrai" musicien ou le musicien "doué". Une simple prouesse technique ne permet pas de devenir un musicien confirmé. Je suis sûr que dans bien des conversations courantes sur la musicalité, le mot "doué" est utilisé là où l'on veut en fait dire "accompli" au niveau de l'expression. Lorsqu'un professeur de musique décrit un élève comme étant "compétent" mais peu "doué", il décrit probablement une personne qui a plus d'habileté technique qu'expressive. Lorsqu'un autre élève est décrit comme étant "doué mais paresseux",

il s'agit probablement de quelqu'un qui joue de façon expressive mais ne parvient pas à surmonter des passages difficiles techniquement.

Ces descriptions supposent vrai ce qui est en fait remis en question sur l'origine. On ne sait pas en observant simplement deux personnes si leurs différences d'habileté expressive résultent de différences dues à un "don inné" ou à l'expérience. Il s'agit là de matière à investigation scientifique.

Tous ces faits sont entièrement en accord avec l'idée que la compétence musicale se développe à partir d'un ensemble de caractéristiques de base héritées qui sont communes à l'ensemble de la population. Il nous faut donc nous tourner vers une examen plus détaillé des preuves du processus du développement de l'habileté.

### Remises en question du "mythe" du don.

Voici un nombre de faits qui s'allient mal avec l'histoire du "don":

1. Dans plusieurs cultures étudiées par des anthropologues, la grande majorité des gens atteignent des niveaux de compétences musicales bien au-dessus des normes fixées par notre propre société (par exemple: l'Anang Ibi-do du Nigeria étudié par Messenger, 1958). Ceci suggère que des facteurs culturels et non biologiques, limitent l'expansion des compétences musicales dans notre propre société.

2. Les dons musicaux ne sont pas toujours un héritage familial. Là où l'on offre à des enfants de familles sans arrière-plan musical les bonnes occasions et l'encouragement nécessaire, ils peuvent parvenir à des résultats étonnants (Sloboda et Howe, 1991)

3. La majorité des musiciens professionnels prestigieux n'ont pas été des enfants prodiges. Des études menées par Sosniak (1985) et Sloboda et Howe (1991) révèlent que très peu de musiciens compétents ont montré des signes d'espérances musicales particulières dans leur enfance, ni même après avoir appris un instrument pendant plusieurs années.

4. Il n'existe aucun exemple évident d'accomplissement exceptionnel d'exécution musicale ou de composition qui n'ait été précédé de nombreuses années de préparation et d'entraînement intensives (Hayes, 1981; Ericsson et Al, 1993). Dans le cas d'enfants prodiges, il semble que leur niveau de pratique dès leur plus jeune âge dépassait de loin celui du musicien moyen.

5. Bien des capacités de perception exigées pour maîtriser un niveau musical sont universelles, se développent spontanément pendant les 10 premières années de la vie et ne semblent pas exiger d'instruction musicale formelle pour se développer (Sloboda, 1985). On a souvent considéré le don de l'oreille absolue comme un signe particulier inné de "talent" musical. En fait on peut prouver que ce don peut être appris par n'im-

porte quelle personne déterminée (Brady, 1970) et est en fait présent à l'état brut chez au moins deux tiers de la population générale inexpérimentée (Levitin, 1993). En outre, seule une minorité de musiciens de valeur possède une oreille absolue dans sa forme la plus développée (Sergent, 1969). Elle est donc un élément peu fiable pour prédire l'accomplissement de haut niveau.

### **Comment une habileté de valeur se développe-t-elle?**

#### ***1. Des expériences musicales dès la tendre enfance.***

On a de plus en plus de preuves permettant de suggérer que l'expérience précoce peut avoir un effet significatif sur l'amélioration de l'habileté musicale. Cette expérience peut même commencer avant la naissance (Hepper, 1991). En étudiant la tendre enfance de jeunes musiciens excellents (Sloboda et Howe, 1991) on découvre que de nombreux parents chantaient chaque jour à leurs enfants dès leur naissance surtout au moment de s'endormir. Un grand nombre s'investissaient aussi dans des jeux avec des chansons, encourageant les enfants à danser et à chanter avec la musique. Notre recherche actuelle indique que des stimulations de ce genre existent en plus grande quantité dans des familles d'enfants aux performances élevées que dans des familles d'enfants aux performances faibles.

On ne peut pas toujours ob-

server les effets de ce genre de stimulations, dans le comportement manifeste d'un très jeune enfant. Elles affectent les capacités perceptives et réceptives de l'enfant et peuvent avoir un effet majeur postérieur sur la facilité avec laquelle une jeune personne progressera dans ses leçons instrumentales.

#### ***2. Une grande assiduité de répétition.***

Une recherche récente (Ericsson et Al, 1993) a montré que les meilleurs violonistes d'un conservatoire avait accumulé plus de 10 000 heures d'exercices formels à 21 ans. Ceci équivalait à deux fois la quantité d'exercices effectués par les élèves les moins capables de ce même conservatoire. Ces découvertes ont été reprises aujourd'hui par notre groupe de recherche sur un échantillon britannique de jeunes musiciens. Des enfants sélectionnés pour entrer dans une école de musique spécialisée avaient accumulé à peu près deux fois plus d'exercices que les enfants qui avaient échoué à la sélection. Ces deux groupes avaient énormément travaillé sur leur instrument en comparaison d'un groupe de contrôle d'enfants apprenant un instrument de musique dans une école publique.

Il semble qu'il n'y ait pas de meilleur indicateur de niveau d'accomplissement que la quantité d'exercices formels entrepris. Ceci étant, il devient particulièrement important d'explorer les manières d'encourager et de soutenir

un travail aussi assidu.

#### ***3. Un très grand soutien familial.***

Sloboda et Howe (1991) ont découvert que tous les enfants sélectionnés pour entrer dans une école de musique spécialisée avaient des parents qui s'étaient impliqués activement dans les leçons de musique et les exercices quotidiens. De nombreux parents avaient en fait supervisé les exercices de départ en étant constamment présents. Tous les enfants de cet échantillon représentatif mentionnaient des périodes où ils avaient été peu motivés pour jouer et affirmaient que si les parents ne les avaient pas poussés à faire leurs exercices pendant ces moments-là, ils n'auraient probablement rien fait du tout. La plupart de ces parents ont sacrifié leur temps et leur argent, (par exemple: emmener les enfants à des leçons éloignées du domicile, à des groupes de répétitions et à des concerts).

Beaucoup de ces enfants au plus haut niveau dans l'échantillon représentatif avaient développé un sentiment très profond selon lequel, ils étaient de "bons musiciens". Ceci semblait résulter de la manière dont leur entourage familial avait fait l'éloge de leurs premiers accomplissements musicaux et "en avait fait toute une histoire". De telles louanges provenaient tout à fait naturellement de parents qui n'étaient pas eux-mêmes des musiciens expérimentés et qui étaient donc sincèrement impressionnés

par les accomplissements modestes de leur enfant. Même si la notion de "talent" a peu de fondement scientifique, la croyance dans son propre talent peut être un élément de motivation puissant pour poursuivre l'engagement à long terme des exercices, parfois éreintants; Malheureusement; croire que l'on n'est pas "doué" peut avoir un effet contraire négatif sur la motivation et l'effort.

#### ***4. Les premiers professeurs ont fait des leçons de musique un divertissement.***

La plupart des enfants de l'échantillon représentatif de Sloboda et Howe (1991) ont très bien noté leur premier professeur quant à la notion de "chaleur humaine", se servant d'adjectifs tels que gentils, amical, amusant et causeur pour décrire leur premier professeur. De tels professeurs n'étaient pas jugés en général comme étant eux-mêmes d'excellents exécutants, mais plutôt comme "la gentille vieille dame au bout de la rue" qui aimait la musique, aimait les enfants et était capable de communiquer de l'enthousiasme pour la musique et de l'affection à l'enfant.

De nombreux enfants ont dit qu'ils attendaient leurs leçons avec impatience car elles représentaient le clou de la semaine. ceci peut être mis en contraste avec l'expérience de nombreux exécutants de bas niveau qui se souvenaient de leurs premières leçons comme des moments peu

agréables, remplis d'anxiété et d'humiliation.

Il y a sans aucun doute une place pour les professeurs qui mettent l'accent sur les erreurs et défient leurs élèves pour qu'ils aillent au-delà de ce qui est immédiatement un plaisir ou un accomplissement. Cependant, de tels professeurs semblent avoir leur plus grand effet sur des étudiants déjà engagés vers la musique. la tâche du premier professeur peut être d'aider à développer cet amour de la musique qui mènera à un engagement à long terme. Trop insister sur l'accomplissement de l'exécution peut empêcher cette première tâche de se réaliser.

#### ***5. Comment éprouver des réponses émotionnelles profondes pour la musique?***

Les exécutants expérimentés affirment que leur capacité à jouer de façon expressive est liée d'une certaine manière à leur capacité à "ressentir" le mouvement de la musique. On dit des exécutants expressifs qu'ils jouent "avec sentiment" ou "avec le cœur". En d'autres termes, leur exécution fait ressortir l'intensité émotionnelle ou l'impact de la musique. Les derniers travaux de recherche sur les aspects de la musique susceptibles d'émuvoier profondément les auditeurs ont montré que des structures musicales particulières faisaient jaillir ces émotions (Sloboda, 1991). Les exécutants peuvent accroître les effets émotionnels de ces

structures en en exagérant les caractéristiques porteuses d'émotion. Pour être convainçants, ils doivent bien sûr avoir éprouvé eux-mêmes en tant qu'auditeurs l'émotion appropriée à cette musique. On peut démontrer que la diversité des expériences musicales dans l'enfance influence la capacité à éprouver des émotions fortes positives pour des structures musicales.

Sloboda (1990) a montré que dès l'âge de 7 ans, de nombreux enfants ont fait l'expérience de moments "d'apogées" pour la musique d'une intensité émotionnelle telle qu'elle les a motivé à poursuivre leur engagement pour la musique. Ces expériences ont souvent lieu dans un environnement paisible non menaçant où l'enfant ne reçoit aucune demande. par conséquent, elles ont souvent lieu à la maison pendant que l'enfant écoute de la musique, seul ou avec des amis. Elles n'ont pas tendance à avoir lieu à l'école, pendant qu'il s'exerce ou en présence d'un professeur. Dans ces cas là, l'énergie émotionnelle de l'enfant est souvent détournée de la musique même pour être placée sur les exigences du moment, soit qu'on exige qu'il atteigne un certain niveau d'exécution soit qu'il souhaite lui même ne pas être humilié ou se sentir gêné en "faisant une erreur". Si les premiers souvenirs des enfants pour la musique sont similaires à cette dernière situation, alors ils seront moins à même de se développer pour devenir des exécutants expressifs très



compétents. Soit ils abandonneront tout à fait la musique, soit ils développeront une "orientation à l'accomplissement" qui se centrera sur les satisfactions émotionnelles à retirer de la technique plutôt que sur les aspects émotionnels de l'exécution.

De très nombreux adultes intelligents et cultivés ne se considèrent pas comme musiciens. Ils ont comme premiers souvenirs de la musique, surtout à l'école, qu'ils se sont sentis menacés ou abaissés d'une certaine manière. Une analyse détaillée de la différence entre de telles expériences de l'école et celles de jeunes enfants de la tribu Anang Ibibo, peuvent aller loin pour justifier de la rareté des exécutions musicales accomplies dans notre culture.

### L'héritage a-t-il une importance quelconque?

Ma critique de la notion de "don" musical n'est pas un reniement de l'importance de l'héritage. Les caractéristiques génétiques héritées ont un effet profond sur chaque comportement humain. Mais tous les humains partagent plus de 99% de leur matériel génétique les uns avec les autres. Les ressemblances génétiques entre tous les êtres humains l'emportent de loin sur les différences entre eux. Évidemment, il y a tout un étayage génétique pour la capacité musicale qui est spécifique à l'espèce. Aucune autre espèce ne commence à approcher les niveaux d'exécution musicale accessibles à la grande majorité des êtres hu-

mans.

Ce que je remets en question n'est pas l'héritage génétique de la capacité musicale. Je remets plutôt en question l'affirmation selon laquelle les différences entre les gens au niveau de l'exécution musicale doivent être liées à la présence ou à l'absence d'un ensemble bien précis de gènes qui constituent "un don musical". Il est bien plus probable que les liens entre la biologie et la compétence musicale, lorsqu'ils seront bien compris, feront apparaître qu'ils sont compliqués, indirects, pas tout ou rien, et ne correspondront pas du tout à la notion d'une "empreinte pour la musique" unitaire, sous-entendue par la notion de don ou de talent inné.

A ce jour, nous n'avons aucune idée du genre de matériel génétique qui pourrait contribuer à la capacité musicale, ni du parcours qui permettrait que les différences entre individus lors de telles contributions fassent ressortir de façon évidente les différences de comportement musical. D'autre part, nous avons une quantité de données claires, plausibles et prouvées scientifiquement qui montrent comment des expériences différentes entre individus peuvent mener vers des différences énormes lorsqu'on atteint les niveaux les plus élevés de la capacité musicale.

Jusqu'à ce que les preuves nous obligent à adopter une explication plus complexe, nous ferions bien, pour des raisons à la fois scientifiques et humanistes, de conclure que ce que la norme dans no-

tre société considère comme une exception ne doit en aucun cas le rester, si nous avons à cœur de faire les investissements nécessaires pour changer nos traditions actuelles ainsi que les croyances qui les étaient.

En vérité, le nouveau programme national d'études de la musique en Angleterre est fondé sur la supposition que chaque enfant dans le pays est capable d'acquérir une compétence musicale dès l'âge de 14 ans. Aucun programme d'études antérieur n'a jamais laissé entendre une telle supposition, et s'il réussit, ce nouveau programme d'études deviendra l'élément moteur pour permettre un changement radical dans la société. Je le souhaite de tout cœur.



*John Sloboda*

*Professeur de psychologie à l'Université Keele, John Sloboda est co-fondateur de l'organisation Iraq Body Count.*