

Etienne Kermarc

CEFEDM Rhône-Alpes

Mémoire de Recherche

« Le Rythme dans la peau ... »

**Diplôme d'Etat Jazz
Promotion 2007-2009**

SOMMAIRE

<u>Introduction</u>	1
I) <u>Le contexte social et culturel</u>	2
1) Tradition en France, à Lyon	2
2) Contexte culturel actuel en France, à Lyon	2
3) Tradition musicale au Burkina Faso, à Ouagadougou	3
4) Le contexte musical actuel à Ouagadougou	4
Synthèse	4
II) <u>Les méthodes d'apprentissage</u>	5
1) En FM	5
2) En cursus Jazz	6
3) Des axes de travail	7
a) L'écoute active	7
b) le travail au métronome	7
4) Aborder le rythme dans les musiques traditionnelles africaines.	8
5) La relation maître / apprenti	8
Synthèse	9

**III) Les musiciens professionnels ou amateurs,
et leur façon d'aborder le rythme** **10**

1) Questions posées à des musiciens professionnels	10
2) Analyse des réponses	10
a) une idée de globalité	10
b) une méthode : la décomposition	11
c) le travail personnel	11
d) le rapport à l'écoute	11
e) Donner un sens à notre enseignement	12
3) Le rapport à l'oralité, ou l'influence de l'écrit dans l'apprentissage	12
Synthèse	13

IV) Les pratiques sociales de références **14**

1) Quelles sont les musiques écoutées par les élèves ?	14
2) En cours individuel d'instrument	14
3) En cours d'ensembles	15
a) essai de situation pédagogique autour de la musique de Fela Kuti	15
b) essai de situation basé sur le blues	17
c) essai de situation en rock	18
Synthèse	19

Conclusion **20**

Bibliographie **21**

Annexes **22-24**

Introduction

Dans le cadre de ma pratique musicale, j'ai la chance de jouer avec de très bons musiciens qui viennent d'Afrique noire, une musique métissée au caractère rythmique très prononcé et complexe. Au contact de ces artistes je me suis aperçu qu'ils envisageaient la musique, et en particulier son aspect rythmique, très différemment de moi et des autres musiciens européens en général. C'est en partant de ce ressenti que je me suis interrogé sur les différentes manières dont on peut envisager la musique, et le rythme plus particulièrement. On entend souvent dire que les africains ont « le rythme dans la peau », sur quels faits est basé cette réputation, sur quels a priori. Si les musiques africaines ont un caractère rythmique très affirmé, d'où cela vient t'il ? Comment les musiciens africains ont-ils appris la musique, et comment s'en inspirer pour évoluer ou faire progresser nos élèves ?

C'est en partant de ces interrogations et de ces préjugés tant répandus que je me suis lancé dans l'étude de ce thème. J'ai essayé de comprendre dans quel milieu musical nous évoluons et si cela influe sur l'état d'esprit avec lequel nous pouvons envisager la musique quand on la joue, ou bien encore quand on l'apprend.

Je pense que le contexte social et culturel occupe une place prépondérante dans l'apprentissage, c'est pourquoi dans une première partie je tenterai de faire un état des lieux du contexte culturel qui peut entourer les apprentis musiciens et les musiciens en France, puis en Afrique et en particulier au Burkina Faso.

Dans une deuxième partie, je m'interrogerai sur les différences qui existent dans la manière dont on apprend la musique, et dont on l'envisage au départ de l'enseignement et surtout sur l'aspect rythmique.

Dans une troisième partie, j'ai interrogé deux musiciens avancé, professionnels, de cultures différentes sur leur manière de jouer, d'aborder la musique et l'enseignement. En essayant de comprendre quelles pratiques peuvent les distinguer ou au contraire les rapprocher.

Enfin dans une quatrième et dernière partie j'essayerai, dans le cadre de l'enseignement que je dispense, de m'inspirer de ce que ces recherches m'ont enseigné ou fait découvrir. J'ai donc imaginé trois situations pédagogiques que j'ai fait évoluer au fur et à mesure que j'écrivais, lisais ou interviewais, en essayant de tenir compte et tirer partie des constats que j'avais pu faire, et des interrogations que j'avais soulevées.

I) Le Contexte social, et culturel

L'art, et particulièrement la musique est un domaine essentiel de la culture d'un pays. Et tous les pays ont une singularité musicale, des musiques aux caractères différents. Si en Europe, en France, on aurait pu généraliser en disant que la musique avait traditionnellement un caractère plutôt mélodique et harmonique, je crois qu'au Burkina Faso on peut dire qu'il est clairement rythmique.

Est-ce toujours d'actualité aujourd'hui ? Le brassage culturel a engendré des pratiques nouvelles, quelles sont-elles ? Dans quel milieu musical baigne-t-on si on est issu de telle ou telle culture, citoyen de tel ou tel pays ?

J'ai décidé dans ce premier paragraphe de faire un état des lieux de notre environnement musical et de le comparer à ce que peuvent vivre des musiciens au Burkina Faso, afin d'essayer de comprendre les éléments culturels qui pourraient nous rapprocher ou au contraire nous éloigner.

1) Tradition en France, à Lyon

La France est un pays où la place de la musique traditionnelle est maigre dans la vie de tous les jours, pour « monsieur tout le monde ». A l'exception de certaines régions de France où l'on peut encore croiser une tradition musicale forte (Bretagne, Corse ...), il est difficile d'écouter la musique propre à une région en dehors d'un cadre dédié à cette mémoire. Les instruments traditionnels ont quitté les foyers, et l'ensemble de nos concitoyens ne pratique pas la musique dans un cadre traditionnel.

Ceci est lié à un fait historique : la Révolution Française, et dans la foulée la création du conservatoire de Paris en 1795. A ce moment-là, le contexte est au changement et l'instauration de la république. On veut uniformiser la France culturellement, on décide donc d'éradiquer les musiques traditionnelles liées à l'époque royaliste et de leur préférer la musique savante.

On a donc, dans la région lyonnaise, perdu la connaissance collective des traditions musicales propres à notre environ. Il n'existe pas de moment où l'on joue de la musique et qui serait issu d'une lointaine pratique. L'aspect social de la musique n'existe pas sous cette forme.

2) Contexte culturel actuel en France, à Lyon

La musique est partout en tant que « musique de fond » que ce soit dans les bus, les restaurants, supermarchés et lieux publics. On entend en général dans ce genre d'endroits de la variété et ce qu'on appelle des « tubes » qui constituent une culture musicale commune à l'ensemble des français. La variété française, si on peut essayer de la généraliser, est très largement inspirée de celle venue des Etats-Unis ou d'Angleterre une musique aux sons empreints de rock, reggae, ou pop music.

C'est la plupart du temps une musique tempérée, construite sur des grilles harmoniques tonales, basées sur des mesures à 4 temps jouées en accentuant « l'after beat » (2ème et 4ème temps).

On trouve également beaucoup de musiques dans les boîtes de nuits. Dans ce type d'endroits dédié à cette pratique, on trouve de la musique électronique essentiellement ou de temps en temps des morceaux à tendance « rétro » . Mais toujours une musique au caractère rythmique très appuyé, en général binaire, avec une accentuation très marquée de la pulsation.

On voit dans nos régions et en particulier sur la ville de Lyon, énormément de musiques sous des formes très variées. La ville dispose d'équipements pour l'opéra, les concerts symphoniques (auditorium), des auditoriums polyvalents, de nombreuses salles de 500 places et plus destinées à accueillir des concerts de musiques actuelles, des clubs de jazz, des endroits destinés aux musiques traditionnelles des 4 coins du monde (6ème continent) ainsi qu'un tissu associatif à but culturel très

riche... Et dans chacun de ces dispositifs le public peut bénéficier d'une programmation quasi quotidienne de groupes français ou internationaux souvent à des prix abordables pour tous. On peut donc écouter et s'enrichir de musiques du monde entier, s'en inspirer en tant que musicien.

3) Tradition musical au Burkina Faso, à Ouagadougou **(résumé à partir d'extraits d'un article de Roger Kaboré (Ingénieur et écrivain Burkinabé))**

a) Les musiques de divertissement

Destinées à la distraction, à la danse de réjouissance, ce sont des musiques qui n'ont d'autres fonctions précises que le divertissement, même s'il y a toujours quelques leçons de morale ou des enseignements à tirer de ces manifestations.

b) Les musiques de travail

L'essentiel de ces musiques concerne les activités agricoles où l'accent est mis sur l'effort collectif dans l'accomplissement des travaux manuels d'envergure. Ainsi, la musique des tambours rythme et accompagne les travaux collectifs des champs

c) La musique de cour

Dans le paysage culturel burkinabé cette forme de musique est une donnée incontournable compte tenue de sa finalité. Son usage est en relation étroite avec l'organisation socio-politique de certains groupes ethniques à pouvoir centralisé : moosé, gulmanceba, yannse.

Les ethnologues ont trop souvent dénigré ces musiciens sous le terme à connotation péjorative de griots. Ils ne chantent pourtant pas les louanges des riches pour flatter leur vanité à des fins vénales. Attachés officiellement à une cour royale, les Yuumba et Benda sont des compositeurs spécialisés d'une musique de cour hautement appréciée des dignitaires Moosé. Ce sont des musiciens exceptionnels, préposés exclusivement au service du pouvoir traditionnel dont ils sont aussi l'organe d'information officiel.

Les sociétés rurales sont fondées sur la religion traditionnelle et ses nombreuses croyances. Une des fonctions essentielles de la musique est de servir de support aux nombreuses manifestation de la vie religieuse et initiatique. De la naissance à la mort, en passant par l'initiation pubertaire et le mariage, l'homme et la femme burkinabés évoluent dans un univers sonore continu.

d) Les musiques de funérailles

Dès que survient la mort, les rites sont soutenus d'un bout à l'autre par une série de musiques spécifiques à cet événement.

Roger Kaboré propose également une analyse des caractéristiques de la musique traditionnelle ,

- Le rythme :

C'est une donnée essentielle. Aucune expression musicale de nos pays n'échappe à l'empire du rythme. Il confère une identité particulière à chaque forme musicale. Il est le trait distinctif aussi bien entre les genres musicaux qu'entre les différentes sociétés en présence.

- La monotonie et variation :

La répétition des motifs rythmiques et mélodiques caractérise la musique traditionnelle autant instrumentale que vocale. Derrière une apparente monotonie parfois lancinante voire obsédante se cache une architecture sonore rigoureuse faite de motifs musicaux capable de varier à l'infini.

- Rapport avec le langage :

Les relations entre musique et langage ne sont plus à démontrer. La musique étant aussi un monde de communication, l'influence que la langue exerce sur elle est déterminante. Ceci est particulièrement évident pour les langues à " tons " dont les règles linguistiques doivent être respectées si l'on veut rendre intelligible l'instrumentation d'un message ou la mélodie d'un chant

- La vivacité :

Trait dominant de la musique nègre, elle invite à l'action plus qu'à la contemplation. La musique nègre déborde de vie même dans les manifestations mortuaires. On pleure et chante les morts en dansant sur les notes claires et perçantes, des trompes, harpes, xylophones et tambours...

Ce trait dérouté souvent les étrangers à la culture africaine.

- Le caractère fonctionnel :

L'art pour l'art est une notion quasi-inconnue dans l'Afrique traditionnelle. Les compétences artistiques des artistes tant professionnels qu'amateurs sont canalisées vers des préoccupations sérieuses liées à la reproduction et à la permanence des communautés humaines. L'expression musicale n'est jamais gratuite, qu'elle vise à affecter la relation entre l'humain et le divin ou simplement le cours des événements naturels ou sociaux.

4) Le contexte musicale actuel à Ouagadougou

Si la place de la musique traditionnelle dans le paysage musical actuel à Ouagadougou est énorme, on peut néanmoins écouter dans la capitale burkinabé de la musique du monde entier, tout comme ici, lors de festivals, ou manifestations culturelles. Cela dit si on en croit le site « Ouaga, ça bouge », les salles de spectacles équipées pour les concerts amplifiées sont au nombre de neuf dans toute la ville, ce qui est très peu et ne permet qu'une programmation serrée. La radio diffuse par alternance des morceaux aux sonorités afro et occidentales sans transition parfois un peu « du coq à l'âne ». Une émergence de ce que les musiciens ont appelé la révolution culturelle engendre de nouveaux artistes burkinabés jouant des musiques électriques, métissées aux sonorités blues, jazz, funk, ou reggae. La présence des rythmes traditionnels est également très sensible dans ces nouvelles musiques car beaucoup d'artistes se basent sur des rythmes traditionnels pour construire les morceaux.

Synthèse

On s'aperçoit bien que le contexte culturel est radicalement différent en France, à Lyon qu'en Afrique, et en particulier au Burkina Faso. La place de la musique traditionnelle dans le cas du Burkina est énorme et constitue la culture commune à l'ensemble des gens vivants dans ce pays. Néanmoins un pays comme la France, au delà du fait que les budgets pour organiser des manifestations sont très différents, jouit d'une diversité énorme au niveau des propositions musicales. On trouve de tout et tout le temps, de la musique traditionnelle venue de tous les pays, jusqu'à la musique la plus Underground, au jazz... C'est une chance inouïe de pouvoir s'ouvrir sur le monde entier et ce depuis le plus jeune âge. Comment en tant que pédagogue, ici et maintenant, on peut- exploiter cette mine d'informations ? Y a-t'il une réelle influence de l'environnement musical sur la sensibilité rythmique de nos élèves ? Quels sont leurs goûts musicaux, et comment s'appuyer dessus pour faire évoluer l'élève en le guidant dans sa recherche musicale personnelle ?

II) Les méthodes d'apprentissage

Je pense qu'au delà des manières et des possibilités que l'on a d'écouter de la musique, une des données primordiales dans notre manière de l'envisager est la façon dont on l'apprend. Selon comment on aborde l'apprentissage, en particulier du rythme et du groove, je pense que notre mode de pensée face à la complexité rythmique peut changer. J'ai donc essayé de regarder comment les musiciens ont envisagés leur apprentissage depuis le plus jeune âge et en particulier l'aspect rythmique.

J'essaye de voir dans ce paragraphe comment est conceptualisé cet apprentissage de différentes manières que ce soit dans le cadre de l'école de musique, ou encore dans le cas de la musique traditionnelle, et de dégager les aspects qui me paraissent intéressants dans le cadre de l'enseignement en école de musique.

1) en FM

En général la méthode traditionnellement employée est la décomposition de la pulsation. On commence par apprendre ce qu'est une noire (une noire égale un temps). On compose à partir de cette donnée pour découvrir la blanche, la ronde puis on décompose pour obtenir des croches et des doubles. Voici en général comment on aborde le rythme.

Ensuite on va partir de ces éléments pour obtenir différentes figures rythmiques, en débit de croches puis de doubles. Je me souviens de mes cours de solfège au conservatoire où on nous demandait durant les exercices de lecture rythmique de taper la pulsation avec la gomme de notre crayon. Ensuite la battue de la mesure devient un élément essentiel de l'apprentissage, on apprend à battre la mesure à 4 temps et à 3 temps pour pouvoir chanter et déchiffrer les morceaux proposés dans la méthode.

Le travail rythmique dans le cadre de l'école de musique est, je pense, axé sur le fait de pouvoir se repérer, avoir un référent. On a notre pulsation, au pied, à la main ou encore notre mesure pour pouvoir, dans la lecture, placer les appuis aux bons endroits. Il n'est pas rare de trouver dans les ouvrages dédiés à l'étude du solfège une table des matières indiquant les équivalences et valeurs rythmiques, et au dessus de chacun des exercices on trouve une sorte de matrice rythmique avec indiqué en dessous les pulsations justes par rapports aux figures rythmiques proposées.

*ex : « Solfège des solfèges » de Danhauser
éditions Henri Lemoine*

Je crois que dans le solfège envisagé de cette manière l'accent est vraiment porté sur le fait de se repérer visuellement et ceci dans l'optique d'une pratique écrite de la musique. La musique classique est une musique dont la complexité rythmique dans l'écriture peut être très importante, il est donc primordial pour la lecture de pouvoir se repérer tout le temps dans la mesure et par rapport à l'éventuelle battue d'un chef.

Néanmoins, les pratiques évoluent surtout depuis la réforme du solfège, qui devient alors la Formation Musicale, l'objectif est de proposer un apprentissage moins décontextualisé, toujours en rapport avec une oeuvre.

On trouve par exemple la méthode « du rythme à la mélodie » cahier dédié à l'étude du rythme où malgré le fait que cette méthode élémentarise beaucoup, l'auteur dans son avant propos écrit un paragraphe :

IMITATION

Phase importante du développement musical, l'imitation devra toujours précéder (le plus possible) l'apparition de nouvelle cellule.

PREPARATION

pour chaque cellule de base nous procéderons de trois façons différentes :

- *sensorielle (sur « lala » ou « tata »)*
- *rythme et lecture de notes*
- *rythme s'appuyant sur les oeuvres du répertoire (y ajouter les paroles pour les chansons)*

extrait de « du rythme à la mélodie »

Yves Klein

Edition M. Combre

L'auteur varie les entrées afin de proposer différentes manières d'aborder l'apprentissage de la notion souhaitée. Il propose de passer par de l'imitation, de l'imprégnation, avant peut-être de se diriger vers la lecture du rythme visé, puis de l'oeuvre visée.

Cette méthode est-elle efficace ? Quel est en est le sens du point de vue de l'élève ?

Cette méthode ne s'inscrit pas dans l'idée que je me fais de ce qui pourrait être un apprentissage global, contextualisé. L'élève se trouve toujours dans un schéma où il doit apprendre une notion avant de pouvoir découvrir, plus tard dans l'exercice, qu'il va devoir l'utiliser. Je pense qu'il serait plus judicieux de renverser cette méthode, de procéder dans l'autre sens. On commencerait par aborder l'oeuvre, se heurter à la difficulté visée, et seulement à partir de là, varier les entrées, les dispositifs, afin d'arriver à la compréhension de tous.

2) en cursus Jazz

Le jazz est une musique de tradition orale venant des Etats-Unis. Il n'existait jusqu'au milieu des années 90 quasiment pas d'écoles de jazz (l'intégration des musiques Jazz au conservatoire date de 1982 impulsé par Maurice Fleuret à l'époque en poste à la Direction de la musique). Les musiciens qui pratiquent cette musique étaient jusqu'alors tous autodidactes. Ils ont appris pour la plupart en relevant sur des disques et en allant jouer avec des amis dans des Jazz club. Il n'y a donc pas réellement de passif dans l'enseignement de cette discipline et je crois que chacun des professeurs travaille vraiment au feeling, comme eux mêmes ont appris, avec les représentations qu'il se font de l'apprentissage. L'idée est de faire relever les élèves et les laisser le plus possible en autonomie. Dans le cursus Jazz, on trouve les UV d'instrument, harmonie, arrangement, groupe et histoire du jazz mais pas de cours dédié spécifiquement au rythme, au swing, au groove.

Ce travail est inhérent au jeu de groupe, on travaille volontiers en boucle certains passages qui demandent de la répétition pour la mise en place collective, mais on pourrait penser que le placement rythmique est une sorte d'aptitude que les enseignants considèrent comme devant venir de nous, ou se développant au fil des situations de jeu. Dans la logique sur laquelle est basé le cursus, avec des cours spécifique sur des notions (harmonie, arrangement, instrument...) on ne trouve pas le rythme. Est-ce une volonté de laisser cet élément s'inscrire dans une globalité, auquel on serait confronté durant les phases de jeu ? Ne pourrait on pas mettre en place des situations où on insiste particulièrement sur cette donnée, toujours en lien avec une pratique contextualisée ?

3) Des axes de travail

a) l'écoute active

Une grande partie du travail de musicien passe par la reproduction de ce que les autres ont déjà fait. On s'inspire, on écoute, on mélange, métisse toutes les musiques qu'on a pu entendre afin de créer la sienne propre, sa manière de faire originale. Dans mon apprentissage au début de mon cursus Jazz, au début de chacun des cours de musique d'ensemble notre professeur nous faisait écouter un morceau que nous ne connaissions pas. On devait ensuite le commenter sur des points précis : la carrure, la forme, l'aspect rythmique (mesure, tempo, ...) ainsi que mélodique etc...

C'est un moment qui m'intéressait tout particulièrement car j'avais je crois, la sensation de pénétrer dans une culture. La présence des autres élèves et du professeur créait une sorte de communauté où tout le monde partageait une connaissance. J'ai d'ailleurs croisé plus tard ce professeur dans un autre conservatoire dans mon cursus et c'est de nouveau lui qui animait un atelier qui s'intitulait « histoire du jazz » et qui est depuis devenu une unité de valeur obligatoire pour l'obtention du DEM. Je crois que toujours dans l'idée de se baser sur une culture large, des connaissances variées pour construire son apprentissage, ce type d'atelier d'écoute peut être intéressant pour l'élève. Cela lui permet peut être d'accéder à des domaines musicaux vers lesquels il ne se serait pas tourné. C'est, je crois, un moment privilégié aussi pour le professeur, où il va pouvoir aborder par l'écoute, une notion, une musique sur laquelle il voudrait peut être travailler dans ses cours.

b) le travail au métronome

On a pour habitude de travailler le rythme avec un métronome, outil dédié au travail de cette composante de la musique. Cependant je pense que selon comment il est utilisé, le métronome peut être un bon ou mauvais outil.

« Le métronome possède deux facettes, il peut être une béquille pour se tenir, ou un bâton pour avancer » Philippe Roche, professeur à l'ENM de Villeurbanne, formateur au Cefedem Rhône Alpes.

Traditionnellement le métronome est un outil qui nous aide à nous caler rythmiquement, mais s'il est utilisé sur tous les temps il peut aussi servir de support, de soutien, de repère.

Comment peut-on utiliser cet outil dans le travail la musique pour qu'il nous apporte par la suite en situation de jeu ?

Quelle utilisation en faire pour qu'il puisse nous faire progresser au niveau du ressenti du tempo et du découpage rythmique ?

Dans le cadre de mes observations de cours au CNR de Lyon, dans la classe de basse et certains ateliers jazz, j'ai pu m'apercevoir que l'accent était par contre mis particulièrement sur le travail du rythme et du placement, de la décomposition et de l'interprétation. En effet le professeur Jérôme Regard propose une grande diversité d'exercices rythmiques tous axés autour du métronome. Les élèves en basse doivent commencer par travailler leur accompagnement avec le métronome sur les temps 2 et 4. Une fois cette figure possédée on ne le met plus que sur 4. On peut également considérer le métronome comme nous donnant la 4ème double si on joue en binaire ou encore la troisième croche du triolet dans le cas d'un ternaire. Enfin un autre type d'exercice dont le but est la régularité du tempo consiste, à l'aide d'une boîte à rythme sur ordinateur (frutti loops, garage band...) à jouer une mesure avec métronome puis une sans, et vérifier que l'on retombe toujours sur le bon tempo. On peut corser la difficulté et donc progresser dans ce sens en mettant 2 mesures de blanc, puis 3 etc...

Les extensions de ce type d'exercice sont infinies , car on peut imaginer placer le métronome uniquement sur le premier temps, sur la 2eme croche, etc...

4) Aborder le rythme dans les musiques traditionnelles africaines.

L'apprentissage du rythme est totalement inhérent à l'apprentissage de la musique car c'est l'aspect central de la musique africaine. Il serait difficile de généraliser cette musique car elle concerne un territoire très vaste et des pratiques très différentes, néanmoins dans la manière de l'aborder demeure souvent la notion d'ensemble. On apprend toujours pour quelque chose, pour jouer un rythme précis avec les autres, lors d'une occasion donnée. Peut être que ceci va nous demander du travail personnel, mais toujours dans un but identifié.

Dans un DVD pédagogique consacré à l'étude des différents rythmes Mandingues, on voit Mamady Keita (grand maître du djembé) expliquant avant l'étude de chacun des rythmes, l'endroit de provenance, le peuple qui le joue, et l'occasion à laquelle on entend jouer ce rythme. On voit bien ainsi qu'il attache une place particulièrement importante à cet aspect car en choisissant le rythme que l'on veut étudier on commence par voir d'abord cette petite contextualisation, comme si il n'y avait aucun sens à jouer ce rythme, si on ne connaît pas son « histoire ».

Vous savez , l'apprentissage de la musique se fait en général lors d'initiations (...). La musique se fait aussi dans le quotidien, le soir au clair de lune, ça existe dans toutes les sociétés. Et dans les champs, il y a des moments aménagés, des moments de pause ou on apprend dans certains ça à jouer du tambour ou du xylophone. Il y a des xylophones qui sont exclusivement joués dans les champs (...) Comment est ce qu'on a appris à jouer le tambour ? C'est tout simple : voilà on commence par avoir bien la pulsation ensuite, comprendre bien comment fonctionne l'autre et ensuite on passera sur le deuxième tambour etc...

Extrait de « Transmettre la musique traditionnelle aux enfants »

Texte de Mamadou Coulibaly maître percussionniste issue de la société des Sénoufo, ethnie situé au nord de la Côte d'Ivoire et au sud du Burkina Faso.

Néanmoins, je crois que de conter l'histoire d'un rythme ne constitue pas un contexte identifiable pour des élèves. Il est je pense important de le faire d'un point de vue de culture générale, mais je crois que cela ne pourra pas constituer quelque chose qui nous correspond personnellement.

5) La relation maître / apprenti

« Le djembé je l'ai appris au village avec mon maître Kalkadia Koundé (...) il ne faut pas oublier que les heures passées avec un maître sont précieuses »

Mamady Keita (maitre guinéen du djembé)

Introduction du DVD « Guinée, les rythmes du Mandeng »

Dans le cadre d'un de mes projets au CEFEDM, j'ai étudié le Gumbri instrument traditionnel de la musique Gnawa. Les Gnawi sont historiquement des esclaves venus d'Afrique noire (Ghana, Soudan...) au 5ème siècle. J'ai donc appris auprès d'Abdelaziz Maysour maître de cet instrument. Nous étions totalement dans une relation de maître à apprenti. Durant les entrevues, on commence par s'accorder, puis on est tout de suite en situation de jeu, on reprend le morceau sur lequel on travaille, et on fait tourner une dizaine de minutes. Il prend ensuite, en général, un moment pour me dire ce qui ne va pas dans ma manière de faire. En justifiant toujours par rapport à l'ensemble dans lequel on joue.

« Si tu joues de cette manière moi je ne peux plus chanter... »

« Si tu places ta main comme ça tu vas te crispier et donc devoir ralentir et ça c'est pas bon... »

Un des aspects qui m'a le plus étonné est le fait que quasiment aucune place n'est laissée à la découverte, laisser l'élève jouer « à sa manière ».

Je pense que dans le cadre de cours individuels d'instrument, ce type d'apprentissage est dans la tête de chacun. On imagine le cours de cette manière là, en disant ce qui va ou ne va pas dans la manière de faire de l'élève. Mais on oublie souvent la donnée la plus importante, je crois, c'est de jouer avec l'élève, de faire de la musique avec lui. Dans le cadre de mon apprentissage de Gumbri j'ai commencé par jouer un morceau avec un autre joueur plus expérimenté que moi. J'ai donc appris autant, voire même plus, en l'écoutant et en l'observant qu'avec ses conseils.

Néanmoins, je crois aussi que dans cette manière d'enseigner l'influence du professeur sur l'élève est trop forte, il faut jouer comme lui, reprendre ses variations, son style, le son, c'est l'objectif ultime de cet apprentissage. Souvent on présente les musiciens en donnant le nom du maître auprès duquel ils ont appris. Je pense que l'élève doit pouvoir avoir, en commençant son instrument, une idée de ce qu'il veut faire, et le professeur doit l'aider à y parvenir. C'est au professeur de s'adapter aux envies, aux objectifs de l'élève et non l'inverse. On peut bien sûr proposer des découvertes, on se doit même de le faire, mais en n'oubliant jamais les idées, ou désirs de l'apprenant.

Synthèse

Je crois que quelle que soit notre esthétique musicale, l'apprentissage doit se faire dans un contexte. On voudrait faire gagner du temps à nos élèves en leur apprenant les choses comme on pense qu'elles doivent s'organiser dans leur tête. Alors que c'est la décomposition que nous même en faisons après des années de maturation. Le professeur imagine souvent comment ses élèves devraient apprendre en oubliant même par quel chemin lui même est passé. On se dit qu'en leur élémentarisant l'apprentissage il vont pouvoir comprendre plus vite un rythme, qu'ils seraient plus polyvalents. Mais qu'en est il de leur compréhension de ce qu'ils sont en train de faire ? Ils devraient apprendre à écrire ce rythme mais pourquoi au juste, se demandent-ils ? Pour l'utiliser plus tard, pourquoi on ne l'utiliserait pas plutôt maintenant ?

Je pense que le professeur de musique doit anticiper les notions qu'il voudrait inculquer à ses élèves, les insérer à la tâche, et attendre qu'ils s'y heurtent pour avoir besoin d'apprendre, de décomposer, de comprendre.

Comprendre, c'est inventer ou construire par réinvention.

Jean Piaget

III) Les musiciens professionnels ou amateurs, et leur façon d'aborder le rythme

Dans ce paragraphe, mon intention est de demander à des musiciens de différents horizons, de différentes cultures, et aux pratiques musicales variées, comment ils se comportent dans leur pratique musicale vis à vis du rythme. Je m'intéresse particulièrement à leurs enfances, à leurs débuts, et à l'idée qu'ils se font de l'apprentissage. Comment avez vous appris, et comment doit on apprendre ? Je leur demande aussi, en tant que pédagogue, comment ils envisagent le fait de faire travailler cet aspect de la musique.

Le but est de regarder le lien de cause à effet qui peut exister entre l'apprentissage de manière plutôt orale ou la méthode plutôt écrite comme on peut la voir chez nous. Y a t'il dans un cas comme dans l'autre des facultés qui sont développées au détriment de certaines autres ? Quels sont les points communs dans les manières de faire ou de penser malgré le fait que l'on ait appris dans des contextes différents ?

1) Questions posées à des musiciens professionnels

Maxime est un jeune musicien qui passe son DEM en piano jazz au CNR de Chambéry, mais a suivi un cursus classique jusqu'à l'obtention du CFEM . Il est âgé de 21 ans et il est en voie d'insertion dans un réseau professionnel. Il donne déjà des cours de piano/clavier dans une association.

Bebey est un musicien Burkinabé reconnu pratiquant principalement la guitare et le chant, il est installé à Lyon depuis 4 ans. Il a grandi entre Bobodioulasso et Ouagadougou, auprès d'un père musicien professionnel (chanteur) , à la fois au contact de musiques traditionnelles de son pays mais également en lien avec la musique occidentale pop, rock...

(On trouve l'intégralité de ces interview en annexe à la fin du mémoire)

2 Analyse des réponses

a) une idée de globalité

Au delà du fait que ces deux musiciens ont appris dans un contexte géographique et social totalement différent, on voit clairement dans leurs réponses que dans leur manière d'envisager la musique l'idée d'un ensemble est au centre de leur pédagogie. En particulier les réponses aux questions 5 et 6, où ils expriment tous les deux l'idée de découvrir en jouant de manière globale. A la question de la méthode par élémentarisation ils m'ont tous les deux répondu qu'ils pensaient qu'il s'agissait d'une mauvaise méthode. L'apprentissage doit se faire, je crois, pour eux, dans son ensemble.

Néanmoins on peut observer qu'il réside quand même dans le discours de Maxime le fait de devoir travailler seul avant de jouer dans un ensemble. Il l'évoque à la question 7 et à la question 9 en précisant qu'il « faut quand même une petite préparation » avant d'aller jouer en groupe. Il est dans une idée de globalité vis à vis du piano mais pas de la musique dans le cadre d'une pratique collective. Bebey envisage d'approfondir éventuellement une notion tout seul, mais de démarrer l'apprentissage dans un ensemble, dans un contexte. « Chez nous on apprend pas comme vous, c'est un fait de société »

b) une méthode : la décomposition

Un des points communs est, je crois, le fait de simplifier en décomposant quand le rythme devient quelque chose de compliqué. En particulier à la question 12 où on voit bien la nécessité pour les deux de tronçonner, de découper le rythme afin de le simplifier. Bebey insiste sur le fait de le comprendre par cette manière.

Je pense que c'est une méthode totalement logique, si on doit apprendre un texte long ou compliqué on procéderait de la même manière. Cependant dans le cas de rythme se décalant par rapport à une pulsation (groupe de 3 sur du 4 par ex), je ne crois pas que cette méthode de découpage par mesure soit efficace, au contraire, puisque les appuis ne tombent jamais aux mêmes endroits par rapport à à mesure. Difficile donc de déterminer une solution pour travailler ce type de difficulté.

Je pense qu'il faut vraiment passer par la compréhension de la construction rythmique. Certains rythme peuvent être envisagés en polyrythmie d'un instrument par rapport à un autre et peuvent être assez simples si l'on cherche à les comprendre dans ce sens. Mais en détachant les éléments rythmiques ou en essayant de les imaginer non plus l'un par rapport à l'autre mais par rapport à la pulsation du morceau il se peut que l'on complique la tâche, car on sort de la logique même du groove. On peut essayer dans certains cas de ne plus avoir comme référentiel la pulsation ou la mesure, mais bien l'élément musical avec lequel on doit interagir. On voit que Maxime, peut être est ce en lien avec son apprentissage, n'envisage même pas cette éventualité quand il dit « *si tu sais pas où est le premier temps, c'est impossible* ». Je crois que c'est peut être là que résident certaines fois les difficultés que des musiciens occidentaux peuvent avoir à aborder des rythmiques jouées par des gens qui ne sont que dans cette pratique, le feeling rythmique, la « mélodie rythmique » comme dit Bebey. (question 13)

c) le travail personnel

Donnée essentielle de notre manière d'enseigner ou d'apprendre, on s'aperçoit en lisant les réponse de Maxime que c'est pour lui clairement au centre de son idée de la progression technique et musicale. Beaucoup de chose doivent passer, pour lui, par ce travail là. Il le dit clairement à la question 7. Je crois que Bebey lui est plus modéré à ce propos et il n'envisage de travailler personnellement que sur une notion vraiment particulière, qui lui aurait fait défaut en situation de jeu en groupe.

Le point commun intéressant est que les deux ne dissocient pas le travail personnel de l'objectif d'apprentissage, d'une idée de jouer de la musique.

d) le rapport à l'écoute

Le rapport à l'écoute est une donnée essentielle dans la manière d'envisager la musique. Dans ces interviews on s'aperçoit qu'il s'agit de quelque chose d'essentiel pour ces deux musiciens. En effet, le travail du rythme commence, souvent, par du mimétisme et doit avoir comme tout apprentissage une signification. Que l'on soit né dans tel ou tel pays, que nos références soit liées à la musique traditionnelle, à du rock d'adolescent ou encore autre chose, on placera souvent l'appréhension d'un rythme nouveau par rapport à ce que l'on possède déjà. Ce sera peut être pour nous : un nouveau rythme qui ressemble à du funk mais légèrement différent, ou une sorte de Warba mais à 4 temps...

e) Donner un sens à notre enseignement

La pratique sociale de référence de l'élève en classe de français peut être aussi bien celle de l'écrivain que celle du publicitaire (...) en classe d'histoire celle du journaliste ou de l'archéologue ou celle du guide (...) toute discipline d'enseignement renvoie à des pratiques sociales de référence avec plus ou moins de force. Pour les mathématiques par exemple, les pratiques sociales de référence sont difficilement appréhendables par les élèves qui n'envisagent même pas qu'il puisse exister une pratique de recherche dans ce domaine. c'est peut être une des raisons pour lesquelles certains élèves ont des difficultés à trouver un sens dans cet enseignement.

Michel Develay « de l'apprentissage à l'enseignement »

A nous, professeur de musique, de s'interroger à quelle pratique se rapporte notre enseignement. L'étude du rythme dans les classes de solfège, sous la forme que l'on voit trop souvent, ne ressemblerait elle pas à l'étude des mathématiques comme l'a décrit Develay ? On met en place une situation pédagogique idyllique où l'élève pourrait, à partir du moment où il nous comprend, jouer n'importe quel rythme écrit sur une feuille. Encore faudrait il que cela l'intéresse.

Je pense qu'interpréter quelque chose de compliqué est totalement faisable si on entend la musique produite par ce rythme. Et si maintenant on apprend comment s'écrit cette musique, ceci à un sens pour nous. Je ne crois pas que l'on puisse apprendre à lire et à écrire avant de savoir « parler ».

Par contre, le fait d'écrire permet souvent de structurer le langage, d'organiser ses idées. Il est assez efficace parfois de prendre la plume quand on décide d'organiser son plan, de formuler sa phrase. L'écrit peut donc avoir une influence, je crois, sur la clarté de l'oral. Peut on transférer cela en musique ? La lecture et la représentation solfégique d'un rythme peut elle nous aider à nous placer rythmiquement ? Je crois que cela dépend réellement des contextes musicaux mais aussi de la manière dont un musicien se repère. Si la lecture est un outil efficace alors il faut l'utiliser mais dans le cas où elle n'aide pas, je pense qu'il ne faut pas hésiter à envisager différemment notre manière de jouer et de se repérer. On peut chercher à entendre les « mélodies rythmiques », et accompagner les élèves dans cette démarche.

3) Rapport à l'oralité, ou l'influence de l'écrit dans l'apprentissage

Une des données importantes si ce n'est primordiale dans la manière dont on envisage l'enseignement, en tant que professeur, est la finalité musicale vers laquelle on se dirige. On abordera évidemment les choses différemment avec un débutant en basson ou un débutant en djembé. On s'imagine que cela est une évidence mais est ce que notre enseignement est orienté dans ce sens ? Dans la méthode traditionnelle de solfège qui consiste à apprendre le rythme par décomposition visuelle dans un premier temps, puis sur une battue de mesure dans un deuxième temps, l'objectif visé est je crois de former des élèves les plus efficaces possible et le plus rapidement possible à la lecture et l'interprétation d'une partition.

Cette méthode ne convient pas à tous les types de musiques, et en particulier les musiques de traditions orales.

Néanmoins dans le cadre de la musique traditionnelle ou même concernant quelqu'un qui apprendrait en autodidacte « à l'oreille » comme on dit, on peut trouver souvent une sorte de frustration de ne pouvoir écrire ou lire la musique. La lecture est un moyen, une aptitude qui est parfois utile pour aborder énormément de musiques, surtout celles issues de la musique occidentale. Il faudrait donc imaginer un dispositif hybride, issu de ces deux traditions d'enseignement qui ne sont pas nécessairement opposées.

Synthèse

Il y a de manière claire des différences entre la façon qu'auront musiciens d'aborder des difficultés rythmiques en fonction de la manière dont ils ont appris la musique. Certains musiciens sont nés dans une culture rythmique que l'on jugerait ici très complexe, mais ceci a fait partie de leur quotidien, de ce que qu'ils ont pu entendre tous les jours. Alors je crois qu'on peut comprendre que les musiciens qui ont ce type de culture, ont une sensibilité exacerbée dans le domaine rythmique comme on l'envisage dans les musiques traditionnelles, jazz ou musiques actuelles. C'est à dire avec une pulsation régulière et un découpage égal du tempo et le plus souvent dans une idée de boucle, de groove.

Comment dans notre enseignement tenir compte de cette composante de « l'imprégnation rythmique » ? Faut t'il s'intéresser à toutes les musiques à un moment donné de la formation ?

Cependant on s'aperçoit qu'en interviewant deux musiciens avancés qu'ils ont des idées très proches de la marche à suivre en cas de difficultés en particulier sur le rapport à la pulsation. Comme si cette donnée était le trait d'union entre leurs deux cultures.

Comment, dans quel cadre et dans quel contexte musical aborder cette notion ? Doit on commencer par là inévitablement ?

IV) Les pratiques sociales de références

Elles sont multiples, différentes évidemment selon chacun, mais elles sont le fondement sur lequel tout enseignement va venir s'appuyer. Il est donc, je pense, primordial de concevoir notre pédagogie dans ce sens. Il s'agit pour le professeur de s'interroger sur les goûts, préférences et connaissances des élèves, mais aussi et surtout de leur proposer sans cesse des choses à découvrir. Les élèves viennent « à la musique » comme il disent, on doit essayer de toujours proposer quelque chose de cohérent et de musical, et pas seulement un entraînement pour jouer plus tard. L'école de musique ne doit pas être uniquement un endroit où on apprend à mettre les mains sur un instrument, mais bien un espace, une scène de musique à part entière.

1) Quelles sont les musiques écoutées par les élèves ?

Elles sont différentes je crois surtout en fonction des générations, car toujours en lien avec ce que peut être le courant musical et social qui berce la jeunesse de chacun. Dans les écoles municipales de musique la plupart du temps les élèves ont entre 7 et 20 ans car on se doit de respecter les 3 cycles de maximum 4 années. J'ai bien conscience qu'il existe des écoles qui ne fonctionnent pas sur ce principe mais cela me permet de m'intéresser dans ce paragraphe aux élèves qui sont compris dans cette tranche d'âge.

Il est intéressant donc de savoir qu'est ce qu'écoutent nos élèves pour savoir comment leur proposer des situations pédagogiques susceptibles de les intéresser car en lien avec ce qu'ils écoutent. Aujourd'hui une tendance est le retour de la musique rock et ses déclinaison, trash, hard rock...

Les élèves écoutent des groupes comme Tokyo Hotel, Vegastar, BB Brune aux sonorités rock américain ou anglais des années 90 comme Oasis, Nirvana, Blur etc... à la différence près que l'on peut entendre plus de sonorités électro que dans les groupes plus anciens.

Néanmoins mon analyse déjà que très généraliste, ne concerne qu'une petite tranche d'âge et n'est donc pas du tout valable pour des élèves âgés ne serait ce que de dix ans de plus.

Il nous revient donc d'interroger les élèves, de s'intéresser à leur pratique, de leur demander ce que eux veulent faire dans le cadre de leur apprentissage. Mais en n'oubliant pas non plus qu'il est important d'ouvrir vers d'autres musiques de leur faire découvrir des choses.

2) En cours individuel d'instrument

Au départ de mon métier d'enseignant, dans les premières années j'avais pour habitudes de donner toujours les mêmes oeuvres que je maîtrisais bien et dans le même ordre à chacun des élèves. On devait commencer par jouer des lignes simples telle que Cantaloupe Island (Herbie Hancock), Chameleon (Herbie Hancock), ou des morceaux plus funk comme Good times (Chic). Je ne donnais pas les versions audio juste une partition avec la ligne de basse écrite et le nom du morceau. Je montrais à l'élève techniquement comment jouer cette ligne et à partir du moment où elle était exécutée de manière qui me paraissait convenable, je passais à la ligne suivante en augmentant la difficulté à chaque nouveauté. Je faisais énormément travailler les morceaux de Jaco Pastorius car c'est un bassiste que j'ai moi-même étudié, et dont les morceaux sont très intéressants sur le plan « bassistique ». En effet ce bassiste a énormément innové sur le plan sonore, technique, et esthétique. Il a apporté une vraie révolution à la basse électrique et je crois qu'il est vraiment intéressant de l'étudier car il est d'une certaine manière à l'origine d'un type de jeu de basse très répandu.

Je crois, néanmoins, que ma méthode manquait réellement de fonds et ne convenait qu'à une très petite proportion d'élèves, même si tous jouaient ce que je leur demandais j'étais surpris de voir qu'il

passait parfois plus de temps à jouer d'autres morceaux que ce que je leur demandais. C'est pourquoi j'ai commencé depuis à m'intéresser à ce qu'ils écoutent et partir de ça pour baser mon enseignement.

Je m'intéresse particulièrement à la classe d'âge adolescente car elle compose sur la quasi totalité de mes élèves et en particulier en cours de basse.

Le problème principal que je rencontre est que dans les morceaux « à la mode » que m'ont apportés les élèves, la simplicité technique des parties de basse ne leur permet pas un réel travail technique. Je propose dans ce cas aux élèves de travailler les morceaux dans leur totalité, chose que je ne faisais jamais, le but étant de développer la mémoire, pour enregistrer la structure globale. En cherchant un peu plus loin je me suis aperçu que dans une esthétique assez proche de ce qu'écoutent mes élèves (rock, grunge, FM) j'écoutais étant ado deux groupes phares : Rage Against The Machine et Red Hot Chili Peppers et en leur proposant j'ai vu qu'il connaissait ces groupes et qu'ils les appréciaient de manière général. J'ai donc décidé de m'intéresser de plus près au jeu de ces deux bassiste Tim Bob pour RATM et Flea pour les Red Hot. (j'emploie là les diminutifs en vigueur). Ils utilisent différentes techniques vraiment typique du jeu de basse moderne que je pense que les élèves doivent connaître telles que le slap, les ghost notes, le jeu au médiateur et parfois avec des lignes assez véloces qui nécessitent un peu de travail et qui je pense peuvent être un bon bagage technique pour la suite. On travaille à partir des versions originales, que je fais relever aux élèves, en cours. Je les aide dans les passages difficiles mais le but est de les laisser plus possible en autonomie. Ensuite je construis avec eux, sur un logiciel informatique, une boucle de batterie simple en se basant sur le morceaux original. On écoute ensemble la version et on essaye de retranscrire en sons MIDI une boucle la plus proche possible du groove original. Ensuite je leur donne en mp3, à différents tempo, afin qu'il puisse travailler chez leur morceaux si la version originale est trop rapide. Ou encore pour faire tourner une partie précise.

Je me suis également mis à travailler avec les élèves des morceaux issus de la musique africaine, et plus particulièrement de l'afro beat, ou encore de la musique des JB's (James Brown) où on peut trouver différents riffs qui s'imbriquent les uns avec les autres . L'idée est de faire relever les différents riffs à l'élève et de pouvoir jouer avec lui. Il en joue un pendant que j'en joue un autre et on intervertit jusqu'à ce qu'il les connaisse tous. L'objectif est de travailler à deux sur la notion de groove, de découpage, et de tempo, avec une situation pédagogique plus ludique, un moment où on fait de la musique ensemble.

3) En cours d'ensembles

a) essais de situation pédagogique autour de la musique de Fela Kuti

En s'inspirant de la polyrythmie que l'on peut trouver dans la musique de percussion traditionnelle africaine, j'imagine un exercice où les objectifs d'apprentissages sont le travail du tempo, du placement rythmique et du jeu de groupe. Au delà des notions musicales, ce type d'exercice peut nous apporter sur deux plans, l'humilité et l'altruisme. En effet dans la musique de transe et de polyrythmie chacun des protagonistes à une phrase musicale extrêmement simple et répétitive à tenir, mais si le musicien possède des aptitudes instrumentales qui lui permettrait de jouer quelque chose de plus véloces de plus difficile, il va être difficile pour lui de se raisonner. Quand on est dans une recherche de groove, en polyrythmie, il va de soi que le plus important est de se caler soi par rapport aux autres et donc on attend de chacun une stabilité. Il est donc important d'être soi même fixé dans sa phrase et de ne la faire évoluer que dans le sens d'en améliorer l'interprétation. (longueur de note, nuances, accents...). C'est pourquoi je parle d'humilité et du sens des autres. C'est l'ensemble qui compte, je pense que la pratique des ces musiques peut développer des facultés

pour s'intégrer vivre en société.

Déroulement de l'exercice :

On écoute Shakara de Fela Kuti, durant cette écoute chacun des participants de l'atelier devra prendre son instrument, et jouer une des phrases qui compose la polyrythmie de ce morceau et la jouer par dessus le disque.

La partie du morceau sur lequel je travaille est composé de la sorte :

The image shows a musical score for a 5-piece band. The score is written in 4/4 time and the key signature has two sharps (D major). The instruments and their parts are:

- Saxophone alto:** Melodic line with eighth and quarter notes, including rests.
- Guitare 1:** Melodic line with eighth and quarter notes, including rests.
- Guitare 2:** Chordal accompaniment with eighth and quarter notes.
- Guitare basse:** Bass line with eighth and quarter notes.
- Batterie:** Complex polyrhythmic pattern with eighth and quarter notes.
- Conga:** Steady eighth-note pattern.

Une fois que chacun a eu le temps d'intégrer sa phrase on coupe le disque et joue live. Chacun doit alors assumer sa phrase dans l'ensemble afin de recréer l'imbrication rythmique de l'original. l'objectif est de montrer aux élèves qu'ils risquent d'éprouver des difficultés à faire sonner leur riff malgré sa simplicité.

Je leur propose une nouvelle écoute active où ils continuent à jouer mais cette fois-ci il doivent jouer tous les riffs composant le morceau ou en tout le maximum d'entre eux. Ainsi on pousse les élèves à réfléchir leur phrase par rapport à celle des autres.

Je pense que cette méthode d'apprentissage directement tirée de la tradition orale africaine est une bonne manière d'appréhender de manière ludique le travail du groove et du placement rythmique. Plus on est dans le tempo, dans le bon découpage (ternaire, binaire) plus le morceaux va groover. Les élèves peuvent entendre très facilement si les musiciens avec qui ils jouent sont devant, derrière ce qu'ils proposent comme « time ».

« *C'est rigolo, à des moments c'est comme si la musique se mettait à rouler, à accélérer* »

Julien, élève de basse à l'école de Mions.

b) essai de situation basé sur le blues

Chaque situation étant différentes en fonction du public auquel on s'adresse, je pense, qu'il est difficile d'élaborer le « patron » du situation pédagogique réussie. Cependant j'ai essayé de dégager cette fois-ci des caractéristiques importantes qui sont, à mon sens, les piliers de la pédagogie que l'on trouve dans les musiques « traditionnelles ».

- Laisser une place à l'expression personnelle improvisée, à différents degrés de complexité.
- Créer une imbrication rythmique, ou mélodico-rythmique composée d'éléments simples à réaliser qui constituent le corps du morceaux.
- Laisser une place au non musiciens ou aux débutants instrumentistes en prévoyant un système de question/réponse où la réponse se doit d'être très simple.
- Se placer dans une situation de type « maître » et « apprenti » et donc jouer avec les élèves et avoir un rôle au sein de l'orchestre.
- Encourager chacun des participants à changer de rôle, pour connaître chacun de ceux ci.
- Chercher à donner aux apprenants une référence pour ce qu'ils sont en train de faire avant de commencer le travail

1ere séance :

1) Je commencerais par un petit historique, le commerce triangulaire, puis les noirs aux EU, la rencontre avec les instruments tempérés européens, le mixage des gammes pour l'obtention de la gamme blues puis un léger paragraphe sur le contexte harmonique.

Je ne pense pas que ceci puisse constituer une pratique sociale de référence mais contextualise déjà le propos en ciblant la pratique sociale de référence des gens qui jouaient cette musique.

Chacun directement à l'instrument je propose de retrouver d'oreille le thème d'un très vieux chant de travail américains « You gotta move » où deux éléments se répondent, un annonceur et un chœur très simple joué sur 2 notes (D et F). Ce thème est basé sur une gamme majeure blues, l'idée ici est de faire travailler l'oreille, la mémoire et d'aborder le matériel qui va nous servir ensuite à improviser.

2) Ensuite je propose à chacun de jouer selon ce qu'il veut soit la partie d'annonce soit la partie de réponse. On fait tourner, on prend le temps, que chacun est le temps d'intégrer les éléments thématiques.

3) On remplace maintenant la partie d'annonce par une improvisation sur les notes du thème. Chacun son tour, on prend le rôle d'annonceur et tout le monde répond avec les réponses habituelles du thème.

2eme séance :

1) On repart directement dans le thème tous à l'unisson sur les annonces et les réponses pour chacun retrouve les notes en écoutant les autres à la « débrouille ». Ainsi je pense faire prendre conscience de l'intérêt de mémoriser.

2) On relance les impros à la place des annonces chacun son tour. Toujours sur le principe des questions réponses.

3) On essaye de dégager une gamme sur laquelle on peut improviser, la gamme blues
Cet exercice ne correspond pas à une culture que possèdent les élèves, on va là à la découverte d'horizons musicaux nouveaux. L'objectif est ici pour moi de leur faire découvrir le blues, mais aussi de les amener à improviser, avec une contrainte rythmique qui est de jouer dans les « trous » entre les réponses de l'ensemble. Je pense ainsi les faire travailler sur l'aspect rythmique de se repérer dans un cycle et de jouer à un moment précis, identifiable pour eux.

c) essai de situation en rock

J'aimerais maintenant partir d'un morceau que les élèves écoutent et apprécient. Un des critères de choix serait qu'il l'ai tous écouté, apprécié avant d'avoir même l'idée de pouvoir le jouer en cours. Mon objectif est aussi de pouvoir leur inculquer des notions nouvelles, des idées originales à ajouter au morceau, tout en restant proche de la version originale pour qu'ils aient vraiment le sentiment de jouer ce qu'ils avaient entendu.

Je vais donc partir pour cette réflexion d'une situation réelle qui se déroule actuellement dans l'école de musique ou je travaille ou l'un de mes collègues fait travailler un groupe d'élève sur un morceau de « BB Brunos » (groupe à la mode) intitulé « Dis moi ». je ne suis pas le professeur dans le cadre de cet atelier mais je me mets en situation et imagine comment je m'y serais pris.

Le morceau est composé sur un riff binaire avec la basse et la guitare en homorythmie. Il y a une tonalité, et la structure du morceaux est classique :

Intro

Couplet (guitare seule)

Refrain (tous)

2 mesure basse

Couplet

refrain

solo guitare sur refrain

couplet (basse seule pendant 4 mesures puis tous)

refrain x 2

Je vais donc demander à chacun des musiciens qui compose l'orchestre de relever sa partie d'après le disque, avant la première répétition. je pense que cela leur fera travailler l'écoute le relevé et l'oreille ainsi que d'une certaine façon la régularité rythmique car il devront essayer de rejouer par dessus le CD, pour relever leur partie et ainsi jouer petit à petit dans le « time ».

Le cour :

Je demande au batteur de nous donner un décompte, et je propose d'essayer de jouer le morceau dans sa totalité dès la première fois. C'est une situation que l'on voit très souvent dans les groupes de reprises, où chacun arrivant avec sa partie sue, on peut jouer directement le morceau.

La difficulté que j'essaye par là de faire rencontrer aux élèves est qu'ils risquent de se perdre dans la structure, car il oublie souvent de compter, ou même de penser l'endroit du morceau où ils se trouvent. Le fait de se repérer sans partition est quelque chose qu'il faut expérimenter, dans lequel il faut trouver sa manière de faire et de penser.

Je propose aux élèves de se redonner la structure oralement le cas échéant, si l'un d'eux a un doute ou ne souvient plus, mais je refuse de l'écrire que ce soit sur une feuille ou au tableau. Je pense en effet que le fait d'écrire risque de les focaliser sur le support et les détache du contexte oral dans lequel la musique qu'on est en train de jouer s'inscrit.

Je pense me heurter à beaucoup d'autres problèmes, que je ne traiterai pas ici (justesse vocale, balance sonore dans la pièce, ...) pour me concentrer sur l'aspect rythmique.

Je vais demander à chacun des élèves de s'interroger sur comment sa partie fonctionne, dans l'ensemble. Puis par rapport à des instruments en particulier, par exemple, comment la partie de basse est agencée vis à vis de celle de la batterie ou de la guitare. Puis on va jouer par groupe de deux, afin d'entendre ces différents placements : guitare et basse, basse et batterie, ... avant de rejouer tous en ensemble. Je pense par là les amener à se placer dans l'orchestre et les pousser à placer leur son et leur notes par rapport à celle des autres, à tenir une pulsation ensemble. Le but est de ne pas systématiquement se caler sur la batterie, mais sur chacun des membres du groupe, quelque soit l'instrument.

Dans le morceau « Dis moi » on trouve un solo de guitare basé sur une pentatonique mineure, à la moitié du morceau. Je pense donc demander aux instrumentistes quels qu'ils soient de faire l'inventaire des notes utilisées par le guitariste et de dégager de cette analyse la gamme sur laquelle on peut improviser. Puis ceci fait, je proposerais chacun son tour d'improviser à l'endroit où se trouve habituellement le solo de guitare. Il va de soi que le batteur ne pourra pas improviser sur cette gamme mais je lui demanderais quand même d'improviser un solo rythmique de la même durée que le solo de guitare, accompagné par le reste de l'orchestre.

Synthèse :

Le but de mes exercices est d'amener les élèves à un meilleur placement rythmique. Mais je ne peux, si je suis ma logique, détacher cet aspect d'un ensemble musical, d'un morceau de musique. C'est pourquoi je pense qu'il est important d'aborder également l'improvisation, et d'autres notions harmoniques durant les exercices. C'est toute la difficulté qui réside dans le fait de mettre en place une situation pédagogique, de pouvoir proposer quelque chose de complet, abordable néanmoins pour les élèves avec des objectifs clairs.

Dans ces trois essais de situations, j'essaye de dégager des pratiques qui peuvent être intéressantes aux vues de ce que j'ai interrogé en faisant cette « enquête rythmique ». Il s'agit là d'essais pour lancer une recherche qui j'en suis sûr ne fait que commencer, en ce qui me concerne, et évoluera au fil des expériences face aux élèves.

Conclusion

En étudiant les différences qui peuvent exister entre la culture musicale en Europe et celle venant d'Afrique, j'ai constaté bien évidemment qu'elles étaient nombreuses. Néanmoins je me suis aperçu qu'il existait encore dans ma tête d'innombrables préjugés. Je ne pensais pas que je trouverais tant de similitude et m'étais fait une idée de ce qui pouvait être positif ou négatif dans chacune des pratiques sans les connaître vraiment. Cette étude a été difficile car il est une erreur difficile à éviter que celle de la généralisation. J'ai appris à mieux connaître ces deux pratiques en essayant de les opposer et j'en suis arrivé à me dire que les frontières culturelles sont impossible à délimiter.

L'élément essentiel que j'ai pu dégager lors de ce mémoire, et qui va être le centre de ma pédagogie, est de toujours être dans une idée de cohérence d'un projet. Qu'il soit de jouer dans un groupe de rock, de jouer de la percussion africaine ou une pièce pour piano de Chopin je suis persuadé que l'élément essentiel est le projet de l'élève. C'est lui qui doit guider et inspirer toutes les situations pédagogiques que l'on va mettre en place, afin que l'élève garde toujours en ligne de mire de pouvoir se servir directement de ce qu'il apprend. C'est alors que je crois que ne se posera plus la question de la motivation. L'école de musique doit être, pour les élèves, un lieu pour jouer de la musique encadré par des personnes compétentes qui vont aider les démarches personnelles de chacun, et essayer de faire découvrir de nouveaux horizons musicaux.

Bibliographie

De l'apprentissage à l'enseignement

Michel Develay

ESF éditeur

Transmettre la musique traditionnelle aux enfants

Actes des rencontres nationales mai 1994 - Creuse

Collection Modal poche

Solfège des Solfèges

Danhauser

Edition Henri Lemoine

Du rythme à la mélodie

Yves Klein

Edition M. Combre

Annexe : Les interview de bebey prince bissongo et Max brunetti

1) Où est ce que les enfants peuvent écouter de la musique?

Maxime : Chez les parents, à la radio, ...? A l'école je pense aussi au primaire j'avais des séances d'écoute musicale. Ou encore des concerts mais en général les enfants ne vont pas aux concerts.

Bebey : La musique fait partie de la vie quotidienne, les femmes, les mamans chantent quand elles sont ensemble pour travailler. Si l'enfant est sur le dos de sa maman il écoute de la musique.

A la ville, on trouve aussi les traditions des villages, mais en plus dans les boutiques on entend toujours de la musique à fond. Dans la rue, la musique qui va nous interpeller de partout. Sans compter les musiciens qui jouent live tous les jours dans les bar 22h à 2h. Là bas le tapage nocturne ça n'existe pas vraiment. (rires). A l'école également les enfants chantent, des chansons européennes comme africaine.

2) Où as-tu pu en écouter toi-même ?

Chez moi, mes parents sont musiciens, ils achetaient des disques, chaque fois j'écoutais et voilà ça m'a transmis le virus.

Moi c'était pendant les différentes cérémonie, chez les voisins, tout autour. Les gens sont dehors chez nous, tu vas ici et là chez les autres qui sont pas forcément de ton ethnie. Moi j'entendais tous les jours la fanfare miliaire, les instruments des européens. Dans le quartier Bolomakoté on entend toujours du Balafon , il y a de la musique non stop dans les cabarets (bar traditionnels) où on boit du Dolo (bière de mil) et on danse au son des instruments traditionnels.

3) A quel âge as tu commencé la musique, dans quel environnement?

J'ai commencé au CE1 (7 ans), je suivais des cours privés, tous les samedis une demi heure.

Depuis tout petit, mon père m'apprenait des choses et puis c'est moi qui me suis mis à travailler parce que j'adorais. J'étais également au contact de ses musiciens qui m'apprenaient à jouer aussi, instinctivement car moi même j'étais intéressé.

4) Comment déterminer l'âge auquel un enfant peut commencer la musique ?

Ca dépend de chaque enfant on ne peut pas donner d'âge. Pour pouvoir commencer à faire de la musique il faut déjà un peu de maturité. Si tu mets un élève trop jeune devant un piano il risque de pas comprendre. Certains instruments sont plus ludiques, les percussions, par exemple, on peut commencer plus tôt.

A quel âge doit il jouer ? Ou bien s'intéresser ?

Un enfant peut s'intéresser avant de jouer, il peut danser, chanter. On peut commencer à taquiner peut être vers 2 ans dès qu'il sait marcher le petit peut jouer, il ne faut pousser personne c'est une volonté personnelle.

5) Y a-t'il une méthode d'apprentissage?

L'écoute est primordiale. Je ferais écouter à des enfants des petits extraits musicaux et essayer de les faire rejouer. Le problème en France est que tu ne bosses l'oreille que dans le cursus jazz. J'essayerais aussi de leur faire jouer des petites partitions pour qu'ils voient directement un autre aspect direct dès l'enfance travail oreille et partitions.

En général le gars ne sait que jouer qu'à l'oreille ou alors que avec des partitions.

Sur le tas, mais on a besoin d'un maître pour nous guider, prendre du plaisir à deux. Chez nous on apprend pas comme vous, c'est un fait de société. Au champ, à la pêche, quand il y a des travaux. On cherche à se faire plaisir ensemble, j'ai appris avec mon père au jour le jour .

6) Que penser de la méthode par empilement? (élémentarisation)

Je pense que c'est une mauvaise méthode. Au piano certains profs font travailler d'abord main gauche, puis main droite et c'est je pense une erreur ... après sur certains exemple je suis par contre d'accord il faut partir de trucs simples mais ce doit être déjà un morceau, quelque chose de musical.

Je ne crois pas que ce soit une bonne méthode. On peut détailler pour commencer, mais pas s'attarder. Tu joues, tu découvres au fur et à mesure. Sinon l'élève risque de se décourager. Selon chacun, chacun sa méthode.

7) Que penses-tu du travail personnel ? Décomposition? Travail technique

Tu ne peux pas y échapper , il faut travailler régulièrement, je pense que c'est super important et que ce soit régulier. Pour jouer avec les autres , il faut bosser d'abord seul, le time, l'oreille écouter autre chose que ce que tu fais toi.

Je pense que c'est un bon travail, il faut travailler tout seul, pour s'exercer aller à son rythme. Mais il faut appliquer, aller jouer ton « truc », même si c'est peu de choses c'est toujours agréable.

8) Dirais-tu qu'un apprenti musicien est un musicien?

Complètement, du moment où tu commence à pianoter tu es un musicien , après il y a musicien amateur ou professionnel , mais si tu sais jouer même 5 morceaux tu es un musicien amateur.

Un musicien est quelqu'un qui joue de la musique quelque soit son niveau.

9) Un musicien ne doit il pas jouer avec les autres ? A quel âge peut on commencer à jouer en ensemble ?

Dès qu'on connaît un peu son instrument, rapidement en fait, le plus rapidement possible même, mais il faut quand même une petite préparation.

Si quelqu'un a commencé à faire des notes, il peut faire de la musique, faire partie d'un spectacle.

10) Comment envisager l'apprentissage d'une musique complexe rythmiquement sans travail de décomposition rythmique ?

Dans une polyrythmie le premier truc à faire est de chanter les deux rythmes, après tu peux jouer. Au delà d'un certain niveau, tu peux analyser plus vite.

A l'oreille . C'est la pulsation qui m'embarque, tu peux analyser parfois.

11) Peux tu jouer une phrase rythmique complexe sans référentiel de pulsation?

Oui ça s'appelle le free ... (rires)

Pour moi non je pense pas si il y a une pulsation , si tu sais pas où est le premier temps, c'est impossible. Tu peux jouer free rythmiquement mais en sachant où tu es. C'est, je crois, plus une notion de musique trad, mais pas de musique occidentale.

Je pense qu'en occident on est formaté d'avoir un tempo et tout est construit là dessus. En Afrique il peuvent penser en pulsation mais peuvent aussi ne pas le faire. Nous, on a appris comme ça la musique c'est d'abord la pulsation et après on joue dessus. En Afrique il jouent et il ne savent pas ce que c'est, ou comment s'appelle ce qu'il joue en solfège, ils ne pensent pas comme ça.

Tu dois le sentir. Et si tu le sens pas, il faut le sentir, sinon...c'est dur.

12) Comment abordes tu le travail d'un passage rythmique compliqué ?

Avant de le jouer je le prends lentement et je le chante. Je le chante lentement après je le joue lentement, si j'arrive à le passer j'accélère. Je tape la pulse en claquant des doigts je chante des onomatopées , quand ça marche je le joue de plus en plus vite.

Je vais bien écouter le truc, puis le décomposer, aller étapes par étapes, par cycle. pour essayer de comprendre la phrase, si la phrase est sur 4 mesures, tu prends mesure par mesure.

13) Es tu à l'aise sur les mesures asymétriques ?

Ca dépend lesquelles. Tout ce qui est 5, 7 9 11 13 je pense sur des claves. Les mesures qu'on joue tout le temps j'entend les cycles alors que dans les mesures asymétriques, j'entends la clave.

Oui, une fois que j'ai la boucle dans l'oreille, la mélodie rythmique. C'est une mélodie le rythme aussi.

14) Te sens tu prisonnier, limité dans ce type de mesures?

Forcément plus que sur les mesures normales mais il faut s'habituer à jouer sur des claves. En discutant avec des cubains on s'aperçoit que eux jouent tout le temps sur des claves donc ils appliquent ce système sur les mesures asymétriques. Je peux pas faire des polyrythmies compliquées sur une mesure asymétrique.

Non, je pense c'est toujours pareil, il peut arriver que ce soit super complexe, mais ce n'est jamais infaisable.

Etienne Kermarc

Cefedem promotion 2007-2009

« Le rythme dans la peau »

Comment aborder le travail du rythme dans le cadre de l'école de musique ?

Les musiques traditionnelles de certains pays, en particulier africains, donnent aux gens qui les pratiquent un berceau rythmique sur lequel ils peuvent venir s'appuyer dans le apprentissage..

Comment en France s'inspirer de ces musiques, et les utiliser dans les cours ? Quelles sont les pratiques de nos élèves et comment être en lien avec, au sein de l'école de musique ?

Mots clés : rythme, oralité, tradition, basse, polyrythmie.