

TONNELIER Patrice

Directrice de mémoire du DE :  
PANHALEUX Anne-Marie

# Quelle est la place de l'oral et de l'écrit dans l'apprentissage des musiques actuelles amplifiées ?

CEFEDM  
Bretagne Pays de la Loire  
2007-2009

# SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	p. 5
CHAPITRE I.....	p. 6
<b>SPECIFICITES DES MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIEES (MAA).....</b>	<b>p. 6</b>
a) <u>Un terme générique et des problèmes d'identité</u> .....	p. 6
b) <u>Une définition pour clarifier la suite du mémoire</u> .....	p. 6
<b>COMPRENDRE LES MAA POUR ADAPTER LES PEDAGOGIES.....</b>	<b>p. 7</b>
a) <u>Comment travaillent les groupes de MAA ?</u> .....	p. 7
1. Un peu d'histoire.....	p. 7
2. Singularités des MAA.....	p. 8
3. Un apprentissage qui déroute.....	p. 8
4. Une musique de la scène.....	p. 9
b) <u>L'apprentissage des MAA in situ</u> .....	p. 9
1. L'autodidaxie.....	p. 9
2. Les répétitions : un moyen d'apprentissage.....	p. 10
3. Le professeur accompagnateur.....	p. 10
4. Les institutions qui s'adaptent.....	p. 11
5. Apprendre avec Internet.....	p. 12
<b>LA TRANSMISSION ORALE .....</b>	<b>p. 12</b>
Notions globales.....	p. 12
a) <u>Le passage par l'oreille</u> .....	p. 13
1. La diversité physiologique.....	p. 13
2. Le contexte d'écoute.....	p. 13
3. Immersion culturelle.....	p. 13
b) <u>L'importance de la mémoire</u> .....	p. 14
1. Une nécessité.....	p. 14
2. Travailler la mémoire auditive grâce au « Ear training ».....	p. 15
3. L'imitation.....	p. 15
4. Le chant, l'expression corporelle du rythme : un pivot de l'apprentissage	
5. Carence ou créativité.....	p. 16

c) <u>De l'oral vers l'écrit :une analogie du langage parlé</u> .....	p. 17
---	-------

**COMMENT LES MAA UTILISENT L'ECRIT ?..... p. 18**

a) <u>Un peu d'histoire</u> .....	p. 18
1. De l'aide mémoire à la source de musique.....	p. 18
2. Pourquoi la lecture des partitions est-elle devenue si importante ?...p.	18
3. L'écriture : un moyen d'analyse, de compréhension, d'élaboration et de technique de composition.....	p. 19
b) <u>Quelles formes peut prendre l'écrit dans les MAA ?</u> .....	p. 19
1. La partition.....	p. 19
2. Les tablatures.....	p. 20
3. Les grilles et diagrammes d'accords.....	p. 21
4. Les paroles de chansons.....	p. 21
5. La visualisation de son instrument.....	p. 22
6. La MAO.....	p. 22

**CHAPITRE II.....p. 23**

**DEUX EXEMPLES D'APPRENTISSAGE.....p. 23**

a) <u>Le morceau de King Crimson « Lark's tongues in aspic partII »</u> .....	p. 23
1. L'environnement de l'apprentissage.....	p. 23
2. Une brève description du morceau « Lark's tongues in aspic ».....	p. 23
3. Comment avons-nous travaillé ?.....	p. 23
4. Une analyse.....	p. 24
b) <u>Le morceau des Berruriers Noirs « Lobotomie hôpital»</u> .....	p. 24
1. L'environnement de l'apprentissage.....	p. 24
2. Une brève description du morceau.....	p. 25
3. Comment avons-nous travaillé ?.....	p. 25
4. Une analyse.....	p. 25
c) <u>Synthèse de ces deux expériences</u> .....	p.25

**CHAPITRE III.....p. 27**

<b>INTRODUCTION POUR ENVISAGER LA PLACE DE L'ORAL ET DE L'ECRIT DANS LES MAA.....</b>	p. 27
a) <u>Construire un projet d'élève.....</u>	p. 27
b) <u>L'importance d'une culture des MAA.....</u>	p. 27
c) <u>Quand une personnalité musicale émerge : objectiver son parcours.....</u>	p. 28
<b>ABORDER L'ORALITE PAR LA DIVERSITE DES APPRENTISSAGES...</b>	p. 28
a) <u>Introduction.....</u>	p. 28
b) <u>Les dispositifs d'apprentissage possibles.....</u>	p. 28
1. Des cours collectifs d'oralité.....	p. 28
2. La répétition (durée, fréquence).....	p. 29
3. Les cours extra-muros.....	p. 29
4. L'enseignant/accompagnateur.....	p. 30
5. Le travail d'atelier.....	p. 30
<b>L'ECRIT : QUAND IL DEVIENT UNE NECESSITE .....</b>	p. 30
a) <u>L'harmonie.....</u>	p. 30
b) <u>L'arrangement.....</u>	p.31
c) <u>Le sideman.....</u>	p. 31
<b>LES DIFFICULTES POUR METTRE EN PLACE DES DISPOSITIFS PEDAGOGIQUES.....</b>	p. 31
<i>Remarque préalable à la conclusion.....</i>	p.32
<b>CONCLUSION.....</b>	p. 33
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	p. 34
<b>ANNEXE.....</b>	p. 35

# INTRODUCTION

J'ai eu un parcours d'apprenant hétéroclite. Tout d'abord autodidacte, je suis passé de groupe en groupe avant d'arrêter quelques années pour faire des études d'arts plastiques. À vingt-six ans, je découvre les ateliers des écoles de musique. Puis, j'étudie une année à Jazz à Tours. Je rentre au conservatoire de Caen et poursuis mes études au CEFEDM.

J'ai donc rencontré beaucoup de formes d'enseignements. Petit à petit, certaines notions sont revenues régulièrement : la prépondérance du rythme, la connaissance de l'harmonie, la nécessité d'avoir une interprétation expressive, jouer sur scène, etc.

Et aussi relever des solos. Oui, mais comment ? Petit bout par petit bout ? J'écoute, j'écris et quand j'ai fini, je déchiffre ma partition ? Tout le monde m'a dit qu'il fallait que mes improvisations chantent, que mes lignes de basse chantent mais personne ne m'a jamais chanté d'improvisation. Personne ne m'a fait chanter des lignes de basse, des arpèges, des grilles ou même simplement des thèmes. Je crois que cela fait une différence énorme.

Dans un tutorat avec Olivier Carole, j'ai vu pour la première fois un professeur qui apprenait toutes les mélodies par le chant et cela fonctionnait. Le professeur chantait devant ses élèves et les élèves chantaient à leur tour puis jouaient. Ce n'était plus du virtuel. Je crois qu'à ce moment, je me suis posé la question de l'importance de l'oralité.

Après mon épreuve pédagogique, le spécialiste des Musiques Actuelles Amplifiées (MAA) a remarqué, que dans mon atelier il y avait des grilles, des tablatures et que je ne m'en servais quasiment pas. Il m'a également demandé comment j'avais débuté les MAA. J'ai répondu que j'avais un groupe, que l'on prenait trois accords et qu'on les jouait pendant des heures. Il m'a répondu que lui aussi avait commencé ainsi et demandé pourquoi je ne ferais pas cela dans mes cours.

Cette conversation a nourri mon questionnement. J'ai pris conscience de l'envahissement de l'écrit dans l'enseignement, souvent au détriment de la musique.

J'ai donc essayé de comprendre comment l'oral et l'écrit intervenaient dans l'apprentissage de MAA.

# CHAPITRE I

## SPECIFICITES DES MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIEES (MAA)

### a) Un terme générique et des problèmes d'identité

Je ne ferai pas l'histoire de cette appellation (MAA) qui a été créée, il y a vingt-cinq ans par les pouvoirs publics, pour répondre à un phénomène qui prenait une ampleur sociale, économique et culturelle incontournable.

Ce choix s'est imposé à moi face à la multitude de débats que recouvre ce terme controversé. Gwenaëlle Baudin<sup>1</sup> y a consacré une grande partie de son mémoire de Diplôme d'Etat (DE), « Comment définir l'identité professionnelle de l'enseignement spécialisé de musique », et elle note « *le terme (MAA) n'étant pas si clair pour nous enseignants, comment pourrait-il l'être pour le tout un chacun ? A commencer par nos élèves et leurs parents : quelles représentations ont-ils des MAA ?* ».

Il y a donc une identité obscure qui entraîne un problème de reconnaissance et de dialogue. On ne peut pas reconnaître quelque chose qui ne soit pas précisément défini. Ce n'est pas le sujet de mon mémoire mais mes recherches qui m'ont fait comprendre l'importance que cela peut prendre dans l'enseignement en général et dans les MAA en particulier.

### b) Une définition pour clarifier la suite du mémoire

Dans les documents officiels concernant la mise en place de politiques autour de ces musiques, l'expression dessine toujours (avec des nuances) les mêmes limites. Ainsi, dans un document intitulé, « Un plan pour une politique nationale et territoriale des musiques actuelles (annexe 1) »<sup>2</sup>, on trouve cette définition très prudente :

*« Par commodité sémantique qui ne peut rendre compte de la diversité et des évolutions de ces genres, l'ensemble des acteurs impliqués dans ce secteur ont pris l'habitude de regrouper les musique actuelles en quatre grandes familles plus ou moins perméables et connaissant de multiples formes de croisements, d'hybridations et de fusions :*

- *le jazz et les musiques improvisées*
- *les musiques traditionnelles et les musiques du monde ;*
- *la chanson en tant que genre, même si la forme chantée est commune à une grande partie des familles musicales concernées ;*

---

<sup>1</sup> [www.cefedem-rhonealpes.org](http://www.cefedem-rhonealpes.org)

<sup>2</sup> [www.petitfauchoux.fr](http://www.petitfauchoux.fr) on trouve ce texte dans la rubrique « ressource ». Il est présenté comme annexe 1 du document élaboré par le Conseil Supérieur des Musiques Actuelles (CSMA)

- les musiques actuelles amplifiées (qui utilisent l'amplification électrique comme mode de création) elles-mêmes divisées en trois sous familles

- *Le rock, le blues, pop, fusion, métal, indus, hardcore, punk... ;*
- *Le Hip Hop, R'nB, ska, reegae, ragga, dub, funk... ;*
- *Les musiques électroniques »*

Nous nous intéresserons essentiellement aux Musiques Actuelles Amplifiées (MAA). J'ai remarqué dans les différentes discussions avec mes collègues, directeurs, intervenants, élèves, parents, que la différence entre MUSIQUES ACTUELLES et MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIÉES était rarement faite.

De même, le fait que la discipline musiques actuelles amplifiées ne soit pas inscrite au concours CNFPT d'assistant spécialisé d'enseignement artistique (ASEA) ne clarifie pas l'identité et la reconnaissance de ces musiques<sup>3</sup>.

## **COMPRENDRE LES MAA POUR ADAPTER LES PEDAGOGIES**

### a) Comment travaillent les groupes de MAA ?

Dans cette partie, je regarderai des formations non professionnelles ou tendant à le devenir. Je veux mieux comprendre comment elles fonctionnent et, dans le paragraphe suivant, comment elles apprennent. Je pense que c'est essentiel pour mettre en place une pédagogie plus efficace.

#### 1. Un peu d'histoire

Avant les années 1970, il n'y avait pas de Conservatoire National de Région (ou tout du moins pas sous cette appellation, et qui surtout ne s'occupait pas des MAA), les départements jazz ont fait leur apparition dans les années quatre-vingts et le DE de musiques actuelles existe depuis 2000<sup>4</sup>.

Dans les harmonies, il pouvait y avoir un enseignement mais qui n'était pas directement lié aux esthétiques des MAA.

Les Maisons de la Jeunesse et de la Culture (MJC) se sont intéressées aux musiques actuelles à partir des années soixante-dix et les écoles associatives à partir des années quatre-vingts.

---

<sup>3</sup> Vous trouverez dans les documents annexes, une réponse de « la Cité de la Musique » à la non titularisation du DE de MAA. C'est la seule instance qui ait accepté de me répondre après avoir interrogé des organismes plus officiels.

<sup>4</sup> L'arrêté officiel figure dans l'annexe.

Avant, il n’y avait donc aucune structure pour apprendre les MAA. Tous les groupes antérieurs aux années 80 se sont débrouillés de manière autodidacte : avec les copains, les disques, les méthodes, les cours privés, l’enseignement classique, « *sur le tas* ». Voir le compte-rendu de la communauté de communes du pays d’Ancenis (COMPA) et le pôle de concertations des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire (POLE) « Concertations musiques actuelles ».<sup>5</sup>

## 2. Singularités des MAA

Les musiques actuelles échappent aux schémas habituels des autres esthétiques occidentales. Si elles semblent peu organisées, elles contiennent des points forts : « *Originalité des parcours de formations, polyvalence des artistes, créativité qui ne se range pas dans l’idée de progression technique mais plutôt dans l’invention, avec les moyens du bord, singularité des effectifs et des configurations sonores* ».

Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture (FNCC) « Portrait complexe des groupes de musique actuelles »<sup>6</sup>.

## 3. Un apprentissage qui déroute

La FNCC se pose légitimement une question beaucoup plus étudiée que l’on ne pourrait croire : « *Comment adapter un éventuel enseignement quand les élèves en sont à ce point occasionnels et incertains ?* ».

Je crois que nous possédons cependant assez de recul pour dire que tous les élèves ne sont pas aussi incertains et occasionnels que la FNCC veut bien le dire.

Pour preuve, la fréquentation régulière, dans de nombreuses structures comme le département Musiques Actuelles Amplifiées de Jazz à Tours, du Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Rennes, du Conservatoire à Rayonnement Départemental (CRD) de Laval, La Boîte à Musiques du Conservatoire à Rayonnement Intercommunale (CRI) d’Evron, etc.

Ceux qui travaillent dans les studios de répétition et les structures clairement affichées sont plus faciles à fédérer. Ils contribuent à créer l’identité des MAA.

Mais, il est vrai que les parcours d’apprentissage des musiciens sont souvent particuliers et hétéroclites. S’il existe des studios de répétition adaptés, une enquête du FNCC<sup>7</sup> montre que

---

<sup>5</sup> [www.lepole.asso.fr/fichiers/collectivites/CR\\_28\\_avril.doc](http://www.lepole.asso.fr/fichiers/collectivites/CR_28_avril.doc) -

<sup>6</sup> [www.fncc.fr/IMG/pdf/musique\\_actuelle.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/musique_actuelle.pdf) -

<sup>7</sup> [www.fncc.fr/IMG/pdf/musique\\_actuelle.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/musique_actuelle.pdf) -

deux groupes sur trois ont leur propre lieu de répétition. Il est donc délicat de fédérer ces groupes, comprendre leurs fonctionnements pour mieux les aider et engager avec eux une véritable politique culturelle.

#### 4. Une musique de la scène

Les groupes ont un besoin vital de se produire soit dans des bars, des Salles des Musiques Actuelles (SMAC), festivals ou autres lieux. L'observation des activités révèle cette préoccupation des MAA.

D'après l'enquête déjà mentionnée de la FNCC, « *Ces musiques emploient la très grande majorité des musiciens professionnels, ils représentent des flux financiers écrasants par rapport à toutes les autres pratiques musicales* ».

On peut donc penser que les ensembles de MAA sont plus souvent sur scène ou en représentation que les autres esthétiques. C'est une des caractéristiques de cette musique. Certains styles ne requièrent pas un niveau technique très important et les musiciens veulent très rapidement monter sur scène.

Comme pour les autres disciplines, les professionnels que j'ai rencontrés, savent que ce sont des moments d'apprentissage intenses et riches. On doit maîtriser son trac, le son, la présence scénique, le rapport au public, etc.

#### b) l'apprentissage des MAA in situ

##### 1. L'autodidaxie

Au regard de ce que l'on a vu précédemment, on comprendra facilement qu'un des moyens principaux d'apprentissage des MAA a très longtemps été (et reste encore) l'autodidaxie. En effet, il n'y avait que des moyens privés (onéreux) ou inadaptés.

D'autres raisons ont été relevées par Franck Grazianno dans son mémoire [Rhône-Alpes, « Un cursus de musiques actuelles amplifiées »].

« - *Il veut apprendre seul*

- *Il n'y a pas de cours proposés à l'école de musique*

- *Il ne connaît pas les cours proposés à l'école de musique*

- *Il pense que ce que propose l'école n'est pas fait pour lui*

- *Il a peur de l'échec* »

Michel Delevay, professeur en science de l'éducation, Université Lumière, Lyon 2, soulignait la prééminence de ce mode d'apprentissage dans un article intitulé « L'accompagnement des pratiques : une philosophie ».

*« Depuis quelques générations, de nouvelles pratiques artistiques émergent massivement [...], les équipements institutionnels ne sont plus un passage obligé, l'appropriation des savoirs se fait via les médias, l'apprentissage relève de l'autodidaxie, la production est immédiate. Ces pratiques revendiquent la prise en compte des aspirations de la population, de ses savoir-faire, de ses cultures d'origine. »<sup>8</sup>*

## 2. Les répétitions : un moyen d'apprentissage

La fréquence des répétitions est d'une par semaine pour soixante pour cent de ces groupes et beaucoup plus pour d'autres (FNCC « *Portrait complexe des groupes de musiques actuelles* »). La durée de ces répétitions est également très importante car une grande partie de l'élaboration de cette musique se fait en répétition.

Dans les nombreuses rencontres que j'ai faites, les musiciens répètent souvent de trois à quatre heures. L'expérience et les discussions que j'ai eues avec mes collègues musiciens et enseignants, me portent à croire que c'est dans la durée que beaucoup de choses s'élaborent : l'écoute, la nuance, la technique, l'improvisation, la création et bien plus mais sans aide extérieure... Cela peut prendre beaucoup de temps.

## 3. Le professeur/accompagnateur

On retrouve donc, comme le disent les documents de la FNCC<sup>9</sup>, le désir d'avoir un accompagnateur, une personne ressource à la fois pour l'enseignement mais aussi pour le son, le maquettage, l'organisation de concerts.

En effet, cette musique est également très liée à la diffusion de toutes sortes. Nous avons donc vu apparaître des professeurs/accompagnateurs qui sont souvent des musiciens professionnels et qui ont une bonne expérience et connaissance du milieu des MAA.

Ils peuvent entrer dans des détails techniques de la musique sans pour autant dénaturer l'identité artistique du groupe déjà constitué.

Ces groupes ont, la plupart du temps, un répertoire original et ne vont faire appel à l'enseignant/intervenant que ponctuellement pour régler des problèmes précis.

---

<sup>8</sup> [collectifrpm.canalblog.com/.../6241618.html](http://collectifrpm.canalblog.com/.../6241618.html) -

<sup>9</sup> [www.fncc.fr/IMG/pdf/musique\\_actuelle.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/musique_actuelle.pdf) -

Mais ces problèmes peuvent également être d'ordre pratique comme la communication, le son, la présence scénique, le démarchage, comment trouver un tourneur, etc.

Voir le paragraphe « Le besoin d'un accompagnement personnalisé » sur « Le portrait complexe des groupes de musiques actuelles » produit par la FNCC et joint dans l'annexe.

#### 4. Des institutions qui s'adaptent

Comme nous l'avons vu plus haut, les MAA bénéficient progressivement du soutien des pouvoirs publics, notamment avec cette déclaration de Catherine Trautmann, ministre de la culture en 1997 :

*« L'émergence des musiques actuelles témoigne à la fois d'une prodigieuse vitalité mais aussi d'attentes spécifiques vis-à-vis desquelles les pouvoirs publics doivent pouvoir donner de vraies réponses avec des moyens d'action appropriés. »<sup>10</sup>*

Les écoles de musique se rendent compte que la majorité de leurs élèves écoute principalement des MAA.

Par ailleurs, en ouvrant leur porte à cette musique, elles touchent un grand nombre d'élèves supplémentaires et assouplissent l'image de rigidité qu'elles peuvent avoir. Karim Bouchibi, dans son mémoire de DE, approfondit ce sujet : « *Les jeunes, mais aussi les élus et le public voient une structure qui est capable de s'adapter à une demande culturelle plus large, et de mobiliser un public nouveau, qui ne fréquentait pas l'école auparavant* »<sup>11</sup>.

Des départements de MAA se sont mis en place et proposent un certain nombre d'outils pour apprendre. Ces outils sont très variés : ateliers, cours d'instrument, cours de culture, d'harmonie, répétitions accompagnées, etc. Ces dispositifs sont très différents d'une structure à une autre.

Ils sont cependant de plus en plus fréquentés notamment les établissements où j'enseigne et ceux que je côtoie régulièrement. Cela crée un dynamisme (créations de groupes, diffusions plus régulières) et des musiciens aguerris de plus en plus jeunes.

Cela devient également un nouveau moyen d'accéder aux musiques actuelles amplifiées.

---

<sup>10</sup><http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/cnma.pdf> Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication p.21

<sup>11</sup> [www.cefedem-rhonealpes.org/.../memoireceflistetetelecharger.html](http://www.cefedem-rhonealpes.org/.../memoireceflistetetelecharger.html) -

## 5. Apprendre avec Internet

En dialoguant avec mes confrères, nous nous sommes rendus compte qu'en dehors des cours d'instrument que nous dispensons, nos élèves vont régulièrement chercher des informations sur Internet : tablatures, paroles, vidéos et méthodes pédagogiques, etc.

C'est pour nous, un moyen de savoir ce qu'ils aiment vraiment. Ils ne vont pas s'amuser à chercher des tablatures de morceaux qui ne les intéressent pas. En même temps, j'y vois la possibilité d'alimenter un désir qui est le véritable moteur de l'apprentissage. Malheureusement, c'est aussi une façon d'éviter le relevé et tout le travail d'oreille qu'il comporte. Les relevés sur Internet sont souvent approximatifs. Parfois, les apprenants le remarquent et corrigent.

D'autres accordent un tel crédit à Internet qu'ils ne remettent pas en cause les informations qu'ils y trouvent. J'ai eu de nombreux témoignages en ce sens.

Il y a également les démonstrations vidéo où ils peuvent voir les doigtés utilisés par d'autres musiciens. Ils ne s'en privent pas et trouvent des solutions, parfois meilleures que les nôtres.

La dimension de partage entre le professeur et l'élève se trouve alors mise en

### LA TRANSMISSION ORALE

#### Notions globales

Dans ce paragraphe, nous définirons le sens courant de ce que peut être la transmission orale. Si nous prenons les musiques de tradition orale/ **aurale** (par l'oreille), elles fonctionnent d'une manière apparemment simple :

*« Écouter/imiter/mémoriser/jouer... Toutes les musiques possèdent une part d'oralité dont l'importance est souvent sous-estimée dans les musiques écrites. »<sup>12</sup>.*

En effet, l'écrit ne contient pas toutes les informations nécessaires à une restitution exacte. Seule la connaissance, voire l'immersion dans le milieu culturel de l'information écrite, peut permettre de comprendre des expressions idiomatiques, la prononciation différente d'une même voyelle selon le contexte, les intonations etc. Cela fonctionne de la même manière pour la musique.

---

<sup>12</sup>Jacques Siron/La partition intérieure p72

## a) Le passage par l'oreille

### 1. La diversité physiologique

Nous ne sommes pas tous égaux face à l'audition. Dans un article sur l' « Acuité auditive », Wikipédia définit trois facteurs qui varient selon les individus :

« -l'âge

-les prédispositions (hérédité)

-l'éducation de l'oreille (on peut apprendre à entendre des choses que l'on n'entendait pas) »

### 2. Le contexte d'écoute

L'environnement joue un grand rôle sur l'écoute de la musique. Allongé sur son lit, entièrement tourné vers la musique, dans un supermarché, chez le coiffeur, dans un cours particulier de musique, nous n'entendrons pas la même chose et c'est bien normal. Dans ces différentes situations, la concentration du cerveau sur les informations auditives n'est pas la même.

L'influence psychologique du milieu et des personnes qui nous entourent joue également un rôle : l'oreille reçoit des informations mais c'est le cerveau qui les interprète et leur donne des niveaux d'importances différentes : il hiérarchise les informations.

La parole, qui nous vient d'une personne que nous admirons, pourra difficilement être égalée par l'écrit. Elle porte toutes les valeurs, que nous accordons à la personne qui nous la donne, et devient presque « sacrée ».

Il est donc assez logique qu'une unité sociale se fasse autour de ces valeurs et crée des groupes humains (voir ethnies). Il y a des discussions, des échanges et donc le tissage de liens sociaux.

### 3. Immersion culturelle

Pour apprendre une mélodie, il faut mémoriser les hauteurs, les rythmes et les structures des chansons. Beaucoup d'entre nous en ont fait l'expérience très petit en écoutant les comptines, dans notre famille, à la radio, etc. sans en avoir conscience.

« Dans l'immersion passive... beaucoup de notions musicales s'intègrent alors à l'insu de l'auditeur... On acquiert des familiarités qui font passer de nombreux aspects de la musique pour naturels »<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Jacques Siron/La partition intérieure p. 30

On comprendra alors aisément que le contexte culturel est primordial. Il permet d'être plus sensible à certains aspects que d'autres et cela dès le plus jeune âge.

Des bébés éduqués dans deux langues différentes n'ont pas les mêmes babillages.

« Une étude effectuée sur les productions vocaliques de 20 enfants de 10 mois (5 Français, 5 Algérois, 5 Anglais, 5 Cantonnais) montre que la distribution des fréquences de formant est influencée dès cet âge par les caractéristiques de l'espace vocalique de la langue parlée dans l'environnement. »<sup>14</sup>

Nous sommes habitués à une échelle tempérée alors que ce n'est pas le cas de la musique Arabe. Grâce aux moyens de diffusions modernes, nous avons accès à beaucoup de musiques non occidentales.

Mais la musique intérieure, que nous pouvons naturellement chanter et dont nous sommes imprégnés, contient une grande partie des codes de la musique de notre culture. Dans son livre entre oralité et écriture, Jack GOODY écrit, p.123 :

« L'écriture, surtout dans le domaine religieux, insiste sur le fait que la parole Sainte doit être intériorisée par l'élève, auquel on peut même demander de la transmettre de la même façon (orale), prouvant ainsi son savoir véritable. »

L'analogie avec la musique me semble résider dans le fait qu'assimiler oralement une mélodie permet de l'intérioriser. Cela signifie qu'elle appartient à la mémoire du corps si l'élève est capable de la restituer par le chant.

Il me semble qu'il possède alors la meilleure base pour restituer la musique avec expression sur un instrument pour peu qu'il en ait compris le sens musical et qu'il y adhère.

#### a) L'importance de la mémoire

##### 1. Une nécessité

« La mémoire est intimement liée à l'oreille. En effet, l'improvisateur doit choisir des matériels pour s'exprimer, mais avant de les choisir, il doit les connaître, il doit les apprivoiser. Or, connaître un matériel implique de le reconnaître, c'est-à-dire de l'avoir à disposition dans sa mémoire. »<sup>15</sup>

L'auditeur doit donc avoir enregistré un certain nombre de données comme les intervalles, les valeurs rythmiques (c'est la mémoire qui donne la conscience du temps musical, rapport

---

<sup>14</sup> <http://cat.inist.fr> : site du CNRS, résumé d'un ouvrage de BOYSSER-BARDIES B intitulé « Du babillage au langage »

<sup>15</sup> Jacques Siron/La partition intérieure p.84

de l'événement immédiat et du précédent), les accords, le phrasé, la reconnaissance des timbres, la brillance, etc. Tous ces points peuvent s'améliorer avec le travail.

Ce n'est pas le cas des facteurs physiologiques comme la Bande de Fréquence Audible lorsqu'elle a été abîmée (surexposition prolongée à des volumes trop élevés) ou des problèmes d'hérédité.

## 2. Travailler la mémoire auditive grâce au « Ear training »

*« Le développement de l'oreille (Ear training) fait partie d'un travail de base pour soutenir l'action d'improviser. »<sup>16</sup>*

Je crois que c'est un travail essentiel pour toutes activités musicales. Si on ne peut pas reconnaître ce que l'on entend ou ce que l'on joue, comment peut-on lui donner du sens, comment peut-on le reproduire, conduire son phrasé, se situer par rapport aux autres ?

Des cours de « Ear training » sont dispensés dans le département de musiques actuelles du CRR de Rennes (et d'autres) et plusieurs logiciels pédagogiques existent.

J'en connais un et le trouve bien conçu, très évolutif et formateur. L'ensemble de ces apprentissages consiste à reconnaître la nature de plusieurs intervalles, montantes, puis descendantes, de plus en plus grandes. Il faut également reconnaître des accords simples (triade), puis à quatre sons, puis de plus en plus complexes. Identifier des gammes dans n'importe quelle tonalité, des enchaînements harmoniques, etc.

Cela éduque l'oreille et prépare ou aide le travail d'imitation. Je pense que cela favorise également l'audition intérieure.

## 3. L'imitation

Elle consiste à reproduire ce que l'élève entend mais aussi ce qu'il voit. L'apprenant doit retrouver la mélodie qu'il a entendue mais aussi le geste du professeur ou « maître, dans les traditions orales » qu'il a devant lui ; c'est également la mémoire visuelle qui rentre en jeu. Il lit la gestuelle de son professeur.

C'est à force de répétitions que l'élève finit par acquérir le savoir-faire. Il n'y a pas de théorie. Une fois mémorisé, il peut travailler seul pour développer ses capacités psychomotrices, son phrasé, son expression.

---

<sup>16</sup> Jacques Siron/*La partition intérieure*, p.84

Toutes les informations, que j'ai pu trouver sur ce mode d'apprentissage, en soulignent la valeur sociale. Cela montre l'appartenance à un groupe, les rockeurs, les manouches, les rastas.

Au-delà de la musique, c'est aussi un partage de valeurs et l'appartenance à un groupe social qui se joue. Ces valeurs se retrouvent dans la musique ou dans la diffusion (prix de la place de concert, lieux du concert, choix des labels pour les disques, tenue vestimentaire)

#### 4. Le chant, l'expression corporelle du rythme, un pivot de l'apprentissage

La voix est notre première façon d'aborder la musique. Dans une présentation du conservatoire de Vierzon, voici comment elle est définie à propos du cours de formations musicales pour adulte.

*« Le Chant est l'outil essentiel de tout musicien, notamment afin d'aborder les différentes notions de Formation Musicale. Ce cours permet de travailler, de façon sensorielle d'abord, et de définir les différents intervalles qui composent une mélodie. Cet exercice permet de mieux appréhender l'apprentissage de son instrument. »<sup>17</sup>*

Je pense que c'est le meilleur moyen de s'approprier une mélodie, de la mémoriser, sans avoir l'obstacle de la technique instrumentale.

Certains diront qu'il faut avoir une technique vocale. Certes, mais tout le monde chante ou a chanté. Il faut retrouver ces sensations et dépasser la peur de s'entendre.

Les percussions corporelles donnent un ressenti de la pulsation. La pulsation est une chose naturelle : on pense au battement du cœur, à la respiration et à beaucoup d'autres cycles naturels. L'élève doit apprivoiser ce rythme, le ressentir physiquement en mettant tout ou partie de son corps en mouvement.

Les professeurs de Formation Musicale (FM) et d'éveil musical utilisent ces procédés pour que les élèves ressentent non seulement le rythme mais aussi les carrures (tout comme on utilise le chant).

#### 5. Carence ou créativité

Dans toutes les civilisations de transmissions orales, il semble bien que la restitution du savoir ne soit pas toujours exacte, mais que les variations soient aussi nombreuses que les apprenants.

---

<sup>17</sup> [www.ville-vierzon.fr](http://www.ville-vierzon.fr)

Cela prête parfois à discussion ou à débat au sein même de la communauté. Mais la trame principale reste à peu près constante. Ceci n'est pas étranger à la forme prise par le savoir transmis. Elle répond à des formes qui sont autant de repères permettant à la mémoire de retenir de grandes quantités d'informations au dépend de la précision.

Mais l'inexactitude de la retransmission fait appel à la création du transmetteur. Je crois qu'il en va de même pour la musique. Si l'on enseigne une mélodie à un élève et qu'il doive la travailler, il est possible qu'une fois arrivé chez lui, il ait oublié le rythme exact ou quelques hauteurs de notes. Cependant, pour donner à la phrase une cohérence syntaxique, il va inventer ce qui lui manque. Il va ainsi développer son sens de la créativité et comprendre que la cohérence de l'ensemble est fondamentale.

### c) De l'oral vers l'écrit : une analogie du langage parlé

Nous avons vu comment on pouvait apprendre par l'oralité (auralité). Mais cette première partie de l'apprentissage peut naturellement conduire à l'apprentissage écrit.

Pour démontrer ce point de vue, je ferai une analogie entre l'apprentissage du langage chez l'enfant, qui après savoir parler, apprend beaucoup plus tard à lire et à écrire. Après, il étudiera la grammaire, enrichira son vocabulaire, saura lire à haute voix avec des intonations, écrira un texte en autonomie et comprendra ce qu'il lira et ce qu'il écrira.

Ne pourrait-on pas transposer ce modèle dans la musique en général et dans les MAA en particulier ?

Nikolaus Harnoncourt <sup>18</sup>évoque cette analogie : « *Dans nos écoles de musique, on n'apprend pas la musique comme une langue, mais uniquement la technique de la pratique musicale ; le squelette technocratique, sans vie.* »

Des pédagogues de la musique vont dans ce sens. Ils font d'abord chanter leurs élèves, puis ils rajoutent des exercices corporels en même temps que le chant.

Il me semble que ce sont les bases du langage musical. Une fois que l'apprenant sait parler/chanter, il peut y avoir un passage à l'instrument. Marc Loopuyt nous explique : « *Un grand principe méditerranéen est que la musique précède l'instrument et qu'il faut s'y baigner et l'intérioriser avant de s'exprimer sur les cordes (du oud)* ». <sup>19</sup> Et là encore, l'élève saura s'exprimer avec son instrument.

---

<sup>18</sup> [www.cefedem-rhonealpes.org/documentation/.../Leuchter.pdf](http://www.cefedem-rhonealpes.org/documentation/.../Leuchter.pdf) - mémoire de DE –oralité et lecture dans l'apprentissage de l'instrument- Catherine Leutcher.

<sup>19</sup> Mémoire de DE –oralité et lecture dans l'apprentissage de l'instrument- Catherine Leutcher.

Il sera alors temps de voir s'il faut qu'il apprenne à lire et à **écrire** des phrases qu'il connaît, qu'il sait jouer, qu'il a intériorisées. Il pourra développer un lien entre des signes et une musique intérieure. La partition devient alors un outil très puissant.

## COMMENT LES MAA UTILISENT L'ECRIT ?

### a) Un peu d'histoire

#### 1. De l'aide-mémoire à la source de la musique

A l'origine de l'écriture musicale, les signes écrits étaient des aide-mémoire et non des restitutions exactes. Si la codification de la musique a évolué et est devenue beaucoup plus précise en terme de hauteurs, de positionnements dans le temps, elle est restée jusqu'au XVIIe siècle un aide-mémoire très incomplet. Yann Bonec le met en évidence dans un article intitulé « Histoire de l'écriture musicale ».

*« Le système sur lequel nous vivons encore pour l'essentiel s'est figé entre 1650 et 1750. Il est suffisamment précis pour noter la polyphonie vocale ou instrumentale, mais il se soucie peu de fournir des indications sur les nuances, le tempo, la dynamique ou le phrasé. Face à des partitions vieilles de trois siècles, le lecteur contemporain est alors confronté à une liberté dont il ne sait parfois trop que faire. »<sup>20</sup>*

Cela met en évidence l'importance d'être imprégné du contexte de l'écrit pour pouvoir le comprendre pleinement.

Le système d'écriture va se perfectionner et devenir plus précis. Il deviendra pour le lecteur une source suffisamment exacte pour être un support mémoire très précieux. La partition permettra l'interprétation d'œuvres à la fois très longues et interprétées par de nombreux musiciens. Pour le compositeur, cela permettra la création d'œuvres complexes.

#### 2. Pourquoi la lecture des partitions est-elle devenue si importante ?

*« Pour les besoins de la République, de nombreux musiciens devront être formés rapidement et efficacement, l'idée nouvelle étant dans le même temps que la musique ne soit plus réservée à une élite mais soit au contraire accessible à tous. Il s'agira donc de former de bons lecteurs, efficaces, sur un modèle unique. Rappelons également que vers la fin du XVIIIème et au Début du XIXème siècle, nous assistons peu à peu à une spécialisation des rôles dans la production de la musique : les compositeurs deviennent ceux qui manipulent l'écrit et sont de*

---

<sup>20</sup> [http://pageperso-orange.fr/le site du musicien intervenant](http://pageperso-orange.fr/le_site_du_musicien_intervenant)

*moins en moins de grands interprètes (sauf en ce qui concerne le piano), alors que les instrumentistes, ayant moins accès aux théories de la musique, se retrouvent de plus en plus spécialisés dans leur rôle de lecteur- exécutant. »<sup>21</sup>*

### 3. L'écriture : un moyen d'analyse, de compréhension, d'élaboration et de techniques de composition

Le fait de pouvoir se poser devant la partition, d'arrêter le temps, de se distancier de la musique, va permettre la mise au point de systèmes de compositions inenvisageables par l'oral. Des parallèles existent d'ailleurs entre les sociétés orales et écrites.

Les ethnologues savent de par la construction du texte s'il vient d'une société orale ou écrite.

J'ai étudié l'harmonie jazz mais en rencontrant des musiciens classiques et avec les cours d'écritures classiques du CEFEDM, je me suis rendu compte que les inventions harmoniques du jazz sont extrêmement minimes. Seuls les termes changent. Les compositeurs classiques avaient déjà analysé et théorisé la musique quasiment avant la naissance du jazz.

Je ne pense pas qu'il y ait de différences majeures entre l'harmonie jazz et les MAA. D'ailleurs, dans la plaquette disponible sur l'enseignement délivré au CRR de Rennes (département MAA), on trouve l'harmonie au programme. Pour avoir fréquenté cet établissement pendant un tutorat, je sais que ce sont les mêmes cours d'harmonie pour les élèves de jazz et de MAA.

Néanmoins, depuis cette année, les élèves de MAA et de jazz ont des cours séparés bien que le contenu soit le même. Seuls les exemples musicaux changent.

Tout cela pour dire que même si les MAA se revendiquent souvent de traditions orales, elles ont bénéficié (parfois de manière inconsciente) des évolutions de la musique apportée par l'écriture. On peut dire qu'elles sont l'héritière d'une musique en grande partie élaborée par l'écriture.

#### b) Quelles formes peut prendre l'écrit dans les MAA ?

##### 1. La partition

Dans le cadre des MAA, c'est un support qui permet de composer des œuvres longues difficiles à mémoriser et d'écrire des arrangements. Quand la lecture est maîtrisée, c'est un moyen rapide pour jouer des mélodies et des accompagnements notamment pour les

---

<sup>21</sup> Mémoire de DE –oralité et lecture dans l'apprentissage de l'instrument- Catherine Leutcher

sideman (musicien qui joue dans des circonstances très diverses : accompagnements de chanteurs, remplacements, enregistrements studios etc.)

Pour les autodidactes, cela peut être une possibilité d'accéder à certaines méthodes, d'être autonome son leur apprentissage.

C'est aussi l'accès à une majorité des esthétiques musicales. On peut lire et jouer les suites de Bach, la musique traditionnelle Irlandaise, les standards de jazz, etc.

Cela peut permettre d'aller plus vite avec un professeur (l'apprentissage oral est souvent plus long mais a beaucoup d'autres avantages).

Cela permet d'apprendre l'harmonie, l'écriture. Comme on peut le voir, c'est un outil extrêmement précieux de plus en plus utilisé dans les MAA.

Le problème me semble être la manière dont la partition arrive dans l'apprentissage : beaucoup trop tôt. Cela change progressivement et dans de rares endroits. Elle arrive avant même qu'un élève sache jouer ou chanter.

La partition et son apprentissage se sont très vite fait une réputation (représentation) désastreuse qui rebute nombre de musiciens qui se sont tournés vers d'autres formes d'écritures.

## 2. Les tablatures

La tablature est une notation très ancienne comme on peut le constater sur l'encyclopédie Larousse en ligne.

*« La tablature, indiquant non les sons eux-mêmes, mais la manière de les produire sur un instrument donné (position des doigts). C'est probablement à ce principe que répondait la « notation instrumentale » de la Grèce antique ; réinventé à la fin du Moyen Âge et devenu usuel du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle pour certains instrumentistes (organistes, luthistes, guitaristes), il est encore parfois pratiqué actuellement en tout ou en partie à côté des notations usuelles (accordéon). »<sup>22</sup>*

Lorsque l'on cherche une tablature sur Internet, on trouve des centaines de sites quasiment tous consacrés aux MAA. Ils sont essentiellement destinés à la guitare et à la basse électrique.

En effet, depuis longtemps, les musiciens de MAA ont contourné l'enseignement tel qu'il était proposé dans des institutions inadaptées à leurs pratiques et qui leur faisait peur.

---

<sup>22</sup> <http://www.larousse.fr>

Des logiciels très intuitifs comme « Guitare pro » connaissent un grand succès. Ils superposent habilement la partition traditionnelle et la tablature. On peut écouter son relevé, corriger les fautes et changer les timbres.

Pour en avoir discuté avec de nombreux collègues, beaucoup de professeurs utilisent ces supports qui peuvent être un moyen de transition vers la partition. Ils peuvent parfois permettre d'apprendre l'écriture du rythme.

D'autres tablatures sont plus basiques car elles ne donnent aucune indication de rythme. Il faut alors faire appel au support audio pour comprendre la mélodie.

### 3. Les grilles d'accords et diagrammes d'accords

Les grilles d'accords sont essentiellement adressées aux accompagnateurs (guitare, basse, clavier...) et improvisateurs. Elles indiquent quels accords il y a dans chaque mesure.

Un code international a été établi sur la base de la gamme en anglais (C-7 voudra dire do mineur avec une septième mineure).

Ces grilles sont très utilisées dans le jazz. Les enrichissements sont sous-entendus. Mais elles sont aussi très utilisées en MAA, parfois avec des diagrammes d'accords.

Ce sont des petits dessins au-dessus de chaque accord qui représentent le manche d'une guitare ou le clavier d'un piano en indiquant la position de doigt.

Pour en avoir parlé avec mes collègues, je sais que certains professeurs utilisent ce système qui permet aux élèves, une fois chez eux, de retrouver des positions d'accords. Après un certain temps, ils peuvent s'en passer car par la pratique, ils ont mémorisé ces positions. Ils ne font plus alors appel qu'aux grilles d'accords.

Ces dernières permettent également de visualiser les carrures et l'organisation des mesures. Elles peuvent aussi être apprises oralement.

### 4. Les paroles des chansons

Les paroles des chansons sont pour certains musiciens un moyen de mémoriser la mélodie, à commencer par les chanteurs.

Pour la plupart d'entre eux, les doigtés leur reviennent en mémoire avec la mélodie. Certains rajoutent les chiffrages d'accords au-dessus de la syllabe qui impose un changement d'accords.

## 5. La visualisation de son instrument

Je parlerai ici de mon cas en tant que bassiste et de la même constatation faite par Richard Foix, responsable du département jazz de Caen, Olivier Carol, bassiste professionnel et enseignant et un de mes collègues guitaristes.

Certains musiciens pensent beaucoup par positions, notamment les guitaristes et les bassistes. Par exemple, pour trouver la tierce de la note « LA », je visualise mentalement mon manche et je sais qu'elle se trouve une corde en dessous et une case vers la gauche.

J'ai appris presque tout de cette manière : les modes, les arpèges, les accords, certaines appoggiatures. On lit le manche mais on n'entend pas forcément. De même, dans les improvisations, des automatismes se mettent en place et peuvent fonctionner avec une bonne connaissance de l'harmonie.

Mais cela donne une musique très différente de celle que l'on peut chanter puis reproduire sur l'instrument ou encore chanter en même temps.

C'est l'œil qui est le vecteur principal de cet apprentissage. On mémorise des dessins, des schémas que l'on déplace.

*« ...La transmission passe par le canal auditif mais aussi visuel, en regardant la position des doigts sur l'instrument... Tout cela pour vous dire que dans ce que l'on nomme les musiques de traditions « orales » il y a bien une forme d'écriture : une écriture du corps qui a pour partition l'instrument lui-même, véritable palimpseste du répertoire du musicien... »<sup>23</sup>*

## 6. La MAO (Musique Assistée par Ordinateur)

Pour utiliser un ordinateur, il faut savoir écrire. De plus, la musique est générée par un code comme pour la partition. On est bien dans une forme d'écriture.

Les MAA font beaucoup appel à la MAO. C'est un outil incontournable car il permet de s'initier aux techniques d'enregistrement et de création.

Les groupes ont besoin de supports audio pour pouvoir démarcher et se produire sur scène. C'est aussi un moyen puissant de création notamment pour la musique électronique.

La majorité des conservatoires et écoles de musique qui proposent un enseignement des MAA proposent un module MAO (CRR de Rennes, le CRR de Grenoble, le Conservatoire de Bordeaux... La liste est longue).

---

<sup>23</sup> Lothaire Mabru « Comment la musique vient aux instruments ». Citation trouvée dans le mémoire de DE – oralité et lecture dans l'apprentissage de l'instrument- Catherine Leutcher

# CHAPITRE II

## DEUX EXEMPLES D'APPRENTISSAGE

### a) Le morceau de King Crimson « Larks' tongues in aspic partie II »

#### 1. L'environnement de l'apprentissage

Nous avons environ un mois et demi pour apprendre ce morceau qui dure plus de sept minutes. Nous le faisons précéder d'un morceau modal « The talking drum ». Il n'était pas très compliqué et consistait essentiellement en une longue improvisation modale qui allait crescendo et qui enchaînait directement avec l'autre morceau.

Ce premier morceau commençait sans pulsation en travaillant sur la matière sonore, puis le tempo s'installait et cela montait doucement en intensité. Une sorte de longue intro...

L'atelier était composé d'un trio guitare, basse et batterie : des élèves motivés et travailleurs (le bassiste a été admis au CRR de Rennes cette année).

Il fallait préparer environ un quart d'heure de musique sans interruption pour assurer la première partie d'un concert consacré à une reprise fidèle du morceau « Atom hearth mother » des Pink Floyd. D'autres ateliers présentaient également leur travail.

#### 2. Une brève description du morceau « Larks' tongues in aspic »

C'est un morceau de rock progressif compliqué. Il commence par un riff en 5/4 qui passe en 4/4. Puis il y a des mélodies avec de grands intervalles souvent dissonantes.

Ensuite arrivent des improvisations, des polyrythmies avec quatre phrases de cinq double-croches dans une mesure à cinq temps. C'est un morceau instrumental (sans chant pour se repérer).

Bref, ce n'est pas un morceau facile.

#### 3. Comment avons-nous travaillé ?

Nous avons écouté le morceau puis je leur ai donné des partitions qui étaient doublées de tablatures. Et nous avons commencé mais cela ne marchait pas.

Rythmiquement, ils ne comprenaient pas la clave qui se découpait d'une manière spécifique. Nous avons analysé puis chanté longuement 1,2,3 ; 1,2,3 ; 1,2 ; 1,2 ce qui fait 10 croches (mesure 5/4) puis 1,2,3 ; 1,2,3 ; 1,2 pour la mesure à quatre temps. Après, nous avons joué et cela fonctionnait. Nous sommes passés aux mélodies qu'ils ont rapidement déchiffrées. Et nous avons continué ainsi.

Chaque fois que nous tombions sur une difficulté, on l'analysait, plutôt à partir de l'écoute, quelque fois avec l'aide de la partition, puis nous chantions tous, y compris et surtout le batteur. Il y avait une timidité, une peur du chant que je rencontre toujours. Nous avons surmonté les difficultés. Au bout de quatre séances, nous filions les deux morceaux pour quatorze minutes de musique.

A partir de là, nous avons travaillé sur l'expression, la nuance et puis tout simplement à faire tourner et refaire tourner le morceau pour qu'il soit de plus en plus naturel.

Je n'étais pas au concert mais j'ai vu la vidéo. Il y a eu quelques hésitations mais j'ai trouvé qu'ils avaient bien joué (avec de grandes partitions qu'ils regardaient assez peu sauf le batteur qui n'en avait pas). Je sais que le public a été surpris par la qualité des ateliers en général. J'ai eu beaucoup de retours très positifs de mes collègues.

#### 4. Une analyse

Nous avons beaucoup utilisé l'écrit car par l'oralité, c'eut été trop long. J'en ai fait l'expérience dans un tutorat où nous avons tous travaillé « lark's tongues in a aspic » uniquement à partir d'un support audio. Au bout de deux heures et demie d'atelier, nous avons vu une quinzaine de mesures (le morceau en compte 160). C'était le meilleur atelier du département MAA de jazz à Tours. De plus, les élèves étaient fatigués. Le morceau était trop compliqué.

Avec l'écrit, nous avons été beaucoup plus vite et les élèves étaient très stimulés de faire un morceau aussi compliqué et qui leur plaisait.

Cependant nous avons surmontées toutes les difficultés majeures, par l'orale et le chant en battant une pulsation régulière au pied. Je pense qu'avec un peu plus de pratique, ils auraient pu le jouer sans partition.

Mais je crois que l'apprendre sans partition aurait été très difficile. Les difficultés musicales ajoutées à la longueur du morceau et aux changements incessants de la métrique, cela faisait beaucoup. L'écrit a été d'un grand secours.

C'est finalement le recours à l'oral et l'écrit mélangés qui a permis la réussite.

#### b) Le morceau des Berruriers Noirs « Lobotomie hôpital »

##### 1. Environnement de l'apprentissage

Nous préparions ce morceau avec un atelier pour la fête de la musique. Ce sont les élèves qui me l'avaient proposé. J'ai trouvé que c'était une bonne idée qui permettait d'aborder un groupe emblématique du mouvement punk français.

Depuis peu, une violoncelliste avait rejoint l'atelier et ils m'ont demandé d'intégrer pour ce morceau, un chanteur qui dans l'apparence n'avait rien à envier à Johnny Rotten (Sex pistols). J'ai accepté. Il y avait également deux guitaristes, un bassiste et un batteur.

Nous n'avions pas de limite de temps.

## 2. Une brève description du morceau

C'est un morceau très simple, couplet refrain, qui n'utilise que des accords de puissance (fondamentale quinte octave). Ce groupe n'avait pas de batteur mais une simple boîte à rythme.

## 3. Comment avons-nous travaillé ?

Je n'ai utilisé qu'un support audio. Je leur ai fait repiquer les différentes parties (deux si ma mémoire est bonne). Nous avons travaillé sur le son avec de la distorsion sur les guitares et le violoncelle.

Personne n'avait le moindre bout de papier sauf le chanteur qui craignait d'oublier les paroles mais qui, le jour du concert, les connaissait par cœur. L'essentiel du travail a porté sur l'énergie.

Tout s'est fait par l'oralité (écoute/ chant /jouage) et nous avons passé un bon moment.

## 4. Une analyse

Je ne vois pas à quoi des partitions auraient pu servir. Je ne crois pas que les Bérus n'aient jamais su lire.

Cela fut une occasion simple pour des débutants de travailler l'oreille et la mémoire. Ils s'en sont très bien tirés. Ils ont tous chanté leur partie. Nous avons consacré trois séances d'une heure pour faire tourner le morceau.

Cette esthétique n'a pas besoin de l'écrit si ce n'est pour les paroles. D'ailleurs, je n'ai pas entendu parler de musiciens appartenant à cette mouvance qui travaillaient avec l'écrit.

### c) Synthèse de ces deux expériences

J'ai bien conscience que ces exemples sont, par rapport à l'oral et l'écrit, aux deux extrêmes des MAA. Cependant, j'ai voulu montrer que c'était, pour partie, l'esthétique qui déterminait l'emploi de l'oral et de l'écrit. Mais au quotidien, on emploiera les deux formes selon les besoins et le projet de l'élève.

Dans « Lark's tongues in aspic », nous avons employé l'oral, l'écrit, les percussions corporelles parce que cela me semblait tout simplement nécessaire. Je ne pense pas qu'il y ait de méthode mais plutôt une réflexion en fonction de l'avancement, de la personnalité et du projet de l'apprenant.

# CHAPITRE III

## INTRODUCTION POUR ENVISAGER LA PLACE DE L'ORAL ET DE L'ECRIT DANS LES MAA

Dans ce chapitre, j'évoquerai rapidement quelques notions qui me paraissent fondamentales dans l'apprentissage des MAA et la manière dont l'oral et l'écrit pourraient y prendre leur place.

### a) Construire un projet d'élève

Il me paraît important de partir du désir de l'élève. S'il vient chercher un savoir, il faut l'écouter et le lui donner mais aussi lui offrir l'occasion de découvrir des esthétiques qu'il ne connaît pas ou peu. D'abord, à l'intérieur des MAA car ces dernières sont constituées de nombreux courants très différents, puis à l'extérieur des MAA.

Je crois que les musiques se nourrissent les unes des autres. Il est important de faire émerger une personnalité qui soit la plus authentique possible.

Nous verrons plus loin que des cours et des actions culturelles peuvent être mis en place pour aider cette ouverture.

C'est le projet de l'élève qui déterminera le mode d'apprentissage, notamment le rôle de l'oral et de l'écrit.

### b) L'importance d'une culture des MAA

De nombreux établissements, qui disposent d'un département MAA, ont mis en place des cours de culture qui peuvent prendre des formes assez différentes. Tout comme dans les départements jazz, ces cours permettent de comprendre l'histoire de ces musiques, leurs liens, leurs origines sociales, idéologiques, commerciales, etc.

Il me semble que dans des établissements plus modestes, on peut mettre en place des actions adaptées aux budgets des structures.

Par exemple, chaque mois, une journée à thème peut être mise en place avec la projection de films emblématiques d'un mouvement musical. Dans le même temps, une action coordonnée avec la médiathèque peut être menée afin qu'elle mette en avant les disques et livres consacrés à ce mouvement. La programmation de la diffusion peut, à ce moment, proposer un concert correspondant. Des conférences peuvent être ponctuellement mises en place notamment par les élèves. C'est une façon supplémentaire de leur faire confiance et de montrer que nous sommes à leur écoute.

Tout cela peut permettre à l'apprenant de mieux se définir et de préciser son projet.

c) Quand une personnalité musicale émerge: objectiver son parcours

Doucement, une personnalité musicale va émerger. Il me paraît intéressant, à ce moment, de faire un projet avec l'élève pour déterminer comment il va pouvoir arriver à ses fins. Cela peut se faire naturellement sans avoir besoin d'être formalisé. Je pense notamment aux élèves qui font le choix de quitter les structures pour faire leur musique et d'y revenir ponctuellement (ou pas). Une fois le projet de l'élève mis en place, tout est possible.

## **ABORDER L'ORALITE PAR LA DIVERSITE DES APPRENTISSAGES**

a) Introduction

Je l'ai évoqué plus haut, l'oralité est à mon sens la priorité de l'apprentissage. Savoir écouter, mémoriser, chanter, rejouer avec son instrument, pratiquer des percussions corporelles. Cela me semble être la base du langage musical.

Une imprégnation me paraît nécessaire pour que la musique ressorte vivante, expressive, marquée de l'empreinte de celui qui la joue. Dans le paragraphe suivant, je proposerai différentes modalités pour aborder ces notions.

b) Des dispositifs d'apprentissage possibles

1. Des cours collectifs d'oralité

C'est un projet que je veux développer avec l'aide de mes collègues de MAA (professeurs de guitare électrique, de batterie et une professeure de FM). Certains de nos élèves n'ont pas de cours de FM. Cela ne pose pas tellement de problèmes car nous travaillons beaucoup par l'oralité et avec des tablatures. Mais ils ont souvent du mal avec le rythme et le chant.

C'est en premier ce qu'il faudrait travailler avec de la percussion corporelle et des chants populaires. Mais les modalités me semblent vraiment à discuter avec la professeure de FM. Je pense qu'il faudrait inclure du « Ear training » et que bien sûr ils aient leurs instruments pour jouer ce qu'ils chantent.

Je parle de cours d'oralité parce que je pense qu'il ne faudrait pas de papier dans ce cours. Ils ne seraient pas là pour écrire mais pour s'exprimer, improviser par le chant puis par l'instrument seulement en écoutant un support harmonique. Ce serait également un moyen pour développer la mémoire.

Beaucoup de ces pratiques existent en cours de FM. C'est pourquoi nous gagnerions à bénéficier de l'expérience de l'enseignante concernée (je lui en ai déjà parlé car elle pratique les MAA).

Ce cours pourrait intéresser d'autres esthétiques. Je pense que ce projet pourrait renforcer un ordre plus naturel de l'apprentissage. Il pourrait également créer une émulation entre les élèves. Ce n'est que la poursuite d'un mouvement amorcé avec l'éveil musical, la naissance de la FM, d'autres mouvements notamment en musiques traditionnelles. Ce cours pourrait devenir la ou les premières années d'un cours spécialisé de MAA et de FM (cela existe déjà dans certaines structures).

## 2. La répétition (durée, fréquence)

Nous pouvons nous inspirer du fonctionnement des groupes de MAA qui, comme nous l'avons vu plus haut, s'appuient beaucoup sur les répétitions. Dans les institutions publiques, nous sommes souvent bridés par le temps.

Je travaille dans une école où l'on dispose de vingt minutes par élève par semaine les deux premières années.

Quand nous avons une heure un quart par atelier, ne serait-il pas plus judicieux de mettre en place simultanément plusieurs ateliers (trois par exemple) puis de voyager d'un atelier à l'autre, chacun répétant trois heures ? Ce serait aussi un moyen de développer l'autonomie, la concertation. Les élèves apprennent beaucoup entre eux. J'en fais l'expérience dans une MJC où je travaille pour une école de musique.

## 3. Les cours extra-muros

L'école de musique ou le conservatoire font encore souvent peur à une partie de la population. Ces établissements sont victimes d'une représentation d'élitisme même si cela change doucement.

Lorsque l'on travaille dans une MJC (ou un lieu de répétitions), les élèves restent après les cours dans des lieux de vie qui leur sont réservés. Ils font de la musique sur un coin de banquette et c'est souvent-là que des groupes se forment et que beaucoup de savoirs s'échangent. Il n'y a pas d'écrit, ils font de la musique, parlent des groupes qu'ils écoutent, sont ensemble.

C'est une grande richesse par rapport à l'école de musique où les élèves arrivent à l'heure juste et ne quittent pas le cours avec trois minutes de retard pour rejoindre la voiture des parents qui attendent dehors.

D'où l'intérêt de conventions entre les MJC, les lieux de répétitions et les écoles de musique ou conservatoires.

#### 4. L'enseignant/accompagnateur

Certains élèves vont préférer quitter toutes structures d'enseignements et faire leur propre musique. A mon sens, c'est toujours un bon signe. Cela montre une détermination, un désir d'autonomie et de création.

Mais peut-être auront-ils à un moment quelques doutes et ils auront besoin de conseils. Si une relation de confiance et de simplicité est établie, ils reviendront ponctuellement pour régler leurs problèmes.

J'ai plusieurs fois eu recours à cette pratique et la trouve intéressante. Un enregistrement témoin suivi d'une analyse et d'échanges fait souvent bien avancer le travail en respectant la création.

#### 5. Le travail d'atelier

Dans un atelier, si des élèves veulent se consacrer au punk, à une forme de rock puissante, simple fonctionnant avec quelques machines, est-ce fondamental de passer par la partition ? Je ne le pense pas.

Cela n'interdit pas de passer par la tablature, des diagrammes d'accords, des structures de morceaux parce qu'à un moment l'apprenant veut visualiser et se rassurer.

Mais, il me semble que plus il se passera de toutes formes écrites et plus il va développer sa mémoire, son oreille et sa confiance en lui. De plus, sur scène, toute l'énergie consacrée à lire est à soustraire à l'expression et au spectacle.

Cependant, s'il veut apprendre l'harmonie, l'arrangement écrit, s'ouvrir à d'autres esthétiques, la partition sera un atout majeur.

### **L'ECRIT : QUAND IL DEVIENT UNE NECESSITE**

#### a) L'harmonie

Il est difficile d'aborder cette notion sans savoir lire un minimum. Il y a la question d'un langage commun entre le professeur et l'élève. Difficile de parler d'une septième mineur, d'expliquer des renversements d'accords à un élève qui ne sait pas lire.

### b) L'arrangement

Est-il possible d'aborder l'arrangement sans bénéficier de la distanciation donnée par l'écriture ? Je pense que des exemples existent mais cela me semble compliqué. Si un élève veut écrire des arrangements pour cordes afin d'ajouter du lyrisme à une chanson et qu'il ne connaît pas les techniques d'écriture, cela devient difficile. Bien sûr, il peut s'entourer mais il peut aussi avoir envie de le faire lui-même. Je pense que dans ce type de parcours la lecture est très importante.

### c) Le sideman

Je rappelle que ce type de musicien voyage d'un projet à un autre travaillant au service des autres et de la musique (ce sont aussi les bons interprètes qui font la bonne musique). Pour eux, la lecture est un outil de rapidité et d'efficacité quasiment incontournable. Ils doivent être opérationnels très rapidement parfois sur quelques heures notamment dans les prises en studio.

Mais, en ce qui concerne la lecture, je crois qu'il y a d'autres manières de l'aborder notamment en la faisant intervenir beaucoup plus tard dans le parcours de l'apprenant. Il faudrait mettre en place des dispositifs pour qu'il en ressente le besoin, autant pour la lecture que pour l'écriture. Je pense qu'un certain nombre d'enseignants avancent dans cette voie.

## **LES DIFFICULTES POUR METTRE EN PLACE DES DISPOSITIFS PEDAGOGIQUES**

Il me semble évident que la mise en place de ces dispositifs pose des problèmes d'ordre budgétaire. Mettre en place de nouveaux cours, c'est augmenter la masse salariale.

Pour les répétitions simultanées, cela demande d'avoir plusieurs salles équipées et disponibles en même temps sur un même site. C'est aussi une difficulté de planning supplémentaire. En ce qui concerne « le cours collectif d'oralité », il serait préférable qu'il y ait une certaine homogénéité d'âges et de niveaux. Ce qui nécessiterait probablement plusieurs cours et là aussi, c'est une augmentation de la masse salariale.

Pour que tout cela soit possible, il faut également une bonne coordination de l'équipe pédagogique et des investissements de temps et d'énergie supplémentaires. Il en va de même pour les actions culturelles à visées pédagogiques. Affronter un certain conservatisme n'est pas à exclure. Clarifier une politique culturelle vis-à-vis des MAA faciliterait certainement l'enseignement.

### *Remarque préalable à la conclusion*

Avant de conclure, j'aimerais signaler la difficulté que j'ai pu avoir pour trouver une documentation spécialisée.

Je ne suis apparemment pas le seul puisque les rédacteurs du rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication, ont écrit :

*« La Commission était pour les quatre groupes de travail de toujours aborder la réflexion par l'existant : analyse des outils mis en place, consultation de la documentation disponible... Pour ensuite parvenir à la formulation des critiques.*

*Pour la grande majorité des membres de la Commission, il n'était en aucun cas possible de faire l'économie du constat. Force est de dire que l'état des lieux des musiques actuelles fut difficile à écrire tant le manque d'informations coordonnées et cohérentes s'est fait jour. »<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> <http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/cnma.pdf> rapport de la commission national des musiques actuelles à Catherine Trautmann ministre de la culture et de la communication

## CONCLUSION

Durant l'écriture de ce mémoire, j'ai pris conscience de problèmes adjuvants au sujet, comme l'identité des MAA et les difficultés de dialogue que cela entraîne avec les pouvoirs publics. Les représentations que peuvent avoir certaines écoles, quand elles hiérarchisent les esthétiques, freinent la mise en place de nouvelles pédagogies.

J'ai surtout mieux compris ce que l'oral et l'écrit mettaient en œuvre dans l'apprentissage des MAA. Ce sont des esthétiques nouvelles qui nécessitent des modes de transmission nouveaux et adaptés. Ma question n'a jamais été de savoir s'il fallait employer l'oral ou l'écrit mais comment utiliser ces modes d'apprentissage pour proposer un enseignement approprié aux spécificités des MAA.

On s'aperçoit que beaucoup de pédagogies différentes sont mises en place. Il me paraît important de rester informé sur l'avancée de ces travaux et d'introduire les éléments qui nous correspondent dans nos pédagogies. Je pense surtout avoir trouvé des débuts de réponses face aux incohérences que j'ai moi-même rencontrées en apprenant la musique.

Je sais désormais que l'oralité doit être une réalité pratique dans l'enseignement des MAA. Le travail de l'oreille, de la mémoire et du chant me paraît central. Je me suis rapproché de certaines préoccupations pédagogiques de la FM : le ressenti corporel du rythme, l'ordre dans lequel on aborde les apprentissages, l'oreille intérieure. Mais c'est vraiment le projet de l'élève qui est déterminant pour engager des dispositifs pédagogiques. La coopération avec les professeurs de FM me paraît essentielle. Le fonctionnement entier d'un département de MAA m'intéresse beaucoup.

Les MAA s'intègrent doucement dans les écoles et les conservatoires mais restent encore souvent isolées. Je pense qu'il est important de faire un travail d'équipe qui puisse couvrir et coordonner tous les champs de l'enseignement des MAA : des ateliers, des cours d'instrument, de culture, d'oralité, de FM spécialisé, d'harmonie et de MAO. Nous pourrions également proposer des accompagnements de groupes, des master class adaptées, du maquettage, de l'information pour répondre aux questions professionnelles et juridiques et de la diffusion.

Je pense que le fait d'avoir une équipe consacrée aux MAA est fondamental. Il en émerge une vision plus globale de l'enseignement et une émulation. C'est ce que nous essayons de faire avec le CRI et la MJC la Boule d'or d'Evron. Cela demande du temps, de la réflexion, de la coordination et de la détermination mais nous avançons avec les moyens dont nous disposons.

## BIBLIOGRAPHIE

● « **Rapport de la Commission Nationale des Musiques Actuelles à Catherine Trautmann, ministre de la culture et de la communication** » dirigé par Alex Dutilh et Varrod Didier disponible sur le site de « La documentation française ».

<http://www.ladocumentationfrancaise.fr/rapports-publics/984001601/index.shtml>

● « **La partition intérieure, jazz, musiques improvisées** » par Jacques Siron aux éditions « Outre mesure » Collections « Théorie » 1992.

● « **Entre l'oralité et l'écriture** » par Jack Goody aux éditions « Presse universitaire de France (PUF) » Collections ethnologie le 1 juin 1994

● « **Portrait complexe des groupes de musiques actuelles** » proposé par la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture (FNCC) dans la lettre d'échange n° 31 du 30 juin 2009 disponible sur le site [www.fncc.fr/IMG/pdf/musique\\_actuelle.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/musique_actuelle.pdf) -

● « **oralité et lecture dans l'apprentissage de l'instrument** » mémoire de DE par Catherine Leutcher au CEFEDM Rhône-Alpes 2000-2002

# ANNEXE

## Réponse de « La cité de la musique » à une question sur la titularisation des détenteur d'un DE de MAA

### **CONSULTER LES ANNONCES**

### **INSERTION PROFESSIONNELLE**

### **> TITULARISATIONS AVEC UN D.E. DE MUSIQUES ACTUELLES**

#### **Question n°85281 du 30/08/2009**

Tout le monde me dit qu'il n'y a pas la discipline musiques actuelles pour la titularisation d'assistant spécialisé d'enseignement artistique; Ayant passé le DE (concours CNFPT) EST CE VRAI?

#### **Contact :**

TONNELIER PATRICE

patrice.tonnelier@alicesadsl.fr

#### **Réponse du 31/08/2009**

Pour le moment, en effet, les musiques actuelles ne figurent pas parmi les disciplines de la Spécialité musique des concours d'ASEA (il y a uniquement le jazz). En revanche, les musiques actuelles figuraient parmi les disciplines mises au concours de professeur en 2008. Je suppose que les choses vont rapidement évoluer et qu'en 2010, date prévue des prochains Concours d'ASEA, les musiques actuelles figureront dans la liste des disciplines...

#### **Contact :**

Modérateur

modérateur@cite-musique.fr

#### **Répondre**

Questions/Réponses - Cité de la musique Page 1 sur 1

[http://www.cite-musique.fr/francais/questions/consultation\\_rubrique.aspx?id=2025/09/2009](http://www.cite-musique.fr/francais/questions/consultation_rubrique.aspx?id=2025/09/2009)

Arrêté officiel mentionnant la date de créations du D.E. de MAA

J.O. Numéro 251 du 28 Octobre 2000    J.O. disponibles    Alerte par mail    Lois,décrets  
codes    AdmiNet

Texte paru au JORF/LD page 17218

Ce document peut également être consulté sur le site officiel Legifrance

**Arrêté du 13 octobre 2000 modifiant l'arrêté du 16 décembre 1992 relatif aux conditions requises pour l'habilitation d'un centre de formation à délivrer le diplôme d'Etat de professeur de musique**

---

**NOR : MCCH0000700A**

---

La ministre de la culture et de la communication,

Vu le décret no 92-835 du 27 août 1992 relatif au certificat d'aptitude aux fonctions de directeur et de professeur des écoles de musique, de danse et d'art dramatique contrôlées par l'Etat et au diplôme d'Etat de professeur de musique ;

Vu l'arrêté du 16 décembre 1992 modifié relatif aux conditions requises pour l'habilitation

d'un centre de formation à délivrer le diplôme d'Etat de professeur de musique,

Arrête :

Art. 1er. - A l'article 3 de l'arrêté du 16 décembre 1992 susvisé, il est ajouté un troisième alinéa rédigé comme suit :

« La liste des disciplines pouvant donner lieu à délivrance du diplôme d'Etat de professeur de musique est fixée à l'annexe IV du présent arrêté.

#### A N N E X E I V

##### LISTE DES DISCIPLINES

Option enseignement instrumental et vocal : violon, alto, violoncelle, contrebasse, flûte traversière, hautbois, clarinette, basson, saxophone, trompette, cor, trombone, tuba, piano, accordéon, harpe, guitare, percussions, chant, instruments anciens, instruments traditionnels, jazz.

Option formation musicale.

Option accompagnement : spécialités musique et danse.

Option chef de chœur.

Option musiques actuelles amplifiées. »

Art. 2. - La directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles est chargée de l'exécution du présent arrêté, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 13 octobre 2000.

Pour la ministre et par délégation :

La directrice de la musique,  
de la danse, du théâtre et des spectacles,  
S. Hubac

Paragraphe consacré au besoin d'un accompagnement « personnalisé » prélevé dans la lettre d'échange numéro 31 de la FNCC disponible sur le site [www.fncc.fr/IMG/pdf/musique\\_actuelle.pdf](http://www.fncc.fr/IMG/pdf/musique_actuelle.pdf) -

**Le besoin d'un accompagnement “personnalisé”.**

Certes on note que deux groupes sur trois ne fréquentent pas ces studios, ce qui demande de prendre en considération l'importance croissante du numérique et des *home studios*. Cependant, le numérique et son déploiement sur le Net ne remplissent pas la mission des studios et de leur environnement de compétences humaines : cela reste un outil majeur de développement que de drainer les groupes vers les studios, et de manière plus générale vers les structures repérées pour leur capacité à proposer un réel accompagnement.

Les groupes sont attirés en effet par des “personnes ressource” reconnues pour leurs compétences spécifiques, que ce soit en travail du son, en préparation à la scène, en organisation de concert, en enregistrement de maquette, ou autre. Cette dimension “personnalisée” de la ressource semble être une caractéristique demandée par ce milieu, comme d'ailleurs pour la formation.