

Michel Sallas

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion 2004-2006

Discipline : Percussions

Comment apprendre à jouer avec l'idée de temps en musique ?

| | |
|--|----------|
| INTRODUCTION..... | 3 |
| 1^{ÈRE} PARTIE : TENTATIVE DE DÉFINITION DES MOTS LIÉS À L'IDÉE DE « TEMPS »..... | 5 |
| • QUATRE TERMES GÉNÉRAUX | 5 |
| - <i>Temps</i> | 5 |

| | | |
|--|---|-----------|
| - | <i>Tempo</i> | 6 |
| - | <i>Rythme</i> | 8 |
| - | <i>Mesure</i> | 9 |
| • | QUELQUES TERMES INDUISANT UN CONTEXTE DÉTERMINÉS..... | 10 |
| - | <i>Swing</i> | 11 |
| - | <i>Rubato</i> | 12 |
| • | CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE..... | 12 |
| 2ÈME PARTIE : L'ENSEIGNEMENT OCCIDENTAL CLASSIQUE DU RYTHME ET DE LA PERCEPTION DU TEMPS MUSICAL..... | | 14 |
| • | REPRÉSENTATIONS DU PUBLIC ET DES ENSEIGNANTS..... | 14 |
| - | <i>Éléments caractéristiques de l'enseignement classique</i> | 14 |
| - | <i>Éléments caractéristiques définis par défaut ou par sa remise en cause :</i> | 15 |
| • | ANALYSE DE SUPPORTS PÉDAGOGIQUES..... | 17 |
| - | <i>Théorie de la musique de Danhauser (éditée en 1929)</i> | 17 |
| - | <i>Méthode de batterie volume 1 de Dante Agostini (1977)</i> | 18 |
| - | <i>Les quatre saisons de Claude Giot, 1^{er} cahier (1999)</i> | 19 |
| • | CONCLUSION..... | 20 |
| 3ÈME PARTIE : D'AUTRES FAÇONS D'ENSEIGNER..... | | 21 |
| • | MÉTHODES ACTIVES..... | 21 |
| - | <i>Méthode Dalcroze</i> | 21 |
| - | <i>Méthode Martenot</i> | 22 |
| - | <i>Conclusion :</i> | 23 |
| • | MUSIQUES TRADITIONNELLES..... | 23 |
| 4ÈME PARTIE : LE PROCESSUS D'APPRENTISSAGE..... | | 25 |
| • | LES DIVERSES FORMES D'APPRENTISSAGE..... | 25 |
| - | <i>Imitation et répétition</i> | 26 |
| - | <i>Le tâtonnement</i> | 27 |
| - | <i>La méthode</i> | 27 |
| - | <i>Conclusion :</i> | 28 |
| CONCLUSION..... | | 30 |
| • | UNE RÈGLE : TOUTE LEÇON DOIT ÊTRE UNE RÉPONSE À UNE QUESTION DE L'ÉLÈVE..... | 30 |
| • | PROPOSITION DE SYNTHÈSE PRATIQUE DE CE QUI A ÉTÉ ÉTUDIÉ..... | 31 |
| - | <i>Utilisation de procédés de musique traditionnelle</i> | 31 |
| - | <i>Perception corporelle des rythmes</i> | 32 |
| • | PISTES DE RECHERCHE SUR CE SUJET..... | 32 |
| | <i>Propositions des interviews</i> | 32 |

Introduction

La notion de « temps » est très utilisée dans le monde de la musique, dans toutes les musiques et par tout les musiciens. En conséquence il existe un vaste vocabulaire autour de cette notion.

« Joues sur les temps ! Ce batteur arrive vraiment à jouer au fond du temps ! Mettons les rythmes en place par rapport aux temps ! Pour lire les rythmes battons la pulsation ! Les élèves percussionnistes doivent être fort en rythme, puisqu'ils n'ont que ça à penser ! Pour bien jouer ton morceau, tu dois utiliser ton métronome ! Celui-ci a vraiment trouvé le groove ! etc. »

Cependant lorsque l'on tente de transmettre à un élève les quelques idées sous-entendues dans les phrases ci-dessus, nous nous trouvons souvent devant la difficulté de définir précisément le sens que peut avoir un terme : Qu'est-ce qu'un temps ? Qu'est-ce qu'un rythme ? Qu'est-ce qu'une pulsation ? Quelle est la vraie différence entre tous ces mots ?

Ces questions peuvent paraître étonnantes si l'on considère que se sont pourtant des notions que l'on utilise très fréquemment lors de notre pratique musicale, que ce soit en tant que musicien, mais aussi, et c'est peut être plus problématique, en tant qu'enseignant. Pourtant, tenter de leur donner une réponse semble être essentiel car notre mission d'enseignant est de transmettre un savoir, un savoir-faire, de permettre à l'élève de manier tous les concepts qui vont lui permettre dans le contexte de son activité musicale de s'exprimer

Le but de cette recherche est de proposer un état des lieux de l'enseignement de la « sensation du temps » dans les écoles de musique, de déterminer les méthodes utilisées, de les comparer avec d'autres procédures d'enseignement et d'autres principes relatifs aux processus d'apprentissages.

Pour tenter de trouver des pistes de recherches, je me suis lancé dans un petit exercice d'interviews (cf. annexes) auprès d'une quinzaine de personnes diverses : enseignantes, musiciens amateurs, musiciens professionnels, afin de recueillir leurs avis sur leur perception des termes relatifs à la temporalité en musique, à son apprentissage, à son enseignement.

Nous allons donc tenter de répondre à cette question : Comment apprendre à jouer avec la notion de « temps » ?

Pour répondre à ce problème, je propose dans un premier temps de définir un peu plus précisément des termes musicaux se rapportant au concept de temps tirés des interviews et de poser les questions induites dans chacun de ces termes (1^{ère} partie). Dans un deuxième temps, nous tenterons de dresser un petit bilan de l'enseignement classique de ces concepts exercé dans les écoles de musiques. (2^{ème} partie). Ensuite nous verrons d'autres

techniques d'enseignement afin de comparer les différents systèmes. (3^{ème} partie) Enfin, nous analyserons des principes issus des sciences de l'éducation sur les processus d'apprentissage, (4^{ème} partie) pour dans une conclusion faire un bilan et proposer des pistes de recherche.

1^{ère} partie : Tentative de définition des mots liés à l'idée de « temps »

Il y a beaucoup de termes musicaux qui ont un rapport avec la notion de « temps ». Mais ces termes peuvent avoir plusieurs sens et peuvent être perçus par chacun de nous de façon assez différente. En prenant comme point de départ les interviews, je suggère d'étudier certains mots qui sont liés à la notion de temps et qui semblent pour beaucoup de personnes importants en essayant de proposer des définitions de dictionnaires, d'ouvrages pédagogiques de formation musicale et d'instrument ainsi que quelques définitions rapportées par le public interrogé. Ceci dans le but de poser les questions inhérentes à chacun de ces termes et de proposer des liaisons entre eux.

La définition de ces termes dépend fortement du contexte dans lesquels ils sont employés, c'est pourquoi il n'est pas possible de les définir tous de façon isolée et qu'il existe nécessairement des passerelles entre tous ces concepts.

Il existe une multitude de termes relatifs à l'idée de temps, nous retiendrons quatre termes qui sont transversaux et qui peuvent s'appliquer à toutes les musiques et deux termes qui induisent de par leur sens même un contexte musical.

- Quatre termes généraux

- Temps

Le concept de temps est un élément central de la musique, il n'existe pas de musique, sans temps. Tout son est dans le temps puisqu'il a un début et une fin. Le dictionnaire donne une définition de manière globale : « *notion fondamentale conçue comme un milieu infini dans lequel se succèdent les événements et considérée souvent comme une force agissant sur les êtres* »¹. Le problème pour le musicien n'est pas de sentir le temps dans l'absolu car ceci dépend de chacun de nous et des moments que l'on vit, mais de délimiter ce temps et de sentir cette délimitation de façon collective. Elle se fait habituellement grâce à la mesure c'est d'ailleurs ce terme qui est souvent utilisé pour donner une définition spécifique à la musique. C'est le cas par exemple du dictionnaire Larousse qui définit le temps comme une « *division de la mesure* »². De même, Danhauser définit le temps par rapport à la notion de mesure. « *Une mesure se subdivise en deux, trois ou quatre parties, qu'on nomme temps.* »³ Cette définition est déjà plus précise car elle isole le temps comme une partie de la mesure, mais elle est aussi plus restrictive, il n'y a plus de temps global, métaphysique. Il s'agit d'une unité de mesure (comme le litre ou le

¹ Dictionnaire des noms communs en couleurs, Larousse, 1989

² Idem

mètre). Il distingue aussi de façon nette les temps forts et les temps faibles. Ces concepts de temps forts et de temps faibles sont repris dans d'autres définitions comme celles de Daniel Goyone qui indique qu'il y a « *alternance caractéristique de la mesure entre temps forts et temps faibles* ».⁴ Auparavant, il définit le temps comme « *l'unité de durée qui est une partie de la mesure* »⁵, en indiquant en petit que « *le temps est aussi bien l'impact d'une pulsation que la durée qui s'écoule jusqu'à la prochaine pulsation* ». En ce sens il rejoint la définition de Danhauser. Il le définit aussi comme une division binaire ou ternaire, « *Le temps se divise en plus petites unités, soit en deux divisions, ..., soit en trois,* ».

Ces quelques définitions permettent de s'interroger sur quelques conceptions comme celles de temps forts et temps faibles. « *Le temps restera le temps quel que soit l'esthétique musicale* »⁶, cependant les notions de temps forts et de temps faibles dépendent complètement des cultures, aussi ces concepts de temps forts et temps faibles doivent être relativisés en fonction des esthétiques. L'enjeu de l'enseignement est de permettre à l'élève d'apprendre ces concepts. Ainsi il est difficile de définir ce qu'est un temps fort et un temps faible car il est nécessaire de replacer ceux-ci dans leur contexte. De plus, il s'agit de notions théoriques avec beaucoup d'exceptions dans le répertoire musicale.

Un autre regard sur la notion de temps est abordé dans le *Nouveau dictionnaire de la musique*. Ici, Roland de Candé ne donne pas de définition du mot temps, cependant il en donne une indication dans sa définition du mot tempo. Pour lui, un temps est « *un paramètre variable, lié à l'importance et à la qualité de l'orchestre, au tempérament du chef, etc.* »⁷. Cette définition montre le côté très subjectif de la notion du temps « *lié à l'importance et à la qualité du chef d'orchestre* ». Le temps est perçu différemment par chacun d'entre nous, or la difficulté est d'apprendre à sentir à plusieurs une même sensation. Tout l'enjeu de l'enseignement est d'arriver à faire ressentir cela. Pour cela d'autres termes existent pour préciser certains aspects du temps, son déroulement, sa fréquence, les points de repère qui permettent de le fixer.

- Tempo

Pour le dictionnaire Larousse, le tempo peut avoir trois sens, « *Notation des différents mouvements dans lequel est écrit et exécuté un morceau* », c'est aussi la « *vitesse d'exécution* » d'une œuvre, et enfin le « *rythme de déroulement d'une action* »⁸.

³ DANHAUSER, A., *Théorie de la musique*, Henry Lemoine, 1929

⁴ GOYONE, D., *Rythmes*, Outre-mesure, 1999

⁵ GOYONE, D., *Rythmes*, Outre-mesure, 1999

⁶ Interview de Mr L

⁷ De CANDE, R., *Nouveau dictionnaire de la musique*, Seuil, 1983

⁸ *Dictionnaire des noms communs en couleur*, Larousse, 1989

Cette définition mélange l'idée de mouvement et de vitesse. S'agit-il d'une vitesse métronomique ou d'une indication de caractère comme l'expriment les termes italiens usuels dans la musique classique (adagio, allegro, moderato) qui sont plus des indication de style, de caractère que de véritables repères métronomiques. Roland de Candé indique d'ailleurs que « *les termes italiens, apparus vers 1600, éclairent utilement l'interprète sur les intentions du compositeur ; mais ils concernent le caractère général du mouvement et ne peuvent constituer une indication de tempo.* »⁹ Il exprime aussi l'idée que le tempo est défini comme « *la vitesse moyenne d'exécution d'une œuvre.* »¹⁰ Il précise de plus que cette sensation est subjective, « *aussi est-il bien difficile d'affirmer, ... , que celui-ci ou celui-là a pris le mouvement juste* »¹¹. Enfin il donne des indications historiques sur ce concept. « *Chacun décide lui-même, selon le texte de l'harmonie, s'il convient de jouer lent ou vite* » (Praetorius vers 1700) ou encore, « *La plupart des compositeurs de jadis renonçaient à imposer à leur interprète des mouvements rigoureux. Le pouls humain était leur système de référence habituel. Mais en 1806, le mécanicien Maelzel prit un brevet pour la construction du métronome. Beethoven, l'un des premiers, s'enthousiasma pour l'instrument diabolique, ... bien qu'elles lui fissent douter du bon fonctionnement de son métronome* »¹².

Ces définitions nous éclairent sur la complexité de cette notion. S'agit-il de quelque chose de rigoureux ou de souple ? Devons nous enseigner cet élément comme la base permettant l'apprentissage des rythmes ?

Ce tempo, invoqué très fréquemment, est pourtant une construction assez récente, inventée par Martenot¹³. Il implique aussi l'utilisation d'un référent pour s'assurer de l'exactitude de sa précision alors que par nature il doit s'agir de quelque chose de ressenti. Daniel Goyone ne nous aide pas plus en définissant à son tour le tempo comme d'ailleurs « *l'allure (rapide, modérée, ou lente) de la pulsation* ». Il précise aussi que « *Dans le jargon des musiciens, tempo est souvent confondu avec pulsation stable comme dans l'expression garder le tempo* ».¹⁴

Ainsi, l'idée de tempo est aussi complexe que la notion de temps alors qu'il s'agit de quelque chose de très fréquemment utilisé.

Elle renvoie à plusieurs autres concepts comme ceux de temps, de pulsation, de durée. Elle a aussi, comme tous les concepts utilisés dans ce chapitre, besoin d'être contextualisée car le tempo est différent, dans sa conception et de par rôle dans la musique, dans un mouvement lent de symphonie, dans de la musique techno, dans le flamenco etc. Il s'agit donc d'un terme recoupant plusieurs idées et qui en fonction de la musique à laquelle il s'applique joue un rôle différent.

⁹ De Candé, Roland., *Nouveau dictionnaire de la musique*, Seuil, 1983

¹⁰ Idem

¹¹ Idem

¹² Idem

¹³ Interview de Mr R

¹⁴ GOYONE, D., *Rythmes, Outre-mesure*, 1999

- Rythme

Si les concepts de temps et de tempo sont déjà compliqués à définir, le rythme est sans doute le terme qui pose le plus de problèmes car il peut se mélanger à tous les autres concepts. Il peut être assimilé à des figures rythmiques¹⁵, au « temps » comme par exemple dans le concept de « rythme de l'espace », au tempo « garder le rythme », à un balancement communicatif « groove » « swing » « avoir le rythme dans la peau ».

C'est à cause de cette multitude d'assimilation que l'on a du mal à définir ce que peut être le rythme.

Il est défini par le dictionnaire comme la « combinaison des valeurs des notes, des durées ¹⁶ ». Dans le *Nouveau dictionnaire de la musique*, Roland de Condé donne une longue définition de ce mot. Il commence par une citation de Vincent d'Indy, le rythme est « l'Ordre et la Proportion dans l'Espace et le Temps »¹⁷. il le définit aussi comme : « l'expression du « temps musical », en concordance avec le « temps psychologique » ou le « temps physiologique », et sans commune mesure avec le temps de l'horloge. » Pour compléter, l'auteur énonce : « On peut prétendre que le rythme est essentiellement un attribut de la musique, car celle-ci ne prend naissance qu'autant que les sons se succèdent, et toute succession de sons est assimilable à de la musique ». Ensuite il fait des interactions avec d'autres concepts. « Le rythme est fonction de la répartition des durées relatives, mais aussi : de la mesure, ..., la mesure agit sur le rythme, en l'accentuant ou le contrariant. de l'accentuation, qui renforce certains sons, ..., modifiant par conséquent le temps psychologique. du tempo, ou valeur absolue de l'ensemble des durées musicales. » Pour compléter sa définition, il donne une dimension historique en montrant l'évolution de ce concept, allant de la métrique poétique grecque avec des règles strictes, en passant au contraire par le flou du chant grégorien ou la précision rythmique n'est pas notée, par l'apparition de la polyphonie et des règles d'écriture du XI^e siècle, par l'importance considérable de la mesure lors de compositions de musiques de danse et enfin par l'exploration en matière de rythme des musiques du X^e siècle allant aux limites de la notation traditionnelle.

_____ Le rythme est un mot qui apparaît assez curieusement assez tard dans la méthode de Danhauser bien après les notes, la portée, la gamme, la tonalité ou encore les temps ou la mesure. Le rythme est défini comme « l'ordre plus ou moins symétrique et caractéristique dans lequel se présente les différentes durées ».¹⁸ Malgré cette définition un peu obscure, l'auteur exprime l'importance de cette notion dans les compositions et l'illustre de façon plus claire par deux exemples, la syncope et le contretemps.

¹⁵ Interview de Mme S

¹⁶ *Dictionnaire des noms communs en couleur*, Larousse, 1989

¹⁷ De CANDE, R, *Nouveau dictionnaire de la musique*, Seuil, 1983

¹⁸ DANHAUSER, A., *Théorie de la musique*, Henry Lemoine, 1929

Le rythme est défini par Daniel Goyone comme dans un sens général, « *l'organisation des sons et des silences dans le flux du temps* »¹⁹, et dans un sens restreint comme « une succession de durées ».

Ces nombreuses définitions nous renvoient aux différents enjeux de l'apprentissage du rythme et à nouveau, cette question peut trouver une solution dans le contexte dans lequel le rythme s'applique. Ainsi, s'il est difficile d'avoir une seule et même définition de ce mot, l'utilisation de ce concept dépend du cadre dans lequel on se place. Le rythme en musique classique ne désigne pas les mêmes choses que le rythme en musique traditionnelle, les éléments constitutifs de base (figures rythmiques) ne sont pas les mêmes. Ainsi pour tenter de définir ce concept, il est important de définir de quel rythme nous parlons, la difficulté pour l'enseignant étant de proposer des situations où les différents aspects du rythme pourront être appréhendés.

Pour conclure, donner une définition de ce concept dans l'absolu n'est pas vraiment possible et l'embarras des personnes interviewées face à une tentative de définition du rythme le montre bien. Il n'existe pas un rythme, mais des rythmes différents pour chacun de nous.

- Mesure

Voici un concept qui a une place importante dans la théorie de la musique et qui traverse toutes les esthétiques musicales. Pourtant, la définition littérale du mot mesure est « *Action d'évaluer une grandeur d'après son rapport avec une grandeur de même espèce prise comme unité et comme référence.* »²⁰. Le sens musical de la mesure est défini par le dictionnaire comme la « *Division du temps musical en unités égales matérialisées dans la partition par des barres verticales* ». Être en mesure, c'est être dans la « *cadence convenable à l'exécution d'un morceau.* »²¹

Pour Roland de Condé dans son *Nouveau dictionnaire de la musique*, la mesure est la « *manière de diviser et de subdiviser le temps musical, en opposant à la liberté du rythme, un ordre périodique. La mesure détermine en musique la durée du temps, comme dans les arts géométriques, elle détermine la durée de l'espace.* »²² Cette définition permet de différencier la mesure du rythme car la mesure sous-entend quelque chose de fixe (un repère) à partir duquel pourront évoluer les rythmes.

La mesure a aussi une part importante dans la vision de la musique exposée par Danhauser, plus importante même que l'idée de temps ou de rythme car exposée de façon plus large. Elle est « *la division d'un morceau en parties égales* »²³. Il distingue les mesures

¹⁹ GOYONE, D., *Rythmes*, Outre-mesure, 1999

²⁰ *Dictionnaire des noms communs*, Larousse, 1989

²¹ *Idem*

²² De CANDE, R., *Nouveau dictionnaire de la musique*, Seuil, 1983

²³ DANHAUSER, A., *Théorie de la musique*, Henry Lemoine, 1929

« simples » (binaires), les mesures « composées » (ternaires) et enfin les mesures dites « artificielles » (à cinq temps ou plus).

Pour Daniel Goyone, la mesure est le « *regroupement régulier de plusieurs pulsations servant à cadrer le temps musical en durées égales (= à le mesurer)* »²⁴.

La première définition renvoie avant tout à une manière qu'a trouvé le musicien de délimiter le temps car pour l'exécution musicale, l'homme a besoin de points de repère. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle les mesures ont été créées (dans les polyphonies du Moyen âge, elles permettaient aux différentes voix d'avoir des moments de rendez vous, de fixer des repères). Ainsi le sens original de cette notion de mesure comme simple repère a été modifié pour induire aujourd'hui des concepts de temps forts et de temps faibles (cf. Temps), c'est pourquoi l'enseignement de ce concept de mesure est à mettre en relation avec l'enseignement des concepts de temps.

De plus, l'importance de la mesure varie une fois encore en fonction du contexte dans lequel nous nous plaçons. Si dans certaines musiques traditionnelles, la mesure est absente de la conception musicale, dans d'autres musiques, il s'agit au contraire d'un élément constitutif qui induit même de nombreux procédés musicaux de construction et d'interprétation (tourne, carrure, grille...). Ainsi l'enjeu de l'enseignement de cette notion varie en fonction du contexte musical dans lequel on se place et le rôle de l'enseignant est de savoir en fonction du contexte quelle place donner à cet élément. Cela induit qu'une formation généraliste et basée sur un seul modèle ne peut suffire pour comprendre un concept comme celui-ci.

Ex : Pour comprendre l'importance de la mesure, il faut comprendre son rôle dans un texte classique, mais aussi dans une grille de jazz ou de blues.

- Quelques termes induisant un contexte déterminés

Si les termes musicaux étudiés auparavant sont des exemples de concepts musicaux qui peuvent s'appliquer à toutes les musiques et par conséquent ne peuvent être définis sans contexte, il existe au contraire des termes qui par leur nature définissent une esthétique ou un contexte donné.

Voici deux exemples qui nous permettront d'illustrer ce propos et de manier d'autres concepts.

²⁴ GOYONE, D., *Rythmes*, Outre-mesure, 1999

- Swing

_____ Nous analyserons cette notion de « swing » à partir d'une large définition faite dans le dictionnaire du jazz.²⁵

« Substantif et verbe anglais signifiant « balancement », « se balance », est devenu d'emploi extensif dans la littérature jazz, ..., il apparaît en 1907 (« Georgia Swing » de Jelly Roll Morton) »

Les auteurs permettent de contextualiser le swing en le classant dans l'esthétique jazz. Ce contexte est renforcé car le swing est même décrit comme un élément constitutif du jazz. *« Dès qu'il y a jazz ou tentative de jazz, la notion de swing l'accompagne, en quelque sorte comme un principe vital. »* L'enseignant qui veut travailler à partir du jazz a donc intérêt à tenter de faire passer ce concept de jazz.

Cependant malgré ce contexte défini, le swing reste un terme difficile à délimiter comme tout ce qui concerne le ressenti, le vécu, l'impression. *« N'étant pas un élément susceptible de se traduire en signes de solfège, le swing demeure d'appréciation variable, en partie subjective et donc de hasardeuse définition. »* L'enjeu de l'enseignement de cette notion est alors d'en faire passer le sens bien que rien ne permette objectivement de le faire. Les auteurs apportent cependant des éléments. *« Reposant sur les particularités rythmiques constantes du jazz, elle montre que le swing naît d'abord des conditions créées par l'emploi de mesures à deux ou quatre temps, ainsi que de l'accentuation des temps faibles ».* Cette précision permet d'utiliser d'autres concepts et de nous aider à les préciser. Ainsi, le swing renvoie à la notion de mesure et à la notion de temps faibles. Il y a swing lorsque les temps faibles sont soulignés alors que l'auditeur est naturellement attiré par les temps forts. Ces temps forts ou faibles prennent alors un sens dans la mesure car ils sont mis en rapport avec une sensation de l'auditeur. C'est d'ailleurs cette contrariété créée par l'action de souligner les temps faibles qui provoque le balancement.

Cependant les choses ne sont pas si simples et le fait de trop souligner un temps faible peut casser l'effet « swingué ». *« C'est là un swing élémentaire... dont devaient s'inspirer et s'inspirent encore les groupes de rock qui pratiquent un « balancement » si appuyé qu'il assomme et expulse le swing. Car ce n'est pas l'accentuation du temps faible qui engendre le swing, mais le souple glissement vers le temps fort installant une pulsation régulière mais pas mécanique. »* Une nouvelle fois nous devons faire face à quelque chose d'indicible et de l'ordre du ressenti car la régularité, sous-entendue dans le concept de pulsation, ne soit pas être trop « mécanique » donc régulière.

Ce concept de swing nous permet d'utiliser d'autres notions et de leur donner un sens. Néanmoins comme tous les autres termes relatifs à une perception du temps, le swing reste clairement inexplicable et doit être expérimenté pour être appris. L'enjeu de l'enseignement d'une telle notion est de proposer des situations où ce concept pourra être manipulé.

²⁵ CARLES, P ; CLERGEAT, A ; CAMOLLI, J-L., *Dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 1994

- Rubato

Le « rubato » est une notion utilisée dans la musique classique et renvoi à des questions d'interprétation. Nous partirons pour étudier ce terme de la définition du Dictionnaire encyclopédique de la musique.²⁶

Le terme « rubato » est un terme italien signifiant textuellement « volé ». Il est « *L'élément d'une exécution qui fait abstraction du temps strict pendant un court moment, ce qui est volé à une note ou à une autre note lui étant restitué par la suite.* » Cette définition renvoie au concept de temps vu de façon restrictive comme une unité de mesure qui peut être identifiable (une seconde à un tempo de noire = 60, 5 dixièmes de seconde si cette noire = 120 par exemple). L'action du rubato est donc d'élargir ou de rétrécir cette durée mesurée par le temps dans le but de favoriser l'expression musicale. « *Le rubato réalisé avec un sens artistique authentique et une sensibilité musicale instinctive donne un effet de liberté et de spontanéité* ». L'enjeu de l'apprentissage d'une telle notion suppose de connaître précisément l'unité de référence pour jouer avec. Cela suppose aussi une intellectualisation de la chose pour que ce jeu soit conscient et non instinctif.

Cette notion de rubato propre aux musiques « classiques » (dans son sens large) est souvent litigieuse²⁷ car donne souvent l'impression que ce peut-être une bonne excuse pour ne pas être rigoureux dans la « mise en place » des rythmes. A nouveau cette sensation est liée au contexte musical car il y a des œuvres, dont l'aspect rythmique n'a pas la même fonction (que dans une musique faite pour danser par exemple) et où la mise en place n'est pas l'objet principal de l'interprétation. De plus il y a peut-être historiquement eu confusion sur la manière d'interpréter une telle indication. « *Dans la musique de Chopin, la question du rubato est litigieuse car son emploi implicite peut donner lieu à des abus. Les comptes-rendus sur la manière dont jouait Chopin suggèrent qu'il conservait un rythme strict à la main gauche, accordant plus de souplesse à la main droite sur un accompagnement régulier.* »

Ce concept de rubato est donc un nouvel exemple nous permettant de manier les concepts de temps, de rythme, de tempo, de pulsation. C'est d'ailleurs dans ce cadre qu'ils prennent le plus facilement leur sens car renvoient à des choses précises, l'interprétation d'une pièce, d'une autre, etc.

• Conclusion de la première partie

Bien conscient que cette liste de concepts n'est pas exhaustive, nous pouvons quand même dégager des principes qui pourront nous éclairer pour la suite de la réflexion.

²⁶ *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, sous la direction de Denis Arnold, Robert Laffont, 1988

²⁷ cf. Interview de Mr S et Mlle M

Tout d'abord, il est évident que les termes musicaux ont de nombreux sens qui dépendent beaucoup du contexte dans lequel l'activité musicale se situe. Le rôle de l'enseignant est donc de transmettre la signification de ces termes en fonction du contexte donné. Ceci d'autant plus qu'il s'agit de concepts fondamentaux qui conditionnent une grande partie de jeu musical.

Ensuite, il paraît évident que chaque terme peut être connecté aux autres. Ainsi le concept de « rythme » induit le concept de « temps », le « tempo » renvoie à l'idée de « pulsation » qui est elle-même une construction permettant de délimiter des « temps », cette délimitation étant aussi assumée par la « mesure » etc. L'importance relative de ces différentes notions varie en fonction du style, du contexte et des problèmes que peuvent rencontrer les musiciens.

De plus, ils renvoient tous à une sensation, à une perception qui est forcément subjective. L'enjeu de l'enseignant est alors de transmettre ce quelque chose qui est dans une certaine mesure de « l'instinct ». C'est pourquoi il n'y a pas de méthode miracle permettant de résoudre les problèmes qui peuvent découler de ces apprentissages. Il s'agit pour l'enseignant et pour le musicien d'une remise en question permanente de ses conceptions car les contextes musicaux varient et chaque instrumentiste peut être en situation de ne plus ressentir ce qui est pourtant à chaque fois le fondement même de la musique qu'il doit interpréter.

L'enjeu d'un enseignement qui veut permettre à l'élève de maîtriser ces concepts, de les ressentir et de les exprimer est de cadrer l'activité de l'élève et de définir précisément le contexte dans lequel il évolue afin que la conscience de ce contexte permette à l'élève de donner un sens et une fonction au concept utilisé.

C'est à partir de ces réflexions que nous allons analyser les autres parties, afin de voir quels éléments peuvent permettre de nous aider à favoriser l'enseignement de la perception du temps et du rythme.

2ème partie : L'Enseignement occidental classique du rythme et de la perception du temps musical

Les écoles de musiques possèdent toutes un fort héritage classique et même si nombre d'entre elles tentent d'intégrer d'autres musiques, le passif culturel est important. C'est pourquoi il est intéressant de faire un petit état des lieux de l'enseignement des concepts liés à l'idée de temps dans un monde plutôt classique.

Pour cela nous analyserons quelques représentations de ces enseignements données lors des interviews. Ensuite nous étudierons trois ouvrages pédagogiques s'adressant de par leur format à des musiciens plutôt « classique » (bien que ce terme soit aussi sujet à discussion).

- Représentations du public et des enseignants

Nous allons voir à travers les diverses interviews (cf. annexes) quels sont les représentations que peuvent avoir les enseignants, musiciens, ou autres individus de l'enseignement, des rythmes et de la sensation de temps.

- Éléments caractéristiques de l'enseignement classique

- En tout premier lieu, nous rencontrons l'assimilation de la notion de rythme à des figures rythmiques du solfège. « *Un temps c'est une noire en binaire, ou deux croches ...* »²⁸ Ceci démontre le rôle de l'écrit comme procédé d'apprentissage. Le rythme n'existe que par sa représentation graphique. Il s'agit pourtant d'une vision très réductrice de ce concept qui est pourtant beaucoup plus large. (cf. 1^{ère} partie)

²⁸ Interview de Mme S

- L'enseignement de ces concepts se fait pendant les cours de formation musicale. « On tapait sur la table avec des crayons et on chantait... »²⁹, « Quand tu tapes les temps avec ton crayon, c'est comme ça que j'ai appris ». ³⁰ Cette représentation résulte de la séparation entre un cours théorique et un cours pratique sans lien immédiat entre eux.

- L'enseignement est basé sur la lecture et sur l'intellectualisation du concept avant l'application physique. Ce principe résulte directement de la tradition écrite. « Pour les percus classiques, il n'y pas de transmission orale dans le sens où on ne connaît pas en général le compositeur, on ne travaille pas le morceau avec lui ». ³¹ « Réussir à un faire un rythme sans le reconnaître ne sert à rien. En reconnaissance auditive, l'apprentissage d'une partie séparée ne garantit pas la réussite du jeu dans sa globalité ». « Je pense que les deux (enseignements) ne sont pas compatibles dans une même structure. » ³² La compréhension du code induit cette intellectualisation. C'est pourquoi l'explication technique précède l'expérimentation physique. « C'est vrai que l'écrit est une barrière supplémentaire à l'apprentissage car en même temps qu'on apprend le rythme, on apprend à lire, cela multiplie les apprentissages. » ³³ Cet élément renvoie à l'assimilation du rythme à une figure rythmique. L'élève doit avoir pour repère la figure rythmique pour comprendre le rythme.

- L'enseignement est élémentarisé avec des méthodes qui divisent les apprentissages en parties « Je pense qu'au niveau du rythme dans l'enseignement classique on commence par des choses simples pour arriver à des choses complexes ... » ³⁴ Ce besoin d'élémentariser a pour origine le besoin d'expliquer les choses les unes après les autres. Il s'agit avant tout du besoin de fractionner l'enseignement. Cependant l'apprentissage ne fonctionne pas de la même façon et la conception et à la perception de la musique est plus complexe. Cet élément indique une décontextualisation de l'apprentissage alors que nous avons vu en première partie que les concepts que nous tentons d'expliquer sont par nature complexes et ne trouvent un sens que dans le contexte dans lequel ils sont placés.

- Eléments caractéristiques définis par défaut ou par sa remise en cause :

- L'apprentissage de la notion du temps en classique n'est pas assez précise. « ..., en musique classique, et surtout solo, sous couvert de l'interprétation on va pas forcément insister sur le respect des rythmes ou des temps, ... » ³⁵ Cet élément est prononcé par quelqu'un qui s'aventure dans d'autres esthétiques musicales. Il assimile l'idée de temps à un besoin de précision or nous avons vu que le temps n'est pas quelque chose de précis en soi. Il exprime plutôt la

²⁹ Interview de Mme S

³⁰ Interview de Mlle An

³¹ Interview de Mr R

³² Interview de Mr LG

³³ Interview de Mr S

³⁴ Interview de Mlle M

faculté de ressentir les repères qui permettent aux musiciens de jouer ensemble. L'aspect ressenti n'est donc peut-être pas assez développé. Cet élément répond à celui induisant l'intellectualisation enseignée pour permettre l'apprentissage des concepts de rythme et de temps.

- L'écrit peut être un frein pour faire certains apprentissages. « *Suivant la tradition, s'il y a un rapport à l'écrit ou à l'oralité, cela change beaucoup... Même dans le style classique, le rapport à l'écrit devrait être important, pour la mémorisation, l'apprentissage d'un rythme, d'un geste, d'une tourne...* »³⁶ Cet élément renvoie à des procédés de musique traditionnelle avec une impression de la part de ce musicien que les musiciens classiques n'utilisent pas les meilleures procédures pour manier les concepts de temps et de rythme.

- L'enseignement classique est basé sur la formation de musiciens d'orchestre. « *Oui, à cause de l'école, le classique a un poids énorme et la fonction de départ est devenu l'objet musical. Au départ former des musiciens d'orchestre n'est pas un enjeu musical et ça l'est devenu* ».³⁷ Cet élément renvoie aux origines de notre enseignement qui fût fondé dans un but spécifique 'former des musiciens d'orchestre qui ne correspond pas toujours aux motivations des élèves.

Cependant, malgré ces quelques défauts exprimés de l'enseignement classique, il y a des réflexions de la part de nos interviewés qui nuancent ces éléments.

- L'enseignement classique a aussi une part d'oralité. « *... l'apprentissage oral est pratiqué quand même dans l'enseignement classique, c'est ce qui se passe avec le prof.* »³⁸ L'enseignant permet dans l'invention de ces dispositifs de contextualiser les concepts.

- L'enseignement du rythme et du temps n'est pas réservé au cours de formation musicale. « *J'insisterai beaucoup sur cette notion de perception... on se défasse souvent de ce problème sur les profs de formation musicale.* »³⁹ L'enseignement d'un instrument induit aussi une partie théorique et pratique avec explication des concepts, c'est le moment où beaucoup d'apprentissages seront effectués car le moment où l'élève donnera un sens au concept et le placera dans un contexte.

Voici quelques éléments qui montrent quelques limites de l'enseignement classique pour permettre l'apprentissage des concepts de temps et de rythmes, limites réduites par l'aspect oral de l'enseignement classique et par les dispositifs mis en place par les enseignants pour contextualiser les différents concepts.

³⁵ Interview de Mr S

³⁶ Interview de Mr N

³⁷ Interview de Mr V

³⁸ Interview de Mr R

³⁹ Interview de Mr L

Cependant, l'enseignement écrit se transmet traditionnellement à partir de supports pédagogiques, nous prendrons pour exemple trois méthodes d'enseignement pour analyser comment elles traitent des concepts de rythme et de temps.

- Analyse de supports pédagogiques

Pour voir comment sont abordés l'enseignement du rythme et des temps, nous étudierons quelques exemples de supports pédagogiques que j'ai pratiqué lors de mon apprentissage. Ces supports sont :

- 1) Théorie de la musique de Danhauser (édité en 1929)
- 2) Méthode pour débiter la batterie de Dante Agostini (1977)
- 3) Méthode pour débiter les percussions de Claude Giot (1999)

- Théorie de la musique de Danhauser (éditée en 1929)

Cette théorie de la musique est présentée par son auteur comme un des deux volets permettant l'apprentissage de la musique. Le solfège se divise en deux parties, la pratique (il sous-entend le chant des notes) et la théorie. Il a pour but d'expliquer le code musical. Pour cela il divise son ouvrage en 5 parties :

- *des signes employés pour écrire la musique*
- *de la gamme et des intervalles*
- *de la tonalité*
- *de la mesure*
- *des principes généraux de l'exécution musicale*

Il insiste dans sa préface pour : « enchaîner toutes les leçons de telle sorte que chacune soit la conséquence de celle qui précède ». Ainsi nous pouvons voir qu'il ne place pas le rythme comme l'élément le plus important de la musique puisqu'il est étudié après les notes et plutôt vers la fin de l'ouvrage.

Dès la troisième leçon, l'auteur définit les valeurs relatives des différentes notes. Ces valeurs sont d'ordre « temporel » puisqu'il est expliqué que chaque valeur vaut la moitié de la précédente. Cependant il n'aborde pas, explicitement en tous cas, la notion de « temps ». Aussi, une ronde vaut deux blanches qui valent deux noires etc.... sans qu'il nous parle de ce qu'est cette valeur.

A la quatorzième leçon, l'auteur aborde l'idée de triolet qui est « la division ternaire d'une figure de note ». Ainsi la figure peut être divisée en trois valeurs au lieu de deux. A nouveau dans cette leçon la division de la valeur est abstraite car il n'exprime pas physiquement quelle est la valeur étalon, et à nouveau, le concept de temps n'est pas abordé.

Il exprime enfin le concept de durée au début de la partie sur la mesure par cette phrase : « Nous avons étudié dans la première partie, les signes représentant des durées : les différentes figures de notes et les silences. »

Enfin il définit le **temps** par rapport à la **mesure**. Le temps est une partie de la mesure qui elle-même est une division du morceau en parties égales. Dans cette mesure il y a des temps forts et des temps faibles.

A la fin de l'ouvrage, il énonce enfin le terme de **Rythme** qu'il définit comme un ordre plus ou moins symétrique de différentes durées. Il assimile de façon implicite ces rythmes aux figures rythmiques vues auparavant dans la deuxième leçon. Ainsi un rythme peut être la combinaison de plusieurs figures.

Ex : une croche peut être associée à deux doubles croches, le tout valant au total une noire.

Il énonce par ailleurs en fin d'ouvrage deux autres termes ayant un rapport avec le temps : le **mouvement** qui est le degré de lenteur ou de vitesse d'un morceau (vitesse de quoi ?), en précisant que c'est ce mouvement qui détermine la « durée absolue des différents signes ». Il parle aussi du **métronome** et explique son fonctionnement en montrant que le chiffre à côté du mouvement indique le nombre d'oscillations par minutes.

Nous sommes donc enfin arrivés au moment où l'auteur met une valeur concrète sur l'idée de durée puisque grâce aux différents concepts nous pouvons déterminer combien de temps dure une figure rythmique.

Ex : il y a 60 oscillations dans une minute, donc une oscillation vaut 1 seconde. Si la noire est la valeur qui vaut une oscillation, la croche qui vaut la moitié de la noire durera $\frac{1}{2}$ seconde, et la blanche qui vaut deux noires vaut 2 secondes.

Cette théorie de la musique nous donne des informations sur la conception qu'a l'auteur de représenter les rythmes (figure rythmique) et la durée de ces rythmes (rapport au mouvement). Mais il ne s'agit pas ici de donner des pistes pour pouvoir maîtriser ces concepts. Ainsi nous pouvons considérer que cet ouvrage très diffusé dans les écoles de musiques encore aujourd'hui et qui a induit de nombreuses conséquences sur l'essor d'autres ouvrages pédagogiques, reste plus une source d'information et ne permet pas d'éprouver une sensation de temps. Il ne peut donc pas permettre seul l'apprentissage des concepts de temps et de rythme.

- Méthode de batterie volume 1 de Dante Agostini (1977)

Il s'agit ici d'un ouvrage de référence dans l'enseignement de la batterie et qui a permis à beaucoup d'élèves batteurs d'apprendre à jouer de cet instrument.

Cette méthode de batterie de Dante Agostini commence par un chapitre appelé : « Application du solfège rythmique à la batterie ».

Dès la page 2, les figures rythmiques sont présentées avec leur graphique, leur nom et leur durée (4 temps, 3 temps, etc...).

Dans la suite de l'ouvrage, Agostini propose de diviser les valeurs des notes pour les jouer sur la batterie. Cette technique s'appelle le remplissage.

Ex : Pour interpréter une ronde, le musicien joue 8 croches en jouant un accent sur la première.

C'est enfin par cette division de la plus petite valeur, que l'auteur enseigne les différentes valeur rythmiques.

Ex : le rythme croche deux doubles se joue en mettant des accents sur la première, troisième et quatrième double croche du temps.

Avec cet ouvrage, nous pouvons remarquer qu'à aucun moment l'auteur n'énonce la notion de temps, et a fortiori, ne propose pas de solutions pour la travailler. Ce constat peut paraître curieux car le rôle du batteur dans beaucoup d'orchestres est de donner à un tempo à l'ensemble du groupe et de générer et contrôler cette sensation de « temps ».

Il semble donc que cette méthode de batterie ne soit pas un outil pour permettre de maîtriser la gestion du temps dans les jeu musical, de nombreuses notions ne sont pas travaillées. Ces enseignements devant être effectué dans d'autres cours (formation musicale ?, par le professeur ?). Elle laisse d'ailleurs supposer que l'auteur imagine l'apprentissage de ces concepts de temps et de rythme comme des pré-requis nécessaire à l'étude de sa méthode.

- Les quatres saisons de Claude Giot, 1^{er} cahier (1999)

Ce recueil est écrit pour les jeunes élèves qui veulent commencer l'apprentissage des percussions classiques.

En introduction, dans un chapitre appelé « *Quelques règles élémentaires* », l'auteur donne une définition du mot tempo (cf 1^{ère} partie). Il s'agit donc pour lui de quelque chose d'important pour un élève qui veut débiter les percussions.

Dès la première leçon, l'auteur présente successivement le concept de « mesure », de « temps » par rapport à cette mesure. « *La mesure à 2/4 est une mesure à 2 temps (=marche). Dans chaque temps : une noire (..) ou un soupir* ». Dans les conseils donnés pour faire cette première leçon, il propose de travailler lentement (noire = 60).

Tout au long de cet ouvrage, il présente les différents rythmes et les différentes mesures en insistant sur la notion de temps. « *Dans chaque temps, on pourra trouver une noire, 2 croches, ou un soupir* ».

Ce recueil apporte plus d'informations que la méthode de Dante Agostini sur ce qu'est un temps. Cependant on peut regretter que, mise à part la définition du mot

« tempo », les autres concepts ne sont pas clairement définis et explicités. Il n’y a pas de moyen pour apprendre à gérer ce « temps » et pour apprendre à l’éprouver, bien qu’il s’agisse d’un élément de base à tous les concepts expliqués. Le seul élément apporté est un conseil sur l’utilité du métronome, sans toutefois expliquer comment et pourquoi l’utiliser.

• Conclusion

L’enseignement de la musique dans nos pays occidentaux, et notamment en France, est depuis longtemps dépendant de l’action des écoles de musique. Le système de l’enseignement est dans notre pays conçu de façon pyramidale, avec un enchaînement commençant par une petite école de musique chargée des premiers et deuxième cycles, qui débouche sur les écoles municipales, pour ensuite avoir des écoles nationales et des conservatoires régionaux qui permettent d’intégrer les Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musiques. Cette pyramide a eu des conséquences sur les choix pédagogiques que l’on voit dans l’enseignement classique.

Ex : Pour permettre à quelques personnes de tenter les concours du CNSM, des CNR mettent en place leur cursus pour permettre aux candidats de se présenter dans les meilleures conditions. Pour entrer dans les CNR, les élèves d’écoles municipales travaillent ce qui est indispensable pour réussir le concours d’entrée. Du coup, tout l’enseignement est programmé pour les 2% d’élèves de chaque CNR, qui veulent intégrer un CNSM, etc.

Une de ces conséquences de cette tradition pyramidale est que les contenus des cours et surtout ceux de formation musicale sont construits afin de permettre aux élèves désireux d’entrer dans l’établissement supérieur d’avoir les éléments pour le faire. Du coup ce cours de formation musicale, objet de bien des débats depuis de longues années, n’est peut-être plus fabriqué dans le but de permettre les apprentissages vraiment nécessaires aux apprentis musiciens.

De plus la séparation des deux cours, formation musicale et instrument, semble assez handicapante pour concilier de façon utile les différents enseignements.

Cependant il est évident que la maîtrise de l’écrit est très important et indispensable comme outil musical de part la multitude d’ouvertures qu’il permet. Il reste néanmoins insuffisant et il me semble que les enseignants d’écoles de musique, en plus de ce savoir « académique » doivent s’intéresser à d’autres enseignements et trouver d’autres « entrées » dans leur cours.

3^{ème} partie : D'autres façons d'enseigner

- Méthodes actives

Parallèlement aux courants classiques de l'enseignement, il y a eu des innovations en matière d'enseignement à travers un courant appelé « méthodes actives ». Leur principe est de faire travailler les élèves par le ressenti en leur demandant de travailler activement et souvent physiquement sur les concepts musicaux.

Nous verrons ici deux exemples de méthodes actives qui ont traité de l'apprentissage de la sensation du temps : la méthode de Jacques – Dalcroze et celle de Martenot.

- Méthode Dalcroze

« Le but de la rythmique est de mettre ses adeptes à même de dire à la fin de leurs études, non : « je sais », mais bien « j'éprouve ».⁴⁰

En tant que professeur de solfège, Dalcroze s'est aperçu que ses élèves avaient du mal à sentir le rythme musical. Il a vu aussi que ce rythme musical, les élèves l'avaient naturellement dans leur corps, dans la marche, dans le balancement de leur bras.

Ici l'étude de la « rythmique » n'est pas envisagée en tant que technique comme peut l'être l'étude d'un instrument, mais d'une forme de contact pour vivre la musique.

Ce qui est caractéristique de cette méthode c'est qu'elle met en action plusieurs activités de notre être, comme l'attention, l'intelligence, la sensibilité, le mouvement du corps. Toutes ces activités ne sont pas séparées, élémentarisées, comme dans l'enseignement classique, mais mises en action simultanément.

Pour commencer il faut partir du geste et commencer par quelque chose de naturel comme la marche et en faire découler des éléments musicaux : tension, détente, accélération

⁴⁰ **JAQUES-DALCROZE, E.**, « *Le rythme la musique et l'éducation* », Ed Foetisch, 1965

etc. Dalcroze a inventé une gymnastique complète pour permettre aux muscles de se contracter se décontracter et permettre des sensations rythmiques et travailler un sens de la métrique.

Par la suite, il donne une place importante à l'improvisation au piano qui permet de développer un sens du toucher et de créer des idées mélodiques et rythmiques, de traduire des idées musicales.

Néanmoins la méthode Dalcroze aborde les points musicaux étudiés en cours de solfège traditionnels, elle le fait différemment en insistant toujours sur la sensation.

Pour finir, cette méthode permet aux élèves de ressentir leur corps comme un instrument de musique à part entière, ils doivent s'en servir comme instrument d'interprétation du rythme.

Malgré tout l'enseignement du rythme est décontextualisé de l'activité musicale de l'élève. En conséquence il n'est pas certain que cet élève arrive à retrouver dans sa pratique les sensations qu'il a pu éprouver dans l'apprentissage du solfège Dalcrozien. L'enjeu d'un enseignant voulant utiliser des principes issus de cette méthode sera de faire créer à l'élève un lien entre sa pratique et les sensations éprouvées pour qu'il puisse les adapter.

- Méthode Martenot

La méthode de Maurice Martenot (1898 – 1950) prend comme hypothèse de départ que l'enfant dans son éveil doit suivre les mêmes schémas que ceux qui se sont déroulés pendant l'histoire de l'humanité. Ainsi il faut commencer par éveiller le sens de la reproduction rythmique sans que celle-ci soit nécessairement consciente.

Elle est aussi assez originale car Martenot explique que l'éducateur ne doit pas partir de la matière qu'il doit enseigner mais du sujet qu'il a en face de lui. Le sujet de l'enseignement n'est qu'un chemin et non un but. Il veut apprendre à l'élève à aimer le geste, le travail. Ainsi l'objectif de l'enseignant ne doit pas être l'évaluation de choses tangibles comme un examen, mais le développement de l'être, la vie de l'esprit.

La méthode propose de séparer le rythme, l'audition, l'intonation tout en favorisant la vie musicale par l'improvisation par exemple. Pour la lecture, les enfants utilisent des formules globales et lorsqu'ils lisent avec une pulsation utilisent ces formules. Cette séparation semble être le point moins convaincant dans cette méthode car, de même que dans la méthode Dalcroze, il y a séparation de la méthode et de l'activité musicale de l'élève avec son instrument. L'enseignant doit donc adapter ces règles pour permettre l'apprentissage de ces principes. Il doit en faire de même en ce qui concerne l'improvisation car Martenot distingue improvisation rythmique et improvisation mélodique (improvisation qui aura pour but d'utiliser des airs appris auparavant.)

L'objectif à travers les différentes activités est de développer l'être dans son entier avec une relation privilégiée du corps, du système nerveux, du geste et de l'extériorisation.

Il insiste enfin sur l'aspect ludique de la formation musicale car c'est dans le jeu que s'exprime de façon la plus entière l'enfant. Le jeu permettant par ailleurs d'apprendre des attitudes pour jouer de la musique, respect des règles, écoute son corps, écoute de l'extérieur.

Cette méthode est basée sur des principes tout à fait intéressants car ils prennent en compte la motivation de l'élève, son développement.

- Conclusion :

Si l'enseignant parvient à utiliser des principes énoncés dans ces méthodes tout en créant un contexte pour quelles prennent sens, il pourra permettre à l'élève de faire de nombreux apprentissages en matière de ressenti des concepts se rapprochant à la notion de temps car elles insistent sur ces sensations et tentent de proposer un chemin dans lequel l'élève sera actif et intéressé.

• Musiques traditionnelles

Les interviews nous montrent que l'on perçoit l'enseignement des musiques traditionnelles comme très différent de l'enseignement classique. « *Si on prend quelqu'un d'Amazonie, il n'aura pas la même perception du rythme que nous ... Par l'oralité, on aborde des rythmes que les élèves à reproduire plus rapidement et plus complexes.* »⁴¹ « *Suivant la tradition, s'il y a un rapport à l'écrit ou à l'oralité, cela change beaucoup.* »⁴² Ce qui est caractéristiques de ces musiques et ce malgré la multiplicité des musiques concernées (ce qui engendre une multiplicité des enseignements), c'est qu'il y a des procédures communes dans leur pratique et dans leur enseignement. Bien entendu ces modes de transmission évoluent et beaucoup de ces musiques tentent de se perpétuer en s'adaptant à l'écrit. Ce phénomène est par ailleurs amplifié par l'attrait quelles procurent en occident. C'est pourquoi se développent des méthodes de djembé, de balafon, de bombarde etc. Dans beaucoup de ces cas il ne s'agit plus de musiques « traditionnelles » car elles évoluent et deviennent des musiques actuelles.

Ex : Si un joueur de djembé joue sur son instrument des rythmiques funk, la musique qu'il joue ne devient pas « traditionnelle ».

La première caractéristique de l'enseignement de ces musiques est d'être d'enseignement oral. Il en découle tout un nombre de procédures et de formes d'apprentissage. L'oral implique la présence de la personne enseignante.

Il s'agit aussi de musiques jouées principalement en groupe « *Je crois qu'il y a une grosse différence car on apprend pas à jouer tout seul... La tradition orale c'est le partage.* »⁴³. Chaque instrument n'est pas virtuose, mais doit avoir un rôle dans la structure de l'ensemble. Ce

⁴¹ Interview de Mr S

⁴² Interview de Mr N

⁴³ Interview de Mr R

critère a des conséquences sur la façon d'apprendre. Le musicien est tout de suite placé dans le contexte, il se mélange aux autres et doit prendre conscience du tout pour pouvoir jouer.

Ex : un joueur de tambour « bélé » (musique martiniquaise) qui s'entraîne tout seul doit réapprendre à jouer de son instrument lors d'une soirée « bélé » car d'autres facteurs entrent en jeu : accompagnement de la danse, réponse au chanteur etc.

Ces musiques supposent aussi une tradition culturelle active lors du jeu musical, mais aussi passive (imprégnation du style). « Autrefois, quand un individu voulait apprendre la musique, il était déjà plus ou moins imprégné de mélodies traditionnelles populaires ou savantes. Au contact de ces musiques, il avait déjà développé un certain sens rythmique. »⁴⁴ Le but de ces musiques est aussi d'imprégner le musicien dans sa culture. « Beaucoup plus tard, quand l'élève a eu le temps d'apprendre tout le radif (musique iranienne) et de l'oublier, ce qui est hélas fréquent, il reste malgré tout imprégné du radif »⁴⁵.

Une des conséquences de cette culture orale est le développement de la mémorisation. C'est par la mémoire que l'on va apprendre, jouer puis transmettre un morceau. Cette conséquence oblige à de nombreuses répétitions et à de nombreuses séances avec le professeur. « Ces leçons ne sont jamais longues car il n'est pas possible de mémoriser de longues pièces en une seule fois, mais elles sont fréquentes. »⁴⁶.

Ce sont enfin des musiques qui s'enseignent beaucoup par imitation, le rôle du geste est un important⁴⁷. Souvent même sa transmission peut être comparée au geste d'un art martial avec un regard très mystique.

Ces musiques traditionnelles ont pour caractéristiques de véhiculer une impression « sensitive » forte. Les musiciens semblent posséder les rythmes qu'ils interprètent à l'intérieur d'eux-mêmes, les avoir assimilés pour les restituer dans le contexte.

Ex : En regardant un ensemble de percussions africaines, on ne peut s'empêcher de penser qu'ils maîtrisent leur sensation rythmique, que le tempo commun est la clé de la musique au point d'aboutir à une symbiose entre les musiciens que l'on ne peut avoir dans un orchestre classique.

Le mode de transmission fait que l'apprentissage d'une phrase est plus longue, mais au final plus imprégnée donc plus ressentie par le musicien lors de l'exécution.

Enfin, les procédés d'imitation et de répétition créent par leur nature même un lien important entre l'apprenant et le maître, entre l'apprenant et sa musique. Se sont des musiques à « sensations » car il s'agit de musiques qui ne peuvent s'enseigner hors contexte. Si ce contexte n'est pas présent, il est nécessaire d'en fabriquer un autre pour que la musique soit présente.

⁴⁴ DURING, J., *La musique iranienne, tradition et évolution*, Ed Recherche sur les civilisations, 1984

⁴⁵ Idem

⁴⁶ Idem

⁴⁷ Interview de Mr N

Ex : C'est souvent le cas de musiques qui lorsqu'elles sont jouées en occident perdent leur sens d'origine mais qui restent traditionnelles car un autre sens est substitué et chaque instrument garde son rôle dans l'ensemble.

Conclusion :

Il s'agit sans aucun doute du modèle qui permet de faire le plus d'apprentissages sur la sensation du temps, sur la maîtrise des rythmes par rapport au temps. Bien entendu il s'agit d'apprentissages limités au contexte dans lequel ils sont effectués.

C'est donc dans les procédés utilisés lors de transmission de ces musiques (tourne, imitation, répétition, jeu en groupe etc.) que l'enseignant désireux de transmettre la « sensation du temps et des rythmes » trouvera des solutions. L'enjeu dans ce cas est de transposer ces procédures pour l'activité musicale de l'élève tout en leur gardant un sens afin qu'elles gardent leurs intérêts.

4^{ème} partie : Le processus d'apprentissage

Nous avons vu quelques exemples de procédés d'enseignements. Dans ce chapitre nous tenterons de nous mettre à la place de celui qui apprend, posture obligatoire dans notre démarche de comprendre comment sont perçus les concepts de « rythme » et de « temps » par les élèves, afin de permettre à chacun d'eux de jouer avec ces concepts et de les maîtriser.

« En français, le mot apprendre signifie à la fois s'instruire » et « instruire » ; on apprend l'algèbre, on apprend l'algèbre à quelqu'un. » Cette citation d'Olivier Reboul montre que la notion d'apprendre a un double sens et peut être assimilée à enseigner. Pourtant, l'idée « d'apprentissage » est plus significative pour chacun d'entre nous.

Traditionnellement, ce mot renvoie à un corps de métier (l'artisanat) ou nous avons un maître et son « apprenti ». Nous définirons donc ce mot à partir de cette idée d'apprenti-artisan, mot qui renvoie à l'acquisition d'un savoir mais aussi d'un savoir faire. Comme il est souvent admis dans beaucoup de corps de métiers, « c'est en forgeant, que l'on devient forgeron ». Pour faire un apprentissage, on doit être apprenti, (ou « apprenant » comme c'est souvent dit en sciences de l'éducation), c'est à dire faire ce que l'on doit apprendre et dans ce cas, faire un apprentissage veut dire apprendre un savoir ou un savoir-faire.

• Les diverses formes d'apprentissage

Comment se passe l'acquisition de ce savoir-faire ? En pratiquant bien sûr, mais quels procédés permettent de pratiquer ? Comment sortir du dilemme : « Il faut savoir jouer, pour jouer, mais c'est en jouant que l'on apprend à jouer ! »

Nous verrons qu'Olivier Reboul dans son ouvrage « *Qu'est-ce qu'apprendre ?* » distingue trois formes d'apprentissage.

- Imitation et répétition

Imitation :

Ce procédé évident aux yeux de tous pose cependant plusieurs problèmes.

D'abord le terme d'imitation désigne deux réalités différentes.

Il désigne d'abord le fait de reproduire ce que fait autrui, c'est quelque chose qui est très utilisé dans le monde animal.

Mais il désigne aussi le fait d'apprendre par ce procédé à faire quelque chose que nous ne savions pas faire auparavant. Ce que fait autrui n'est plus juste un stimulus mais un « modèle », ce modèle pouvant être le geste (*procédé très utilisé en musique traditionnelle*), soit le résultat (*un tableau, un dessin, une partition...*).

Ex : Dans la pratique musicale, c'est le cas lorsque l'on s'installe à côté de l'élève en lui demandant de répéter notre geste. Nous sommes dans ce cas le modèle et l'apprentissage se fait en essayant de reproduire ce modèle. Il s'agit d'un procédé très fréquent dans un cours de musique et notamment de percussions, car par ce procédé, la sensation du geste permet une maîtrise technique et permet d'apprendre visuellement un rythme.

Malgré tout, ce procédé d'apprentissage ne permet pas vraiment d'apprendre quelque chose de nouveau, il faut être peintre pour reproduire le tableau d'un peintre. Il permet par contre de consolider et de modifier un apprentissage déjà acquis.

Ex : Dans l'exemple nous demandons à l'élève de répéter un geste qu'il sait déjà faire, car en voyant ce geste il peut le reproduire.

Répétition

Le terme de répétition est ambigu car, bien qu'il sous-entende que l'on apprend pas quelque chose en une fois, et que c'est par l'exercice fréquent et répété, ceci demandant du courage et de la ténacité, que l'on va apprendre quelque chose. Il induit si l'on prend son sens premier que les choses n'évoluent pas. Or la véritable répétition n'est valable que quand elle n'en est pas une et que les choses avancent et évoluent à chaque répétition.

Ex : Un groupe de Rock répétant toutes les semaines fait évoluer les morceaux, change la structure de ceux-ci. Chaque « répétition » n'est pas en fait la reproduction de la séance antérieure.

Il s'agit donc d'un élément essentiel favorisant l'apprentissage d'une sensation physique car c'est à force de répétition, de travail sur l'instrument, que l'élève pourra maîtriser et ressentir le rythme qu'il joue et être de plus en plus à l'aise. Du coup il pourra développer l'écoute de son environnement et adapter sa sensation à l'ensemble. Il pourra faire correspondre son « temps de jeu » à ce qui se passe autour de lui.

En somme, ces deux procédés ne doivent pas être considérés comme inutiles, car bien des apprentissages en découlent mais doivent être complétés par d'autres formes d'apprentissage.

- Le tâtonnement

Ce procédé ignore toute imitation ou toute méthode, c'est l'apprentissage par l'erreur. L'idée est la suivante, lorsque l'on commet une erreur, on apprend à ne pas la reproduire et cet apprentissage est important car résulte d'une démarche active. Olivier Reboul montre deux exemples pour étayer ce procédé.

Ex 1 : « On place un rat dans un labyrinthe ; à force de tâtonner, il finit par sortir. Au cours de l'expérience suivante il fera moins d'erreurs jusqu'à parcourir le labyrinthe sans aucune hésitation. »

Ex 2 : « Un rat est placé dans une boîte contenant un récipient rempli d'eau, une mangeoire où peuvent tomber des boulettes de nourriture et un levier. Par hasard il actionne le levier et la boulette tombe. Au cours de l'expérience, l'intervalle entre deux pressions diminue jusqu'au moment où le rat appui de façon répétée. »

Bien que ces exemples paraissent simplistes, cette forme d'apprentissage est très présente dans la vie de tous les jours, lorsque l'on se perd dans un bâtiment, que l'on joue à un jeu vidéo, ... C'est d'ailleurs la raison pour laquelle « l'erreur est humaine ». Elle est en fait encore plus générale.

Ex : Dans l'écriture d'une pièce de musique, l'élève confond la valeur de certains rythmes. La mise en évidence de l'erreur peut permettre à celui-ci d'en comprendre la raison et donc de faire un apprentissage.

Cependant le paradoxe de cette forme d'apprentissage si présente dans notre quotidien est qu'elle débouche très peu souvent sur une procédure d'enseignement, l'enseignant ayant pour réflexe de gommer les erreurs de son élève. Il lui arrive même souvent de les anticiper pour empêcher qu'elles arrivent. Ainsi, de nombreux apprentissages ne peuvent pas être faits.

C'est enfin une forme d'apprentissage en lien avec la répétition puisque le but de la répétition est de gommer les erreurs.

Ex : Dans un ensemble instrumental, le rôle d'un instrument peut être de marquer les temps. Il peut ne pas gérer toutes les informations qui lui arrivent : son des autres instruments, geste du chef d'orchestre. L'erreur est donc essentielle pour que celle-ci l'incite à chercher l'information qui lui permettra d'apprendre à jouer son rôle (réplique d'un instrument etc.) et de sentir ainsi l'écoulement du temps commun à tous dans ce contexte musical.

- La méthode

La méthode a pour vocation d'essayer d'éviter les erreurs et les essais, ceci dans un but de gain de temps. Ainsi on tente d'éliminer tous les gestes inutiles, puis de décomposer

les gestes utiles pour les analyser, les comparer, les travailler et enfin les recombinaison dans le but d'enlever toute erreur et de gagner du temps dans l'apprentissage.

Le problème de cette forme est que tout savoir-faire nouveau n'est que la mise en œuvre de savoir-faire plus anciens. Il n'y a d'apprentissage que par la combinaison d'apprentissages déjà existants. Cette méthode suppose des « pré-requis » pour être efficace.

Cependant, le premier temps de l'apprentissage méthodique suppose une prise de conscience du modèle. C'est par cette objectivation que se fait une part importante de l'apprentissage.

C'est ce qui la différencie principalement de l'imitation, car l'imitation ne suppose pas de prendre conscience du modèle.

Ex : Les animaux apprennent par imitation mais il n'est pas sûr que dans cette imitation, il y ait une volonté de conscience le comprendre pourquoi l'imitation et dans quel but.

Pour le reste du processus, méthode et imitation ont très proches, même si dans la méthode on suppose une imitation décomposé ou ralenti du geste.

Ex : Dans le cas de notre exemple précédent,⁴⁸ la méthode consiste par exemple à prendre la main de l'élève et à l'aider à faire son geste au ralenti.

La méthode implique une décontextualisation du geste musical. En ce sens elle ne peut permettre à l'élève d'apprendre à gérer une sensation du temps musical. Il s'agit plutôt d'apprentissages d'ordres techniques. L'apprentissage pourra avoir lieu lorsque l'élève ayant assimilé le geste pourra intégrer celui-ci à son contexte et l'associer à un rythme basé sur une base temporelle.

Il s'agit donc d'une étape importante de l'enseignement mais qui n'est pas le moment même de l'apprentissage. L'enjeu est de faire coïncider ces deux étapes pour que l'élève trouve y trouve un intérêt.

Cette forme d'apprentissage est particulièrement utilisée dans l'enseignement de la musique classique car l'écrit a permis d'élémentariser les enseignements (sur le modèle de l'école), chose qui n'est pas possible en musique traditionnelle car la musique perd de son sens si elle n'est pas dans le contexte pour lequel elle existe. L'enjeu de l'enseignant est donc d'organiser cette élémentarisation de façon à toujours la mettre en lien avec un contexte musical pour que l'apprentissage puisse s'effectuer.

- Conclusion :

Les différentes formes d'apprentissage sont à chaque fois utiles et pratiquées dans l'enseignement de la musique. Cependant les proportions diffèrent en fonction de l'esthétique et du moment d'apprentissage.

Pour schématiser les choses nous pourrions dire que :

⁴⁸ cf. Imitation et répétition

- L'apprentissage par imitation et répétition correspond à ce qui est surtout utilisé dans les musiques traditionnelles ou le rapport maître- élève est souvent très fort car induit par le procédé de transmission orale. Le rôle du modèle est important. C'est le moment ou l'apprentissage de la sensation du temps pourra être le plus efficace.
- L'erreur est surtout présente lorsque le musicien travaille seul, c'est le moment ou il fait des essais et apprend en se trompant. Dans ce cas l'erreur est liée à la répétition et il est important que l'apprenti musicien sache se tromper en répétant pour progresser.
- La méthode et l'emblème de l'enseignement de la musique classique. La part de l'écrit est important dans ce constat car par l'écrit, la présence physique du maître n'est plus obligatoire, ce qui veut dire que le savoir est conceptualisé et noté dans des ouvrages conçus pour faire gagner du temps aux élèves. Du coup cette forme devient un principe et dans l'école de musique, l'enseignant, en plus du support pédagogique continue souvent de chasser l'erreur, avec la plus grande véhémence. Ainsi pour que cette forme d'apprentissage soit efficace, il faut que l'enseignant s'oblige à la recontextualiser. Elle cependant très utilisée à forte raison car parfois la non sensation vient d'un manque de compréhension d'objet musical en jeu.

Bien entendu il n'y a pas de bonne ou de mauvaise forme d'apprentissage. Nous sommes constamment confrontés à toutes ces formes dans la vie, de par notre nature, notre culture, nos actions. Il est donc intéressant de proposer le plus possibles de formes d'apprentissage aux élèves pour leur permettre de les effectuer.

Le phénomène de sensation est compliqué à expliquer⁴⁹. C'est pourquoi toutes ces formes d'apprentissages sont nécessaire pour éviter de laisser l'apprentissage à l'aléatoire.

⁴⁹ cf. 1^{ère} partie

Conclusion

- Une règle : toute leçon doit être une réponse à une question de l'élève

Philippe Mérieu dans son ouvrage « *Apprendre... oui, mais comment* » annonce que tout ce qui est formateur pour l'individu est la réponse à un problème que l'on se pose lors de la vie.

« Certes, nous avons toujours la tentation de reconstruire a posteriori, une continuité (...) il n'en reste pas moins vrai, et nous en faisons l'expérience chaque jour, que nous n'intégrons un élément nouveau que si celui-ci est, d'une manière ou d'une autre, une solution, à notre problème... »

L'utilisation d'un téléphone portable en est un exemple, certes limitatif, mais assez parlant. Nous en connaissons les fonctions que lorsque nous devons les utiliser (envoyer un message, changer sa carte « sim »).

De la même façon, un musicien a besoin de comprendre pourquoi il doit travailler tel concept. L'élève, non expert ne vient pas à l'école de musique dans le but d'apprendre tel ou tel concept mais vient prendre du plaisir avec son instrument. Le rôle de l'enseignant et son principal enjeu est de permettre par son expertise à l'élève d'accéder le plus facilement possible à ce plaisir.

Ainsi, une des difficultés de l'enseignement est de créer des situations où les solutions données seront des réponses à des problèmes que se posent les élèves. Il faut de plus que cette solution soit suffisamment répétée pour que, par assimilation, l'apprentissage soit vraiment effectué.

Le risque du cours qui ne permettrait pas cette correspondance est de créer des situations où le problème de l'élève reste sans réponse car ne rentre pas dans le dispositif

qu'avait anticiper le prof. C'est le cas lorsque le cours est basé sur un ouvrage pédagogique dont enseignants et élèves tournent les pages sans aller explorer d'autres champs musicaux.

Il y a aussi le risque que, désireux de répondre à des questions qui ne se sont pas posées, l'enseignant donne une liste de réponses qui n'intéressent pas l'élève dans l'instant. C'est le cas d'ouvrages techniques d'instruments qui proposent un savoir-faire instrumental dont l'élève ne voit pas toujours l'utilité, ou d'ouvrages pédagogiques qui vont si loin à chaque leçon que l'élève ne voit pas le lien avec la question de départ.

En ce qui concerne l'apprentissage des rythmes, la maîtrise du temps est souvent assez peu explicitée, voire pas du tout exprimé. Tandis que l'on préfère, dans le but de gagner du temps, tout de suite se concentrer sur l'apprentissage des différentes valeurs rythmiques, souvent assez rapidement complexes, sans que la signification de ces symboles interpelle l'élève. Ces « réponses » ne répondent plus à la question : comment noter par écrit un rythme que l'on entend soit intérieurement, soit extérieurement.? Les différentes notions ont un titre d'information et ne seront apprises que lorsque dans un contexte donné l'élève aura à manipuler ces notions et devra se poser les questions permettant l'apprentissage de ces notions.

- Proposition de synthèse pratique de ce qui a été étudié

Issu moi même d'un enseignement classique, j'ai souvent éprouvé des difficultés à ressentir les rythmes, les temps, à utiliser le métronome. En tant qu'élève, j'ai donc parfois été assez désemparé devant les non- solutions apportées à mes difficultés, d'autant plus que je comprenais bien la décomposition de chaque rythme, intellectuellement j'avais tous les éléments pour réussir des à jouer des rythmes compliqués. Malgré cela, je ne pouvais garder un tempo dans une batucada.

Les choses se sont décoincées par la suite sans que je m'en aperçoive, mais je garde toujours ce sentiment qu'il est plus facile de transmettre des façons de penser, de décomposer des rythmes, que de transmettre une sensation, un ressenti.

C'est pourquoi, s'il est important de travailler à partir de supports écrits pour apprendre la musique dans une école de musique, il est à mon avis aussi important que l'enseignant transmette un savoir-faire et une perception du temps et des rythmes.

- Utilisation de procédés de musique traditionnelle

Pour ce qui est de l'apprentissage de la sensation de temps, pour l'assimilation d'un rythme d'un point de vue intellectuel et sensitif, nous avons vu que les procédures d'enseignement des musiques traditionnelles basées sur des tournes, sur un apprentissage par imitation, sur une contextualisation, sur une définition du rôle de l'instrument dans le contexte musical voulu permettent de faire des apprentissages importants qui permettront à

l'élève d'éprouver les sensations rythmiques et de se placer dans le « temps » d'un groupe. Ils lui permettront dans ce contexte d'avoir un rôle musical essentiel.

De plus, dans ces modes de transmissions, le geste est important et l'apprentissage de ce geste, d'un doigté, d'une façon de tenir son instrument, de se tenir soi-même permettra parfois de sentir un rythme, de le balancer et de le placer dans une temporalité.

- Perception corporelle des rythmes

Pour renforcer cette sensation rythmique, le courant des méthodes actives apporte des solutions car elles sont basées une volonté de transmettre des sensations. Si l'enseignant parvient à contextualiser ces apprentissages, l'utilisation de procédures issues des méthodes actives doivent permettre à l'élève de mieux sentir le temps et de jouer avec ses paramètres. L'apprentissage par le corps permet de faire des apprentissages par l'esprit.

• Pistes de recherche sur ce sujet

Nous pouvons voir que l'enseignement d'une sensation est difficile. Il peut être intéressant donc de trouver d'autres pistes de recherche sur ce sujet pour orienter d'autres réflexions. Voici les pistes de recherche proposées dans les interviews.

Propositions des interviews

- Mlle E : *« Peut-être demander aux élèves ce qu'ils comprennent de ces questions de rythme et de temps et de leur faire confronter leurs idées sur ces notions. »*
- Mr S : *« J'irais voir différents cours pour constater sur le terrain comment ça se passe. »*
- Mlle M : *« Il y a la méthode Dalcroze qui est très intéressante. »*
- Mr L : *« je réfléchirai sur l'idée du maître unique et comment dès e départ développer cette perception avant même vouloir commencer à la codifier. »*
- Mme H : *« Pour intéresser un enfant, il faut lui apprendre le solfège avec un instrument, et apprendre le rythme sur l'instrument. »*
- Mme S : *« pourquoi ne pas demander aux élèves ? car ils savent peut-être comment ils veulent apprendre ? »*
- Mr N : *« Le temps est présent partout, la plupart des musiques jouées sont traditionnelles et du coup se placent comme un accompagnement ou comme une dans, il faut être modeste par rapport au temps. »*
- Mr V : *« Il faut même pas parler de ça (aux élèves) et ne pas leur amener nos représentations. Les enfants n'ont pas une conscience de cette histoire de temps, or pour nous tout est mesuré. »*
- Mlle J : *« Peut-être aller voir des gens qui ne font pas du tout de musique, même aller voir des groupes qui jouent comme ça. »*

- Mr R : « ce peut être intéressant d'aller voir un mec qui n'a jamais vu un prof de musique qui a a tout fait à l'oreille Un autodidacte doit avoir des idées intéressantes ».
- Mr C : « Peut-être trouver des références sur le début de la musique, quelle est la signification de la musique. Pour nous c'est une distraction mais à l'époque...puis remonter de ça. »
- Mlle A : « J'irai voir le fonctionnement du cerveau, j'ai vu quelque chose sur la répartition entre hémisphère droit et hémisphère gauche... je crois que j'irai voir dans des livres de neuropsychologie. »
- Mr LG : « J'irai voir au niveau de la physiologie et de la psychologie... »

| |
|---------------|
| Bibliographie |
|---------------|

Ouvrages pédagogiques :

- AGOSTINI, D., *Initiation à la batterie volume 1*, Agostini, 1977
- DANHAUSER, A., *Théorie de la musique*, Henry Lemoine, 1929
- GIOT, C., *La Percussion en 4 saisons Cahier 1 : L'automne*, Alfonse Production, 1999
- GOYONE, D., *Rythmes : le rythme dans son essence et ses applications*, Outre mesure, 1999

Ouvrages de recherche :

- AUCHERE Noëlle., *Vivre le rythme dans l'apprentissage et la pratique musicale*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, 1996
- DURING Jean., *La musique iranienne ; tradition et évolution*, Ed Recherche sur les civilisations, 1984
- LONDEIX Cyril., *L'enseignement du rythme*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, 1993
- MERIEU, P., *Apprendre... oui, mais comment*, ESF, 1987
- PACZYNSKI, G., *Rythme et Geste les racines du rythme musical*, Zurfluh, 1988

- RASCLE Stéphanie., *Apprentissage et Enseignement : à la recherche d'un Eldorado*, Mémoire CEFEDM Rhône-Alpes, 2000
- REBOUL, O., *Qu'est-ce qu'apprendre ?*, PUF, 1980

Dictionnaires

- *Dictionnaire des noms communs en couleurs*, Larousse, 1989
- De CANDE, R., *Nouveau dictionnaire de la musique*, Seuil, 1983
- Université d'Oxford, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, 1988
- CARLES, P ; CLERGEAT, A ; COMOLLI, J-L., *Dictionnaire du jazz*, Robert Laffont, 1994

ANNEXES

Liste des personnes interviewées :

- Mlle A : *flûtiste amateur, orthophoniste*
- Mlle An : *élève saxophoniste*
- Mr C : *musicien pratiquant le djembé en amateur*
- Mlle E : *enseignante de flûte traversière*
- Mme H : *parent d'élève*
- Mlle J : *élève clarinettiste*
- Mr L : *enseignant de percussions classiques*

- Mr LG : *directeur d'école de musique*
- Mme M : *harpiste*
- Mr N : *enseignant de percussions africaines*
- Mr R : *enseignant de percussions classiques, de formation musicale, élève en classe de direction d'orchestre*
- Mme S : *enseignante de clarinette*
- Mr S : *vibraphoniste jazz*
- Mr V : *enseignant de guitare électrique (musiques actuelles)*

Interview conjointe de Mlle J (élève de clarinette) et Mlle An (élève de saxophone) : élèves de deuxième cycle

Quels sont les termes musicaux que vous mettez en relation avec le concept de temps en musique ?

Mlle An : Ben, ..., rythme, pulsation, ...

Mlle J : Unité, durée...

Mlle An : Tempo ?

Très bien, vous avez mentionné plusieurs termes, commençons par le tempo :

Mlle An : C'est la vitesse à laquelle on joue un morceau.

Mlle J : Il y a aussi des termes qui définissent le tempo : Andante, Allegro

Quelle est la différence entre pulsation et tempo ?

Mlle An : C'est ce qui cadre le tempo.

Mlle J : Il n'y a pas un truc avec les chiffres ? Par exemple 2/4 etc. Si on change de vitesse ?

Qu'est ce que le rythme par rapport à tout ça ?

Mlle J : C'est la décomposition d'un temps, et un temps c'est la partie de temps qu'il y a entre deux pulsations. Le rythme c'est le découpage du temps qu'il y a entre deux pulsations. Par exemple deux croches découpent en deux le temps. Il y a aussi les mesures !

Comment tu définis la mesure ?

Mlle J : C'est un regroupement de plusieurs pulsations.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

Mlle An : C'est quelqu'un qui ne sent pas la pulsation.

Mlle J : Il y a aussi le côté apprentissage, on apprend, les rythmes c'est ça etc. Le tempo, ma mesure, les rythmes, c'est une formalisation en fait, et après quand on joue, on ne sait pas exactement ce que l'on joue.

Comment corriger ce problème ?

Mlle J : On peut faire les choses lentement.

Est-ce que vous vous rappelez comment vous avez appris à ressentir et jouer avec ces concepts ?

Mlle J : Quand tu tapes les temps avec ton crayon, c'est comme ça que j'ai appris !

Comment aimez vous apprendre les choses, par écrit ou par oral ?

Mlle An : C'est bien de commencer par l'oral, même si par écrit c'est plus simple.

Mlle J : D'un côté, le visuel de l'écrit peut aider. Par exemple, pour croche deux doubles, le dessin m'a aidé.

Comment retranscrire à l'écrit des choses qui sont à la base orales ?

Mlle J : On peut essayer de l'apprendre par cœur.

En quoi le style de musique, influence la façon de ressentir les rythmes et les temps, cette question est surtout pour toi Mlle J (Mlle J clarinettiste participe aussi à un groupe de rock au sein de l'école de musique) ?

Mlle J : Déjà, il y a un rapport à la partition. En classique on joue des partitions et en rock, on joue plutôt des grilles d'accords, on travaille sur des boucles...

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que vous diriez pour faire avancer le « schmilblick » ?

Mlle J : Peut-être aller voir des gens qui ne font pas du tout de musique, même aller voir des groupes qui jouent comme ça, ou des gens qui ne connaissent rien.

Interview de Mlle A, flûtiste amateur, orthophoniste :

Quels sont les termes musicaux que tu relies à la notion de temps ?

Tempo, cadence, rythme...

Le tempo a un rapport avec la vitesse.

La cadence c'est, 6 4 et tout ça c'est un mot très vaste que je ne saurais pas définir.

Le rythme, c'est des croches, des noires, des blanches... qui font des petits rythmes différents.

La pulsation, c'est un peu comme le tempo, en fait toutes ces choses sont des rythmes réguliers. Ça fait tac tac tac. La pulsation dans les rythmes jazzés peut-être irrégulière, quand on dit ça pulse. C'est pas un truc sur le temps. Quand ça pulse, c'est pas sur la pulsation.

Comment définis-tu le « rythme » par rapport à ces différents mots ?

Il peut y avoir des rythmes sur un temps. Un rythme peut être pulsé, il peut ne pas être en cadence.

Qu'est-ce qu'une personne arhythmique ?

C'est une personne qui n'a pas le rythme dans la peau, qui ne suis pas le rythme, qui est décalée.

Comment corriger ce problème ?

Je pense que ça s'apprend le rythme. Moi dans mon travail, on travaille par rapport au temps. On parle de l'avant, le maintenant, l'après. Un enfant qui ne sait pas lire ou pas parler, c'est souvent parce qu'il n'a pas d'espace temporel. Je pense que le rythme est très lié à ça, à la compréhension du temps qui passe. On travaille sur la gestuelle. Il y a une méthode où tu tapes dans le dos de l'enfant pour lui faire comprendre les différences liées au temps. On le symbolise aussi graphiquement par un gros point qui représente le lent, un plus petit le vite etc.

Comment penses-tu que l'on apprend le rythme ?

On procède par répétition, l'écoute, l'imitation.

Dans ta pratique musicale, quels sont les styles de musiques que tu abordes ?

Au conservatoire, c'était essentiellement du classique, puis vers la fin plus de contemporain. Je pense qu'on commence par le classique car les rythmes sont plus carrés, plus simples lors que dans le contemporain, ça part un peu plus dans tous les sens. C'est plus pulsé. Un truc de Bach, c'est très régulier. Même si la musique que l'on écoute en ce moment (reggae) a l'air assez régulier.

A ton avis, est-ce qu'il y a un ordre d'apprentissage logique ?

C'est ce qui se passe, on commence par du classique, après des choses plus compliquées.

Comment débiterais-tu un élève avec la volonté de lui faire prendre conscience de toutes ces notions ?

Je ne me rappelle plus comment j'ai appris, alors je ne sais pas comment je l'enseignerai. Mon problème à moi c'est le tempo, j'ai toujours été fâché avec le métronome, face à une partition j'avais tendance à m'emballer alors qu'en groupe, ça va, on suit le troupeaux.

En tant qu'orthophoniste, en quoi l'âge de l'enfant est important dans les étapes d'apprentissage ?

Un enfant trop jeune n'a pas mis en place les structures. Un enfant petit n'a pas la même notion du temps. Peut-être qu'ils peuvent prendre du recul vers 5 ou 6 ans, à ce moment ils pourront écouter des rythmes mais peut-être pas intellectualiser la chose. Ils pourront sûrement répéter, c'est peut-être la meilleur entrée.

Si tu devais écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que tu dirais pour faire avancer le « schmilblick » ?

J'irai voir le fonctionnement du cerveau, j'ai vu quelque chose sur la répartition entre hémisphère droit et hémisphère gauche. En gros le gauche traite du langage, et le droit

concerne la musique, l'inconscient est d'autres choses, cela explique pourquoi beaucoup de gauchers deviennent des bons musiciens car ils ont un « accès direct » à cet hémisphère droit qui est pour l'instant encore moins étudié et donc encore très mystérieux. Oui je crois que j'irai voir dans des livres de neuropsychologie.

Interview de Mr L G, directeur d'école de musique :

Quels sont les termes musicaux que vous mettez en relation avec la notion de temps ?

Il y a la métrique, la régularité de la pulsation. La pulsation est la base de tout, ça va être les points d'appui, les bases de l'écriture musicale, sur laquelle on va positionner les rythmes, le balancement qui permettra de placer ces rythmes sera la métrique : 2/4, _ etc. C'est ce qui va créer la base de l'expression.

Il y a les vitesses qui définissent le déroulement de tout ça, mais c'est quelque chose de flou et qui est souvent très personnel.

Quel sens donnez vous au rythme en rapport aux termes cités auparavant ?

Il n'y a pas de rythme s'il n'y a pas de pulsation. Le rythme, ça dépend si on le considère comme un élément de percussion où il aura pour fonction de mettre en valeur la mélodie. En changeant de rythme sur une mélodie, on va changer les points d'appui. Lors de la création d'une partition, le choix de la percussion mettra en valeur l'orchestre. C'est assez proche de la dynamique.

Qu'est-ce qu'une personne dite arythmique ?

J'en ai déjà rencontré très peu en 17 ans. La mise en évidence de tout ça c'est quelqu'un qui sur une musique simple ne peut pas garder de pulsation. Même dans des cas très difficiles on arrive à faire découvrir la notion de pulsation. Dans ma vie j'en ai peut-être vu un mais peut-être que j'avais pas mis en place les bonnes procédures !

En tant que directeur la pulsation, le rythme, est la base de tout mais au sein d'une école, ce doit être un effort collectif et coordonné.

Pour vous le procédé d'apprentissage suit cet ordre : apprentissage de la pulsation sur laquelle on colle des rythmes puis des notes ?

Ah oui oui... mais il faut un fil conducteur, il y a des élèves qui fonctionnent bien en instrument mais pas en groupe, ces fils conducteurs doivent être communs à tous les instruments, c'est un travail de groupe autour d'une équipe. La base de tout c'est de structurer un enseignement avec des bases très rigides qui forment des références. C'est comme si on apprend une phrase, le sens de cette phrase nous aide à l'apprendre. Si on change les mots, on a plus de mal à l'apprendre.

Quel est le lien entre l'apprentissage de ces notions et l'esthétique musicale ?

On part sur une phrase musicale, on choisit soi-même sa nuance, son tempo. C'est le style musical. Il peut être imposé par le compositeur, ou libre. Les styles sont identifiés par les cycliques (samba, jazz ...).

La fonction de l'enseignant est de balayer tous les styles. Par exemple, je suis saxophoniste, un instrument destiné au jazz, pourtant j'aime le classique, c'est une question de goût, d'esthétique. Dans l'apprentissage il faut dépasser ça, le musicien doit dépasser son goût pour se fixer un challenge et progresser. La difficulté est de ne pas s'enfermer dans un style musical. Par contre quelqu'un formé dans un style de musique peut décider de jouer en appliquant d'autres règles. La différence n'est pas sur le style de la musique mais sur la manière d'aborder la musique, écrite, orale etc. Quelque soit le style musical appris, on peut changer et apprendre d'autres règles.

Quels sont les avantages et les inconvénients de l'écrit dans l'apprentissage de la musique ?

Réussir à faire un rythme sans le reconnaître ne sert à rien. En reconnaissance auditive, l'apprentissage d'une partie séparée ne garantit pas la réussite du jeu dans sa globalité. La culture orale est intéressante, mais quand on doit passer par l'écrit, il faut créer un arc réflexe de la lecture au jeu.

Dans l'apprentissage oral, on a une procédure plus longue mais vivante à 100% car tournée sur l'écoute. Par contre, on est obligé de lier les gens, sans lien avec la personne, on ne peut pas apprendre.

L'avantage de l'écrit c'est que les personnes ne sont pas obligées de se voir. Mais cette culture enferme, le musicien est concentré sur sa partition. On peut aussi aborder tout plein de styles musicaux. Plus on est à l'aise avec son instrument et avec la lecture, plus on peut écouter le reste.

Je pense que les deux ne sont pas compatibles dans une même structure. On a souvent des théoriciens qui ne ressentent rien. On ne peut pas faire les deux en même temps. La partie sensitive devrait être au tout début, on travaille avec un métronome pour réussir à s'en passer, et les explications devraient être après.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, que diriez vous pour faire avancer le « schmilblick » ?

J'irai voir au niveau de la physiologie et de la psychologie. Je vais te sortir ma super phrase : « La justification d'une méthode n'a de sens que si elle est d'ordre physiologique ou biologique ». Si on veut faciliter l'apprentissage à son élève il faut savoir comment un élève va fonctionner. Apprendre c'est mémoriser. Mémorisation sensitive, dynamique, intellectuelle. Comment on apprend un geste, comment construire quelque chose, et au niveau cérébral comment le cerveau apprend. Il est illusoire de prendre un élève qui ne peut pas comprendre ce qui lui est demandé.

Au lieu d'avoir des examens techniques pour les profs, ils devraient avoir une formation dans ce sens. Choisir une méthode c'est bien, mais ça marche ou pas et on ne sait pas pourquoi. Le propre du pédagogue est de s'adapter, il est tributaire de ses élèves, mais aussi de son contexte.

Interview de Mr L : Enseignant de percussions classiques

Quels sont les termes musicaux que vous utiliseriez pour parler du temps musical ? et quelles définitions feriez-vous de ces termes ?

Les définitions pourraient être espace, partie, tranche, distance. Ensuite au niveau de l'explication un peu plus précise, le temps pour moi c'est un espace qui délimite un extrait musical et si on veut extrapoler, c'est un extrait de vie. Quelle est la distance en terme de temps entre toi et moi ? on a une distance en centimètre, elle peut se transformer en distance

musicale. Comment utiliser ce temps qui nous sépare ? Comment indiquer cet espace à un élève, je partirai sur une représentation graphique, en dessinant sur une feuille des arbres, on met notre élève dans une voiture que l'on a dessiné sur cette route, le temps pourrait être cet espace entre deux arbres. Ensuite comment appliquer cette représentation graphique. Je fais l'inverse, je dis que je suis la voiture et il va représenter l'arbre. On installe des objets dans la classe. Je marche le long de cette rangée d'arbre, on voit le temps de manière physique. Pour terminer on fait l'inverse, pour comprendre le rapport entre les arbres et des temps que l'on frappe dans les mains. Ensuite j'introduis des paramètres supplémentaires, comme par exemple l'essence dans la voiture. Avec un euro d'essence il pourra faire la distance de quatre arbres c'est à dire trois temps. Quelle est la relation entre ces temps et une blanche, une noire etc. Ce serait la prise de conscience de ce que c'est que le temps. Après il faut arriver à le sentir, le gamin va comprendre intellectuellement ce que c'est qu'un temps. Je prend un disque puis on essaie de frapper dans les mains les temps pour avoir cette perfection du temps.

Quelle définition faites-vous du rythme par rapport à ces notions ?

Ca n'a rien à voir, le rythme c'est un langage que l'on peut installer à l'intérieur d'un temps. Ce peut être une cadence dans le sens premier du terme, c'est à dire une allure, ce peut être une représentation du langage que l'on va pouvoir caler sur le temps. Prenons la définition classique d'avoir le rythme, c'est en fait avoir une bonne perception du tempo et savoir l'utiliser. C'est pas du tout savoir décrypter le langage utilisé. De même que les termes musicaux sont utilisés dans d'autres domaines comme par exemple la cuisine : la liaison etc.... La musique comme tous les arts oblige à utiliser un langage qui fait appel à l'imaginaire. Pour moi la différence entre le rythme et le temps... c'est pas du tout la même chose.

Qu'est-ce qu'une personne arythmique ?

Ah, c'est une bonne question, pour moi c'est pas la faute du gamin, c'est quelqu'un chez qui on a pas réussi à ouvrir la porte, c'est quelqu'un qui n'arrive pas à sentir une pulsation régulière, c'est quelqu'un qui n'a jamais pris conscience de sa propre pulsation qui n'a jamais écouté son propre corps donc son propre cœur.

Quel lien faites vous entre la pulsation et le temps ?

Pour moi, c'est une représentation technique qui permet de délimiter les temps. C'est les arbres de tout à l'heure.

Comment sentir des cadences qui ne sont pas celles de notre cœur ?

Pour moi il faut prendre conscience de son propre tempo. Il faut prendre son pouls à un gamin, ensuite on lui fait faire trois fois le tour de la cour, il va sentir une différence de son pouls, il va avoir une perception personnelle de ce changement, après il n'y a rien de compliqué à changer un tempo ou une cadence. Si on oublie notre propre horloge interne, comment appréhender une horloge externe ?

Quelle place donne l'enseignement de la percussions à ces questions de « sensation du temps » ?

Peut-on faire une différence entre l'enseignement de la percussion et de la guimbarde, réponse : Non ! Tout le monde devrait enseigner la même perception. Chaque enseignant va avoir son propre truc, certains vont utiliser un outil mécanique nommé le métronome pour faire prendre conscience. A mon avis ça ne fait pas prendre conscience, ça impose un rythme extérieur. Pour moi le métronome est un outil qui permet de vérifier une allure, c'est un témoin. C'est comme si on s'habitue à marcher avec une canne, on modifie son équilibre.

Quels rapport faites vous entre esthétique musicale et la gestion du « temps » ?

On peut pas poser cette question, le temps restera le temps quel que soit l'esthétique musicale. Je sais plus qui disait que la musique c'est du bruit organisé. A partir du moment où organise du bruit ça devient de la musique, c'est qu'on les met en forme, on leur donne une notion de tempo de temps. A partir de là les différentes esthétiques musicales sont basées sur les mêmes temps. Même si on prend plusieurs musiques irrégulières comme par exemple des musiques ethniques, elles sont rythmiques. Pour nous tout est basé sur une division binaire, même le ternaire, parce qu'il y a un découpage en deux parties.

Est-ce qu'il y a une différence dans l'enseignement de ces musiques ?

Je pense pas qu'il y ait de différence. Prenons le cas de certaines musiques africaines, on va pas arriver à retranscrire avec notre écriture certaines phrases. Je pense par exemple à la clave. Qu'on soit en « dos tres » ou en « tres dos », il est impossible de l'écrire. Ou prenons la rythmique du pandeiro, on peut l'analyser, mais ce sera différent si on l'écrit.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, que diriez vous pour faire avancer le « schmilblick » ?

J'insisterai beaucoup sur cette notion de perception. C'est pour moi l'élément de base alors que c'est celui qu'on chuinte bien volontiers. Aussi parce que c'est notre habitude culturelle dans les écoles de musique, on se défait souvent de ce problème sur les profs de formation musicale. C'est pour moi le chantier primordial de l'enseignement de la musique. Si je devais écrire un mémoire, je réfléchirais sur l'idée du maître unique et comment dès le départ développer cette perception avant même vouloir commencer à le codifier.

Interview de Mlle E, enseignante de flûte

traversière :

Quels sont les termes en musique qui vous mettent en rapport avec le concept de temps ? Et faites-en une définition. ?

Précision, « ... », le tempo qui est une pulsation... c'est une rigueur par rapport à une vitesse donnée. La pulsation c'est ...

Comment débiter un élève dans l'optique de le faire jouer avec ce concept?

On peut lui faire compiler des choses pour qu'il puisse comprendre que c'est modulable, malléable, qu'il peut faire avancer ses notes et ses rythmes dans ce temps.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

_____ Je suis pas sûre que ça existe quelqu'un d'arythmique, on a pas tous le même et c'est personnel le rythme. C'est pas possible.

Comment définissez vous le rythme par rapport aux termes déjà employés ?

L'un va pas sans l'autre, le rythme et le temps sont complémentaires. Il y a toujours une référence, qui marque un début et une fin comme une pulsation.

Qu'est-ce que vous appelez pulsation ?

On travaille avec un métronome, ce qui est très difficile, un peu comme quand on joue dans un orchestre.

A-t-on une approche différente de ces notions en fonction de l'âge de l'apprenant en tant qu'enseignant ?

Comme tout apprentissage il y a une base commune en fonction de l'âge, le rythme va avec le tempo. Je crois que ce n'est pas une question d'âge mais plutôt de vécu.

Enseignez vous des esthétiques différentes ?

Oui, mais j'ai une base qui a été classique et qui m'a permis par la suite de voir d'autres choses.

Si vous deviez écrire un mémoire a ce sujet, que diriez vous pour faire avancer le « shmilblick » ?

_____ Peut-être de demander aux élèves ce qu'ils comprennent de ces questions de rythme et de temps et de leur faire confronter leur idées sur ces notions.

Interview conjointe de Mlle M harpiste, et Mr S vibraphoniste jazz :

Quels sont les termes que vous pouvez rapprocher de la notion de temps ?

Mlle M : Mon premier serait pulsation.

Mr S : Ma pulsation c'est quelque chose qui se déroule dans l'espace, c'est comme si un objet se déplace et rencontre d'autres objets sur le bord de la route, ça permet de matérialiser le temps dans l'espace et ça représente aussi l'infinité de points qui entre ces objets.

Mlle M : Pour moi c'est une division du temps, il peut y avoir plusieurs pulsations, celle du morceau, et celle intérieure donnée par le rythme cardiaque.

Mr S : La durée, c'est le temps dans lequel un son commence et s'éteint. Entre le début du son et la fin du son, il y a la durée du son que l'on peut mesurer.

Mlle M : La mesure, c'est quelque chose de visuel avec un espace temps avec des temps forts et des temps faibles.

Mr S : Oui mais les mesures ont un espace temps différent les unes des autres.

Mr S : Ah oui il y a aussi la carrure, pour moi, c'est un élément structurel du morceau, c'est quelque chose avec un début et une fin, c'est une organisation du temps

Comment définissez vous le rythme par rapport à tout ça ?

Mlle M : Pour moi, le rythme c'est une façon d'organiser les sons dans le temps.

Mr S : Excellente définition, je suis épaté.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

Mlle M : Je crois que personne n'est arythmique.

Mr S : Je crois au contraire qu'il y a des gens arythmiques, c'est des gens qui n'ont pas fait le lien. C'est inné.

Mlle M : Je crois pas que ce soit inné, tout le monde a une pulsation intérieure et un rythme cardiaque. Petit à petit on apprend à fonctionner par rapport à ça. La musique c'est une manière de pouvoir articuler ça de manières différentes. Il y a des gens qui n'ont pas appris à le faire, mais ils ne sont pas arythmiques. En tout cas si on prend la définition d'arythmique avec un « a » privatif, ce qui veut dire quelqu'un qui n'a pas le rythme.

Mr S : Je dirai plutôt que c'est quelqu'un qui n'a pas de rythme dans un contexte donné. Si on prend quelqu'un du fond de l'Amazonie, il n'aura pas la même perception du rythme que nous.

Mlle M : C'est vrai, il faut ajouter un aspect culturel dans le rythme.

Mr S : Et pourquoi pour toi il y a des personnes qui en changeant de contexte changent de perception ? Par exemple en jazz j'ai eu du mal à sentir le concept de carrure alors que c'est quelque chose que j'avais assimilé en classique.

Comment corriger ce problème ?

Mlle M : Il y a des méthodes comme la méthode Dalcroze ou on passe par le corps pour apprendre un rythme.

Mr S : C'est vrai que le rythme c'est de la danse, on doit passer par le corps.

Mlle M : On peut aussi passer par l'oralité et une fois que le rythme est joué, expliquer comment il s'écrit.

Vous rappelez vous comment vous avez appris à jouer avec le temps, à le prendre comme un élément d'interprétation ?

Mlle M : On m'a appris à compter en cours très traditionnels. On comptait les temps dans chaque mesure et au fur mesure j'ai dû apprendre.

Dans quelle mesure l'esthétique musicale influence l'apprentissage du temps et des rythmes ?

Mr S : C'est très important, en musique classique, et surtout solo, sous couvert de l'interprétation, on va pas forcément insister sur le respect des rythmes ou des temps, c'est complètement l'inverse dans certaines musiques traditionnelles.

Mlle M : Je pense que le rubato, c'est plus une façon de concevoir le rythme, mais c'est une façon de jouer.

Mr S : Oui d'accord mais on parle d'apprentissage et je pense que le rubato est souvent une bonne excuse. Cela induit aussi une autre façon de faire dans l'apprentissage.

Mlle M : Je pense aussi que ça peut dépendre entre les différents temps au sens temps de l'improvisation, de interprétation, il y a des musiques qui se créent dans l'instantané et d'autres non. Cela change la conception des temps et des rythmes.

Dans quelle mesure l'esthétique musicale influence l'enseignement du temps et des rythmes ?

Mr S : En fait j'ai répondu avant.

Mlle M : Je pense qu'au niveau du rythme dans l'enseignement classique on commence par des choses simples pour arriver à des choses complexes alors qu'il me semble que dans d'autres musiques, on travaille par l'oralité et on aborde des rythmes que les élèves arrivent à reproduire rapidement et plus complexe.

Mr S : C'est vrai que l'écrit est une barrière supplémentaire à l'apprentissage car en même temps qu'on apprend un rythme, on apprend à le lire, cela multiplie l'apprentissage.

Quelle est la place de l'oral dans l'enseignement classique ?

Mlle M : Pour ma part j'ai l'impression qu'elle a été complètement absente, mais petit à petit les gens se rendent compte de l'intérêt de cette méthode et ça gagne du terrain.

Mr S : C'est compliqué car j'ai commencer par beaucoup d'oralité puis avec la batterie j'ai commencer à lire puis en percussions classiques j'ai travaillé essentiellement par écrit, enfin en jazz, les choses sont mélangées.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que vous diriez pour faire avancer le « schmilblick » ?

Mlle M : Il y a la méthode Dalcroze qui est très intéressante !

Mr S : J'irai voir différents cours pour constater sur le terrain comment ça se passe.

Interview de Mme H, parent d'élève :

Bonjour, alors petite question, quels sont les mots en musique qui parlent du temps ?

Peut-être le rythme, les notes, il existe des notes avec différents temps.

Quels différence faites-vous entre le rythme et le temps ?

Les rythmes ont un temps et lorsqu'un élève joue mal ses notes il n'y a plus de rythme, il faut connaître le temps des notes pour avoir un bon rythme.

Qu'est-ce qu'une personne arythmique ?

Quelqu'un qui ne joue pas en rythme.

Comment peut-on corriger ce problème ?

J'insisterai sur le fait de jouer un morceau plusieurs fois jusqu'à ce qu'il soit en rythme.

Est-ce que vous croyez que le temps est vu différemment en fonction du style de musique ?

Oui, la musique classique est peut-être plus difficile au niveau des temps parce qu'il y a des silences, ...

Qu'est-ce que vous attendez de votre enfant débutant en matière de maîtrise de ces termes de rythme et de temps ?

Un enfant doit savoir connaître comment tenir ses baguettes correctement, et après savoir les notes.

Quel est le rôle de l'enseignant que vous attendez ?

De faire en sorte que l'enfant passe un bon moment, le solfège est souvent pénible, c'est dommage que l'on apprenne pas le solfège avec l'instrument.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, que diriez vous pour faire avancer le « schmilblick » ?

Pour intéresser un enfant, il faudrait apprendre le solfège avec un instrument, et apprendre le rythme sur l'instrument.

Interview de Mr N, enseignant de percussions africaines :

Quels sont les mots que vous associez à la notion de temps en musique ?

J'emploie souvent les mots « temps », mais aussi « pulsation » en rapport avec le « tempo », pulsation parce que lors de l'apprentissage des rythmes j'utilise des onomatopées en rapport avec un chant. Ces rythmes sont faits pour accompagner la danse, donc en rapport au temps et à la pulsation.

Le tempo pour moi c'est la vitesse de la pulsation, c'est une façon de marquer la pulsation.

Comment définissez vous le « rythme » par rapport à ces notions ?

Le rythme sera une figure qui va se caler par rapport à une pulsation et par rapport à un tempo.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

C'est une personne qui aura aucun rapport à la pulsation, le tempo est variable mais cela a plus un rapport à la pulsation.

Comment corriger ce problème ?

Lui faire prendre conscience de la pulsation en le faisant bouger, marcher, en créant un rapport au corps.

Quel rapport faites vous entre esthétique musicale et rapport au temps ?

Suivant la tradition, s'il y a un rapport à l'écrit ou à l'oralité, cela change beaucoup. Dans le style africain, il y a des régions où les gens sont plus au fond du temps, moins au fond du temps, c'est pour ça que le rapport à l'écrit ne suffit pas, il faut plus de temps pour s'imprégner du rythme. Même s'il y a compréhension, si le rythme n'est pas pratiqué cela ne suffit pas, il y a un rapport au temps mais dans la durée, dans le sens imprégnation.

Même dans un style classique, le rapport à l'oral devrait être très important, pour la mémorisation, l'apprentissage d'un rythme, d'un geste, d'une tourne, d'un groove, se libérer de la feuille dans certains cas.

Le fait de voir est important dans l'apprentissage d'un rythme puisqu'il dépend beaucoup du geste, du doigté.

Est-ce que vous vous rappelez comment vous avez appris à jouer avec ce temps ?

Pour moi c'est passé par beaucoup d'écoutes, d'analyses, beaucoup de modèles, d'identification, d'imitation.

Si vous deviez faire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que vous diriez pour faire avancer le « schmilblick » ?

Le temps est présent partout, la plupart des musiques jouées sont traditionnelles et du coup se placent comme un accompagnement ou comme une danse, il faut être modeste par rapport au temps.

Interview de Mr R : enseignant de percussions et de formation musicale, élève en classe de direction d'orchestre

Quels sont les termes musicaux que vous associez à la notion de temps ? donnez en une définition ?

Euh, déjà temps, pulsation, tactus, régularité, tempo.

Donc le temps ?

C'est l'écoulement de la pièce, à l'intérieur d'une pièce, le temps peut être irrégulier.

Pulsation ?

Ce serait plutôt la décomposition intérieure du temps, d'après les racines étymologiques de pulsation, le pouls, donc, le temps intérieur, c'est le moment où on fait le cycle d'un temps à un autre, c'est pas l'impact lui-même.

Tempo ?

C'est très subjectif, c'est un terme très jeune qui date de Martenot. Par contre il y a le tactus, qui est lié au temps. C'est l'impact. Il peut y avoir le même tactus dans une symphonie entière. Cet impact peut être toutes les deux mesures dans le premier mouvement, toutes les mesures dans le deuxième etc. Il y a des pièces de Haydn où il y a le même tactus. De toute façon c'est toi qui décide du tempo. Il y a aussi beaucoup de pièces de Bach qui font comme ça.

Comment définis tu la notion de rythmes par rapport à ces autres concepts ?

Il n'y a pas le rythme, c'est les rythmes. C'est toutes les manières possibles de décomposer un temps, mais deux temps qui se suivent, ça crée aussi un rythme.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

Ah ça n'existe pas ! C'est sûrement un autre problème que musical, c'est un gamin qui écoute pas, qui comprend pas.

Comment corriger ce problème ?

Il faut utiliser les mouvements du corps, quand on marche, on marche régulièrement. Au bout d'un moment il y a un déclic, je l'ai vu comme ça.

En quoi l'apprentissage des rythmes et de la sensation du temps dépend de l'esthétique musicale ?

Pourquoi deux mecs qui jouent 2 croches jouent des choses complètement différentes ? Je crois qu'il y a aussi une grande différence car on apprend pas à jouer tout seul. On apprend pour sentir des rythmes ensembles. C'est bon pour toutes les musiques orales. Pour les percus classiques, il n'y a pas de transmissions orales dans le sens où on ne connaît pas en général le compositeur, on ne travaille pas le morceau avec lui. La tradition orale c'est le partage. Le classique, c'est il faut interpréter ce qu'a voulu la personne.

En plus, l'apprentissage oral est pratiqué quand même dans l'enseignement classique, c'est ce qui se passe avec le prof. Ce qu'on ne fait pas, c'est qu'on apprend que des petites cellules que l'on lit.

Si tu devais écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que tu dirais pour faire avancer le « schmilblick » ?

On peut pas aller voir une seule chose... c'est compliqué, ce peut être intéressant d'aller voir un mec qui n'a jamais vu un prof de musique qui a tout fait à l'oreille. Un autodidacte doit avoir des idées intéressantes.

Interview de Mr C, musicien pratiquant le djembé en amateur :

Quels sont les mots en rapport à la musique que tu peux associer au « temps » ?

La cadence, ce sera les différents temps qu'on va mettre. Moi je l'ai jamais appris. Ce sera la cadence à laquelle je vais jouer.

Le rythme pour moi c'est pareil, ce peut être un synonyme.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

C'est quelqu'un qui n'a pas le rythme dans la peau, qui est incapable de suivre un rythme, qui est complètement à côté.

Comment corriger ce problème ?

Soit tu reprends tout à zéro, le solfège qui est un support d'apprentissage. Sinon on peut le faire comprendre en le vivant, en lui faisant sentir le truc. Lui apprendre sur des références sur des musiques qu'il connaît.

Te rappelles-tu comment tu a appris à jouer ?

Pas du tout, ça doit être dans la peau. Si tu l'as pas on peut travailler pour l'avoir mais ça dépend.

Dans quelle mesure le style de musique influence la maîtrise de ces différentes notions ?

Non ça ne dépend pas du style, on peut s'adapter à tous les styles, si on le sent, on va chercher dans le style.

Comment ferais-tu pour débiter un élève ?

Il faut commencer par lui apprendre ce que c'est qu'un djembé. Ensuite il y a sûrement une procédure à suivre, c'est-à-dire apprendre les différentes façon de taper, et après essayer de travailler sur différents rythmes et d'arriver à jouer des morceaux de plus en plus longs. Mais commencer par apprendre l'instrument.

Si tu devais écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que tu dirais pour faire avancer le « schmilblick » ?

Peut-être trouver des références sur le début de la musique, quelle est la signification de la musique. Pour nous, c'est une distraction mais à l'époque... puis remonter de ça.

Interview de Mr V, enseignant de guitare « musiques actuelles » :

Quels sont les termes musicaux que vous associez à la notion de « temps » ?

Pulse, métrique et relativité.

La pulse est un débit constant, le tempo est une vitesse, la métrique est un cadre dans lequel on joue avec le temps, la relativité représente le fait de jouer au fond du temps, à l'intérieur du temps...

Comment définissez vous le rythme en rapport à ces différentes notions ?

Le rythme c'est comment on joue avec le temps, il n'y a pas de rythme si on ne définit pas un repère.

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

C'est quelqu'un avec qui on ne peut pas jouer, qui n'a pas quelque chose avec nous.

Comment corriger ce problème ?

J'en sais rien du tout, c'est le gros truc, on ne sait pas quoi faire.

Vous rappelez vous comment vous avez appris à jouer avec le temps ?

J'ai pas été enseigné donc je ne me rappelle pas. On prend conscience de ça quand on joue avec les autres.

Dans quelle mesure l'esthétique est importante dans l'apprentissage de ces notions ?

C'est pas du tout pareil, en musiques actuelles les choses sont très cadrées, la notion de rythme est d'être très cadrées contrairement au classique où on peut avoir plus de libertés dans le jeu.

Pensez vous que les méthodes d'apprentissages sont différentes en fonction des esthétiques ?

Oui, mais à cause de l'école, le classique a un poids énorme et la fonction de départ est devenu l'objet musical. Au départ, former des musiciens d'orchestre n'est pas en enjeu musical et ça l'est devenu. Du coup on a défini des savoir académiques préétablis.

Il y a aussi le rôle du groupe ou l'individu est vu de façon différente, cela change vraiment le contenu des méthodes.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, qu'est-ce que vous diriez pour faire avancer le « schmilblick » ?

Il faut même pas parler de ça et ne pas leur amener nos représentations. Les enfants n'ont pas une conscience de cette histoire de temps, or pour nous tout est mesuré.

Interview Mme S , enseignante de clarinette :

Quels sont les termes musicaux que vous mettez en lien avec la notion de « temps » ?

« ... », la durée !, « ... » la valeur des notes, croches etc...

Qu'est-ce que quelqu'un d'arythmique ?

« ... » Quelqu'un qui n'a pas la notion de rythme !...

Qu'est-ce que le rythme ?

C'est les notes,..., les noires, les croches...

Voyez vous d'autres mots en relation avec le rythme ?

La pulsation ? Ah j'y arrive pas !

Dans votre activité d'enseignante comment sensibilisez vous un élève à la notion de temps, de rythme ?

Un temps c'est une noire en binaire, ou deux croches, pour un petit c'est quand on tape dans les mains, c'est la pulsation qui marque le temps, et le rythme est ce qui se passe dans les pulsations. « ... » c'est super dur ce que tu me demandes.

Comment corriger quelqu'un d'arythmique ?

Je lui fait chanter, lui demande de refaire... je sais pas !

Vous rappelez vous comment vous appris à maîtriser le temps et les rythmes ?

On tapait les rythmes sur la table avec un crayon et on chantait.

Est-ce que c'est utile de réfléchir à tout ça ?

Oui pour faire progresser les élèves, même si je me rend compte que c'est des questions que je ne me suis jamais posé.

Si vous deviez écrire un mémoire sur ce sujet, que diriez vous pour faire avancer le « schmilblick » ?

Pourquoi ne pas demander à des élèves ? Car ils savent peut-être comment ils veulent apprendre ?

