

Ismail MESBAHI

Le Moyen-Orient, le Maghreb et l'Occident...
l'enseignement inversé

Session : 2003-2005

TABLE DES MATIERES

- Introduction
- Présentation des systèmes musicaux et des enseignants :
 - I- Présentation des systèmes musicaux
 - A) La musique du Moyen Orient
 - B) La musique du Maghreb
 - C) Les comparaisons de ces deux musiques
 - II- Présentation des enseignants interviewés
- Exemple d'enseignement de la musique orientale et maghrébine en occident (en France) :
 - I- Comment les enseignants ont appris la musique eux mêmes
 - II- Leurs méthodes d'enseignement de cette musique
 - III- Analyse : comment les enseignants ont appris et comment ils enseignent
- Exemple d'enseignement de la musique orientale et maghrébine au Maghreb et au Moyen-Orient :
 - I- Les méthodes d'enseignement au Maghreb (ex : la Tunisie)
 - II- Les méthodes d'enseignement en Orient (ex : la Syrie)
 - III- Analyse des deux méthodes d'enseignement pour une comparaison des différences et de leurs causes
- Analyse globale des méthodes d'enseignement de la musique orientale en France, en Tunisie et en Syrie
- Conclusion
- Glossaire et Bibliographie
- Annexes

INTRODUCTION

Le Moyen-Orient : sa culture, son histoire, sa musique fascinent l'occident et questionnent aussi...

En miroir, l'occident est un repère qui fait rêver les orientaux.

La musique traditionnelle et son mode de transmission basé sur l'oralité sont de plus en plus d'actualité en occident. Les conservatoires et les écoles de musique en sont conscient et essaient de développer ce type d'enseignement. En revanche, dans les conservatoires du Maghreb et dans les pays du Moyen-Orient, la partition fait succès.

Par musique orientale, j'entends musique profane et sacrée, musique savante et populaire, musique intermédiaire pratiquée dans les aires géographique suivantes : Maghreb et Moyen-Orient. Lorsque je cite le terme « musique orientale » concernant le Moyen-Orient, cela définit la musique du Moyen-Orient uniquement.

Nous commencerons par exposer deux systèmes musicaux : le système occidental et le système oriental. Ensuite, nous donnerons des informations sur les différents genres de musiques que l'on peut rencontrer au Moyen-Orient et au Maghreb, leurs influences et leurs évolutions. Tous ces éléments vont s'avérer indispensables pour le cheminement de ce travail.

Puis, nous découvrirons les méthodes d'enseignement employées actuellement en France par les différents professeurs et musiciens de musique orientale que j'ai pu interviewer. Les questions abordées sont :

- _ le parcours musical de chaque intervenant
- _ la formation suivie
- _ les méthodes d'enseignement employées par chacun des interlocuteurs et les évolutions apportées à cet enseignement
- _ leurs avis sur l'enseignement actuel au Moyen-Orient et au Maghreb.

Nous observerons ainsi les changements éventuels ou l'adaptation de l'enseignement de la musique orientale en France.

Dans un second temps, nous mettrons en parallèle les réponses des différents interlocuteurs concernant l'enseignement de cette musique au Maghreb et au Moyen-Orient. Ensuite, nous analyserons celle-ci pour mettre en relief les différences et leurs causes.

En conséquence, dans quel contexte l'enseignement de la musique orientale est-il pratiqué ? Dans un cadre privé (maître élève, autodidacte, institution qui enseigne la musique occidentale). Il y a-t-il des contextes plus favorables à la préservation ou à l'évolution de cette musique ? L'enseignement de cette musique au sein d'un conservatoire dans un pays arabe ne risque-t-il pas de modifier ces caractéristiques propres ?

Enfin, nous proposerons une réflexion sur l'avenir de cette musique et de son enseignement dans les pays du Moyen-Orient, du Maghreb et en occident, plus précisément en Syrie, en Tunisie et en France, en mettant en évidence les points forts de ces enseignements.

Presentation des systemes musicaux et des intervenants

I- Présentation des systèmes musicaux :

A) La musique du Moye-Orient :

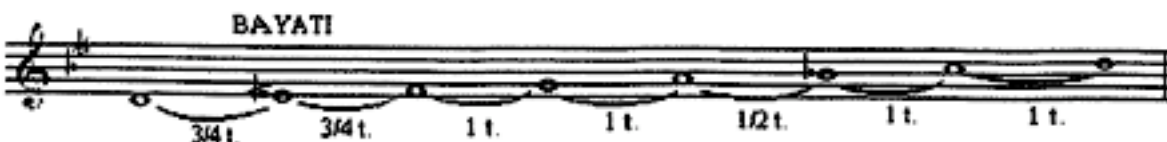
La musique orientale a subi et a été nourrie depuis son apparition jusqu'à nos jours d'influences musicales et culturelles diverses, les deux plus importantes étant les musiques perse et ottomane.

Les systèmes musicaux occidentaux et orientaux sont radicalement différents. Le système occidental est construit sur le principe de l'harmonie tonal, alors que le système oriental repose sur le principe de l'hétérophonie, des modes « maqams » et du rapport mélodico rythmique.

Ainsi, dans un orchestre de musique orientale, composé par exemple d'un oud, d'un qanoun, d'un nay et d'une derbouka, les phrases mélodiques exécutées par les musiciens à l'unisson vont comporter des ornements différents, tout en respectant les notes pôles du maqam du mode.




Les modes dans la musique du Moyen-Orient sont une échelle de degrés définis où certains degrés peuvent être mobiles. Voici quelques exemples des rythmes et des modes principaux qu'on trouve au Moyen-Orient :

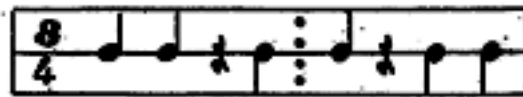
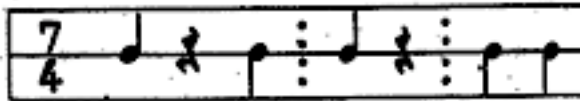
— Les modes :





✓ Les rythmes :

Doum :  Tak :  Es : 



B) La musique du Maghreb :

La musique berbère est à l'origine de la musique maghrébine qui, elle aussi, a été influencé par la musique ottomane, moyen-orientale, africaine et européenne.

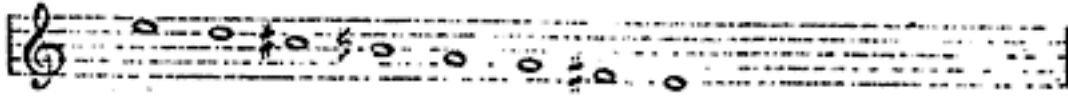
La musique du Maghreb regroupe plusieurs répertoires qui s'influencent entre eux. Au Maghreb, nous pouvons distinguer aussi trois grands répertoires : profane et sacré, savant et populaire et intermédiaire.

Les modes dans la musique du Maghreb sont appelés « Tab' », ce qui signifie cachet ou empreinte, cela correspond au « Maqâm » du Moyen-Orient. De la même manière, les modes dans la musique du Maghreb ont une échelle de degrés définis où certains degrés peuvent être mobiles. Les degrés mobiles, dans les modes du Moyen-Orient et du Maghreb, ne bougent pas de la même manière.

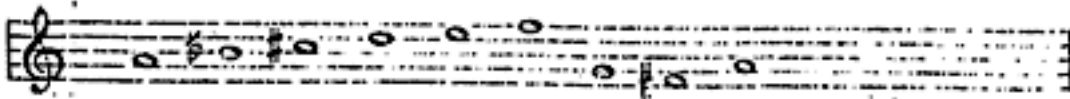
Voici quelques exemples de modes et de rythmes qu'on retrouve au Maghreb :

Les modes :

طبع رمل المايه
Tab'a Ramal El Mayah



طبع الرمل
Tab'a El Ramal



Les rythmes :

المقدر $\frac{8}{8}$
Al Mouchaddar $\frac{8}{8}$

تك دم تك دم دم

tak dum tak dum dum

البسيط $\frac{12}{8}$
Al Bassit $\frac{12}{8}$

تك دم تك تك تك تك تك تك تك تك تك تك

tak dum tak tak tak tak tak tak tak tak tak tak

The image shows rhythmic notation for two styles. The first style, Al Mouchaddar (8/8), is shown with three measures: 'tak dum', 'tak dum', and 'dum'. The second style, Al Bassit (12/8), is shown with a sequence of 11 notes: 'tak dum', followed by nine 'tak' notes, and a final 'tak' note. Each note is represented by a vertical line with a flag, indicating its duration.

C) Les comparaisons de ces deux musiques :

Même si la musique moyenne-orientale a influencé, parmi d'autres musiques, la musique du Maghreb de par son histoire car il a été islamisé par les arabes vers le 7^e siècle (cf. Annexe1).

La différence la plus flagrante entre la musique du Moyen-Orient et du Maghreb, se trouve dans les rythmes, plus précisément dans la pensée du rythme. Lorsqu'on joue un rythme du Moyen-Orient, le « doum » (le son grave) est sur le premier temps. Alors qu'au Maghreb, c'est le « tak » (le son aigu) qui est sur le temps.

Dans les deux systèmes musicaux du Maghreb et du Moyen-Orient, les éléments constitutifs (hétérophonie, rapport mélodico-rythmique, l'échelle de degrés définis où certains degrés sont mobiles) sont respectés tout en laissant une liberté de jeu (improvisations, ornements...).)

Le rapport mélodico rythmique de la musique du Moyen Orient et du Maghreb est essentiel, d'autant qu'il garde une place importante dans les méthodes d'apprentissage de tous les interlocuteurs interrogés.

II- Présentation des enseignants interviewés :

J'ai eu la chance d'interviewer quatre musiciens / professeurs de musique orientale. En effet, il me semblait indispensable d'interroger ces derniers afin de connaître leurs parcours musicaux et ainsi avoir leurs différentes représentations concernant cette esthétique. Je commencerais donc par exposer le parcours de chaque interlocuteur.

— Adel SHAMS EL DIN :

Musicien professionnel et percussionniste, Adel Shams el-Din est d'origine égyptienne. Il joue de toutes les percussions membranophones orientales. A savoir, la derbouka (tambour calice), le def (tambour sur cadre en bois), le riqq (petit tambour sur cadre en bois comportant dix paires de cymbalettes accordées à l'unisson).

Poussé par son père, l'un des premier ingénieur en Egypte dans les années 30, à faire des études supérieures, il se forme au métier d'ingénieur. En parallèle, il étudie la musique orientale avec un compositeur égyptien, Fathi GUNED.

Adel commence son apprentissage de la percussion sur les bongos en autodidacte, comme il le précise L 18 p 1 : « j'ai commencé comme tous les percussionnistes qui commencent..., ils démarrent toujours avec les bongos parce que c'est le plus facile... ». Par la suite, il élargit sa pratique à la derbouka et surtout au riqq. Après avoir découvert, lors d'un concert, un grand joueur de riqq égyptien (Samir BEN YAMMINE), ce petit tambour à cymbalettes deviendra son instrument de prédilection.

Actuellement, Adel Shams el-Din réside à Paris. Il donne également des cours de percussions orientales et des stages en France et à l'étranger.

– Iyad HAIMOUR :

Iyad Haimour est d'origine syrienne. Il est titulaire en France d'un diplôme d'état en musique traditionnelle « spécialité Musique Orientale ». Ce musicien professionnel joue de trois instruments traditionnels : le oud (luth arabe), le qanoun (la cythare arabe) et le nay (la flûte oblique en roseau).

Iyad a grandi en Syrie et a commencé par aborder plusieurs instruments : « ...le clavier, l'accordéon, la guitare sèche puis la guitare électrique... ». Par la suite, il s'est intéressé au oud (luth arabe) et a appris aux côtés d'un maître luthier, Djawadat-el-Halabi, dans la tradition arabe du Moyen-Orient.

Arrivé en France en 1985 pour des études de photographie, il y réside et devient musicien professionnel. Il donne également des cours de musique orientale. Il entreprend alors, en autodidacte, l'apprentissage du qanoun et du nay.

Iyad réside à Lyon, se produire en concert, et donne des cours et des stages de musique orientale.

– Alain CHALEARD :

Professeur en musiques traditionnelles, Alain Chaleard enseigne les percussions orientales et maghrébines à l'école nationale de musique de Villeurbanne. Il accompagne également la danse au CNSMD de Lyon.

Après avoir fait de longues études au CNR de Lyon en percussions classiques occidentales, Alain explore d'autres domaines musicaux. A savoir, les percussions d'Afrique noire, les percussions brésiliennes, les percussions cubaines, les percussions orientales et les percussions d'Inde, lors de divers stages et voyages.

Il s'oriente par la suite vers les percussions orientales et indiennes (les tablas) et il s'y consacre pendant plusieurs années. Il obtient donc son diplôme d'état en musiques traditionnelles en 1992.

– Ali MNEJH :

Ali Mnejh est un musicien tunisien qui a commencé en pratiquant la musique orientale et savante tunisienne par le chant au sein d'une chorale au lycée. Puis, après son bac, il a passé quatre ans à l'Institut Supérieur de Musique à Sfax en Tunisie. Pendant cette période, il a appris la musique occidentale sur le piano. L'apprentissage du oud, pendant deux ans, fût obligatoire concernant la musique orientale. En fin d'études, il obtient sa maîtrise.

En parallèle, il étudie de manière autodidacte l'accordéon oriental. Par la suite, pour perfectionner son niveau, il consulte quelques accordéonistes tunisiens.

Arrivé en France cette année, Ali Mnejh est inscrit en mastère en musicologie à l'université Lyon II.

EXEMPLE D'enseignement de la musique orientale et maghrébine en occident (en France)

I- Comment les intervenants ont appris la musique eux mêmes:

Adel Shams el-Din a appris en autodidacte les percussions orientales. Comme il le dit, il a « volé » la technique (L 25 et 32, P1) en observant, pendant un mois, un joueur de riqq. En rentrant chez lui, après chaque représentation, Adel imitait les doigtés du musicien sur un plateau à gâteau ayant la même forme et la même dimension que le riqq. Pour une meilleure observation, il disposait un miroir face à lui (L 34 à 39, P2). Par la suite, il apprit la musique orientale avec un compositeur égyptien, Fathi GUNED (L 9 à 11, P1).

Iyad Haimour, quant à lui, a eu un enseignement par transmission orale par un maître luthier, à Damas (Syrie) dans la tradition du Moyen-Orient. Iyad, pour apprendre, posait des questions et pour réponses son maître chantait et Iyad essayait de jouer ce qu'il chantait. Si Iyad connaissait le morceau étudié, le maître ornementait par la voix et Iyad suivait par le oud. S'il découvrait un autre morceau, son maître le chantait phrase par phrase pour que l'élève le reprenne au fur et à mesure (L 53 à 58, P2).

Alain Chaléard a d'abord appris les percussions classiques au CNR de Lyon. Concernant les percussions traditionnelles, il a participé au départ à des stages concernant les rythmes du Maghreb. Pendant ces stages, l'enseignement était oral par le biais d'onomatopées. L'intervenant précisait les différents sons, les stagiaires le regardait, puis répétaient. Lors de ses voyages au Maghreb, il rencontre des musiciens et apprend en les regardant et en leur posant des questions. Ils lui expliquent certaines choses, un lien se fait et ils jouent ensemble (L 23 à 29, P1). Pour les rythmes du Moyen Orient, Alain a rencontré par la suite différents musiciens orientaux. Parmi eux, Adel SHAMS EL DIN qui lui a appris la derbouka et surtout le riqq (L 21 à 23, P1).

Ali Mnejh a commencé l'apprentissage de la musique au Lycée dans le cadre d'un club. Les cours se composaient ainsi : dictée de la musique orientale et traditionnelle tunisienne, cours de solfège, exposition des modes.

Après le lycée, Ali intègre l'Institut Supérieur de Musique à Sfax où il apprend le piano pendant quatre ans, le oud pendant deux ans car il est obligatoire durant cette période, tout en pratiquant l'accordéon en autodidacte. Après avoir acquis un niveau qui lui permette de jouer dans les mariages, il décide de contacter différents accordéonistes professionnels pour améliorer son niveau (ornementations, trilles...), (L 54 à 68, P 2,3). La technique de jeu du piano lui permet aussi de se perfectionner (rapidité, doigtés...) sur l'accordéon (L 85 à 88, P3).

Lors d'un cours, par exemple, le professeur, en début de séance, pour apprendre un morceau, le joue au oud phrase par phrase en accentuant sur les temps forts, ainsi l'élève doit reconnaître le mode. Parfois l'enseignant commence par une improvisation modale pour permettre aux élèves de se mettre dans l'ambiance du morceau. En première et deuxième année, les cours hebdomadaires sont le solfège, la séance rythmique, la séance de chant et les dictées de musique

orientale et occidentale. Puis, en troisième et quatrième année, le cours de dictée est remplacé par un cours de transcription de musique occidentale, orientale et populaire (traditionnelle tunisienne), (L 27 à 32, P1 et P2).

II- Leurs méthodes d'enseignement de cette musique :

L'une des questions posée à mes interlocuteurs dans mes interviews concerne leurs méthodes d'enseignements de la musique orientale en France.

Voici leurs réponses :

Adel Shams el-Din dit qu'il n'y a pas de méthode fixe pour l'enseignement. Pour lui, cela dépend de l'élève, de sa vitesse de compréhension et aussi de sa motivation personnelle.

Première étape : Il commence par expliquer les bases rythmiques. Il explique donc le rôle des syllabes dans les cycles rythmiques, les sons principaux (le doum, le tak et le silence), le temps fort et le temps faible.

Deuxième étape : Il explique les positions et les mouvements des doigts sur l'instrument.

Troisième étape : Après que l'élève arrive à un niveau avancé, Adel l'invite à venir voir des répétitions ou des concerts pour lui permettre, comme il dit (L 69 et 70 p 2) : « de voler la technique comme je l'ai volé moi-même ».

Il explique que ces études d'ingénieur lui ont permis ainsi d'analyser sa technique de jeux des percussions orientales, pour une explication plus claire, simple et détaillée pour l'élève.

Iyad Haimour, quant à lui, a inventé sa propre méthode d'enseignement, inspirée de ce qui lui a été transmis : l'apprentissage rythmique (L 81 p3) c'est-à-dire, savoir poser les paroles sur les rythmes et comment entendre une mélodie rythmiquement.

Premier étape : Il commence par jouer le morceau aux élèves,(L 84 et 85 p 3) : « moi j'aime bien .toujours quand ont commence un morceau, le jouer...dans le tempo, dans l'école, les ornements. Je mets la totale, l'élève sait à quoi s'attendre,... ».

Deuxième étape : (L 89 et 90 p 3) : « ...je commence par poser le morceau, après le rythme, ou on commence par la rythmique, ça dépend des morceaux. Si on arrive à poser la rythmique et chanter tout de suite, c'est déjà ça de gagné.. ».

Troisième étape : Décortiquer phrase par phrase le morceau et expliquer les ornements.

Alain Chaléard enseigne les percussions orientales en laissant la priorité à la transmission orale. Néanmoins, il laisse à ses élèves la liberté d'écrire ou d'avoir un support écrit sous forme de partition ou d'onomatopées, à condition que ce support reste un aide mémoire.

Ali Mnejh choisit lui de jouer sur le répertoire musical oriental, un répertoire qui contient des chansons connues dans le monde oriental, simple et facile d'accès.

Il fait travailler les élèves également sur le « taqsim » (improvisation modale).

Pour expliquer le _ de ton, Ali Mnejh utilise le solfège pour faire repérer à ses élèves visuellement cette note et aussi la structure rythmique et la structure mélodico rythmique. Il utilise aussi la méthode traditionnelle, la transmission orale, pour faire entendre à un élève la note MI _ de ton, par exemple. Ali Mnejh fait entendre un MI beccard, puis un MI bémol et enfin un MI _ de ton par le chant pour faire prendre conscience et faire repérer, petit à petit, à l'élève la valeur de ce degré.

III- Analyse : Comment les enseignants ont appris et comment ils enseignent

La culture musicale enseignée des intervenants est la musique orientale et maghrébine. Leurs histoires, leurs cultures et leurs origines sont différentes. Chacun a un parcours musical propre.

L'enseignement d'une même musique n'engendre pas un apprentissage commun. Néanmoins, on retrouve certaines similitudes.

Les enseignants ont tous appris par transmission orale. En effet, on remarque plusieurs points communs. Tels que l'apprentissage par le chant en ce qui concerne les instruments mélodiques (oud) ou l'écoute de la mélodie pour l'accordéon oriental. Les professeurs ou maître des enseignants utilisaient donc l'imitation du geste et la répétition des phrases mélodiques ou d'un rythme et du son comme méthode d'apprentissage. Pour mener à bien ces démarches, la capacité d'observation des élèves est donc un point important. On retrouve aussi l'autodidactie dans les cursus de certains intervenants concernant leurs instruments de prédilection. C'est le cas pour Adel Shams el-Din (percussions orientales, plus précisément le riqq), Iyad Haimour (qânoun et nay) et Ali Mnejh (accordéon oriental). En partie, car celui-ci, pour améliorer sa technique, consulta des accordéonistes confirmés. Et pour d'autres, un cheminement se fait entre les questions théoriques par les apprentis et les réponses en pratique par les maîtres ou musiciens. Cela concerne Iyad qui questionne son maître et qui lui répond par le chant ; Alain interroge des musiciens qui lui répondent partiellement et il essaie de jouer avec eux.

Ali Mnejh est le seul à avoir effectué deux méthodes d'apprentissage : oral et écrit. De plus, dans son cursus, on remarque un enseignement des musiques occidentale, orientale, savante (malouf) et populaire tunisienne en simultané.

La méthode d'enseignement de la musique orientale des enseignants est une méthode à dominante orale. Selon leur apprentissage de cette musique, on observe qu'ils enseignent de la même manière qu'ils ont appris. De plus, ce n'est pas une méthode fixe pour chacun et on constate l'adaptation de chaque enseignant en fonction des élèves et de leurs origines culturelles (ex : Iyad Haimour enseigne à une majorité d'élèves musiciens lecteurs, donc il utilise le solfège comme aide mémoire pour faciliter le travail de chacun – L100 à 105, P3).

EXEMPLE D'enseignement de la musique orientale et maghrébine au maghreb et AU MOYEN-orient

En Tunisie et à Sfax plus précisément, il existe l'Institut Supérieur de Musique qui correspond à notre université de musicologie. L'institut se décline en deux départements :

- _ musique classique occidentale
- _ musique orientale (dans ce département se regroupe également la musique classique et traditionnelle tunisienne).

L'étudiant intègre les deux enseignements et tous les cours concernent aussi bien la musique orientale que la musique occidentale.

Les cours sont ainsi composés :

- _ 1^{ère} et 2^e année : cours de solfège, rythmes, chant, dictée orientale et occidentale
- _ 3^e et 4^e année : cours de solfège, solfège rythmique, transcription de musique orientale et occidentale, méthodologie de recherches, analyse, interprétation des deux systèmes musicaux (L 41 à 43, P2).

Ali MNEJH a effectué ce cursus à l'Institut Supérieur de Musique. Ce qui nous a permis d'obtenir des informations sur les méthodes d'enseignement effectuées.

I- Les méthodes d'enseignement au Maghreb (ex : la Tunisie) :

Ali MNEJH commence à donner des cours individuels pour enfants à domicile dès sa quatrième année et en parallèle, dans des conservatoires privés. Lors de ces cours d'une heure, Ali alterne deux musiques : occidentale et orientale. En début de séance, qui commence par la partie occidentale, il fait un rappel du cours précédent, puis il avance de 3 ou 4 mesures suivant la capacité de l'élève. Enfin, il finit la séance par l'apprentissage d'une chanson orientale : « ...soit cette chanson fait succès à la télé que tous les enfants vont apprendre vite, soit c'est une chanson qu'il apprend à l'école ou à la maison... » (L 108 et 109, P4).

Selon Ali, à l'Institut, d'autres professeurs ont une autre méthode. Pour une même séance (décrit précédemment), le professeur distribue les partitions d'un morceau (cf. exemple Annexe 2) où figure les paroles, il demande alors aux élèves, tour à tour, de chanter un refrain. C'est donc aux élèves de faire l'effort de mettre les paroles sur la mélodie (L 36 à 40, P2).

II- Les méthodes d'enseignement au Moyen-Orient (ex : la Syrie) :

En 1992, le Conservatoire Supérieur de Musique de Damas (Syrie) a vu le jour pour une action musicale académique. Au sein de cette structure, on propose, en parallèle, un enseignement de musique classique occidentale et un enseignement de musique classique orientale et traditionnelle. Tous les instruments d'orchestre symphonique et philharmonique sont enseignés. Concernant la musique classique orientale, les instruments traditionnels sont le oûd, le qânoun, le nay, les percussions orientales, le chant, le violon et sa famille. Pendant les trois premières

années, l'étudiant suit les deux enseignements (musique classique occidentale et orientale). A compter de la quatrième et/ou la cinquième année, l'étudiant choisit de se spécialiser dans une des deux cultures musicales.

En fin de cursus, le niveau d'étude équivaut à bac + 5 dans ce pays. L'effectif global est de 176 étudiants. De plus, chaque année par concours d'entrée, 30 à 35 étudiants sont reçus (L 15 à 19, P1).

Les concours d'entrée, avec une commission composée de jurés russes et syriens, sont ainsi établis :

- Musique classique occidentale (L 27 à 30, P1) :
 - épreuve instrumentale concerto complet en trois mouvements de son choix
 - épreuve de déchiffrage jouer une partition inconnue par le candidat sur son instrument
 - épreuve de solfège, de chant et parfois de rythme
 - une ou deux questions théoriques
- Musique classique orientale (L 31 à 34, P1):
 - épreuve instrumentale un morceau de son choix
 - épreuve de déchiffrage jouer une partition inconnue par le candidat sur son instrument
 - épreuve de solfège
 - une question sur les rythmes
 - une question sur les maqâms (modes)
 - une question de théorie générale sur la musique classique orientale

Lors de mon voyage à Damas (du 14 au 27/09/2004), j'ai eu l'occasion de visiter le Conservatoire Supérieur de Musique et ainsi rencontrer le directeur, Monsieur Nabil EL LAW. Grâce à cet entretien, j'ai pu réunir les informations citées ci-dessus. Les cours au Conservatoire malheureusement n'avaient pas encore commencés (rentrée en octobre). Tout de même, j'ai eu l'occasion d'assister à quelques répétitions de musique classique occidentale et orientale. De plus, j'ai pris plusieurs cours de percussions orientales afin d'observer la méthode d'enseignement et de pratiquer cette musique.

Lors des répétitions de musique classique occidentale, sous la direction d'un professeur russe qui enseigne l'harmonie, l'analyse et la chorale au CNSM, la chorale exécutait une œuvre classique occidentale et une œuvre orientale. On remarque qu'ils utilisaient un support écrit, la partition, pour les deux morceaux.

Dans le cadre d'une autre répétition de la chorale, concernant deux morceaux de musique orientale, la partition était le support principal de ce travail, avec la présence du professeur de percussions orientales et un de ses élèves afin d'accompagner ces derniers. Pendant cette séance, Jamal EL SAQÂ discutait avec son élève des problèmes de mise en place du rythme sur la mélodie. Pour ce faire, ils utilisaient la partition de la mélodie et annotait le rythme adapté seulement pour l'une des deux œuvres. Pour l'autre, il n'utilise aucun support.

Au CNSM, il existait un orchestre féminin de musique orientale composé d'un violoncelle, d'un violon, d'un nay, d'un qânoun, d'un oûd, de deux percussionnistes (riqq et def) et d'une

chanteuse, sous la direction d'un professeur syrien. Les morceaux interprétés faisaient parties du répertoire classique oriental et populaire syrien. Le support principal de travail était aussi la partition pour tous les instruments sauf les deux percussionnistes.

Dans le cadre de mon projet A et en tant que personne ressource, Monsieur Jamal EL SAQÂ, professeur de percussions orientales au CNSM, lors d'une première séance, utilisait une méthode d'enseignement à dominante écrite. Pour mon premier cours de percussions, il aborda l'apprentissage du solfège (cf. Annexe 3).

IV- Analyse des deux méthodes d'enseignement pour une comparaison des différences et de leurs causes :

La transmission orale, au Moyen-Orient et au Maghreb, dans l'histoire, est à la base de l'enseignement de la musique. A partir du 20^e siècle, la musique orientale a emprunté le système de notation occidentale. Ce système s'est généralisé jusqu'au Maghreb. On le retrouve aujourd'hui au CNSM de Damas (Syrie) et à l'Institut Supérieur de Musique de Sfax (Tunisie).

Au CNSM de Damas, nous observons, lors de trois moments (répétitions et cours), que la partition prédomine dans l'enseignement de la musique orientale. Le concours d'entrée est une image significative de l'enseignement dispensé.

En Tunisie, on retrouve le même concept même s'il n'y a pas de concours d'entrée. C'est-à-dire, la présence d'un support écrit, la partition.

De plus, ces deux structures ont d'autres points communs, l'enseignement aussi bien de la musique classique occidentale qu'orientale. C'est un fait culturel fondamental.

En comparaison, en Tunisie, l'Institut Supérieur de Musique à Sfax enseigne la musique orientale. A l'inverse, en Syrie, le CNSM de Damas n'enseigne pas la musique maghrébine.

Une différence supplémentaire entre le CNSM de Damas et l'Institut Supérieur de Musique à Sfax, c'est que l'Institut dispose d'un enseignement à transmission orale qui est tout aussi présent que l'écrit.

ANALYSE GLOBALE DES METHODES D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE ORIENTALE EN FRANCE, EN TUNISIE ET EN SYRIE

Dans le cadre de l'enseignement de la musique orientale, on retrouve différents contextes pratiqués tels que le rapport maître/élève, professeur/élève (cours individuel), l'autodidactie et les institutions enseignantes.

Un exemple de rapport maître-élève, celui de Iyad Haïmour où le maître transmet tout son savoir à l'élève qu'il choisit, digne de son apprentissage. Dans le pays d'origine (Syrie), l'enseignement se fait par transmission orale.

En cours individuels, pour exemple, trois des interlocuteurs interviewés enseignent la musique orientale en France (rapport professeur/élève).

Pour l'autodidactie, dans la pratique, on peut se référencer à Adel Shams el-Din qui a appris le riqq seul en observant un autre musicien professionnel. D'autres manières d'apprendre seul existent : méthode (livre), en imitant (vidéo), en écoutant (support audio)... et on peut les combiner.

L'enseignement de la musique orientale est pratiqué dans différentes institutions :

- le conservatoire
- l'école de musique
- le club de musique (retrouvé au Moyen-Orient et au Maghreb)

La musique évolue, différents contextes y sont favorables. En effet, le rapport maître/élève permet de sauvegarder les caractéristiques principales de la musique orientale car elle se transmet oralement, d'une manière directe et selon la tradition. Elle évolue aussi car chaque maître apporte son parcours et son « bagage » personnel, et chaque élève transmet à son tour ce qu'il a appris en apportant des éléments personnels, tout en respectant l'identité de cette musique.

Dans le cadre de cours individuels (professeur/élève), la musique orientale est préservée et peut évoluer si son identité est sauvegardée.

L'autodidactie permet aussi de préserver cette musique, à conditions de faire la démarche de chercher des informations et de s'assurer que les sources sont fiables.

Les institutions enseignantes (en occident) préservent et font évoluer l'enseignement et la musique orientale, à conditions de toujours respecter les éléments constitutifs de celle-ci. De plus, ces structures permettent des échanges par la présence de différents genres musicaux (classique occidentale, jazz, musique actuelle, musique traditionnelle), qui engendrent différents outils pédagogiques.

Pour ma part, le contexte du CNSM de Damas est un exemple alarmant de l'enseignement de la musique orientale. En effet, cette institution applique sans réflexion préalable une méthode d'enseignement empruntée à la musique classique occidentale. Le CNSM a donc pour seul objectif la modernité afin d'être une copie d'un conservatoire occidental. Par conséquent, il risque de dénaturer cette musique, voir de la faire disparaître.

En parallèle, tous les autres contextes sont favorables pour la préservation et l'évolution de la musique orientale, à condition que les éléments constitutifs de cette musique soient respectés. Néanmoins, une école de musique ou un conservatoire peut contribuer aussi à sa préservation et à son évolution par ces différents échanges (rencontre inter-disciplinaire, atelier d'improvisation, etc...). Un contexte seul peut être incomplet, on peut en associer.

Par exemple, l'Institut Supérieur de Musique à Sfax (Tunisie) a su adopter un enseignement de musique occidentale et orientale. L'enseignement de la musique orientale empreinte les deux méthodes, celles de l'écrit et de l'oral. Ce qu'il faut retenir, c'est que l'essentiel de cette musique est transmis oralement. Cela montre une adaptation d'outils pédagogiques dans un souci de sauvegarde de l'identité musicale.

Par ailleurs, le livre « Le Maghreb, ses richesses culturelles passées et à venir » (les actes du colloque de Lyon, du 14 et 15 février 1997) aborde, entre autres, la difficulté de l'enseignement de la musique orientale en Tunisie. Lors d'un débat, Mahmoud GUETTAT précise que l'enseignement est un gros problème, que la vie moderne ne permet plus de la tradition de se faire normalement. En Tunisie, par exemple, ils essaient de former les enfants au solfège mais auparavant, ils les préparent mentalement en formant leurs oreilles et en leur donnant le goût à cette musique. Il précise aussi qu'ils ne peuvent pas négliger totalement le solfège car il a un rôle d'aide mémoire important. Mr GUETTAT dit : « ... quand on est familiarisé à cette musique, la transcription ne pose pas de problème : on passe outre, on lit entre les lignes, on dépasse la transcription, on personnalise cette transcription par les réserves que l'on a en soi. » (cf. Annexe 9).

L'enseignement de la musique orientale au sein d'un conservatoire, dans un pays arabe, ne risque-t-il pas de la dénaturer ? L'avant dernière question posée aux enseignants : « Dans les pays arabes, la création de conservatoire sur le modèle occidental est de plus en plus présente, qu'en pensez-vous ? », ainsi que la dernière question : « Quelle est selon vous la raison ? », va nous permettre d'y répondre.

Pour Iyad Haïmour, l'idée de créer un conservatoire est une excellente idée car c'est un lieu où les musiciens se rencontrent, où il y a des expériences et où, dans les meilleurs des cas, des professeurs viennent enseigner des autres pays arabes.

Il évoque comme exemple l'un des premiers conservatoires d'un des pays du Moyen-Orient, celui du Caire (Maahad el mousiqâ el arabia), en Egypte. Il fût créé dans les années 40. Selon cet enseignant, le conservatoire du Caire remplit son rôle, comme il se doit, puisqu'il dispense un enseignement de musique d'abord locale (musique du Moyen-Orient), puis enseigne éventuellement la musique classique occidentale.

Iyad Haïmour cite un autre exemple de conservatoire, celui de la Tunisie. Dans cette structure, toutes les disciplines enseignées dans les conservatoires occidentaux (solfège, analyse

musicale...) sont appliquées et réadaptées à la musique locale.

Cet enseignant indique un autre fonctionnement de conservatoire, celui de Damas (Syrie), sa ville d'origine. Il considère l'action musicale actuelle du Conservatoire National Supérieur de Musique de Damas comme une erreur monumentale. Le CNSM a pris pour modèle le programme du conservatoire occidental sans avoir réfléchi, au préalable, afin de l'adapter à la culture et à la mentalité du pays d'origine. En effet, même les musiciens orientaux utilisent systématiquement la partition, il trouve la situation regrettable et paradoxale : « ...maintenant, ils peuvent pas jouer un samaï, par exemple sur un tambourin, sans qu'ils lisent la partition. C'est devenu un petit peu caricatural. Ils ne jurent que par la partition et si tu n'es pas lecteur, si tu n'es pas très bon en solfège, t'es mauvais musicien au conservatoire. Ou alors, t'es carrément éjecté. Bon ça vaud ce que ça vaud, ça fait de bon lecteur, certainement des bons musiciens. Ils font de la musique occidentale, il y en a beaucoup qui ne savent même pas jouer un mode arabe mais ils parlent arabe, ils mangent arabe et ils vivent dans un pays arabe... » (L 140 à 146, P4). Un autre paradoxe interpelle Iyad, celui de l'enseignement du oud arabe au conservatoire par un professeur d'Azerbaïdjan et sa femme qui enseigne le qânoun...

Les raisons de cet engouement au système de conservatoire occidental dans les pays arabes, plus précisément en Syrie, sont, selon lui :

– Politiques :

- Le conservatoire est une institution occidentale dans l'esprit de ceux qui ont importé cette idée. Par conséquent, l'enseignement occidental dispensé est au détriment de l'enseignement de la musique du Moyen-Orient.
- Des accords probables sont établis avec d'autres pays (ex : Russie) où des échanges entre élèves syriens et professeurs russes se font.

– Socio-culturelles :

- La musique orientale, pour les familles aisées, est devenue péjorative et donc ils veulent faire apprendre à leurs enfants plutôt de la musique occidentale. C'est aujourd'hui un signe de distinction de rang social (L 166 à 170, P5).
- L'Occident est un modèle pour la Syrie, la réussite de celle-ci sert d'exemple de modernité. Par conséquent, cela engendre un complexe d'infériorité (L 132 et 176 à 177, P4 et 5).

En Egypte, avant la création du Conservatoire du Caire (Maahad el mousiqâ el arabia) dans les années 40, il existait le « Club » de musique nommé « Fouad el Awel » où l'enseignement dispensé était basic, selon les propos d'Adel Shams el-Din.

Concernant les conservatoires et les écoles de musique, Adel considère qu'il faut déjà être musicien pratiquant pour intégrer ces structures. Il pense que le rôle d'un conservatoire n'est pas de « fabriquer » des musiciens à part entière mais de leur apporter des connaissances théoriques afin d'améliorer un niveau existant (technique...), « ... on peut pas mettre n'importe qui à l'école de musique de ce côté là, l'autre côté il sort un musicien, ça marche pas ça ... » (L 100 à 104, P3). Il sous-entend que l'enseignement par l'écrit (partition), dans les conservatoires et les écoles de musique, est dominant. Par exemple, pour Adel, la partition permet de faire avancer, de faire apprendre plus vite un morceau aux élèves. Par contre, il insiste sur le rôle de la partition en tant

qu'aide mémoire, il l'a définit comme un codage. Pour lui, ce n'est pas la partition qui fait un musicien, c'est le musicien qui joue la partition. Après avoir appris un morceau sur ce support, sans celui-ci, il faut le « jouer du cœur ». Adel précise qu'on peut être musicien sans pour autant savoir lire une partition, « ... avant la création des conservatoire et des écoles de musique il y avait des musiciens et il y aura toujours des musiciens. » (L 115 à 116, P5).

Les raisons du développement de ces conservatoires et leurs méthodes d'enseignement selon Adel sont :

– Socio-culturelles :

- «...on est attiré un petit peu par la culture avancée un peu de l'occident dans ces derniers siècles... » (L 117 à 118,p5), afin d'obtenir des musiciens qui pratique de la musique orientale (au Moyen-Orient) du même niveau technique que les musiciens qui joue de la musique occidentale (en occident).

Alain Chaléard, sans connaissances du système des conservatoires et de leurs méthodes d'enseignement, ne porte pas de jugement précis à ce sujet mais évoque ce qu'il a vu lors de ses voyages. En Tunisie, il a pu constater que les musiciens, qui pratiquent la musique orientale et jouant des instruments mélodiques, utilisaient beaucoup les partitions, sauf pour les percussionnistes. Alors qu'au Maroc, il « sentait » que l'enseignement de la musique orientale est resté traditionnel, donc par transmission orale. Il remarque aussi que les musiciens orientaux sont attirés par la virtuosité : « ... plus ça va vite, mieux c'est, donc on travail ses gammes comme en musique occidentale. Pourquoi, pour qu'on aille encore plus vite alors que c'est complètement faux. Quand on voit les musiciens roumains, qui jouent du violon par exemple, ils savent pas lire une note de musique mais quelle virtuosité quoi. Mais bon, ils sont dans ce processus là, bon ils verront ce que ça va donner... » (L 59 à 63, P3).

Les raisons, pour Alain, sont :

– Socio-culturelles :

- Il constate donc une attirance vers l'occident pour son développement.

Ali Mnejh a reçu un enseignement de musique occidental (enseignement écrit) et oriental (enseignement écrit et oral). Il considère que les conservatoires évoluent, en Tunisie, vers la méthode européenne en ce qui concerne le solfège, le contrepoint et la théorie. Il précise aussi que tous les professeurs qui enseignent la musique occidentale ne sont pas tunisiens. Selon lui, les professeurs tunisiens ne sont pas assez compétents pour enseigner la musique occidentale.

Concernant la musique orientale, aucune méthodes (technique de jeu) pour instrument oriental (oud, qânoun, nay...) n'existent. Actuellement, des méthodes sont en cours de réalisation en Tunisie. En effet, le souhait à réaliser est d'utiliser des méthodes d'enseignement de la musique occidentale (partitions) en tant qu'aide mémoire, adaptées à la musique orientale, tout en privilégient la transmission orale.

Il considère que l'application à la lettre de la méthode d'enseignement de la musique occidentale sur la musique orientale la ferai disparaître, cela ne sera plus de la musique orientale car ces deux systèmes musicaux sont différents (l'hétérophonie) : « ... de faire de cette musique un plus un égal deux. C'est comme l'Europe, on respecte les croches, on respecte les silences et tout. C'est bien comme musique, c'est joli, c'est-à-dire, c'est ordonné mais c'est pas ça la musique orientale. » (L 156 à 159, P 5).

conclusion

Concernant l'avenir de la musique orientale, il faut tout d'abord apporter une réflexion sur ses méthodes d'enseignement actuelles en Syrie, en Tunisie et en France.

La méthode d'enseignement de la musique orientale actuelle au Conservatoire National Supérieur de Musique de Damas (Syrie) met en danger, comme on l'a précisé auparavant, l'avenir de cette musique car les méthodes employées risquent de la dénaturer profondément. A force de vouloir ressembler à un conservatoire occidental, avec un enseignement de musique occidentale, au détriment de l'enseignement de la musique orientale et surtout d'employer des outils pédagogiques sans adaptation au préalable, on risque de faire disparaître les caractéristiques culturelles de cette musique, notamment, l'hétérophonie. C'est le risque aussi de fixer les degrés mobiles en conservant le tempérament de l'échelle. Cela transformerait la musique orientale en musique que l'on pourrait nommer « occi-orientale ». Risquer de perdre une telle richesse, par soucis de modernisme, c'est quelque chose qui nous inquiète énormément.

Le modernisme ne se cantonne pas qu'au CNSM de Damas et à sa méthode d'enseignement, il va au-delà. Cette transformation s'opère sur les instruments traditionnels. Par exemple, c'est le cas pour les derniers ouds à la mode que l'on voit dans beaucoup d'orchestres orientaux. Ce oud n'a plus de caisse de résonance, il est plat, il dispose d'un système électro-acoustique comme sur une guitare électro-acoustique. C'est le cas aussi de la peau en poisson qui soutient le chevalet du qânoun, remplacée par du plastique. Les percussions aussi n'ont pas été épargnées. Concernant la derbouka, par exemple, la terre cuite a été remplacée par la fonte et sa peau de poisson par du plastique. C'est également le cas pour le riqq, son cadre en bois fût remplacé par du métal et sa peau naturelle par du plastique.

Au Moyen-Orient, au sein de certains orchestres, la section des cordes (violons, violoncelles...) a été remplacé par un clavier. Dans d'autres cas, celui-ci remplace carrément la section rythmique (derbouka, def, riqq...) car les synthétiseurs utilisés sont appelés synthétiseurs orientaux (WK2 YAMAHA ou GEM) et disposent d'une boîte à rythmes. L'utilisation de cet instrument fixe les degrés mobiles en gardant l'échelle du mode ce qui fait perdre une caractéristique essentielle de la musique orientale. Ces caractéristiques font partie de la richesse de cette dernière.

Le CNSM de Damas devrait s'inspirer de la méthode d'enseignement présente en Tunisie qui concilie deux outils pédagogiques : l'oral et l'écrit. Même si pour les Tunisiens l'occident est un repère, les introducteurs de la méthode à l'occidentale sont conscients du danger de celle-ci et de la dérive quelle peut engendrer. Néanmoins, emprunter des outils pédagogiques au service de l'enseignement de la musique orientale, c'est un processus retrouvé dans le parcours de certains enseignants interviewés, tel qu'Adel Shams el-Din qui s'est servi de ses études d'ingénieur pour analyser sa technique de jeu, pour mieux l'expliquer. C'est également le cas pour Ali Mnejh qui a transposé la technique du piano afin d'améliorer sa technique sur l'accordéon.

La musique orientale en France tient sa place car elle est dépaysante et recherchée. Elle produit donc un engouement pour son apprentissage traditionnel à transmission orale et pour sa richesse culturelle. A l'inverse, au Moyen-Orient et au Maghreb, la société porte une image négative vis-

à-vis des personnes pratiquant la musique traditionnelle (ex : musiciens de mariage, de cabaret...). De plus, le manque de structures et de programmes de sauvegarde du patrimoine, d'une manière générale, nuisent à la culture de ces pays.

La France permet, par son interculturalité, la sauvegarde et l'évolution des musiques traditionnelles, plus précisément de la musique orientale et de son enseignement en ce qui nous concerne. Plusieurs structures permettent ce maintien (ex : l'Ecole nationale de musique de Villeurbanne, les Centres de Musiques Traditionnelles, les associations...). Pour être plus précis, les enseignants de musique orientale à l'ENM de Villeurbanne concilient un enseignement oral en y associant un support écrit (la partition) en tant qu'aide mémoire.

Au départ autodidacte, je suis la preuve vivante de la possibilité de ces enseignements car j'ai suivi un cursus diplômant (DEM) au sein de cette école et me voilà au CEFEDM afin d'obtenir mon diplôme d'état. Je n'aurai jamais pu le faire dans mon pays d'origine, l'Algérie, pour la simple raison qu'il n'existe pas de tels diplômes pour enseigner la percussion...

Lorsque j'étais à l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne, j'avais une vague idée de la réalité des modes de transmission au Moyen-Orient et au Maghreb. Pendant cette période, je m'interrogeais sur les méthodes d'enseignement de la musique orientale et maghrébine. En effet, je questionnais les musiciens de cette culture avec qui je collaborais et un point nous réunissaient, c'est le fait d'être autodidacte, même si nous avons des parcours différents. Pendant mon cursus diplômant, l'enseignement était réparti de la manière suivante : 80 % d'oral, 20 % d'écrit. J'ai donc appris à analyser les modes mélodiques, rythmiques et la relation mélodico-rythmique. Toute en pratiquant la musique, cela m'a permis d'avancer et d'évoluer tout au long de mon parcours.

J'ai constaté, dans un contexte professionnel (préparation de concerts), que si un des musiciens ne connaissait pas la musique orientale, il existe deux manières de procéder : soit il apprend le morceau par un support audio (CD), en complément des explications verbales des autres musiciens sur les éléments constitutifs de cette musique (forme du morceau, structure mélodique, structure rythmique et leur relation), soit il apprend phrase par phrase par ces derniers, en expliquant verbalement les mêmes éléments. On peut aussi utiliser la partition, pour les musiciens lecteurs, pour aller plus vite, toujours avec les mêmes explications. Que ce soit dans le cadre d'un enseignement ou d'une collaboration (concerts) avec d'autres musiciens qui ne connaissent pas la musique orientale, il faut savoir transmettre les éléments constitutifs de cette musique.

Ce que je retiens de mes observations concernant ce travail sont trois façons de transmettre la musique orientale. Il y a l'imitation directe, l'imitation avec l'explication verbale et l'écrit. Dans mon enseignement, j'utiliserais ces trois éléments combinés pour transmettre la musique orientale. L'imitation directe et l'imitation avec explications verbales sont indispensables et indissociables. Eventuellement, on peut utiliser l'écrit si besoin. Pour ma part, la transmission du système musicale de la musique orientale aux élèves ne peut pas s'appuyer que sur l'imitation, ou que sur la représentation graphique (partition...). Si les éléments constitutifs de la musique orientale sont transmis cela sauvegarde celle-ci tout en laissant une part de liberté dans le jeu (improvisations, ornements...).

Enfin, la musique orientale n'est pas cloisonnée à une culture, elle est accessible à tous...

GLOSSAIRE

- Daf : Tambour sur cadre en bois, recouvert d'un côté par une peau
- Darbouka : Tambour calice
- Doum : son grave de la derbouka (temps fort)
- Maqâm : mode musical (appellation dans les pays du Moyen-Orient)
- Mouachahat : poésie chantée
- Noubâ : suite musicale en musique savante du Maghreb
- Oud : luth arabe
- Riqq : tambourin sur cadre en bois, comportant dix paires de cymbalettes, recouvert d'un côté d'une peau
- Sharqi : Moyen-Orient
- Tab' : mode musical (appellation des les pays du Maghreb)
- Tak ou tek : son aigu de la derbouka (temps faible)
- Tarab : l'extase dans la musique
- Tarth : petit orchestre composé d'instruments traditionnels (au Moyen-Orient)

BIBLIOGRAPHIE

Références des livres :

- Les actes du colloque Lyon 14 et 15 février 1997 « Le Maghreb, ses richesses culturelles passées et à venir »
- Les actes du colloque du congrès du Caire de 1932
- Cahiers des musiques traditionnelles, n°12, Noter la musique (Georg)
- « Apprendre en imitant », Fayda WINNYKAMEN (PUF)
- D'Erlanger Baron Rodolphe « La musique arabe » (Les Geuthner), 2000, Paris, 6 volumes, réédition des 6 tomes parus entre 1930 et 1959
- Les actes du colloque « De l'écriture d'une tradition orale à la pratique écrite d'une tradition » (Modal Poche)

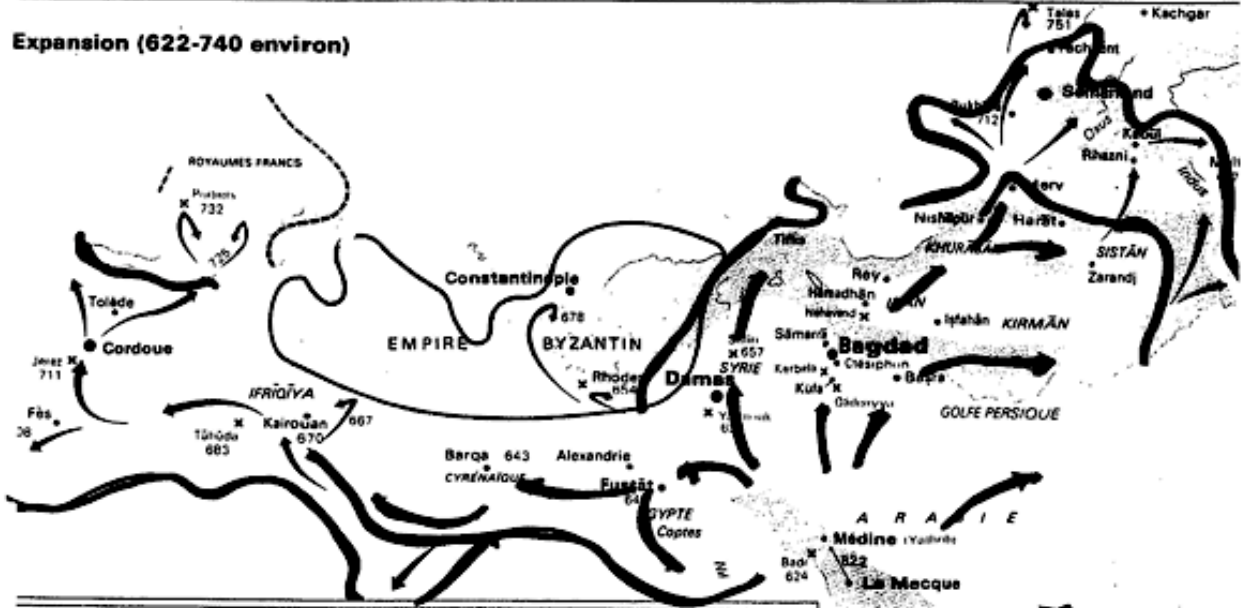
ANNEXES

- Annexe 1 : La carte géographique
- Annexe 2 : La partition avec les paroles
- Annexe 3 : Exercice de solfège
- Annexe 4 : Interview Adel SHAMS EL DIN
- Annexe 5 : Interview Iyad HAIMOUR
- Annexe 6 : Interview Alain CHALEARD
- Annexe 7 : Interview Ali MNEJH
- Annexe 8 : Interview Nabil EL LAW
- Annexe 9 : Extrait acte du colloque « Le Maghreb, ses richesses culturelles passées et à venir »
- Annexe 10 : Le film

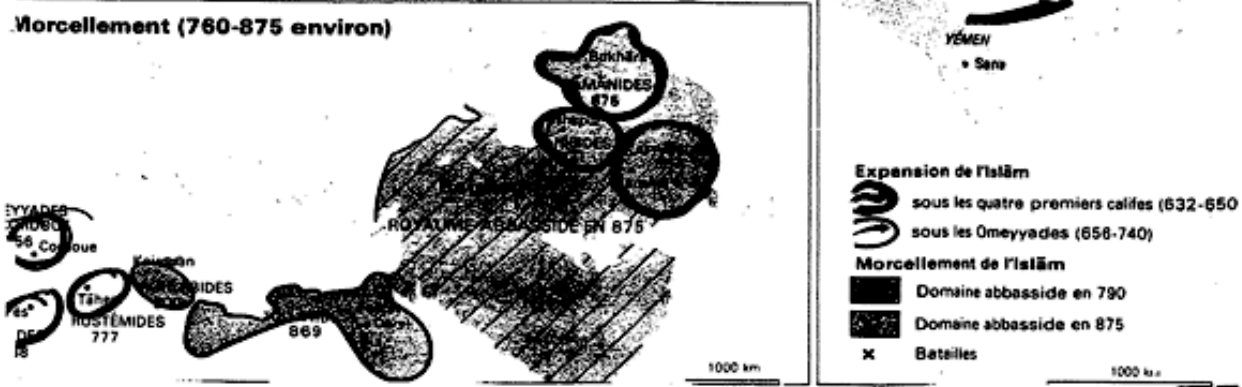
ATLAS HISTORIQUE 177

VII^e/X^e SIÈCLE

Expansion (622-740 environ)



Morcellement (760-875 environ)



1 $\frac{4}{4}$

2 $\frac{4}{4}$

3 $\frac{4}{4}$

4 $\frac{4}{4}$

5 $\frac{4}{4}$

6 $\frac{4}{4}$

7 $\frac{4}{4}$

8 $\frac{4}{4}$

9 $\frac{4}{4}$

Interview

Adel Shams el-Din Percussionniste

I.M. : Bonjour, pouvez-vous vous présenter ?

A.S. : Je m'appelle Adel Shams el-Din, bon je suis musicien d'origine égyptienne. A l'origine, j'étais ingénieur d'abord et j'ai fait de la musique orientale comme étude parallèle parce que, à l'époque, c'était pas sérieux de faire un métier comme musicien. J'ai demandé à mes parents d'aller au conservatoire, on m'a dit « non pas question », il faut faire des études supérieures sérieuses comme mes frères et sœurs qui sont passés avant moi. Après, si je veux faire de la musique, je fais de la musique pour moi, pour mon plaisir, en même temps. Si j'ai envie, après quand j'ai fini mes études, si j'ai envie de faire ingénieur, je fais ingénieur ou je fais musicien comme je veux. Alors, c'était un accord à l'amiable avec mon père surtout, c'est lui qui était un peu strict, comme il était l'un des premiers ingénieurs en Égypte dans les années 30, alors il a insisté pour que tous ces enfants suivent des études supérieures. Alors, j'ai fait ça et en même temps j'ai fait mes études avec un grand compositeur égyptien, qui est décédé maintenant, il s'appelait Fathi Gunéd. C'est lui qui m'a pris vraiment par la main pour m'apprendre la musique de A à Z. Lui, à l'époque, il composait des rythmiques de mesures comme ça au hasard, il écrit une partition, il vient à la répétition, il me met la partition sous le nez et il me dit « prend le riqq et joue », mais je dis « attends je dois regarder », il me dit « ne regarde pas, joue et si tu te plante, tu comptes les temps et tu comptes avec tes yeux et essaie de récupérer deux ou trois temps plus tard. Mais il faut jamais s'arrêter, si tu t'arrêtes, tu es mort ».

I.M. : Vous jouez de quel instrument ?

A.S. : En général, j'ai commencé avec la percussion, j'étais toujours attiré par la percussion. J'ai commencé comme tous les percussionnistes qui commencent, qui démarrent, ils démarrent toujours avec les bongos. Parce que c'est le plus facile, quand on tape à droite il y a le « doum », quand on tape à gauche il y a le « tak ». Après, j'ai commencé à être un peu plus compliqué, j'ai fait de la darbouka, parce que là il faut chercher les « doum » et les « tak » à l'intérieur et à l'extérieur. Et un jour je suis tombé vraiment sur un grand joueur de riqq égyptien (Samir Ben Yamine), qui est venu du Caire à Alexandrie pour accompagner un groupe, pour présenter une opérette. Là, je suis tombé complètement sur le dos ! Quand j'ai vu cette personne jouer de cet instrument, j'ai dit « voilà ça, c'est l'instrument que je rêve de faire ! ».

I.M. : Comment avez-vous appris à jouer de votre instrument ?

A.S. : Alors là, comme je dis toujours aux élèves, la technique il faut la voler, il faut pas attendre qu'on la donne avec la cuillère parce que ça prend pas comme ça. Il faut vraiment regarder les percussionnistes qui jouent, parce que si tu demandes à n'importe quel percussionniste de te montrer quelque chose, d'abord ou il sera malin et il va cacher, il va tourner le dos, il va jouer derrière pour pas montrer ce qu'il joue. Sinon, il va essayer de montrer, comme la plupart d'entre

eux n'ont pas appris vraiment la technique décortiquée, pièce par pièce, morceau par morceau, la première position, la deuxième position, les mouvements de la main droite, alors il va pas expliquer tout. Alors, la meilleure façon, c'est de le voir, regarder et voler ce qu'il fait.

I.M. : C'est comme ça que vous avez fait alors ?

A.S. : J'étais là-bas pour la première répétition, je l'ai vu jouer, j'ai dit « mais c'est pas possible ça existe pas quelqu'un qui est capable de jouer comme ça ». J'étais là-bas toutes les répétitions et toutes les présentations, devant lui, en train de regarder ces doigts quant il jouait. Comme j'avais pas un tambourin à l'époque, quand je rentrais chez moi, j'avais un plateau de four pour faire des gâteaux, qui ressemblait énormément à un tambourin. Je l'ai pris entre les mains et j'ai commencé à jouer et comme je voyais pas mes mains, mes doigts, j'ai mis un miroir devant pour pouvoir justifier les mouvements des doigts que je faisais avec les mouvements que je voyais en face de moi quand lui il jouait. Après un mois comme ça, il est parti, il est retourné au Caire, après il est partie du Caire il s'est installé à Londres, en Angleterre. C'était vers 74, il est parti en Angleterre et en 1980 j'ai atterri en Angleterre. Je l'ai rencontré là-bas, on a parlé de cette époque et tout ça... Ensuite, il a commencé à me montrer des mouvements qu'il fait avec ses doigts et il me dit : « Ces mouvements là, il y a personne en Égypte qui arrive à jouer ça ». Alors, j'ai pris le tambourin en face de lui, j'ai joué. Il était surpris, il m'a dit : « mais qui t'a appris ça ? », je lui ai dit : « Toi ! », il m'a dit : « quand ? », je lui dit : « Tu te rappelle quand tu as joué devant moi pendant un mois ? », il m'a dit : « oui », je lui dis : « Voilà, j'ai tout appris ». Alors, il était vraiment surpris et on est resté amis, malheureusement il a disparu maintenant mais je pense toujours à lui.

I.M. : On vous connaît en tant que musicien professionnel, enseigner vous aussi ?

A.S. : Le problème c'est que comme je voyage énormément, quand j'ai le temps, j'essai de consacrer un peu de temps pour former des élèves qui... Il y a des gens qui sont professionnels, il y a des musiciens, il y a des percussionnistes, il y a des gens qui ne sont même pas ni musiciens, ni percussionnistes qui aiment bien apprendre la musique surtout la percussion orientale. Alors, quand j'ai le temps j'essai de me consacrer pour donner la chance à la deuxième génération.

I.M. : Quelle est votre méthode d'enseignement ?

A.S. : Il y a pas une méthode fixe pour l'enseignement, c'est-à-dire, c'est par rapport... pour moi personnellement c'est par rapport à l'élève. Chaque élève a sa façon qu'il accepte, sa façon qu'il avance qui me donne, est ce que je vais aller plus loin ou je vais aller plus vite ou je vais aller plus longtemps, ça dépend de l'élève qui est en face de moi. En deuxième, comment il est motivé aussi parce que c'est la motivation qui le pousse à accepter vite ou moins vite, ou plus vite. En même temps, il y a autre chose, j'essai, je sais pas... d'améliorer, je veux dire... de profiter de mes études, comme j'ai fais ingénieur, pour commencer à analyser la technique que je joue, soit je joue à la derbouka ou le tambourin (riqq). J'essai de mieux expliquer ça aux élèves plus claire, plus net : il y a la première position, il y a la deuxième position, il y a la troisième position, il y a ça, il y a ça, et là ces doigts là ils bouges là, pour analyser le mouvement plus lentement, comme ça l'élève arrive à apprendre ça plus facilement.

I.M. : Vous abordez quoi en premier ?

A.S. : Je commence avec les bases rythmiques, comme quoi les rythmes sont composés de cycles,

les cycles sont composés de syllabes, et chaque syllabe doit commencer avec ou un temps fort ou un temps faible, soit un « doum » ou soit un « tek », et qu'est ce que c'est le « doum » et qu'est ce que c'est le « tek » et les silences, les bases qui sont pour toutes les percussions et pour tous les percussionnistes. Après, à partir de là, je commence à passer à l'étape suivante : comme quoi le mouvement de chaque doigt au ralenti et l'accélération. Et à partir de là, et à la fin, quand on arrive vraiment à un niveau avancé, j'invite les élèves à venir me voir pendant des concerts. Je lui donne l'occasion de voler la technique comme je l'ai volé moi-même. Je l'invite à venir me voir pendant une répétition ou pendant... et là il découvre d'autres choses. Après la répétition, après le concert, quand je lui demande, il me dit voilà aujourd'hui j'ai compris ça, aujourd'hui j'ai appris ça, parce que en jouant sur scène, c'est autre chose, c'est pas comme le cours parce que le cours c'est bien mais il faut voir aussi les musiciens quand ils jouent en « live », c'est la meilleur façon.

I.M. : Avez-vous un choix de répertoire ?

A.S. : Quand je commence, par exemple avec des débutants, j'essai de faire jouer le jeu avec eux ou les faire jouer le jeu avec moi. Pour leur faire apprendre à jouer un rythme simple, on fait un rythme. : doum tek doum tek, 1 2 1 2. Après, je leurs demande de faire 1 2 3, et après je leur fais dire 1 2 1 2 3, pour faire un rythme composé de cinq temps. Ensuite, on fait 1 2 1 2 1 2 3, pour faire un rythme composé de sept temps. Ils commencent à rentrer dans le jeu sans savoir. Je lui dis : « Là, tu viens de jouer un nawarth », « Mais qu'est ce que c'est un nawarth ? », « Voila un nawarth c'est un rythme à sept temps, s'est composé de ça et ça ». Je commence à lui faire découvrir le rythme en partant de 1 2 1 2 1 2 3... Et après, il se trouve piégé et après il prend goût un peu à ça, il est obligé de suivre, après il vient au cours en courant pour apprendre encore un nouveau rythme.

I.M. : Votre méthode a-t-elle évolué ?

A.S. : C'est-à-dire, moi quand j'ai commencé à enseigner c'était surtout à un percussionniste ou des percussionnistes déjà professionnels, qui m'ont demandé d'apprendre ça, apprendre à jouer les percussions orientales. J'ai commencé avec eux et moi personnellement, après petit à petit, à me rendre compte comme quoi des mouvements ou des choses que j'ai fais tout à fait naturellement depuis des années, j'ai commencé à analyser ça. J'ai commencé à mettre ça au programme pour les prochains élèves, comme quoi on commence avec ça et à chaque fois je commence à réagir autrement. L'histoire de parler avec les élèves, par exemple pendant le cours, j'ai commencé à faire ça il y a seulement 2, 3 ans. J'ai commencé à faire exprès, c'est-à-dire, c'était pas exprès au départ. Je parlais avec quelqu'un, il s'arrêtait et après j'ai dit « Pourquoi tu t'arrête ? », il me dit « Parce que j'arrive pas », j'ai dit « Non, il faut arriver parce que c'est à partir de là, quand tu vas avoir la musique qui joue à côté, d'autres percussionnistes qui font d'autres choses à côté, tu vas pas paniquer ». A partir de là, j'ai commencé à faire exprès dans le reste de mes cours.

I.M. : Dans les pays arabes, la création de conservatoire sur le modèle occidental est de plus en plus présent, qu'en pensez-vous ?

A.S. : Le système de conservatoire en Égypte ça a commencé dans les années 40, 50. Avant, il y avait le club de Fouad el Awel qui était au Caire, c'était même pas un conservatoire, c'était comme une école de musique, c'était basique. Après à partir des années 40, 50, on a fondé vraiment le conservatoire, l'école de musique orientale, tout ça, « Maahad el mousiqâ el arabia » comme on l'appel en orient. C'est très récent. Moi, je dis quand on va étudier la musique au

conservatoire ou à l'école de musique, c'est pour avoir un niveau supérieur de la musique, c'est à dire qu'il faut être déjà musicien. C'est-à-dire, qu'on peut pas fabriquer un musicien, c'est pas parce qu'on a fait des études à l'école de musique, quand on sort ça y est, on est musicien, peut importe qui, c'est pas « star académie ». On peut pas mettre n'importe qui à l'école de musique de ce côté-là, l'autre côté il sort un musicien, ça marche pas ça.

Comme j'ai dis les conservatoires ou l'école de musique, c'est bien pour améliorer le travail des musiciens, pour avancer, c'est pour aller plus vite par exemple. Quand il y a une partition par exemple, c'est plus facile à avancer pour apprendre, mais quand on a une partition entre les mains, il faut bien la jouer 1 fois, 2 fois, 3 fois, 10 fois. Après, il faut enlever la partition, il faut la jouer du coeur, il faut la jouer vraiment de soi même. On peut garder la partition à côté pour se rappeler de la mélodie, pour tout ça. Mais c'est pas la partition qui fait un musicien, c'est le musicien qui joue la partition. Il faut qu'il traduise cette partition, la partition c'est un codage, c'est un code pour se rappeler d'une mélodie parmi les autres mélodies pour ne pas disparaître comme ça dans la nature, parce qu'à force, on a la mémoire sélective. Quand il y a une mélodie que l'on a pas joué pendant quelques années, on commence à oublier cette mélodie, c'est pour se rappeler qu'on fait une partition. C'est pas seulement si tu ne joue pas la partition, tu n'es pas un musicien, ça à rien à voir du tout. Alors avant les écoles de musique, les conservatoires, il avait toujours des musiciens, il y aura toujours des musiciens encore.

I.M. : Quelle est la cause de ce phénomène ?

A.S. : Comme tu sais dans les pays arabes, là-bas, on est attiré un petit peu par la culture avancée de l'occident, ces derniers siècles. Parce que avant, c'était le contraire, c'était l'occident qui était attiré par la civilisation arabe au moyen âge tout ça, quand on a commencé à traduire les livres de sciences, des trucs comme ça, à l'époque d'âge d'or de la civilisation arabe. Là, dans le monde arabe, on est attiré par ça. Bon moi personnellement, je suis pas passé par le conservatoire, ni par l'école de musique, je me suis fais moi même et je suis bien arrivé à un niveau quand même assez avancé, tout seul, sans passé par là. Et j'ai appris la partition, j'ai appris tout ça, mais j'ai pas besoin de passer par le conservatoire pour apprendre ça ! Tout ça, on peut l'apprendre ailleurs. Le résultat, quant on adopte cette méthode là, on le voit à la sortie. C'est-à-dire, quant on voit après les musiciens qui sortent à quel niveau ils sont. C'est-à-dire, les musiciens qui sont vraiment musiciens, ils vont améliorer leurs niveaux avec la méthode occidentale, mais on peut pas faire un musicien seulement avec cette méthode.

Interview

Iyad Haimour
Musicien oriental (oud, qânoun, nay)

I.M. : Bonjour, pouvez-vous vous présenter ?

I.H. : Bonjour, je m'appelle Iyad Haimour, je suis né en Syrie et j'ai 42 ans. Musicien oriental dans la tradition arabe dans le Moyen-Orient, j'ai appris la musique en Syrie, à Damas, par un maître damasien, dans l'école traditionnelle par un apprentissage à transmission orale.

I.M. : Vous jouez de quel instrument ?

I.H. : Je joue, en fait, de plusieurs instruments traditionnels. À savoir, le oud, puis le qânoun (la sitar arabe) et enfin cet instrument qui est le nay (la flûte en roseaux).

J'ai commencé jeune et qui dit jeune dans un pays arabe, curieusement, j'ai été attiré, comme beaucoup de gens de ma génération, par l'Occident. Évidemment, parce que l'influence du cinéma, de la télévision, etc... curieusement, je peux vous dire que j'ai commencé sur un clavier, j'ai touché à l'accordéon et même la gratte. J'ai fait un peu de guitare, mais pas du tout comme on l'entend en Occident. C'était pour faire de la musique orientale, c'était simplement pour trouver les mélodies orientales.

I.M. : C'était quel genre de guitare ?

I.H. : J'ai commencé par une petite guitare sèche, puis j'ai terminé à la guitare électrique, bon c'était la phase adolescent branché. Puis, pendant cette phase là, je me suis rendu compte que j'avais des lacunes au niveau des modes, par ce que je n'arrivais pas à faire ce que j'entendais avec les instruments occidentaux. C'est là, par hasard, que j'ai eu l'occasion de jouer sur un oud pour la première fois de ma vie et j'ai compris que sur un oud le manche n'était pas fretté, et que je pouvais obtenir les intervalles que je voulais. C'était la première fois que je découvre le plaisir de jouer la musique arabe avec son identité et ses intervalles, avec le quart de ton. À partir de là, le oud qui était à la maison, il appartenait à ma grand-mère, il fallait le réparer, il n'était pas en très bon état. Il y avait dans le quartier, à côté, j'ai toujours vu un luthier, un vieux monsieur qui réparait des instruments donc c'était évident que j'allais chez lui apporter cet instrument pour le réparer. Évidemment, il me le répare, il voit que c'est un instrument de valeur et il commence à me poser des questions, puis je lui dis que ça m'intéresse, etc... « Est-ce que vous donnez des cours ? ». À l'époque, il devait avoir peut-être 75 ans. Il en avait marre de l'enseignement, donc ça n'a pas été facile. C'était le premier contact avec lui. À cette question : « Est-ce que vous donnez des cours ? », il m'a dit non ! Par contre, il a vu que j'étais très curieux et que j'avais pleins de questions. Alors, il m'a dit : « À chaque fois que tu viens chez moi, je répondrais à quelques questions ». Selon son humeur et l'heure à laquelle j'arrivais, parfois il me donnait quelques réponses. Ça a commencé comme ça.

I.M. : Etre-vous allé chercher quelqu'un d'autre ou avez-vous renoncé ?

I.H. : Ah! non non, je me suis pas contenté de cette réponse, parce que bon, quant on a 16 ou 17 ans et qu'on est « mordu » de la musique, quand vous tombez sur un maître, moi je sentais vraiment que le mec il avait tout, tout le savoir qui me manquait, il avait l'expérience et donc j'allais pas « lâcher » comme ça. Du coup, je lui ai fait du charme, alors évidemment il a fallu que je casse deux fois l'instrument pour le réparer et c'était le gros prétexte pour venir poser des questions. Après que la combine n'ait plus marché, il l'a compris, donc il a eu « pitié » de l'instrument probablement. A chaque fois, je venais boire le thé ou écouter de la musique chez lui, parce que de temps en temps on se posait pour écouter de la musique et puis je posais des questions. En faite, une amitié c'est installée. Pour moi, cette histoire m'est restée parce que c'est une histoire importante. Un jour, j'étais chez lui l'après midi, vous savez dans les pays arabes, peut être plus beaucoup de nos jour, les appels à la prière, on les entend, les mosquées ont des haut-parleurs énormes, on les entend un peu partout comme ici les cloches des églises. Et donc, je l'avais fréquenté pendant quelques mois, j'avais appris quelques modes, j'ai aussi appris des notions et un jour, un après-midi, j'étais chez lui, il faisait chaud, lui il allait faire sa prière chaque fois à la mosquée d'à côté, qui été à trois cent mètres. Il ferme sa boutique pour aller à la mosquée, et donc avant de partir et me mettre à la porte pour faire sa prière, il dit : « C'est quoi ce mode là ? », parce qu'on a entendu l'appel à la prière, puis c'était dans un mode pas très courant on va dire. Donc, j'avais eu la bonne réponse et ce jour là, j'ai su que j'avais gagné sa confiance, il l'a compris que j'étais digne de son apprentissage. Depuis, on est devenus très amis et il a commencé vraiment à me donner son savoir, petit à petit, avec le temps, mais il m'a beaucoup donné et c'est par lui que j'ai appris avant d'aller voir d'autres maîtres.

I.M. : Quelle méthode d'apprentissage a-t-il utilisé ?

I.H. : Ce qui était particulier avec ce maître, c'est que ça n'a pas pris l'aspect d'un cours classique, parce qu'on est devenus un peu amis. J'allais chez lui boire le thé et je posais des questions. Alors souvent, comme on passait réellement par l'apprentissage oral, c'était par le chant. En fait, mon maître joue le oud ou le qânoun et surtout le chant, il était aussi contre bassiste. Il a du faire le conservatoire de Damas fin des années 40, début des années 50, et donc ils leur manquaient un contre bassiste, comme lui il était déjà luthiste et qânouniste, on lui a collé la contre basse. Mais surtout c'était un sacré chanteur, il avait tout son savoir par la voie, alors moi quand je posais une question, c'était le chant d'abord et j'essayais de jouer ce qu'il chantais, je le suivais puis il me corrigeait. Puis, après pour les exercices un peu plus compliqués, parfois il me disait « bon tu connais tel chant ? », je dit « oui », alors si je le connaissais, il le chantait, il ornementait et il fallait que je suive. Si je ne connaissais pas, il le chantait, phrase par phrase, pour que je puisse le reprendre après. Ca a commencé comme ça. Ensuite, il y a eu les instrumentaux, les samaï, les bachref, etc... Et mon maître était lecteur, pas moi. Lui, il lisait une partition un peu curieuse, à la turque.

I.M. : Combien de temps a durée votre apprentissage avec ce maître ?

I.H. : J'ai dû le fréquenter pendant 3 années ou 4 avant de partir en France.

I.M. : Est-ce que vous avez fait de la musique en France ?

I.H. : J'ai tout le temps joué, j'ai jamais arrêté de jouer comme musicien professionnel dans des occasions... c'est le début de ma carrière de musicien professionnel. Ça a démarré en réalité en France parce que en Syrie, j'étais musicien plutôt semi-professionnel, très bon amateur de cette musique, mais je jouais pas vraiment pour gagner ma vie. Mais en France, étant étudiant, j'ai commencé à jouer dans les restaurants, un petit peu dans la région lyonnaise. Ensuite, j'ai passé deux ans à Paris où j'ai pas mal fréquenté les resto, voir les cabarets arabes. Ça a été une école terrible, je veux dire, parce que là vous apprenez sur le tas et vous jouer avec des musiciens de tout horizons du monde arabe, et les mecs sont costaux, il fallait suivre etc...

I.M. : Quand avez-vous commencé à enseigner ?

I.H. : En fait, au bout de cinq années de vie en France, un jour, un monsieur frappe à ma porte, j'habitais à la cité U, et puis il me dit : « Je vous ai suivie dans tel et tel événement, tel concert. Vous m'intéressez, je cherche un professeur de luth, j'ai suivi vos concerts, vous êtes l'homme qu'il me faut ». Bon, j'ai dit « à la bonheur » et donc j'ai commencé à donner des cours de musique arabe et de luth arabe au sein d'une association arabe, qui avait son siège à Venissieux.

I.M. : Quelle est votre méthode d'enseignement ?

I.H. : Il faut dire que quand vous apprenez une musique comme la musique arabe, dans un pays arabe, les choses sont tellement facile, parce que les références sont les mêmes, dans le même pays. Quand vous parlez d'une musique ou d'un chanteur, ils ont ça dans le creux de l'oreille, ils ont grandi avec, ça pose beaucoup moins de problèmes. Alors que là, je me suis trouvé avec des élèves maghrébins, français, et autres, qui connaissaient pas les mêmes références donc je ne pouvais pas aller directement dire : « Bon aujourd'hui, on va faire tel morceau d'Oum Kaltoum ou de tel chanteur », parce qu'ils connaissaient pas forcément. Il a fallu que j'invente ma propre méthode, en faite, inspirée toujours de ce qui m'a été transmis. C'est-à-dire, l'apprentissage rythmique, comment poser les paroles sur les rythmes, après comment entendre une mélodie rythmiquement.

J'aime bien quand on commence un morceau, toujours le jouer comme il se joue, c'est à dire dans le tempo, dans l'école, les ornements, je mets la totale. L'élève, il sait à quoi s'attendre, il sait où il faut aller, parce qu'il y a des élèves qui connaissent un peu, qui ont un certain niveau, donc ils savent très bien qu'il y a des difficultés. Moi, je joue le morceau comme je le sens, comme je l'ai appris et puis même avec les améliorations que j'ai pu éventuellement mettre dessus. Puis, après on commence par décortiquer, chose par chose, je commence par poser le morceau, après le rythme ou on commence par la rythmique, ça dépend des morceaux. Si on arrive à poser la rythmique et chanter tout de suite, c'est déjà ça de gagner. Et on commence à jouer, que ce soit par le chant ou l'instrument, et ensuite on commence à décortiquer, phrase par phrase, s'il y a des ornements, comment la « sauce va prendre », comment ça va se lier, en gros c'est ça.

L'essentiel, c'est transmettre pas forcément la musique mais un peu de l'âme de cette musique à un élève. C'est ça qui est le plus difficile, donc je prenais un morceau que j'estimais chargé de cette âme et ça m'a beaucoup aidé à transmettre un peu le coeur de cette musique à des élèves. Et pas forcément le répertoire savant, parfois j'ai « tapé » dans le répertoire populaire, mais de base, parce que je trouvais dans une chanson populaire, qui tournait sur 4 ou 5 notes, qu'il y avait quelque chose d'essentiel de l'apprentissage d'un mode. C'était clair, c'était ça et pas autre chose.

I.M. : Cette méthode a-t-elle évolué ?

I.H. : Aujourd'hui, j'ai plus à faire à des élèves musiciens souvent, qui sont lecteurs, donc évidemment au niveau lecture, ils me dépassent de...enfin moi je suis un tout petit lecteur, je suis même pas un lecteur je dirais. Donc l'oralité est plus d'actualité parce que pour eux c'est ce qui les intéressent, c'est justement cette oralité. Mais moi je me sers de leur savoir au niveau de la lecture, la partition, parce qu'on peut aussi travailler et développer des choses à l'oreille, mais à partir d'une base de travail qui est écrite, ça leur facilite le travail, ça leur laisse une trace, ils ont l'habitude de travailler comme ça. En fait, j'ai du mettre un petit peu « d'eau dans mon vin » car au départ, quand on commence, on est vraiment musicien professionnel : « aller on fait comme ça ! », et bien vous vous rendez compte que ça marche très bien dans les pays arabes, il y a pas de problèmes, parce que les mecs ils ont tout. Quand vous dite « aller on joue comme ça » les mecs ils font l'ornement direct. Alors, j'ai compris que quand vous expliquez un ornement à quelqu'un qui est né de l'autre côté de la méditerranée, qui n'a jamais écouté de musique arabe, ça marche pas comme ça. J'ai compris qu'en occident, quand vous avez à faire à des élèves plutôt occidentaux, aussi bon qu'ils soient, parce qu'ils sont meilleurs musiciens que moi parfois, je sens le grain de musicien qu'ils ont, mais ils sont issus d'un système cartésien et là j'insiste système cartésien, donc il faut parler un petit peu à l'intellect. J'ai vu par expérience que beaucoup d'élèves ont besoin de comprendre les choses avant de les sentir en occident. Or, les élèves plutôt de l'autre côté, ils ont besoin de sentir les choses avant de les comprendre. Souvent en France j'ai vu ça, on a besoin de comprendre où on va, pourquoi on fait ça, après ça nous aide à sentir cette musique et ça marche aussi bien. Moi, maintenant, j'ai un peu, je dirais, j'ai les deux systèmes, même si je reste quand même musicien traditionnel, donc apprentissage oral.

I.M. : Dans les pays arabes, la création de conservatoire sur le modèle occidental est de plus en plus présent, qu'en pensez vous ?

I.H. : Je pense que l'idée de créer des conservatoires est une excellente idée et ça date pas d'aujourd'hui de toute façon. Le premier conservatoire, réellement, c'est celui du Caire, il est assez ancien, il date des années quarante, même un petit peu avant je dirais. Mais bon, qu'est ce que j'en pense, je ne vais pas parler de tous les pays arabes. Je pense que dans certains pays ça a vraiment rempli son rôle comme il se doit. C'est-à-dire, que c'est un conservatoire qui enseigne quand même la musique, d'abord arabe local et qui enseigne éventuellement la musique classique, contrairement à d'autres pays, par exemple je cite la Tunisie. La Tunisie, je trouve que c'est un certain modèle réussi de conservatoire, c'est vraiment excellent. Il y a vraiment de très bons musiciens, ils sont qualifiés. Ils travaillent évidemment tout ce qui est solfège, tout ce qui est analyse musicale, toutes les disciplines qu'on trouve ici dans les conservatoires, sauf qu'ils ont appliqués ça sur leurs musiques locales.

Par contre, un autre conservatoire, je citerais l'exemple de la Syrie parce que c'est celui que je connais le plus. Le conservatoire supérieur est une, enfin bon à mon sens, c'est une..., comme ça fonctionne au jour d'aujourd'hui, c'est une erreur monumentale, parce que par complexe d'infériorité ou je ne sais quel complexe, ils se sont rendu à la réflexion suivante : un conservatoire c'est quelque chose d'occidental donc dans lequel on va enseigner la musique occidentale, au détriment de la musique arabe, et je dirais qu'ils ont poussé carrément l'erreur jusqu'à interdire la musique arabe dans le conservatoire supérieur à Damas. C'était carrément interdit, un moment donné il y avait un directeur qui l'avait interdit, c'est même pas la peine d'en parler. Dans un conservatoire, il y a des philharmoniques, il y a tout ce que tu veux, mais il n'y a

pas un orchestre arabe. Or, on est au coeur d'un pays arabe, et ça c'est vraiment regrettable. Au jour d'aujourd'hui, le conservatoire enseigne les instruments locaux : le oud, le qânoun, le nay etc... Mais il se la joue trop conservatoire, c'est à dire que maintenant ils ne peuvent rien faire, ils ne peuvent pas jouer un samaï, par exemple sur un tambourin, sans qu'ils le lisent à la partition, c'est devenu un petit peu caricatural. Ils ne jurent que par la partition, le solfège et si tu n'es pas lecteur, si tu n'es pas très bon en solfège, t'es un mauvais musicien au conservatoire, ou alors tu es carrément éjecté. Bon ça vaut ce que ça vaut, ça fait de bons lecteurs, certainement de bons musiciens. Ils font de la musique occidentale, il y en a beaucoup qui ne s'avent même pas jouer un mode arabe, mais ils parlent arabe, ils mangent arabe et ils vivent dans un pays arabe, c'est un petit peu paradoxal pour moi.

A par ça, le conservatoire c'est bien qu'il existe parce que c'est quand même un lieu où les musiciens se rencontrent, où il y a des expériences, où il y a des prof qui viennent enseigner des autres pays arabes dans les meilleurs cas. Le cas de la Syrie, c'est encore, moi je dirais, un peu spécial quoi. Le prof par exemple de luth arabe, à Damas, c'est un musicien qui vient d'Azerbaïdjan, c'est quand même...on se pose la question pourquoi c'est pas un syrien qui va enseigner la musique arabe syrienne au conservatoire de Syrie et sa femme est une joueuse de je ne sais pas quoi et elle enseigne le qânoun. Et les profs de violon, c'est des russes. Donc, il y a un malaise pour moi, je sais pas lequel, mais c'est quand même bizarre. Alors moi, j'ai eu l'occasion de discuter avec le directeur du conservatoire : « ...mais vous avez des musiciens extraordinaires dans ce pays pourquoi vous n'en profitez pas pour qu'il transmettent leurs savoirs ? ». Alors probablement que c'est des volontés à la fois politiques, on ne sait pas trop. C'est des accords avec la Russie, par exemple, qui permettent l'échange de prof, donc ils vont recevoir des élèves syriens mais ils vont nous imposer leurs profs d'instrument. Voilà ce que je pense de ce conservatoire particulièrement de la Syrie.

Sinon, l'Égypte, je pense que c'est bien parce que c'est un conservatoire arabe. Ils disent « mahad el arabi lil mousiqâ » (conservatoire de musique arabe). Et en Tunisie, il y a évidemment les deux, il y a ceux qui font la musique occidentale mais il y a d'excellents musiciens et profs. C'est surtout des profs locaux qui enseignent la musique tunisienne et moi je trouve ça excellent. Le cas de la Syrie, je rajouterais, c'est vraiment appliqué pratiquement à la lettre : nul n'es prophète dans son pays. Donc voilà, la musique arabe, c'est la musique un peu de...c'est un petit peu péjoratif, c'est devenu pratiquement péjoratif pour ces gens là. Ils veulent faire de la musique occidentale. D'ailleurs, tous les fils de bonnes familles, ils vont faire du piano, du violoncelle, de la clarinette, de la flûte traversière. Ils ne vont jamais aller apprendre le oud, le qânoun, le nay etc..., c'est devenu vraiment un espèce de signe de distinction de rang social donc bon...

I.M. : Quelles sont les causes de ce phénomène ?

I.H. : Je pense que pour la Syrie...voilà j'essais de comprendre. Ça fait des années que j'en parle mais j'ai jamais compris pourquoi. Alors moi, j'ai mes analyses personnelles. La première, c'est celle-ci : « nul n'est prophète dans son pays », c'est-à-dire, ou alors en arabe (tu va t'amuser pour la traduction) on dit: "mizmar el hay la youtrib" C'est-à-dire, la clarinette du quartier elle donne jamais le tarab (l'extase). C'est à dire que c'est la clarinette des autres quartiers qui va donner l'extase de la musique. Et voilà, ils appliquent cette règle. Il y a un problème, moi je dirais, culturel et social : l'occident c'est le modèle, l'occident est excellent, les occidentaux ont réussi donc il faut suivre l'exemple occidental. Mais au lieu de l'appliquer et de l'adapter au mode vie

arabe et syrien, non, on va l'appliquer à la lettre. C'est-à-dire, qu'on va prendre le programme du conservatoire de Lyon et puis on va appliquer le même programme à Damas. Or, les gens ne sont pas de la même mentalité, ils ont pas le même bagage culturel etc etc., mais ça fait moderne donc c'est bien !

Interview

Alain Chaléard
Percussionniste

I.M.: Bonjour, pouvez-vous vous présenter ?

A.C.: Je m'appelle Alain CHALEARD. Je suis musicien percussionniste ou percussionniste musicien, je sais pas dans quel ordre il faut le mettre et actuellement j'enseigne à l'école de musique de Villeurbanne. J'enseigne les percussions orientales et j'accompagne les cours de danses contemporaine au Conservatoire Nationale Supérieure à Lyon. Voilà, ça c'est mon travail fixe.

I.M. Comment êtes-vous venus à la musique orientale ?

A.C.: En fait, c'était un long parcours, parce que j'ai commencé les percussions classiques, dites classiques occidentales au Conservatoire. Donc, j'ai fait des études pendant plusieurs années, et à la fin de mon cursus, je me suis dirigé dans d'autres domaines de la percussion. Je m'intéressais beaucoup aux percussions d'Afrique noire, aux percussions brésiliennes, aux percussions arabes et aux percussions de l'Inde. Voilà, c'est un vaste monde tout ça. J'ai eu l'opportunité de suivre des stages de percussions africaines, de quelques stages aussi de percussions plutôt Maghreb. Et c'est en commençant à parcourir différents domaines que je me suis aperçu que j'étais vraiment attiré par toutes ces musiques et notamment la musique orientale. Je crois d'abord que c'est la mélodie qui m'a beaucoup intéressé, j'étais beaucoup captivé par ce genre de mélodie, et ça m'a amené à pratiquer tous ces instruments. En fait, je pense que déjà tout petit j'adorais la musique arabe, je ne sais pas pourquoi, mais je pense que ça remonte à très loin. Puis, en parallèle, j'ai commencé à étudier les percussions de l'Inde, les tablas, et puis toujours en parallèle un peu de percussions africaines, cubaines, brésiliennes. Voilà, au bout d'un moment il fallait faire un choix, et ce choix je l'ai fait, maintenant j'enseigne les percussions orientales, c'est à dire les percussions du monde arabo-turc et également les percussions de l'Inde, les tablas. Voilà « grosso modo » mon cursus.

I.M. : Comment avez-vous appris les percussions orientales ?

A.C.: C'est des rencontres, en fait, avec des musiciens tout à fait au début, j'ai fait quelques stages avec des percussionnistes algériens, donc j'ai pas mal appris sur le répertoire du Maghreb. Puis par la suite, j'ai fait la connaissance de musiciens plutôt orientaux cette fois si, par exemple Adel CHAMS EL DIN qui m'a enseigné un petit peu la derbouka et surtout le riqq. En fait, c'est des rencontres, quand je vais voyager, quand je pars dans un pays du Maghreb, je rencontre des musiciens et là j'apprends en les regardant, ils m'expliquent certaines choses, voilà on essaie, on joue ensemble, c'est comme ça que j'ai appris.

I.M. : Quel était la méthode d'enseignement ?

A.C. : C'est un enseignement tout à fait oral, avec...ce sont des onomatopées, et puis le professeur faisaient travailler un rythme, un rythme de danse très souvent, donc il indiquait les sons, on le regardait faire, et puis quelques explications et voilà c'était partie.

I.M. : quel est votre méthode d'enseignement ?

A.C. : D'abord, je donne une priorité à l'oralité, parce que quand même c'est une musique à transmission orale. Alors, cela dit, quand même, moi j'ai eu un enseignement beaucoup par écrit, dans mon enseignement je suis assez libre. On va dire que si l'élève me demande « est-ce que je peux le marquer ? » Je lui dis « oui ». Je suis pas du tout contre qu'il le marque du moment que c'est un support, c'est juste pour la mémoire, il note des trucs. Il peut noter ça avec des onomatopées, il peut noter ça avec des noires ou des croches, c'est lui qui gère tout ça, il n'y a pas de problèmes. Bon, je suis assez ouvert du moment que quand il le joue, il ne joue pas devant la partition bien sûr pour qu'il intègre toutes ces connaissances là, donc vraiment c'est une priorité à l'oralité quand même.

I.M.: Votre méthode d'enseignement a-t-elle évolué ?

A.C : En faite, bon elle évolue forcément un petit peu tous les jours si je puis dire, vu qu'on apprend tous les jours dans l'enseignement. On apprend des choses chaque année, ça dépend tellement des élèves. Je me dit quand même que ce soit de tradition orale, ça s'est quand même important, alors on revient à la question précédente sur l'oralité ou l'écrit, cela dit pour les élèves qui s'avent lire, je leurs propose un travail écrit, c'est à dire que je leurs donne une partition. J'ai relevé un solo d'un percussionniste égyptien par exemple, et puis voilà c'est écrit et ils doivent le travailler. Ca je le fais uniquement pour ceux qui savent lire la musique. Bien sur il y a une évolution, mais toujours quand même dans l'oralité, j'insiste là dessus.

I.M.: Avez-vous un choix de répertoire ?

A.C : Donc, moi j'ai un programme un peu près déterminé, de toute façon il évolue aussi. Puis, il y a des choses que j'ai plus envie de leur donner dans l'immédiat, ça peut attendre après. J'aime bien aussi changer, pas tomber dans la routine, donc j'ai un plan assez fixe.

I.M.: Dans les pays arabes, la création de conservatoire sur le modèle occidental est de plus en plus présent, qu'en pensez-vous ?

A.C : Je connais un petit peu le Maghreb, mais peut être pas assez pour juger vraiment de ce qui se passe dans les conservatoires. J'ai un peu vu effectivement que, par exemple, c'était en Tunisie, qu'ils jouent beaucoup avec les partitions. Je ne parle pas des percussionnistes, je parle des mélodistes. Ils jouent pratiquement avec la partition. Quant aux percussionnistes, ils jouent souvent un autre instrument, lui il connaît la mélodie par voix... Je pense pas qu'il n'y ait un percussionniste que percussionniste, il est percussionniste mais aussi violoniste ou...., donc quand il va jouer du violon ou de la flûte il va lire également, de plus en plus effectivement c'est l'écrit. Alors qu'au Maroc, par exemple, j'ai « sentis » quand même..., on sent une tradition orale beaucoup plus qu'en Tunisie. C'est mon point de vue, je ne sais pas si c'est exact, mais il me semble qu'ils sont plus dans la tradition orale au Maroc. Quand aux pays vraiment orientaux, je ne sais pas, je n'y suis jamais aller.

I.M.: Quelle est selon vous la raison ?

A.C : Toujours l'attraction de l'occident et puis l'attrait de la virtuosité. Plus ça va vite mieux c'est, donc on travaille ces gammes, comme en musique occidentale, pour qu'on aille encore plus vite. Alors que c'est complètement faux, quand on voit les musiciens roumains qui jouent du violon, par exemple, ils ne savent pas lire une note de musique mais quelle virtuosité ! Mais bon, ils sont dans ce processus là, ils verront ce que ça va donner.

Interview

Ali Mnejh
Accordéoniste oriental

I.M. : Bonjour, pouvez-vous vous présenter ?

A.M. : Voilà, je m'appelle Ali MNEJH, je suis musicien tunisien et je viens de terminer ma maîtrise à Sfax, à L.S.M (l'Institut Supérieur de Musique). Et maintenant, je suis en train de faire le master en musicologie à l'Université Lumière Lyon II. Je joue l'accordéon. J'ai passé aussi 4 ans à jouer du piano à l'université à Sfax.

I.M. : Comment êtes-vous venus à la musique ?

A.M. : J'ai commencé, c'est à dire, à entrer dans le domaine de la musique dès ma première année du lycée. En première année au lycée, on a le club de musique, et voilà j'ai trouvé comment faire quelque chose à côté des études. Dès le début, j'aime bien la musique et je suis toujours là pour entendre les groupes qui jouent dans les fêtes, les mariages et voilà c'est comme ça que j'ai eu l'idée d'entrer dans le club et dans le domaine de la musique. J'ai commencé un an dans la chorale, c'est à dire que je ne joue pas d'instrument, j'ai un orgue à la maison, mais voilà c'est juste pour moi pour se distraire. Après, j'ai passé un an dans la chorale, je chante, j'ai appris un peu de « mouachahat » (poésie chantée du Moyen-Orient), un peu de malouf (musique savante tunisienne), c'est à dire les chansons ensembles, je n'ai pas chanté juste en solo. Après, j'ai admiré l'accordéon comme instrument. Il y avait à cette époque un joueur d'accordéon (Jamal Hachtiya), qui est connu à Tunis, dans ce lycée et voilà j'ai adoré l'accordéon et c'était le début pour jouer de cet instrument. Après, petit à petit, j'ai fait en première année, deuxième année des cours de musicologie, mais c'est pas approfondi, c'est juste pour la note dans le lycée. Donc, j'ai pris la musicologie comme option, j'ai passé la cinquième année, sixième année et le bac. C'est comme ça que j'ai commencé à apprendre comment maîtriser, comment lire les notes, comment savoir de quoi il s'agit le solfège, voilà.

I.M. : Le cours de musicologie c'est un cours de formation musicale ?

A.M. : On fait la dictée en fait du malouf, des mouachahats et l'exposition des modes, les tétras cordes, les degrés fondamentaux du maqam (du mode). Tout ça, c'est au lycée ok. C'est à dire que c'est vraiment la première partie de ma vie avec la musicologie, ça a commencé comme ça. Je pratiquais l'instrument dans le club et on avait le cours de musicologie, c'est pour la note voilà, c'est pas pour la formation. Je l'ai pris comme option parce que je sais de quoi il s'agissait et ça m'a aidé à avoir une bonne moyenne. Mais dès que j'ai eu le bac, j'ai commencé la musique d'une façon académique à l'institut supérieur de Sfax.

I.M. : Votre apprentissage était-il oral ou écrit ?

A.M. : Si c'était une séance, par exemple pour apprendre une chanson ou un morceau de malouf, ça commence par : il joue la mélodie, c'est à dire la phrase par quoi elle commence et en jouant il essaie d'appuyer, de donner les temps forts, pour qu'on sente le rythme en même temps. Et lorsqu'il joue, il faut qu'on identifie le mode, comme ça on se met dans l'ambiance et parfois il commence par un « taksim » (improvisation dans le mode) pour nous mettre dans l'ambiance du « maqam » (mode). Après, il commence par « dire » un fragment avec le luth (oud), nous on repère, en même temps on apprend la mélodie et on apprend les paroles et voilà c'est meilleur, on ajoute des fragments et des fragments jusqu'à ce qu'on arrive à la fin de la séance à chanter tous les « mouachah ». Et à la fin, il écrit les paroles pour ne pas prendre le risque d'apprendre un autre mot.

Chaque professeur a ça méthode d'enseignement, mais ça existe cette méthode. Il y a d'autres qui disent voilà, ils distribuent la partition et sur la partition c'est écrit les paroles, c'est à dire fragmentées. C'est à dire au lieu de dire « ya lile, ya lile, ya lile », c'est sol ya ine, c'est fa et c'est comme ça. Et ils nous dit voilà on passe à tour de rôle, chacun dit un refrain ou... C'est à nous de faire l'effort de mettre les paroles sur la mélodie, voilà il y a les deux méthodes.

I.M. : A quel moment avez-vous commencé à apprendre à lire la musique ?

A.M. : C'est en parallèle, c'est à dire si on prend un programme d'une semaine, on a le solfège; on a la séance de rythmique, on a la séance de chant, la séance de transcription, en première année. En deuxième année, on fait dictée, dictée orientale, dictée occidentale. A partir de la troisième

année, quatrième année, il n'y a plus de dictée mais c'est la transcription occidentale, orientale et populaire, c'est à dire on entend les accords, les accompagnements des chansons où il y a main droite, main gauche. On entend des chansons orientales comme on les connaît, les introductions des chansons orientales ou des choses comme ça et la musique populaire où il y a le « mazoued », le « zecra », la musique traditionnelle tunisienne.

I.M. : Comment avez-vous appris l'accordéon ?

A.M. : J'ai commencé par admirer cet instrument, c'est vraiment le point de départ pour jouer cette instrument, comme qualité de son comme... c'est touchant voilà pour moi. J'ai commencé à jouer au niveau lycéen. Après, je trouvais que je m'améliorais d'un jour à l'autre, je passe même quatre heures, cinq heures par jour à jouer à la maison, pendant les vacances, je passe toutes les vacances à jouer. Après, petit à petit, voilà quand même j'ai atteins un certain niveau, c'est pas professionnel mais quand même. J'ai commencé à jouer dans les fêtes, dans les troupes de mariage. Dès que je suis arrivé à ce stade, j'ai contacté des joueurs d'accordéon qui sont plus anciens que moi, à citer Fouad Rourbal et Imad el Bradri. Je l'ai contacté et j'ai fais des cours chez lui et j'ai passé le concours de la carte professionnelle.

I.M. : Quelle était ça méthode d'enseignement ?

A.M. : En faite, lui c'était pas un prof mais plutôt c'est un ami, donc il m'a dit « Pour que tu t'améliore et... c'est à dire pour que tu atteins un certain niveau de rapidité, pour jouer les phrases et tout... », moi je prends un accordéon et lui il en prend un autre, il joue une phrase et voilà il me dit « tu essaies de la répéter ». A chaque fois il augmente le niveau. En faite, la musique orientale est basée sur l'oral, c'est la transmission orale, c'est à dire il y a pas de solfège des accords, ça évolue. C'est-à-dire, qu'on trouve ça aujourd'hui, mais c'est pas ça la musique orientale et surtout pour l'accordéon. Je trouve que c'est un instrument purement oriental. Voilà, ça a commencé comme ça. En parallèle, je fais un peu de solfège, c'est à dire du déchiffrage J'ai commencé à jouer des partitions, c'est pas occidentale mais plutôt orientale, des morceaux très connus. Pour lui, ce qu'il ajoute pour ma carrière, c'est la rapidité, la technique de jouer avec l'instrument, c'est à dire les ornements, les vibrations, comment on fait les trilles, il me montre des trucs, voilà.

I.M. : Comment faite vous pour jouer du quart de ton sur votre accordéon ?

A.M. : En fait, l'accordéon, on le trouve dans l'orchestre arabe dès les années soixante, c'est récent, c'est nouveau comme instrument, mais il a trouvé son succès. Voilà, l'accordéon, dès les années soixante a commencé à s'introduire, il est arrivé en premier lieu en Egypte. Cela a commencé avec le joueur d'accordéon très très connus "Farouq Salama", qui a eu son succès avec cet instrument, dans la troupe d'Oum Kalthoum qui est très connus dans le monde arabe. Voilà, l'instrument au début a commencé dans sont état normal, c'est à dire comme un instrument occidental. Mais après certaines modifications, qui on été apporté à cet instrument au niveau des plaquettes, c'est-à-dire, si on dit l'accordéon, on peut dire l'harmonica, l'harmonica on siffle dans les trous et voilà le son sort mais le principe sonore, quand on siffle, il y a la vibration des anches libres, en faite pour l'accordéon, la modification c'est au niveau des anches libres. C'est-à-dire, quand on fait l'accordage de l'accordéon, on ajoute un peu de dépôt sur la lamelle ou on gratte la lamelle pour baisser ou lever la hauteur de l'anche libre. On est parti de ce principe, c'est pas moi qui est partie, c'est les anciens accordéonistes, quant ils ont commencé dans le monde arabe, et voila l'accordéon s'est accordé à la musique arabe, c'est à dire qu'on peut trouver les trois quarts de ton sur l'accordéon.

I.M. : Vous avez commencé à donner des cours à partir de quel moment ?

A.M. : A partir de ma quatrième année à l'institut, que j'ai fais trois niveaux de piano avec un prof bulgare, voila j'ai fait trois ans de piano, en parallèle l'accordéon. C'est-à-dire, au moment où je joue du piano, je fais plus heures de travail pour le piano, je trouve que je pratique l'accordéon de plus en plus mieux. C'est-à-dire, que je corrige le doigté, la rapidité, les techniques, parce que les touches du piano sont lourdes et c'est l'enseignement académique. Lorsque je joue l'accordéon, je trouve que je m'améliore d'un jour à l'autre, le piano m'a beaucoup aidé à améliorer l'accordéon. Dès ma quatrième année, en parallèle, je donnais des cours à des petits chez eux, c'est à dire que je me déplace avec ma voiture dans les maisons et je donne des cours de piano et aussi en parallèle dans les conservatoires privés.

I.M. : Quelle était votre méthode d'enseignement ?

A.M. : Le point de départ, c'est à dire que les enfants tunisiens et les

enfants occidentaux ou européens, c'est que j'ai constaté qu'ils n'ont pas la... je dis pas la même mentalité mais la même capacité. Parce que de jouer un instrument dès l'âge de 5 ans, 6 ans, on trouve ça en Europe, dès cet âge, on commence à jouer et à pratiquer la méthode et tout. Mais en fait, à Tunis, ça commence, c'est nouveau pour nous, avant pour commencer à jouer d'un instrument, c'était à 15-16 ans. C'est vraiment trop tard pour une carrière d'un musicien. Maintenant, ça commence, c'est comme l'Europe voilà. Mais ce qui reste un point à déclarer peut être ici c'est plus académique. C'est-à-dire, on trouve un enfant âgé de 5 ans ou de 6 ans, il peut déchiffrer, il peut lire la note et jouer de son instrument, c'est un mécanisme à suivre. Il peut lire le solfège et il déchiffre en même temps. Mais à Tunis, il trouve beaucoup de difficulté pour ça. Cela commence maintenant à apparaître les conservatoires privés où les enfants ont commencé à comprendre de quoi il s'agit. Ils ont commencé à savoir le solfège et tout, mais ça reste....c'est nouveau voilà. C'est pour cela, lorsque je donne des cours, je ne peux pas m'imposer à suivre la méthode, je commence toujours comme ça, mais je fais l'altération dans le cours parce que pour lui c'est bizarre de jouer toute une heure un répertoire occidental. Il comprend rien, il ne sent rien, il ne commence pas à sentir de quoi il s'agit. Pour cela, je fais voilà je varie la séance, je commence par réviser ce qu'on a fait la séance dernière, aller j'avance un peu avec deux, trois, quatre, mesures à la limite, suivant ça capacité. Après, je lui donne une chanson arabe qu'il connaît, soit cette chanson c'est le succès à la télé que tous les enfants vont apprendre vite, ou soit c'est une chanson qu'il apprend à l'école ou à la maison chez lui. On va jouer cette chanson, alors il devient heureux et je vois qu'il aime plus son instrument voilà.

I.M. : Quelle est votre méthode d'apprentissage maintenant que vous êtes en France ?

A.M. : Ici en France, si je donne des cours, c'est que les français aime l'instrument oriental adapté, c'est pour eux... quand ils entendent l'accordéon avec... lorsque je joue avec cette accordéon, ils entendent des choses bizarres et on aime cette musique voilà. Ils s'intéressent à apprendre l'accordéon oriental. Pour moi, je vais pas leur apprendre la méthode, les accords et tout, mais en fait un peu de taqsim (improvisation), un peu de chansons très connues dans le monde oriental, voilà je vais jouer sur le répertoire oriental, mais le répertoire qui est simple, qui est facile à apprendre. Pour eux, ils ne connaissent pas les 3/4 de ton, c'est pas le cas pour un tunisien lorsque je chante un mi de mi

bémol, c'est-à-dire adapter pour lui c'est simple voilà, il a l'habitude d'entendre ces notes. Mais pour un français, ça il le trouve bizarre comme note, c'est pour cela que je me trouve dans les deux cas : le solfège pour qu'il sache comment il commence la phrase, la structure rythmique, la structure mélodico-rythmique d'une façon générale et moi j'utilise la transmission orale pour lui approcher comment ce joue le mi de mi bémol voilà. Parce que pour lui, lorsqu'il trouve le signe de mi bémol, il ne connaît pas de quoi il s'agit.

I.M. : Comment faite vous pour faire comprendre le 3/4 de ton ?

A.M. : Je lui explique presque théoriquement, je lui fais un schéma entre le ré et le mi, c'est un ton do ré mi, je tiens cette note pour qu'après il arrive à différencier les intervalles do mi ré do mi, c'est le majeur et entre les deux il y a la bémol « ta ra ra », il y a là mi bémol, il y a le mi et je tiens bien la note mi beccard et je tiens bien la note mi bémol, après je fais « ti ra ra », maintenant il arrive, c'est pas les mêmes voilà. Dans le schéma, je lui explique voilà mi beccard, entre ré et mi beccard on trouve au milieu le mi bémol et on trouve le mi de mi bémol qui se trouve entre le mi bémol et le mi beccard. C'est-à-dire, c'est pas le mi beccard, c'est le mi bémol mais entre les deux, voilà comment je peux... schématiquement il arrive à comprendre où il peut se localiser, où se trouve ce mi, voilà. On prend l'exemple de mi au hasard, mais j'utilise la transmission orale pour qu'il prenne le degré, il prend la valeur de ce degré et petit à petit il arrive à comprendre que c'est un, comme il dit, c'est le mi bizarre, le mi de 3/4 de ton.

I.M. : La création de conservatoire dans les pays arabes sur le modèle occidental est de plus en plus présent, qu'en pensez-vous ?

A.M. : Les conservatoires s'améliorent et évoluent vers la méthode européenne, ça revient à des années déjà passées, c'est à dire le gouvernement et tout... Elle reste cette mentalité, l'Europe pour nous c'est un point de repère, sûrs tous les domaines et on arrive aujourd'hui à la musique. L'Europe pour nous c'est un point de repère, c'est-à-dire, dans les conservatoires, on suit aujourd'hui la méthode européenne, au niveau du solfège, du contre point de la théorie, même les profs d'instrument sont tous étranger, on a pas encore de profs tunisiens. On n'a pas quelqu'un qui a fait les six niveaux et a eu un diplôme de tel instrument. On ne fait pas de cours de musique orientale (I.M. : Dans le conservatoire ?) dans le conservatoire pour les cours académiques. C'est-à-dire, dans

notre répertoire oriental, on n'a pas de méthodes, une méthode d'accordéon, une méthode de piano, une méthode de violon à l'oriental, c'est seulement à l'occident qu'il y a les méthodes. C'est pour cela qu'on n'a pas de profs tunisiens qui enseignent l'instrument parce qu'on n'a pas encore atteint le niveau, mais on est en cours de faire ça. La Tunisie est en train de former les profs pour qu'on arrive à un certain niveau. Ils créent des méthodes pour leurs propres instruments puisqu'ils maîtrisent bien leurs instruments dans le répertoire occidental. Je prends pour le violon les tétras cordes, les pizzicatos, les positions, pourquoi pas qu'ils utilisent toutes ces techniques et l'utiliser dans une méthode orientale.

I.M. : La création de ces méthodes ne risque-t-elle pas de modifier les caractéristiques propres de la musique orientale ?

A.M. : Oui, en fait si on suit complètement la méthode européenne et l'enseignement européen, on a plus de musique orientale, parce que le principe de la musique orientale est l'hétérophonie. C'est un point essentiel dans la musique orientale, c'est-à-dire, s'il y a un qânoun qui joue, un luth, un nay et un violon, c'est vrai ils font la même phrase qu'ils vont jouer, mais ils ne jouent pas de la manière, c'est l'hétérophonie. Il n'y a pas une seule structure, parce que la musique arabe et la musique orientale, si on va suivre la méthode à faire la transcription de cette musique et à faire de cette musique c'est à dire : un plus un égale deux, voilà c'est comme l'Europe. C'est-à-dire, on respecte les croches, on respecte les silences et tout, c'est bien comme musique, c'est jolie, c'est à dire c'est ordonné mais c'est pas ça la musique orientale, voilà.

I.M. : Y a-t-il une prise de conscience pour tous les professeurs qui veulent instaurer cette méthode ?

A.M. : Si on prend un solfège (partition) d'une chanson ou d'un « mouachah » ou d'une « nouba », bon la première consigne du prof, il dit : « Voilà ce solfège (partition), c'est pas du vrai, mais seulement c'est un aide mémoire. Pour lire le solfège, il y a les paroles, c'est juste un aide mémoire, mais si vous voulez apprendre la chanson c'est préférable d'entendre l'enregistrement. ». Parce que le vrai, c'est pas quelque chose de juste, ça c'est un aide mémoire, il te donne l'idée, c'est à dire il y a des notes principales dans la phrase mais il te donne une idée mais c'est pas ça. Il faut entendre l'enregistrement, parce que voilà la musique orientale est basée sur la transmission orale.

Interview

Nabil el Law
Directeur du CNSM de Damas

I.M. : A quand remonte la création du CNSM de Damas ?

N.L. : Le conservatoire a commencé son action musicale académique en 1992, cela fait une douzaine d'années. Il a commencé par l'enseignement de la musique classique occidentale et parallèlement avec l'enseignement de la musique traditionnelle. Nous avons tous les instruments de l'orchestre symphonique, absolument tout. Parce que nous avons un orchestre symphonique qui est devenu, après un certains nombres de spectacles, un orchestre philharmonique. Nous enseignons tous les instruments classiques occidentaux de l'orchestre symphonique et philharmonique. Pour la musique classique orientale, nous enseignons la musique savante arabe avec les instruments traditionnels du « tarht sharqi » : oud, qânoun, nay et percussions arabes, à côté bien évidemment du violon et de la famille des violons. Nous avons aussi le chant. Dès l'année dernière, nous avons commencé à donner un certains nombres de concerts avec un orchestre national de musique arabe. Nous avons quelques « tarth » : nous avons des « tarth » et professeurs de conservatoire de musique arabe traditionnelle, nous avons un « tarth » pour musiciennes, uniquement composé de femmes et nous avons l'orchestre national de musique arabe avec la grande chorale, qui fait un répertoire traditionnel et un nouveau répertoire basé sur les formes traditionnelles de musique arabe avec de nouvelles compositions. Alors le conservatoire c'est bac+5, nous avons actuellement 176 étudiants, nous prenons... L'entrée est selon un concours, une modalité d'un concours d'entrée et l'étudiant qui voudrait entrer au Conservatoire National Supérieur de Musique doit faire une dizaine d'années, une douzain d'années avant de venir passer le concours d'entrée du conservatoire. Nous avons 176 étudiants, nous prenons en général entre 30 et 35 étudiants par an, exceptionnellement cette année nous en avons pris une quarantaine.

I.M. : Les musiciens sortant du cnsm de Damas se destinent-ils à l'enseignement ou à être musiciens professionnels ?

N.L. : Nous formons des musiciens pour qu'ils deviennent des musiciens d'orchestre symphonique, ou d'orchestre de musique arabe, soliste et musicien d'orchestre. Dans le Conservatoire Supérieur de Musique de Damas, nous avons deux départements : un grand département pour les instruments d'orchestre symphonique et un grand département de musique arabe. Les étudiants font les deux en même temps, ils ont une formation de musique classique et une formation de musique arabe. A partir de la quatrième, cinquième année, ils y en a qui se spécialisent dans le domaine de la musique arabe et ceux qui continuent dans la formation approfondie aussi de la musique occidentale.

I.M. : Quel est le contenu des épreuves d'admission ?

N.L. : Il y a une commission composée de professeurs syriens et russes. L'étudiant, le candidat selon son instrument, doit jouer un concerto complet en trois mouvements de son choix. Il doit également, la commission lui donne une partition jamais connue du candidat, il doit jouer cette partition. Et il doit également passer une épreuve de solfège de chant et parfois de rythme, une ou deux questions théoriques. Pour les musiciens classique arabe, l'instrumentiste, le candidat doit

jouer un morceau de son choix, doit lire une partition, doit lire un exercice de solfège, une question sur les rythmes, une question sur les maqâms (modes), une question également sur la théorie générale de la musique traditionnelle savante arabe.

Annexe 9

DÉBAT

avec
Mahmoud GUETTAT
Younes CHAMI

Q : À partir de quels principes s'ordonne l'éducation des enfants, est-ce une transmission orale ? Et comment s'ordonnent les modes ? Vous avez parlé d'une gamme de sept degrés, y a-t-il un certain nombre de degrés suivant les modes ?

M. G. - L'enseignement est un gros problème. La vie moderne ne permet plus à la tradition de se faire normalement : il s'agit d'imiter patiemment un maître en la matière. Maintenant cela devient vraiment impossible. C'est pour cela que les meilleurs musiciens parmi les jeunes sont ceux qui ont un père ou qui sont issus d'une famille de musiciens : ils sont baignés dans cette ambiance musicale et, en côtoyant au quotidien ce milieu, ils parviennent à exceller, s'ils sont doués. À part cela, on essaye de trouver un juste milieu : initier les enfants au solfège, mais on essaye (notamment en Tunisie) de familiariser l'enfant avec la tradition orale, on lui apprend beaucoup de choses, on forme son oreille, son goût à cette musique, pour que quand il utilise le solfège il l'utilise avec une préparation mentale esthétique préalable. C'est très important. Ce n'est pas toujours facile, mais c'est ce qu'il y a de mieux à faire. On ne peut pas négliger totalement l'écriture ou le solfège, parce que cela aide beaucoup, ne serait-ce que pour mémoriser. Quand on est familiarisé à cette musique, la transcription ne pose pas de problème : on passe outre. On lit entre les lignes, on dépasse la transcription, on personnalise cette transcription par les réserves que l'on a en soi.

Y. C. - Sur la deuxième question : les modes employés par la musique andalouse marocaine sont au nombre de 26. Ce qui les distingue des modes employés en Orient, c'est qu'ils ne comprennent pas de quart de ton, tels qu'on les connaît dans la musique orientale. Même lorsque le mode a le même nom : par exemple le mot *rast* est le même chez nous et en Orient ; or chez nous c'est un mode pentatonique, alors qu'en Orient, c'est un mode de 7 degrés avec mi 1/4 de bémol et si 1/4 de bémol. Chez nous, il repose sur le ré et il n'y a que cinq notes.

Autre distinction pour ces modes : même si la plupart comprennent les 7 notes de la gamme occidentale, il y a un cachet du mode pentatonique. Prenez : (*ici, M. Younes Chami chante un exemple qui ne peut être transcrit sans être dénaturé graphiquement*). Quand on écoute bien cette chanson on remarque immédiatement que ce n'est pas le do majeur, elle porte un cachet pentatonique. La majeure