

**Marie, BRIDONNEAU**

**Apprendre  
la musique  
par l'oralité**

**ESM Bourgogne Franche-Comté**

**2019**



**Marie, BRIDONNEAU**

**Apprendre  
la musique  
par l'oralité**

**Directeur de mémoire : Jean Tabouret**

**ESM Bourgogne Franche-Comté**

**2017-2020**

## **Remerciements :**

Je remercie Jean-Marie JAGUENAU, Alain FILLON et Marlène BELLY pour le temps qu'ils m'ont consacré et les précieuses informations qu'ils m'ont transmises.

Je remercie Rachel Dubé pour toutes ses relectures et conseils toujours pertinents.

Je remercie les élèves avec qui j'ai mené mes expérimentations.

Enfin, je remercie Jean Tabouret pour son accompagnement tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

## **Sommaire :**

<b>Introduction</b>	<b>7</b>
<b>I- La partition et ses différents rôles</b>	<b>10</b>
I.I- Définition de l'écriture	
I.II- La partition dans les musiques de tradition orale	11
I.III- Analyse personnelle	13
I.IV- Mémoriser la partition avant de poser ses mains sur le clavier (Leimer)	14
I.V- Remplacer la note par le chiffre (Rousseau)	16
I.VI- L'apprentissage par l'imitation	18
<b>II- Situations pratiques d'apprentissage</b>	<b>22</b>
II.I- Entretiens	22
II.II- Expérimentations	26

<b>III- Conclusion</b>	<b>34</b>
III-I- Oral et écrit compatibles ?	34
III-II- Bilan et perspectives	35
<b>Bibliographie</b>	<b>37</b>

## Introduction :

Basée sur ma propre expérience tout d'abord en tant qu'élève puis d'enseignante j'ai constaté les difficultés que l'on peut rencontrer au sein de l'école de musique, à apprendre la musique que ce soit au niveau de la lecture ou de l'écriture.

L'apprentissage est basé essentiellement sur l'appropriation de savoirs et leur mémorisation. C'est ainsi que, dans notre société, ces connaissances accumulées, au fil du temps, se transmettent au moyen de l'écriture, à la différence des cultures basées sur l'oralité.

Dans la pratique actuelle de la musique dite «classique», la partition occupe une place prépondérante, puisque c'est elle qui fait le lien entre la pensée musicale des compositeurs (qu'ils soient du Passé ou du Présent ) et leurs interprètes.

Cette importance se retrouve dans son enseignement, étant donné que dans la plupart des conservatoires et écoles de musique, l'apprentissage instrumental est généralement précédé d'une année de cours de Formation Musicale, où l'on s'attache entre autres à familiariser l'élève avec la notation par le biais de la lecture et de l'écriture. La connaissance de l'écrit, devenue un pré-requis à l'apprentissage instrumental, est très souvent une base dans l'enseignement actuel.

De ce fait, la partition est omniprésente dans les cours d'instrument, et est généralement le point de départ de tout apprentissage, qu'il soit de nature technique ou musicale .

*« La partition est un système graphique utilitaire qui s'efforce - mais sans y parvenir - de représenter une parole musicale primitive, une voix une phonè, laquelle est présumée proche - d'une proximité irréductible à quelque approximation que ce soit - de la source de toute musicalité, et qui, à son tour véhicule et exprime cette source.»*

*(Daniel Charles, Musique en jeu n°13,1974 )*



Les autres sociétés pratiquant la musique mais ne connaissant pas l'écriture, se basent sur l'oralité pour transmettre d'une génération à l'autre leur patrimoine par le biais de « mémoires vivantes ». La musique traditionnelle fonctionne principalement sur l'oralité tandis que l'axe de travail principal est la mémorisation qui tout en la globalisant, va offrir une certaine liberté par rapport au modèle. Ces musiques sont le plus souvent étroitement liées à la danse.

Voilà une définition de l'oralité :

Une société orale est « un groupe humain qui fonde la plus grande partie de ses échanges sur la parole »<sup>1</sup>

La tradition orale est une façon de préserver et de transmettre la culture de génération en génération dans les sociétés humaines qui n'ont pas de système d'écriture ou qui, dans certaines circonstances, choisissent ou sont contraintes de ne pas l'utiliser. La transmission orale est un mode d'apprentissage qui possède une grande richesse au niveau de l'enseignement artistique de la musique. L'apprentissage de la musique orale est indissociable au mouvement dans l'espace, elle apporte des avantages sur la qualité et l'authenticité du jeu instrumental.



---

<sup>1</sup> *Cauvin, La parole traditionnelle, Les classiques africains*

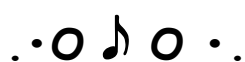


Face à ce constat, afin de retrouver une certaine spontanéité et musicalité, je me demande de quelle façon il serait possible de relativiser la dépendance des élèves à la partition au sein des conservatoires.

Pour cela, j'ai choisi de m'intéresser aux musiques de tradition orale.

J'ai tout d'abord développé une réflexion accompagnée d'une analyse à partir de l'article «*écrit/oral: une équation irréductible*» écrit par Bruno Messina et Michel PLISSON ainsi que du livre " *Le jeu moderne du piano*" écrit par Karl LEIMER.

Dans un second temps, je suis partie d'expériences réelles faites avec mes élèves de la classe d'accordéon de Contrexéville où j'enseigne actuellement, puis en m'appuyant sur plusieurs entretiens avec deux enseignants en conservatoire ainsi d'une ethnomusicologue.



# I- La partition et ses différents rôles

## I.I– définition de l'écriture

Une écriture est « un système de signes à caractère duratif ayant un support visuel et spatial » ( Ducrot Oswald et Schaeffer Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995).

Elle est un système de représentation graphique d'une langue et permet l'échange d'informations sans le support de la voix.

La notation musicale n'a pas toujours existé : la transmission orale la précède dans bien des cas. Le but de tout système de notation est de transcrire les hauteurs relatives des sons mais aussi les durées et les nuances.

La date précise des premiers écrits musicaux est relativement difficile à déterminer mais l'on peut affirmer que le besoin de représenter la musique par un système de notation s'est manifesté dans la plupart des civilisations qui connaissaient déjà l'écrit.

Bien que l'écrit musical n'apparaisse que vers 1501, la partition garde toujours un rôle d'aide mémoire. Il faudra attendre le Xvème siècle pour voir apparaître les premières indications de nuances et d'interprétation. C'est à partir de cette période que la notation devient un outil de création, un support sur lequel les compositeurs peuvent travailler, essayer, faire des erreurs.

À l'époque médiévale, l'écrit est présente principalement pour soutenir la mémoire orale défaillante.



## I.II : Place de la partition dans les musiques de tradition orale

"De l'écriture des musiques non écrites en ethnomusicologie,  
écrit/oral: une équation irréductible"<sup>2</sup>

Cet article traite de la relation entre les musiques écrites et non-écrites en partant du point de vue de l'ethnomusicologie. En évoquant ces deux formes de traditions musicale, les auteurs associent l'écrit au savant et l'oral au populaire.

L'article aborde également les problèmes liés à la transcription pour les musiques orales en posant la question du lien entre les sons et les signes.

Dans une première partie les auteurs répondent à ces questions par une approche théorique puis illustrent ensuite leurs propos, par des exemples pris dans différentes traditions du monde.

Ils abordent le sujet de la transcription avec conviction : pour eux, passer d'un événement sonore complexe à une écriture appauvrit et réduit la musique à "un schéma squelettique de quelques signes".

Ils expliquent que les musiques traditionnelles sont très souvent liées à la danse, à l'énergie des corps et qu'il est compliqué de transcrire ces musiques en temps continu sur une feuille à deux dimensions et en temps zéro.

Face à ces musiques de tradition orale se pose une seconde question, celle de la mémorisation. En effet, le travail de mémorisation est considérable et les auteurs expliquent que l'omniprésence de l'écrit tend à affaiblir ce travail dans les sociétés modernes. Les auteurs nuancent tout de même en abordant le fait que très souvent, dans ces cultures de tradition orale, les mélodies sont notées sommairement. L'écrit permet alors de structurer le répertoire et de la classification rapide des thèmes à jouer, la transcription voir même l'arrangement devient plus facile à faire à l'écrit qu'a l'oral.



---

<sup>2</sup> Article de Bruno Messina et Michel Plisson dans *La revue du conservatoire de Paris*

Sur un plan symbolique l'écrit a toujours plus ou moins sacralisé fortement la musique. Les auteurs font la remarque que, dans les conservatoires, l'expression « jouer sans musique » est souvent utilisée pour dire « sans partition » ce qui montre bien que l'on lie inconsciemment l'écrit au musical. Se forment alors des rapports écrit/oral ambigus où l'écrit semble apporter à l'oral la légitimité qui lui aurait manqué.

Par la suite, les auteurs font un lien entre la musique et la parole. Ils démontrent notamment que l'absence de texte permet une créativité dans laquelle la tradition est prolongée et renouvelée en permanence. En revanche, l'écrit modifie la relation au savoir et à la mémorisation puisque celui-ci obéit à des lois qui lui sont propres.

L'écrit développe tous les avantages de la logique formelle<sup>3</sup> en la poussant également dans ses retranchements. Elle décrit le réel sur un temps zéro, non développé alors que la musique est continue et sans cesse en transformation.

*« le scribe peut trancher, pas le griot »<sup>4</sup>*

L'article mentionne une citation de Jack Goody, résumant bien le sujet.

En effet, dans les musiques écrites, la rigidité du signe musical s'impose et ne laisse aucune place à l'imprécision ou à une certaine souplesse musicale

Les auteurs tirent la conclusion que l'opposition entre musiques écrites et musiques non écrites est dépassée. La musique qu'elle soit savante, populaire ou traditionnelle est d'abord et toujours un phénomène nécessitant l'oralité. L'écrit n'est que le signe qui représente la musique et non la musique elle-même.

*« L'écrit peinera donc toujours à rendre compte de la pensée musicale et les compositeurs, qu'ils soient dans le champ de la musique dite savante comme dans celui des musiques dites de tradition orale, pourront continuer encore longtemps à se plaindre de l'écart persistant entre leur pensée musicale et son rendu par l'écrit. En revanche, l'apprentissage de la musique peut se faire à l'écrit et/ou à l'oral dans une dialectique complexe qui ne connaît pas de lois générale mais que des cas particuliers, l'oral enrichissant l'écrit et, réciproquement, l'écrit enrichissant l'oral. »*

*(MESSINA Bruno, PLISSON Michel)*

---

<sup>3</sup> Logique formelle : initiée par les philosophes Grecs, tel Aristote notamment pour le principe de non-contradiction qu'il formule de la manière suivante dans Métaphysique : « Il est impossible qu'un même attribut appartienne et n'appartienne pas en même temps et sous le même rapport à une même chose » .

<sup>4</sup> L'article cite cette phrase de Jack Goody

### I.III Analyse personnelle

L'approche de l'écrit par les musiques de tradition orale me semble intéressante car cela permet de partir de l'oral pour en fixer des paramètres, ce qui n'est que très rarement le cas dans les musiques savantes qui sont d'abord écrites puis ensuite interprétées.

Dans le cas de l'écrit des musiques de tradition orale, la partition sert d'aide mémoire mais ne fixe en aucun cas la musique et ne restreint pas le musicien. Il me semble que l'on pourrait s'inspirer de cela pour l'enseignement musical en utilisant la partition comme une étape de l'apprentissage et non comme d'un accomplissement. Il est vrai que très souvent la partition arrive dès le début de l'apprentissage d'une pièce ou d'un exercice, ce qui va très vite bloquer l'élève et rajouter une complexité supplémentaire.

Lors d'un apprentissage oral, en mettant en place des jeux d'imitation, un travail d'oreille basé sur un enregistrement et intégrer une partition comme aide-mémoire une fois la musique acquise, il est possible que les élèves jouissent de plus de confiance et d'assurance .

Tout comme l'expliquent les auteurs dans l'article, la partition vient restreindre la pleine expression de la musique en fixant des paramètres qui sont eux-même variables. Même si cela s'applique principalement aux musiques de tradition orale, il me semble intéressant de traiter cette idée dans les musiques dites savantes.

Au début de l'écriture musicale occidentale, les partitions n'étaient que des aides mémoires avec des hauteurs et des longueurs relativement sommaire et le plus gros de l'apprentissage se faisait à l'oral. La partition a par la suite pris de plus en plus de place dans l'apprentissage du musicien et est même devenu un prérequis à celui-ci.

Même si l'improvisation est de plus en plus développée dans les écoles de musiques et les conservatoires, les élèves ont très peu de place pour s'exprimer musicalement; souvent décourageant pour ceux qui ne peuvent jouer une pièce qu'une fois capables de maîtriser les différents éléments de la lecture.

En parallèle de cet opinion, j'ai constaté avec certains de mes élèves que l'arrivée retardée de la partition créerait un retard dans son déchiffrage: ceux ayant des difficultés de lecture pourraient alors « faire semblant » de lire la partition devant eux en se basant sur leur apprentissage oral de la pièce demandée sans le mentionner.



## I. IV Mémoriser la partition avant de poser ses mains sur le clavier (Leimer)

Karl Leimer (1858-1944), pianiste et professeur à Königsberg et Hanovre s'est penché de façon personnelle sur la question de l'enseignement en rédigeant une méthode dans laquelle il offre une place intéressante à la partition. En effet elle n'est pour lui, tout en restant le point de départ de tout apprentissage, qu'une étape de travail.

Une fois l'œuvre mémorisée, l'élève doit être capable d'exécuter l'étude dans son intégralité sans en avoir joué une seule note au clavier.

« Notre premier soin sera de graver dans le cerveau l'image des notes, c'est à dire d'apprendre visuellement le morceau par cœur, de manière à pouvoir l'écrire de mémoire ».

Leimer insiste tout au long de sa méthode sur un travail de méditation intense qui est selon lui important pour arriver à une bonne mémorisation. Il ne demande pas ce travail avec toutes les œuvres ni avec des débutants.

Il utilise la mémoire non pas comme une mémoire photographique qui permettrait de reproduire à l'identique sans en comprendre le contenu mais comme un élément soutenu par une analyse détaillée de la partition avec une conscience d'éléments comme la tonalité, les mesures, les interactions entre les deux mains.....etc.

C'est ce qu'il nomme « l'apprentissage visuel » lors duquel la partition devient alors un outil pour lequel il n'y a plus d'obstacle de lecture. Cette difficulté surmontée, l'élève peut alors se concentrer sur le son produit en développant son « oreille critique » et sur son ressenti corporel.

Cette étape n'empêche pas un retour à la partition si besoin pour s'assurer « d'une stricte obéissance et d'un respect scrupuleux des intentions de l'auteur ». Cette méthode, bien que radicale et probablement peu employée soulève certaines problématiques. En effet il me semble intéressant de reprendre les arguments de Leimer en les confrontant à une manière de travaillé plus habituelle.

Tout d'abord lors d'un travail de déchiffrage il est bien souvent difficile de faire la part entre le travail purement instrumental et le travail de déchiffrage et de compréhension des signes.



J'ai pu remarquer que durant cette phase deux cas se présentaient souvent :

- l'élève n'a pas une véritable compréhension du texte et finit par avoir une mémoire uniquement digitale. Ce qui entraîne bien souvent des « trous de mémoire » ou encore une incapacité à reprendre le morceau à un endroit précis.
- Le travail instrumental est entravé par la lecture et une compréhension incomplète du texte.

La séparation entre la construction intellectuelle de l'œuvre et le jeu instrumental que préconise Leimer permet probablement une meilleure assimilation de chacune des étapes et de l'œuvre en elle-même. La connaissance de l'œuvre est plus approfondie et n'est plus entravée par des obstacles liés à la technique de l'instrument.

De plus il paraît certain que le jeu sans partition favorise l'écoute de soi, le développement de l'oreille et des sensations corporelles nécessaires à tout apprentissage instrumental.

Le travail de technique instrumentale est lui aussi très poussé. Son objectif est l'excellence, tant technique que musicale et de telles exigences ne peuvent s'adresser à n'importe quel élève. Le musicien interprète que Leimer veut former serait plutôt un concertiste.

« La manière dont j'ai appliqué ces postulats, dont je les ai classés en système, constitue le plus rapide, peut-être même l'unique moyen de développer pleinement et effectivement le don musical d'un élève et de l'aider ainsi à acquérir les plus hautes possibilités d'expression. Certes, il ne sera donné qu'aux élèves intelligents et doués de faire valoir et de réaliser le plein développement des facultés pianistiques que présente ma méthode, aussi bien pour la technique que pour l'interprétation. »

Cependant je m'interroge sur la possibilité d'appliquer cette méthode pour des élèves de premier cycle. En effet, il me semble que cette méthode requiert une certaine aisance face aux différents éléments de la partition ainsi qu'une audition intérieure relativement développée. Lors d'un déchiffrement, l'écrit prend tout son sens à travers le jeu instrumental et le sens de la partition se construit autant grâce à l'audition que grâce à une lecture analytique préalable.



Ainsi, selon Jean-Charles François, enseignant en percussion et directeur du CEFEDM Rhône-Alpes : <sup>5</sup>

*«... le sens en musique s'élabore en tout premier lieu à travers une pratique profonde et prolongée de la matière sonore dans un aller retour incessant entre l'oreille et la production sonore.*

*Se priver de cet aller et retour, durant la phase de déchiffrage, c'est se priver d'un chemin d'accès au sens musical de l'œuvre.»*

Pour les jeunes élèves, le rapport physique avec l'instrument ou le son est d'ailleurs le premier contact avec une œuvre. Souvent, la partition à elle seule ne représente pas grand chose pour l'élève, ce n'est qu'après une exécution du professeur ou un laborieux déchiffrage que l'élève prend connaissance du morceau.

Leimer n'a pas le souci de former des débutants, sa méthode suppose de savoir lire, analyser et mémoriser une partition :

*«Avant tout, on doit savoir lire les signes. Les lire, et non les épeler, c'est-à-dire en saisir le sens et les rapports.»*

(Dr.K.Rolan cité dans *«le jeu moderne du piano»*)

Si l'on ne peut pas nier l'importance de la partition dans les conservatoires, je me questionne sur les différentes places que celle-ci pourrait prendre. En effet le système du solfège « classique » peut sembler complexe pour de nombreux élèves et il me semble intéressant de pouvoir le moduler au début de l'apprentissage musical pour rendre la technique instrumentale plus rapidement abordable.

## I.V Remplacer la note par le chiffre (Rousseau)

L'idée de Rousseau est que remplacer la note par le chiffre permettrait de rationaliser le solfège et d'en simplifier son apprentissage.

*« J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner »* <sup>6</sup>



<sup>5</sup> Enseigner la musique n°1, « La médiation »

<sup>6</sup> Dissertation sur la musique moderne (1743), Rousseau



Cette simplification passe pour Rousseau par les chiffres car les chiffres disposeraient d'une puissance propre de rationalisation et de simplification. Ils représentent en quelque sorte les quantités qu'ils présentent or « *la musique dépendant des nombres, elle devrait avoir la même expression qu'eux.* »

Selon cette manière de notation les chiffres ne désignent pas des quantités mais ils inscrivent la différence de deux places.

Écriture chiffrée de Rousseau :

**CARILLON MILANAIS**  
EN TRIO.

<i>Ut</i>	Campana che sona da lut-to e da fes---	
1 <sup>re</sup> Dessus.	c • 3   6,7, i   7,6,5̣   6,7,i   7,2,7   i,2,3	
3		Campana che
2 <sup>e</sup> Dessus.	c • o   •   •   •   7,3   6,7,i	
Basse.	b • o   •   •   •   •   •	
d	-----	ta
	2,1,7   i,2,3̣   7,2,1   7,7,0   •   4	Fa
	sona da lut-to e da festa	Fa
d	7,6,5̣   6,7,i   7,7,6̣   6,5,0   •   2	
	Fa romper la	tes---
	b • o   •   •   7,3   6,7, i   2,3,4,	

Cette réforme est mise en œuvre au nom de principes qui me semblent intéressants car ils pointent et critiquent les enjeux de l'écriture musicale. Pour Rousseau le solfège n'est pas « *naturel* », il souhaiterait revenir à l'époque durant laquelle la musique et les mathématiques partageaient le même alphabet.

« *Il faut ramener la musique à sa première simplicité* »

Cette conception est une ouverture intéressante vers une place différente de la partition mais elle me semble difficile à mettre en place et rendrait le déchiffrement musical bien plus complexe pour le musicien. Rameau est notamment un des premiers musiciens à s'être plaint de ce système :

« *La seule objection solide qu'il y eut à faire à mon système y fut faite par Rameau. A peine le lui eus-je expliqué qu'il en vit le côté faible. Vos signes, me dit-il, sont très bons, en ce qu'ils représentent nettement les intervalles et montrent toujours le simple dans le redoublé, toutes choses que ne fait pas la note ordinaire : mais ils sont mauvais en ce qu'ils exigent une opération de l'esprit qui ne peut toujours suivre la rapidité de l'exécution.*

*La position de nos notes, continua-t-il, se peint à l'œil sans le concours de cette opération. Si deux notes, l'une très haute, l'autre très basse, sont jointes par une tirade de notes intermédiaires, je vois du premier coup d'œil le progrès de l'une à l'autre par degrés conjoints ; mais pour m'assurer chez vous de cette tirade, il faut nécessairement que j'épelle tous vos chiffres l'un après l'autre ; le coup d'œil ne peut suppléer à rien. L'objection me parut sans réplique, j'en convins à l'instant. »*

Même si cette technique n'est pas utilisée car trop complexe, la démarche de Rousseau est relativement intéressante dans le sens où elle cherche à simplifier la lecture musicale pour la rendre plus instinctive et donc plus proche du son produit. Un apprentissage plus proche du son serait peut-être un apprentissage qui prendrait exemple sur l'apprentissage de la parole.

## I.VI : L'apprentissage par l'imitation

La musique est comme une langue, entre 0 et 6 ans les enfants apprennent à parler de façon naturelle, par mimétisme. Le développement du langage me semble un bon exemple pour l'apprentissage musical. En effet les bébés imitent les sons qu'ils entendent autour d'eux, ils traitent ces informations puis commencent à réduire les sons à ceux qui ont du sens pour eux (ex : Mama pour Maman). Par la suite ils continuent à pratiquer jusqu'à ce qu'ils puissent utiliser le mot dans un contexte. Cette imitation et cette mise en contexte n'est possible qu'avec une « *immersion sensorielle puissante* ».

L'imitation suit quatre étapes :

- regarder et écouter
- traiter l'information
- tenter de copier un comportement
- pratiquer



L'apprentissage de la grammaire ne vient qu'après, les enfants savent improviser et appliquer les règles théoriques de leur langue maternelle avant même de savoir écrire.

En musique, l'apprentissage est similaire, on ne mémorise bien que ce que l'on entend et ressent bien. On reproduit ce que l'on entend, puis peu à peu l'on devient autonome et l'on développe son propre discours musical.

En effet, si un élève joue une phrase qu'il n'entend pas ou ne comprend pas, sa musicalité va être affectée et cela est souvent laborieux, comme si l'élève tente de prononcer une phrase dans une langue inconnue.

Lorsque l'on commence la musique avec une partition, tout devient plus complexe pour le cerveau parce que les zones visuelles et auditives sont sollicitées simultanément. L'élève se retrouve à devoir gérer ce qu'il voit, ce qu'il touche et ce qu'il entend. Même si la finalité de l'enseignement est de réussir à maîtriser ces trois éléments, il me semble qu'en enlevant la difficulté initiale de la partition l'élève pourrait se concentrer sur son ressenti corporel. Si l'on reprend les différentes étapes de l'apprentissage linguistique en les appliquant à l'apprentissage musical cela pourrait donner à l'élève une plus grande autonomie et une écoute plus développée.

- Regarder et écouter : amener l'élève à écouter de la musique me semble très important pour le développement de son goût musical. Cela est souvent fait lors du cours de formation musical mais pourrait également avoir lieu pendant le cours instrumental si le temps le permet. L'écoute est très importante pour l'apprentissage mais il est vrai que le visuel est souvent plus motivant pour les élèves pour cela il est bénéfique pour l'élève d'aller écouter des concerts qui sont des moments importants dans l'apprentissage, étant moi-même élève je me souviens que ces concerts me donnaient souvent une motivation nouvelle dans mon apprentissage instrumental. Même s'il existe aujourd'hui de nombreux moyens d'avoir accès à une écoute musicale il me semble que le cours est le lieu le plus propice à cet écoute, par des exemples donnés par l'enseignant plus particulièrement. L'apprentissage du morceau pourrait ainsi débiter par une ou plusieurs écoutes de celui-ci.



- Traiter l'information : dans le cas de l'apprentissage musical le traitement de l'information ne peut se faire sans quelques outils d'écoute. En étant toujours sans partition, l'enseignant peut donner à l'élève des pistes d'écoute, qui lui permettront de s'approprier ce qu'il entend ou ce qu'il voit. Cela peut être des explications sur la position de l'instrument ou encore sur la structure de la pièce, en découpant le morceau en plusieurs parties et en faisant analyser par l'élève ce qui est joué celui-ci prend alors conscience des différents éléments qui constituent la pièce.
- Tenter de copier un comportement : c'est la phase où l'élève commence à prendre conscience de son propre jeu en le comparant à ce qu'il a comme modèle, celui-ci expérimente afin de comprendre par lui-même. Par des jeux d'imitation entre l'élève et l'enseignant cela rend l'élève actif de son apprentissage. Ce n'est plus le professeur qui apporte toutes les réponses, il devient accompagnateur de l'apprentissage et guide l'élève. De cette façon il me semble que l'élève se retrouve dans une situation plus motivante et apprend par lui-même, par la même occasion cela lui permet de développer son sens critique.
- Pratiquer : cette étape correspond au travail effectué entre deux cours, vient alors la question de la mémorisation. Si dans le cas du langage la pratique se fait aisément car l'enfant est immergé dans la langue, ce n'est pas le cas pour la musique. Il arrive souvent que, même avec partition, l'élève arrive au cours suivant en disant qu'il ne se rappelait plus des différents éléments évoqués au cours précédent alors dans le cas d'un apprentissage par l'oral je me demande quels moyens pourraient être mis en place pour une mémorisation facilitée.

Si l'on suit cette logique de placer l'élève au cœur de son apprentissage il serait alors envisageable de proposer à l'élève d'écrire lui-même ce qu'il a retenu du cours et du morceau travaillé, en ne lui donnant aucune contrainte d'écriture l'élève développe son propre moyen mnémotechnique. En l'ayant déjà fait avec un élève j'ai pu remarquer que celui-ci a repris les éléments importants de la partition : les hauteurs et les durées, mais avec un autre code que celui adopté par les partitions. L'on peut rapporter cette méthode à la vision nouvelle de la partition que souhaitait développer Rousseau



Cette manière d'apprentissage uniquement oral serait ainsi plus proche du premier apprentissage auquel l'enfant est confronté : la parole. La partition « classique » pourrait alors intervenir plus tard dans l'apprentissage du morceau, l'élève une fois familiarisé avec tous les éléments du morceau utiliserait la partition comme un aide mémoire pour le travail à la maison.

Comme j'ai pu en faire part plus haut, reste toujours le risque que l'élève ne lise pas la partition et ne fasse pas de rapport entre ce qu'il joue et ce qu'il voit. Il faudrait pour éviter cela favoriser un enseignement mêlant lecture et oralité. La lecture ne passerait pas forcément par un apprentissage d'un morceau avec partition mais pourrait prendre la forme d'un bref exercice de déchiffrage. Cet exercice pourrait être un passage technique qui permettrait à l'élève de travailler sur une difficulté précise tout en améliorant ses capacités de lecture.

A noter que chaque élève a un profil d'apprentissage différent. Si l'on reprend les deux profils évoqués par Antoine de La Garanderie dans son livre « les profils pédagogiques : discerner les aptitudes » les élèves ont un profil visuel ou auditif. Selon lui il faut trouver un bon équilibre entre les méthodes en fonction du profil de l'élève.

Les profils auditifs ont besoin de répétition, au moyen d'enregistrements du professeur par exemple, l'élève peut ainsi réécouter à loisir et donc prendre le temps d'intégrer les différents éléments.

Les profils visuels ont besoin de voir pour retenir, ainsi leur apprentissage sera facilité par la partition.

Face à ces deux profils il me semble important de déterminer celui de l'élève afin de pouvoir adapter du mieux possible le cours. Ainsi dans le cas d'un apprentissage oral il sera plus difficile pour un élève « visuel » d'avoir des repères et de l'intérêt pour les éléments enseignés.



## **II - Situations pratiques d'apprentissage**

### **II.1 - Entretiens :**

J'ai fait le choix d'interviewer 3 personnes dont 2 professeurs du conservatoire de Bressuire ( école avec une très forte imprégnation des musiques traditionnelles du Poitou ) et une ethnomusicologue.

Alain Fillon est professeur d'Accordéon chromatique.

Jean-Marie Jagueneau est professeur d'Accordéon diatonique, il enseigne les musiques traditionnelles et mène régulièrement des bals.

Marlène Belly est ethnomusicologue du domaine francophone et maître de conférences à la faculté de musicologie de Poitiers.

Voici les questions posées à chacun :

#### **Questions spécifiques pour Alain Fillon :**

→ des élèves accordéonistes restent accrochés à leurs partitions. Le constatez-vous parmi vos élèves ? Cela se produit-il- à tous les niveaux ?

→ Voyez-vous une évolution ces dernières années sur cette question ? Quels genres d'activités mettez-vous en place selon les niveaux pour favoriser le détachement de la partition ?

Questions pour Jean-Marie Jagueneau :

→ Vos élèves sont ils amenés à jouer régulièrement dans des bals ? A partir de quelle année d'étude ?

→ A quel moment considérez-vous que le rapport à la danse est crucial dans l'apprentissage de l'instrument ?

→ Abordez vous les questions de l'harmonie et de la polyphonie dès le début de l'apprentissage ?

### **Questions pour Marlène Belly :**

→ Dans les musiques de tradition orale et plus particulièrement celles du Poitou, les musiciens sont ils également danseurs ?

→ Dans l'affirmatif, cela est-il important pour l'énergie et la compréhension de la musique ?

→ Comment est abordée la technique instrumentale ? Il y a-t-il des cours d'instruments à l'image de ceux que l'on peut voir dans la musique classique ? Comment pouvez-vous les différencier s'il y a lieu ?

### **Question commune :**

→ Avez-vous des élèves non lecteurs ? dans ce cas, comment adaptez-vous l'approche de la technique instrumentale et le suivi d'un cours à l'autre ?

À la question commune, Alain Fillon m'a expliqué que tout ses élèves sont un minimum lecteurs, en effet pour lui un accordéoniste complet doit pouvoir récupérer des musique à l'oreille et les mémoriser, être capable de déchiffrer une partition rapidement et jouer avec d'autres, le suivi d'un cours à l'autre se fait par l'intermédiaire d'un cahier qui suit l'élève et lui permet de savoir ce qu'il doit travailler, alors que pour Jean-Marie Jagueneau tout ses élèves sont non lecteurs, ils enregistrent ou filment le thème musical ou des détails à travailler pendant le cours, il leur envoie par mail les pièces et c'est également un travail de mémoire.



En ce qui concerne l'approche de la technique les réponses sont convergentes. Marlène Belly m'a indiqué que les cours d'instruments dans les musiques traditionnelles sont essentiellement fondés sur l'imitation du geste de l'enseignant et la reproduction de l'air sans en passer par la lecture de la partition. En effet, pour Jean-Marie Jagueneau l'élève doit d'abord pratiquer, ressentir et éprouver le mélange des sons avant d'en aborder des notions théoriques. Évidemment ils commencent rapidement à effectuer des accompagnements sur des mélodies, mais sans donner plus d'explication sur l'harmonie. Il me donne en complément une citation de Pierre Shaeffer selon laquelle en art la pratique doit devancer la théorie. Il puise dans le matériau collecté dans la région et ailleurs, des inventions d'élèves ou ses propres compositions pour proposer des pièces musicales qui correspondent à leur niveau et sont susceptibles de les faire progresser à la fois dans leur connaissance des musiques traditionnelles et dans la technique instrumentale.

Pour Alain Fillon, l'imitation tient également un rôle prépondérant dans sa pédagogie et l'apprentissage de la technique doit passer par là, que ce soit par l'imitation du professeur ou encore par internet en regardant comment joue tel musicien et en comparant les techniques de jeu.

### **Entretien avec Alain Fillon :**

Il m'a d'abord expliqué que pour les plus jeunes élèves (6 ans) la période d'apprentissage de l'instrument est également la période d'apprentissage de la lecture à l'école, c'est donc un moment important où l'écrit prend une place immense dans leur vie. Pour lui un élève qui aura débuté ne va pas développer une dépendance à la partition si dès le départ son enseignant ne se focalise pas sur ce média. Dans ses cours il donne donc une part moins importante à la partition dans les premières années et fait un mixte entre l'apprentissage oral et écrit, ce qui permet de dédramatiser la lecture.

Chaque élève développe des facilités plus ou moins grandes pour l'apprentissage par la lecture ou pour l'apprentissage par l'oral et c'est à l'enseignant d'être vigilant et de proposer des pistes pour aider l'élève à avancer dans les deux domaines.

Les deux premières années de l'apprentissage sont orientées vers l'oralité tout en le rattachant à l'écrit, pour l'apprentissage d'un rythme par exemple, il va utiliser l'imitation (l'élève imite ce qu'il joue) pour ensuite lui montrer sa transcription écrite.



Il organise également des séances d'improvisation à deux ou trois afin de lever les inhibitions et autoriser la créativité, durant ces séances il donne des directives ( mélodie en valeurs longues, texture d'accords/clusters.....) cela permet également aux élèves de découvrir les différents claviers de l'instrument. Il fait également faire aux élèves du repiquage de thèmes simples ou d'enchaînements harmoniques selon les niveaux.

Selon lui, un enfant qui vient apprendre l'accordéon aura plus de facilité à apprendre de façon orale que par écrit car on ne lui rajoute pas un nouveau langage dans la chaîne commande entre les yeux, le cerveau, les mains et le corps, il faut profiter de cela pour l'amener doucement ensuite vers ce nouveau langage qu'est l'écrit. La partition doit rester un moment dans l'apprentissage mais ne doit pas être une finalité.

### **Entretiens avec Jean-Marie Jaguenau et Marlène Belly :**

Les élèves en accordéon diatonique sont très rapidement amenés à jouer dans des bals. Dès qu'ils sont en mesure de faire un morceau « dansable », l'enseignant les sollicite et cela est une source de motivation pour eux et un moyen de les mettre en situation devant un public. Ils sont toujours en petite formation et très souvent soutenus par leur professeur, ce n'est qu'en fin de cycle qu'il leur demande d'assurer seul la conduite d'une danse. Le rapport à la danse est important à tout moment de l'apprentissage. Pour Jean-Marie Jaguenau, se mettre en mouvement et sentir la pulsation dans la ronde, chanter et danser, puis petit à petit connaître les danses jouées donne du sens à la musique mais également un assise rythmique et influe sur le phrasé. La danse permet de vivre sa musique plus corporellement et apporte quantités d'éléments non quantifiables. Lors de mon entretien avec Marlène Belly celle-ci m'a également expliqué que dans les musiques de tradition orale, les musiciens étaient aussi danseurs, cela est important car un danseur sera bien plus à même d'impulser, par sa musique, la dynamique du mouvement dansé. Il saura traduire dans sa musique ce qu'il éprouve dans son corps lorsqu'il danse.



## **Bilan des entretiens :**

Dans les trois interviews que j'ai réalisés, j'ai pu remarquer que tous étaient d'accord sur l'importance de l'oralité dans l'apprentissage et sur le fait que cela devait venir avant l'approche des notions théoriques. Dans les deux contextes d'apprentissage, l'enseignement passe par l'imitation et l'écoute.

Je remarque tout de même qu'il y a une différence dans l'apprentissage de l'accordéon diatonique et de l'accordéon chromatique, en effet dans un contexte « classique » il est demandé aux élèves d'être un minimum lecteurs et l'apprentissage est toujours relié à la partition, bien qu'il passe par une phase d'oralité, tandis que dans un contexte « traditionnel » la lecture n'est pas un prérequis et serait plutôt un frein à la créativité du musicien. La pratique de la musique traditionnelle étant fortement liée au contexte social dans lequel elle s'inscrit, certaines caractéristiques essentielles, comme le rapport avec la danse, vont avoir des répercussions directes sur le choix des outils pédagogiques.

L'apprentissage des musiques traditionnelles passe par l'observation des danseurs et par la circulation d'énergie que cela peut entraîner, la mise en mouvement du musicien lui permet de vivre la musique corporellement et d'intégrer les différents rythmes.

## **II.II: Expérimentation :**

J'ai réalisé une expérience avec tous les élèves de la classe d'accordéon de l'école de musique de Contrexéville où j'enseigne depuis 2 ans, laquelle regroupe des niveaux différents qui vont du débutant à la fin de 1er cycle.

J'ai arrangé une mélodie traditionnelle « La danse de l'ours » pour 2 voix qui est une danse traditionnelle portugaise du XIXème siècle.

Pour l'expérimentation j'ai divisé la classe en deux groupes, l'un a travaillé avec partition et l'autre par oralité.

Lors de l'arrangement de la pièce j'intègre un élément rythmique dans la voix 2, ce rythme est celui le plus caractéristique ce qui permettra aux élèves de mieux retenir la 1ère voix lorsqu'ils joueront en groupe. J'ai également ajouté des reprises afin de faciliter la mémorisation.

Je décide de donner la première voix au groupe écrit car c'est la voix la plus difficile techniquement, je laisse le choix au groupe oral qui choisit principalement la seconde voix.



## **Apprentissage écrit, groupe 1 :**

### **1er cours:**

Les élèves ont eu la partition dès le premier cours, cela leur a permis de noter les différents éléments évoqués durant le cours (doigtés/soufflets/nuances...). L'apprentissage de la pièce débute donc par une lecture des notes, du rythme, une analyse de la structure puis vient ensuite le moment de jouer. Je décide de ne pas leur jouer la partition afin de ne pas les influencer dans leur lecture de celle-ci. Je laisse un moment aux élèves pour qu'ils puissent déchiffrer avec leur instrument puis nous faisons ensuite une lecture collective très lente.

Pendant ce déchiffrage les élèves doivent corriger leurs collègues si ils entendent une erreur, cela les oblige à écouter les autres dès le début et à ne pas se renfermer uniquement sur leur partition.

Je constate que cet exercice est assez difficile pour eux car ceux qui essayent d'écouter s'arrêtent de jouer et ceux qui jouent n'ont aucune ouverture sur ce qui se passe autour d'eux. Je décide donc de reporter cet exercice pour une prochaine séance, lorsque les élèves auront bien intégré la partition.

À la fin de ce premier cours les élèves cherchent encore leurs notes et ont des difficultés à faire le lien entre ce qu'ils lisent et ce qu'ils jouent, je leur demande pour le prochain cours de ne pas écouter de version sur internet et de bien prendre le temps de lire les notes et le rythme avant de se lancer dans le travail avec instrument, de cette manière leur apprentissage ne sera pas faussé par ce qu'ils entendront.

### **2ème cours :**

Au début de la séance je demande aux élèves qu'elles ont été leurs difficultés face au morceau durant la semaine, la plupart me répondent qu'ils ont eu du mal à se souvenir de ce que l'on avait fait pendant la séance précédente et que cela à rendu le travail en autonomie plus difficile. Face a cette remarque je constate que l'apprentissage, bien qu'il soit écrit, fait toujours appel à l'oralité, en effet les élèves se reposent sur ce qu'ils entendent durant le cours pour ensuite le reproduire chez eux mais il parait difficile pour eux de partir de la partition pour rejouer ce qui à été appris en cours.

Je décide tout de même de continuer le travail en les impliquant le plus possible dans la lecture en faisant automatiquement le lien entre ce qu'ils entendent et ce qu'ils voient. Je remarque qu'il est plus facile pour eux de se concentrer sur les notes car au bout de quelques répétitions de la mélodie ils ont mémorisé le chemin de leurs doigts sur le clavier mais en ce qui concerne le rythme cela est plus compliqué. Je décide donc de travailler uniquement sur les paramètres rythmiques dans un premier temps en les faisant solfier le rythme vocalement puis en tapant ensuite sur l'instrument. Même si les élèves réussissent rapidement à frapper les rythmes sans difficulté majeure je me rends tout de même compte que, tout comme pour les notes, les élèves lisent une fois et font ensuite rapidement appel à leur mémoire. Je me demande alors si il est vraiment judicieux de continuer à s'attacher à ce que l'élève lise la partition, ne pourrait-elle pas servir uniquement d'aide mémoire ?

Je continue en faisant jouer chaque élève un par un et en demandant aux autres de suivre la partition afin de "dépister" les fautes éventuelles, cela fonctionne très bien et me prouve que les élèves n'ont aucune difficulté à faire le lien entre le visuel et l'auditif lorsque la technique instrumentale ne vient pas complexifier ce lien.

Suite à cette séance durant laquelle les élèves ont pris connaissance de la partition de manière plus poussée, je décide tout de même de rajouter une autre séance supplémentaire afin qu'ils puissent être totalement à l'aise sur leur voix avant de les faire jouer avec le premier groupe.

### **3ème cours:**

Les élèves arrivent en étant capable de jouer leur partition seuls. Reste maintenant à les faire jouer ensembles. Il a fallu un petit moment pour que chacun arrive à écouter ce qui se passe autour de lui car ils avaient tendance à garder les yeux sur la partition alors qu'il était clair que certains ne lisaient pas cette partition. Cette séance a surtout permis aux élèves de consolider leur connaissance de la partition tout en adaptant leur jeu à ce qu'ils entendent.

Au bout de 3 séances les élèves commencent à connaître leur partition, chacun est capable de rejouer fidèlement ce qui est noté.

Il s'agit maintenant de jouer les deux voix ensemble: cette étape a été relativement compliquée car les élèves n'arrivaient pas à se concentrer à la fois sur ce qu'ils devaient

jouer et sur ce qu'ils entendaient. J'ai donc décidé de passer par un jeu corporel: en rond, chacun tape le tempo avec ses pieds; tout le monde commence par chanter la seconde voix, puis une fois que cela est installé je leur fais frapper dans leurs mains le rythme de la mélodie. Cela leur a permis d'intégrer et de visualiser plus facilement les liens entre les deux voix.

Une fois repassés sur l'instrument, je remarque que l'écoute est beaucoup plus efficace et certains arrivent même à se recaler sur l'autre voix lorsque celle-ci accélère ou ralentit .

### **Apprentissage oral, groupe 2 :**

Au lieu de débiter l'apprentissage d'une mélodie par le déchiffrement de la partition, nous l'avons d'abord apprise par cœur, en utilisant des jeux d'oreille instrumentale et d'imitation. J'ai choisi de ne pas leur donner la partition afin d'éviter qu'ils se reposent sur le support écrit et ne s'investissent pas totalement dans les principes oraux.

#### **1er cours :**

Je commence par faire écouter la mélodie aux élèves en la jouant moi même, certains essayent de regarder ma main pour deviner les notes, d'autres commencent déjà à chercher discrètement sur leurs instruments.

Suite à cela, je rejoue la première phrase puis les élèves passent un par un pour essayer de la rejouer . Certains n'osent pas de peur de se tromper tandis que d'autres se mettent à chanter la mélodie pour la retenir et ainsi pouvoir la reproduire. Je remarque que la peur de se tromper est très présente mais que les élèves deviennent vite à l'aise avec le concept de l'oralité et arrivent même à aider ou corriger leurs camarades. Je m'interroge également sur la place du chant dans la mémorisation, le chant apparaît pour les élèves comme une chose naturelle qui contrairement à l'instrument ne nécessite pas un apprentissage spécifique.



Une fois la voix principale mémorisée et reproduite par tous les élèves, je décide maintenant de leur apprendre la seconde voix mais en leur demandant dans un premier temps de poser leurs instruments. Tout comme pour la première voix, je leur joue la pièce par fragments et leur demande cette fois-ci de chanter ce qu'ils entendent, après quelques répétitions par imitation (je joue, ils reproduisent) les élèves reprennent leurs instruments et très rapidement reproduisent la partie.

Je demande ensuite aux élèves de choisir la partie qu'ils souhaitent jouer et de la mémoriser pour le cours suivant.

Après cette première séance je n'ai pas envoyé d'enregistrement aux élèves mais je les ai encouragés à aller écouter de nombreuses versions sur internet. Ceux qui faisaient la voix principale ont pu réécouter la mélodie et les autres ont pu prendre des repères par rapport à celle-ci.

## **2ème cours :**

Le cours suivant certains avaient légèrement modifié la mélodie par rapport à ce qu'ils avaient écouté et je les ai encouragés à ne pas corriger les modifications à l'écoute du groupe. Chacun avait donc une voix propre à ce qu'il avait retenu et entendu.

Nous avons donc écouté chaque élève individuellement dans un premier temps puis je les ai ensuite fait jouer la pièce en boucle avec les deux parties pour que chacun arrive à écouter et prendre des repères dans les parties jouées par leurs collègues.

En ce qui concerne l'aspect mélodique, les élèves n'ont pas eu de gros soucis de mémorisation, en revanche je constate que pour le rythme la mémorisation est plus difficile, je me demande donc si l'aspect corporel ne pourrait pas les aider à ressentir et intégrer plus facilement le rythme.

En seulement deux cours d'une heure, le groupe avait assimilé la pièce et était capable de jouer ensemble.



## **Mise en commun :**

La veille de l'audition j'organise une séance commune avec toute la classe. Il s'agit maintenant de jouer les deux voix ensemble: cette étape a été relativement compliquée car les élèves n'arrivaient pas à se concentrer à la fois sur ce qu'ils devaient jouer et sur ce qu'ils entendaient.

J'ai donc décidé de passer par un jeu corporel: en rond, chacun tape le tempo avec ses pieds; tout le monde commence par chanter la seconde voix, puis une fois que cela est installé je leur fais frapper dans leurs mains le rythme de la mélodie. Cela leur a permis d'intégrer et de visualiser plus facilement les liens entre les deux voix.

Une fois repassés sur l'instrument, je remarque que l'écoute est beaucoup plus efficace et certains arrivent même à se recalcr sur l'autre voix lorsque celle-ci accélère ou ralentit .

Le groupe oral est très à l'aise et arrive plus facilement à communiquer sur les erreurs entendues. Cependant, je remarque que le groupe écrit joue la mélodie plus proprement en minimisant les fautes.

L'oralité permet une écoute accrue et un développement de l'oreille tandis que la partition permet une connaissance plus en profondeur du texte.

Lors de l'audition ceux qui avaient appris par cœur ont eu tendance à légèrement accélérer avec le stress, ce qui a eu pour cause de déboussoler le groupe écrit qui ne savait plus comment et où se reprendre .



# La danse de l'ours

écrit 1

oral 2

écrit 1

oral 2

écrit 1

oral 2

©

.•○♪○•.



## **Bilan des expérimentations :**

Cette expérience m'a montré que l'on pouvait faire confiance à la mémoire des enfants, pour peu que l'imprégnation soit suffisamment longue ( ce qui est permis par un cours de groupe ).

Comme autres bénéfices liés à l'emploi de tactiques orales, j'ai pu constater que :

- la mémoire est solidifiée par l'imprégnation et par l'absence de l'aide-mémoire qu'est la partition.

- Le jeu sans partition favorise l'écoute collective en situation de musique d'ensemble .
- ces tactiques orales aident à s'affranchir de l'idée qu'«avoir la partition» est la condition nécessaire et préalable à l'exécution d'un morceau que l'on aime. Ainsi, j'ai souvent le plaisir d'entendre mes élèves jouer des mélodies ou fragments de mélodies relevés ou inventés de leur propre chef, et cet enthousiasme me paraît précieux dans leur apprentissage .

Ces aspects positifs de l'oralité ne peuvent pas faire oublier que l'écrit a un rôle important à jouer, tout en permettant un accès rapide à de multiples répertoires. Le support écrit est aussi l'incarnation de l'œuvre, contenant en principe les éléments de son interprétation.

Toutefois, au lieu d'aborder systématiquement l'écrit par la lecture, on peut s'en servir comme un outil de construction. En ce sens, pour permettre aux élèves de s'approprier cet outil, un certain nombre d'enseignants, en instrument comme en Formation Musicale, demandent de plus en plus fréquemment à leurs élèves d'écrire .Si en formation musicale cela peut paraître banal, cela l'est déjà moins en instrument .

Ainsi, écrire ses propres exercices autour d'une difficulté technique, ou retranscrire une mélodie apprise par cœur, rendra l'élève plus actif par rapport à l'écrit et à la lecture .On inverse ainsi le rapport entre signe et son, l'écrit n'intervenant plus comme point de départ, mais comme outil de triage, de conservation et de transmission.Cet aspect de transmission rend plus sensible les erreurs ou approximations de lecture dans certaines situations .Autant un élève se pardonnera aisément une interprétation peu fidèle au texte,autant il sera intransigeant avec l'un de ses camarades jouant une des ses œuvres. La nécessité de se faire comprendre et de transmettre peut créer un besoin par rapport à l'écrit .

### **III. Conclusion**

#### **III-I : oral et écrit compatibles ?**

Dans la rédaction de ce mémoire, j'ai été confronté à une réalité : l'écriture et l'oralité sont deux modes de communication radicalement opposés. Cependant il est aujourd'hui légitime d'observer qu'aucune société n'est, à proprement parler, entièrement orale et aucune n'est entièrement écrite.

Il existe une part d'oralité dans les « sociétés écrites » tout comme l'on trouve une part d'écriture dans les « sociétés orales ». L'oralité et l'écriture seraient donc deux modes de communication opposés mais pas incompatibles. En effet, nous pouvons noter que dans les sociétés primitives actuelles, le rapport à l'écriture est présent et il n'existe quasiment aucun peuple sur terre qui n'a jamais été confronté à une quelconque trace d'écriture. Dans les sociétés écrites telles que la nôtre, nous nous servons, heureusement, de l'oralité tous les jours ne serait-ce que pour communiquer.

Si nous faisons le rapprochement avec la musique, il est légitime de se demander si un enseignement classique contient ou non une part d'oralité. La réponse est bien entendu que chaque professeur utilise l'oralité en cours. En outre, chaque élève possède un capital musical, une culture qui lui est propre. Il possède des expériences auditives et c'est sur celles-ci que l'enseignant se base pour aider l'élève à construire son savoir. L'élève écoute des disques à la maison, va voir des concerts, échange avec des amis musiciens à l'école. Chaque rencontre ou confrontation à la musique «forge» un musicien et il serait parfaitement déplacé de penser que le seul rapport entre les élèves dits «classiques» et la musique est l'écrit.

L'enseignement classique a très souvent recours à l'oralité. L'imitation sert pour la transmission de la technique. De nombreux enseignants demandent aux élèves de suivre la partition tout en chantant ce qu'il y a d'écrit de manière à l'incorporer plus facilement. De plus les enseignants ont souvent recours au chant pour montrer un exemple d'interprétation à l'élève.

Penser que le fait de savoir lire est suffisant pour maîtriser une œuvre est quelque peu réducteur. La musique classique n'est pas exempte de faire tourner, de répéter pendant des heures un trait ou une difficulté technique pour se l'approprier. Il est donc évident que l'enseignement de la musique classique, bien que traditionnellement écrit, contient une part intrinsèque d'oralité.

### III- II: Bilan et perspectives:

Ayant suivie un parcours classique, j'ai toujours été habituée à travailler à partir de l'écrit. Confrontée à une situation de transmission orale avec un élève, j'ai été effarée de voir à quel point je pouvais manquer d'outil face à l'oral. C'est très certainement le fait d'avoir tout au long de mon cursus toujours jouer avec partition, habituée à suivre toujours le même chemin vers la musique – celui de la partition- je n'ai pas été préparée à faire face à des contextes musicaux variés.

Tout au long de ce mémoire j'ai compris que l'enseignement musical est au cœur de l'action culturelle, et de la création qui constitueront pour les générations à venir, une mémoire construite sur un passé mais sur un présent également. C'est pour cela que le pédagogue a un rôle de catalyseur dans ce processus, il est le compagnon de route pour la construction d'un savoir. A l'heure actuelle il a le choix des modes d'acquisition, oralement ou en passant par l'écrit , c'est à lui, face au profil de l'élève, d'adapter sa pédagogie le plus judicieusement possible, afin de développer de façon optimum ces capacités. En permettant aux élèves de découvrir la musique par des chemins variés, je souhaite leur donner la possibilité de s'épanouir dans les situations musicales les plus diverses.



C'est pourquoi dans mon enseignement je m'efforcerai de ne pas fermer d'emblée des portes à mes élèves. En effet il y a une adéquation entre l'enseignement que l'on propose et les musiciens que l'on veut former. Nous avons pu voir que dans les musiques traditionnelles il est essentiel de confronter l'élève à l'acte de création dès le début, c'est en jouant avec d'autres, dans différents contextes, en cherchant que l'on apprend le mieux la maîtrise de son instrument.

En outre nous avons pu dénombrer un certain nombre de dérives de l'écrit mais il reste évident que le fait de savoir lire est non négligeable et apporte énormément, tant en terme d'efficacité qu'en terme de compréhension musicale.

Dans ce mémoire j'ai principalement parler de l'apprentissage instrumental, c'est à dire du premier cycle. Il serait intéressant de se pencher sur la question de la partition pour des niveaux tels que le second cycle, serait-il possible d'appliquer la même démarche d'apprentissage oral ?



## Bibliographie :

- CAUVIN Jean: *La parole traditionnelle, Les classiques africains*, éditions classiques africains, 1980:
- CHARLES Daniel : *Musique en jeu n°13*, édition Seuil, 1974
- DE LA GARANDERIE Antoine: *Les différents profils pédagogiques : discerner les aptitudes*, éditions Bayard, 1993
- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie: *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995
- FRANCOIS Jean-Charles: *Enseigner la musique n°1 : la médiation, l'instrumentiste face à l'écriture*, Cahiers de recherches CEFEDM Auvergne Rhône-Alpes, 1997
- LEIMER Karl : *e jeu moderne du piano*, éditions Max Eschig, Paris, 1932
- MESSINA Bruno et PLISSON Michel: *Écrit/oral: une équation irréductible*, La revue du conservatoire (en ligne). URL: <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=549>
- ROUSSEAU : *Dissertation sur la musique moderne*, édition Hachette livres BNF, 1743

