

Approche pédagogique

des Musiques Actuelles Amplifiées



Dan GOUJON

APPROCHE PEDAGOGIQUE DES MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIEES

Sommaire

<u>AVANT PROPOS</u>	<u>P5</u>
<u>0- PREALABLE</u>	<u>P6</u>
1- Musiques Actuelles (MA) / Musiques Actuelles Amplifiées (MAA)	
2- L'enseignement des MAA	
3- Enseignement des MAA et enseignement traditionnel	P7
4- Méthodologie	P8
<u>I- ETAT DES LIEUX : QUI ?</u>	<u>P9</u>
<u>A- LES MUSICIENS DES MAA</u>	
1- Musiciens / Niveaux	
2- Ages et implications	
3- Objectifs	P10
4- Moyens	
5- Habitudes de travail	
6- Styles et ouverture	
7- Reprises / Compositions	
8- Approche du son	P11
<u>B- LES GROUPES DE MAA</u>	<u>P12</u>
1- Groupes / Niveaux	
2- Ages et implications	
3- Objectifs	
4- Moyens	P13
5- Habitudes de travail	
6- Styles et ouverture	
7- Reprises / Compositions	
8- Approche du son	
<u>C- LES OUTILS</u>	<u>P14</u>
1- Supports audio	
2- Supports vidéo	
3- Supports écrits	
4- Supports informatiques	
5- Supports pédagogiques	
6- Formations non spécifiques	
<u>II- FORMATIONS : QUOI ?</u>	<u>P15</u>
<u>A- PREMIERES PISTES</u>	
1- Musiciens - Groupes / Niveaux	
2- Ages et implications	P16
3- Objectifs	
4- Moyens	
5- Habitudes de travail	
6- Styles et ouverture	P17
7- Reprises / Compositions	
8- Approche du son	
9- Les outils	P18
<u>B- APPROCHE DES FORMATIONS</u>	<u>P19</u>
1- Principes de base	
2- Les formations MAA	P20
3- Le formateur	P24
4- Méthode de travail	P26

C- CONCEPTION ET CONTENUS

1- Approche de la formation musicale spécifique (FM)	<u>P27</u>
2- Approche du cours instrumental	
3- Approche de l'atelier	P28
4- Liens FM / Cours / Ateliers	P29
5- Vocabulaire	
6- Mémorisation	
7- Styles et ouverture	
8- Reprises / Compositions	P30
9- Techniques instrumentales	P31
10- Son	
11- Enregistrement	
12- Improvisation	P32
13- Théorie musicale	P33

III- LES DOMAINES D'INTERVENTION : COMMENT ?

0- PREALABLE

- 1- Présentation générale
- 2- Méthode de travail

A1- FORMATION MUSICALE SPECIFIQUE (FM)

- 1- Objectifs
- 2- Organisation
- 3- Programme / Contenus

A2- COURS INSTRUMENTAL

- 1- Objectifs
- 2- Organisation
- 3- Prise de contact / Définition des objectifs
- 4- Plan de travail
- 5- Programmes types
- 6- Détails et rappels

A3- ATELIERS

- 1- Objectifs
- 2- Organisation
- 3- Prise de contact / Définition des objectifs
- 4- Plan de travail
- 5- Programmes types
- 6- Détails et rappels

ATELIERS MIXTES

- 1- Objectifs
- 2- Cours spécifiques
- 3- Supports écrits
- 4- Son
- 5- Autonomie

A4- STAGES / MASTER CLASSES

- 1- Objectifs
- 2- Organisation
- 3- Programme / Contenus

<u>B1- AIDE A LA REPETITION</u>	<u>P55</u>
1- Objectifs	
2- Organisation	P56
3- Programme / Contenus	
<u>B2- PREPARATION A LA SCENE</u>	<u>P57</u>
1- Objectifs	
2- Organisation	
3- Programme / Contenus	P58
<u>B3- PREPARATION A L'ENREGISTREMENT</u>	<u>P59</u>
1- Objectifs	
2- Organisation	P60
3- Programme / Contenus (enregistrement multi-pistes)	P61
Annexes	
I- Contenus	P62
II- CEM Guitare	P63
III- Fiche de suivi Guitare	P64
IV- CHAM - Atelier d'initiation aux MAA	P67

AVANT PROPOS

Dans cet ouvrage, j'expose ma vision personnelle de la pédagogie des Musiques Actuelles Amplifiées (MAA). Cette vision est donc relativement subjective : je ne prétends pas détenir "LA" vérité et il est possible (probable ?) que vous soyez en désaccord avec certaines de mes propositions. J'espère toutefois que cela permettra une réflexion profonde sur les tenants et les aboutissants de l'enseignement des MAA.

J'enseigne les MAA depuis 1994 dans le cadre de Cap Rock : principale "école de Rock" de Poitiers, Cap Rock s'est d'abord développé dans le cadre de la maison de quartier Cap Sud, avant d'être intégré au Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Poitiers, ce qui me permet d'avoir une bonne connaissance des secteurs associatifs (j'ai également travaillé près de 15 ans aux ateliers Syrx de Poitiers) et institutionnels, les formations MAA pouvant être proposées par les 2 types de structure.

J'interviens également au CESMD (Centre d'Etudes Supérieures Musique et Danse) de Poitiers (organisme de formation au Diplôme d'état (DE) de professeur de musique) en tant que professeur référent pour les MAA, et au PESMD (Pôle...) de Bordeaux - Aquitaine, ce qui me permet d'avoir une vision plus globale de l'enseignement, de l'élève débutant au professeur.

Ces diverses expériences seront privilégiées dans cet ouvrage, mais les principes présentés pourront évidemment être adaptés à d'autres structures.

Encore une fois, c'est uniquement de ma propre expérience et de mes propres réflexions dont je parlerai ici sans prétention : à chacun d'en retirer les éléments qui lui conviennent. Et désolé pour les nombreuses "redites", mais elle m'ont semblé nécessaires.

Bonne lecture.

0- PREALABLE

1- Musiques Actuelles (MA) / Musiques Actuelles Amplifiées (MAA) :

Selon le Ministère de la Culture et la DMDTS (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, aujourd'hui DGCA (Direction Générale de la Création Artistique)), l'expression MA englobe :

- 1- Jazz et Musiques improvisées.
- 2- Musiques Traditionnelles et Musiques du Monde.
- 3- Chanson et Variétés.
- 4- MAA, divisées en 3 sous-familles :
 - 1- le Rock, Blues, Pop, Fusion, Metal, Indus, Hard core, Punk...
 - 2- le Hip-hop, Rhythm'n Blues, Ska, Reggae, Ragga, Dub, Funk...
 - 3- les Musiques Electroniques.

Un diplôme d'état (DE) existe pour chacune de ces spécialités, sauf pour "Chanson et Variétés" : les MAA sont censés les intégrer, alors que l'approche est totalement différente : je n'ai jamais rencontré de guitariste désireux de jouer de la variété française. Il faudrait créer un DE spécifique.

Dans le cadre de cet ouvrage, ce sont les MAA qui nous intéressent. Toutefois, les Musiques Electroniques, impliquant une approche très différente des musiques "instrumentales" (et mes compétences dans ce domaine étant quasi-nulles), ne seront pas abordées.

2- L'enseignement des MAA :

a- Approche :

On peut globalement concevoir 2 orientations principales pour l'enseignement des MAA :

1- Répondre aux attentes des publics :

=> Proposer des formations individualisées en fonction des demandes des publics (on parlera de "contrats d'objectifs" personnalisés). On est ici dans le cas par cas, le "sur mesure" : c'est l'élève qui définit ses propres objectifs.

2- Proposer une formation complète :

=> Concevoir des formations globales prenant en compte tous les éléments permettant aux élèves d'acquérir de larges compétences en MAA. Plusieurs types de formations sont envisageables (amateurs, orientation professionnelle...), chaque formation pouvant déboucher sur un diplôme : c'est ici le cursus qui définit les objectifs et l'élève s'engage par rapport à ces objectifs.

Ces 2 directions ne sont pas antinomiques et peuvent très bien fonctionner en parallèle. Les objectifs des formations, dans un cas comme dans l'autre, sont d'aider les élèves à progresser dans leurs propres domaines et à se réaliser en dehors des structures, dans leurs pratiques personnelles (groupes) : c'est en effet ce qui se passe en dehors des structures d'enseignement qui importe.

Les contenus sont identiques pour tous les types de formation : on en retirera les éléments nécessaires selon les objectifs définis (*voir Annexe I*).

Note : dans un souci pratique, je ferai la distinction entre "musiciens" hors des structures d'enseignement et "élèves", musiciens intégrant les formations.

b- Respect des MAA :

Les MAA se développent à l'extérieur des structures d'enseignement et la plupart des musiciens ont déjà une certaine connaissance (voire une connaissance certaine) des musiques qu'ils pratiquent : les formations proposées doivent être en adéquation avec les réalités du milieu.

Les spécificités des MAA doivent être respectées, au risque de voir les élèves fuir les formations, ce qui constitue un enjeu de taille. Il est important qu'elles soient adaptées aux publics auxquelles elles sont destinées : il ne s'agit donc pas de les calquer sur ce qui existe pour d'autres disciplines (Classique / Jazz...), ce qui n'empêche pas de s'en inspirer. Ce sont les besoins propres des MAA qui doivent diriger les réflexions.

c- Régionalisme :

Il me semble important de tenir compte des spécificités locales : d'une région à l'autre, les styles pratiqués et les demandes peuvent être très divers, et l'approche de l'enseignement des MAA sera différente à Lille de ce qu'elle serait à Bayonne ou à Marseille.

Une bonne connaissance des réalités locales me paraît donc le premier élément à considérer avant d'élaborer concrètement les contenus des formations.

3- Enseignement des MAA et enseignement traditionnel :

a- Publics :

Les publics MAA sont en général plus âgés que les publics habituels des Conservatoires, qui débutent fréquemment dès la petite enfance : les publics MAA intègrent les formations généralement au plus tôt à l'adolescence.

La plupart des élèves ont commencé à pratiquer leur instrument en "autodidactes" et arrivent avec des acquis et des demandes très divers. C'est un élément particulièrement important à prendre en compte (j'y reviendrai souvent).

b- Cycles :

L'enseignement traditionnel est organisé en 3 cycles (périodes de 3 à 5 ans) contenant leurs objectifs propres. Des examens permettent d'évaluer la situation des élèves par rapport aux objectifs des différents cycles, parallèlement au contrôle continu, et de passer d'un cycle à l'autre.

La diversité des publics MAA, des envies et des besoins amène à se demander si l'organisation par cycles est adaptée. Compte tenu des éléments précités, il me semble important de pouvoir permettre à toutes sortes d'élèves d'orienter leurs propres formations : certains viennent chercher un perfectionnement technique précis, d'autres une formation théorique plus large (harmonie)... et l'organisation par cycle ne permet pas une grande liberté à ce niveau.

On peut donc, comme je l'ai dit précédemment, proposer parallèlement différents cursus, chaque élève optant pour ceux qui lui conviennent le mieux. Des ponts doivent toutefois être possibles entre les différents cursus (réorientation).

c- Tradition orale / Ecriture :

Les MAA étant de tradition orale, il faut s'interroger sur la place de l'écriture, qui constitue un sujet de débat redondant : loin d'être un élément à négliger, l'écriture n'est pas prioritaire dans les formations MAA de base. Dans le but d'être en phase avec les réalités du milieu, le ressenti et l'imitation me semble être les facteurs d'apprentissage à privilégier, ce qui n'est pas incompatible avec une formation à l'écriture. Dans un premier temps, la lecture de grilles et de tablatures (guitare, basse, batterie) est suffisante et plus en lien avec les habitudes de travail. Dans le cadre de cursus diplômants, on peut s'interroger sur les compétences en solfège requises. On pourra étendre ce principe à d'autres domaines (rythme, harmonie...) qui doivent être abordés de façon spécifique.

Pour résumer la situation, je m'intéresse essentiellement au fonctionnement propre des MAA et j'élabore des contenus spécifiques en adéquation avec les besoins et les réalités : rien ne s'oppose à l'étude de ce qui existe dans d'autres esthétiques musicales, dont on pourra s'inspirer le cas échéant, mais il ne s'agit pas de procéder à un copié-collé des enseignements traditionnels.

4- Méthodologie :

J'adopterai dans cet ouvrage la méthodologie suivante :

I- Etat des lieux : QUI ?

A qui s'adressent les formations MAA ? Que viennent chercher les élèves ? Comme je viens de l'exposer, les formations proposées doivent correspondre aux besoins des musiciens : une bonne connaissance globale des publics me semble donc impérative à l'élaboration de formations adaptées. L'objet n'est pas ici de procéder à une analyse exhaustive, mais plutôt d'en dégager les grandes lignes.

II- Formations : QUOI ?

Comment répondre aux attentes des élèves ? Comment développer les contenus ? Quelles solutions paraissent les mieux adaptées ? Après analyse de l'état des lieux, je présenterai les éléments que je considère comme essentiels dans l'approche des formations MAA.

III- Domaines d'interventions : COMMENT ?

Quels types de formations peuvent être proposées ? Comment les organiser ? Cette section décrira chaque type de formation et ses objectifs, programmes et contenus potentiels.

I- ETAT DES LIEUX : QUI ?

A- LES MUSICIENS DES MAA

1- Musiciens / Niveaux :

La grande majorité des musiciens est constituée d'amateurs qui jouent pour leur plaisir, sans objectifs très précis. Ils considèrent la musique comme un loisir, qui passe après leurs activités principales (école, études, métier...). Ils n'ont donc pas toujours beaucoup de temps disponible pour la pratique (du moins pas autant qu'ils le voudraient souvent). Ils peuvent, de plus, pratiquer d'autres formes de loisirs en parallèle (sports...).

D'autres musiciens font preuve d'une réelle envie de progresser et s'investissent énormément dans la pratique (instrumentale et / ou groupe) : ils peuvent envisager une carrière professionnelle de musicien (voire de technicien) ou, tout du moins, une pratique amateur très riche. La musique est une passion qu'ils tentent de se donner les moyens de vivre. En général cette motivation se déclare progressivement : on la trouve rarement chez les débutants.

Entre l'amateur "dilettante" et le "passionné", on trouve tous les cas de figure possibles.

Les musiciens sont plus ou moins autodidactes, ce qui génère une grande diversité dans les acquis et les niveaux.

2- Ages et implications :

On peut distinguer 3 tranches d'âges type :

a- Moins de 12 ans :

=> Ecoliers.

Ce sont généralement des débutants dont la majorité n'a pas d'objectifs précis, à part "jouer de la musique". La rigueur leur est souvent rébarbative et ils peuvent vite être "dégoûtés" de la musique. C'est la tranche d'âges où l'on trouve le moins de musiciens.

b- 12-25 ans :

=> Collégiens, lycéens, étudiants.

Cette tranche d'âges regroupe beaucoup plus de musiciens : les objectifs deviennent plus ciblés, notamment au niveau des styles. La musique est beaucoup plus en relation avec leur vie sociale. Elle est, pour eux, un moyen d'identification, d'expression et d'affirmation.

La majorité des 12-25 ans ne cherche pas généralement à progresser très loin, ils veulent juste "s'amuser". Seuls quelques uns ont réellement l'envie d'avancer et acceptent la rigueur du travail.

On note souvent une "pause" dans la pratique musicale lors de l'accès aux études supérieures, certains étudiants laissant la musique de côté temporairement, voire définitivement.

c- Plus de 25 ans :

=> Vie active.

Cette tranche d'âges est également bien représentée. Les musiciens peuvent continuer une pratique qu'ils n'avaient pas arrêté (ou arrêté temporairement), ils peuvent également débiter. Ce sont des musiciens qui jouent pour leur plaisir, à côté de leur vie professionnelle et familiale. Ils sont en général sérieux, ouverts et réguliers, mais le temps leur manque souvent pour le travail personnel. Ils ne désirent pas devenir des "stars" et sont souvent plus calmes, lucides et consciencieux que les plus jeunes.

On trouve également de nombreux musiciens "pros" ou "semi-pro". C'est dans cette tranche d'âges que l'on rencontre le plus de musiciens expérimentés, ce qui est logique.

3- Objectifs :

Les objectifs sont très variés selon les musiciens, leurs niveaux et leurs acquis. Comme nous l'avons déjà vu, la plupart n'en ont pas de précis : les objectifs restent en général assez vagues.

Les objectifs peuvent concerner des domaines très différents : morceaux, techniques instrumentales, théorie musicale, improvisation, composition... tout cela à des niveaux très divers. En général, le principal objectif concerne la technique instrumentale. La théorie musicale n'est souvent abordée que quand le musicien atteint un certain niveau de pratique et commence à se poser des questions.

Plus un musicien progresse, plus ses objectifs deviennent précis. Il peut analyser ses manques, ses besoins et chercher à y répondre. Cela implique écoute, autocritique, objectivité, recul... En un mot, le musicien tend vers l'autonomie.

4- Moyens :

Quels moyens va se donner le musicien pour atteindre ses objectifs ? Plusieurs points sont à prendre en compte :

- Motivation.
- Disponibilité (souvent indépendante du musicien).
- Matériel (problèmes financiers).
- Ecoute (autocritique).
- Rigueur et travail.

C'est souvent au niveau de l'écoute et surtout de la rigueur que l'on rencontre les principaux problèmes.

5- Habitudes de travail :

Les MAA sont des musiques de tradition orale. On apprend surtout en écoutant, en regardant et en imitant. Il existe cependant aujourd'hui de nombreux outils (supports audio, vidéos, écrits...) qui peuvent être utilisés (voir plus loin).

L'instrument étant pratiqué comme un loisir, la plupart des musiciens font preuve d'un enthousiasme certain, mais ne sont pas toujours rigoureux, aussi bien dans la régularité du travail que dans la méthode (organisation interne des séances de travail personnel).

Les objectifs sont essentiellement à court terme (jouer tel plan, tel riff, tel morceau...) et on travaille souvent "comme ça vient", ce qui peut entraîner un manque d'efficacité et l'impression fréquente de tourner en rond. De plus, la pratique est couramment entrecoupée de périodes où le musicien ne joue pas du tout (vacances). On peut dire que le nombre de musiciens est inversement proportionnel à la rigueur.

6- Styles et ouverture :

La plupart des musiciens ont des styles favoris et c'est dans ces styles qu'ils désirent travailler principalement. Cela se remarque très nettement chez les 12-25 ans.

Certains musiciens sont également intéressés par d'autres styles ou, tout du moins, prêts à s'ouvrir. D'autres (très rares au vu de mon expérience) y sont totalement réfractaires.

7- Reprises / Compositions :

Tous les musiciens de MAA jouent ou ont joué des reprises. Elles constituent généralement la première approche des débutants et un moyen de se faire plaisir tout en travaillant. En général, les musiciens ne travaillent pas une reprise qu'ils n'aiment pas, même si elle peut les faire progresser et les enrichir : on voit bien que reprises et plaisir sont intimement liés.

Les reprises sont souvent personnalisées, chacun les jouant à sa façon.

Les compositeurs représentent une minorité de musiciens, mais beaucoup essaient de trouver des "plans" personnels, d'inventer. Il n'est cependant pas rare de rencontrer des compositeurs très prolifiques.

8- Approche du son :

La rigueur au niveau de la gestion du son n'apparaît que progressivement : les débutants ne pensent généralement qu'à jouer et le son est secondaire (cela peut durer longtemps), ils ne touchent souvent qu'au volume de leur ampli.

Avec l'expérience, les musiciens deviennent plus exigeants. Le travail du son nécessite une écoute attentive et l'oreille s'affine lentement. En général, les musiciens ne maîtrisent que moyennement leur son et cela s'aggrave avec la gestion des effets.

B- LES GROUPES DE MAA

1- Groupes / Niveaux :

Comme pour les musiciens, les groupes de MAA sont généralement constitués d'amateurs. Les groupes peuvent franchir différents stades : amateurs, semi-pros, pros. Il est à noter que le "statut" d'un groupe n'est pas forcément lié à son niveau.

On peut faire les mêmes constatations pour les groupes que pour les musiciens (de "dilettantes" à "passionnés"), mais il faut combiner différentes personnalités, avec les problèmes que cela peut impliquer.

2- Ages et implications :

a- Moins de 12 ans :

=> Ecoliers.

Il est très rare que les moins de 12 ans jouent en groupes, du fait de leur âge (manque d'expérience musicale, de matériel, de locaux, de moyens de déplacement...).

b- 12-25 ans :

=> Collégiens, lycéens, étudiants.

C'est une tranche d'âges dans laquelle on trouve de nombreux groupes. La plupart de ces groupes restent dans le domaine du loisir et sont assez éphémères (et les mouvements de line-up nombreux). Néanmoins, certains groupes se détachent et se dirigent vers les stades semi-pros ou pros.

c- Plus de 25 ans :

=> Vie active.

Ces groupes sont également très nombreux. Certains jouent uniquement pour le plaisir, mais à l'inverse des 12-25 ans, la plupart de ces groupes sont semi-pros ou pros, tournent régulièrement, enregistrent...

3- Objectifs :

Nous pouvons distinguer 3 objectifs principaux :

a- Le plaisir :

Des groupes se forment dans le seul but de se retrouver pour jouer ensemble.

b- La scène :

Si des groupes se forment, c'est essentiellement pour jouer sur scène : c'est l'objectif numéro 1. Ils ont envie de se produire d'abord devant les copains, puis devant d'autres publics. C'est un moyen de s'affirmer, d'être "reconnu".

Plus un groupe est expérimenté, plus il a de concerts à son actif : ce sont évidemment les groupes pros et semi-pros qui tournent le plus.

c- Le disque :

Le disque "officiel" reste un des objectifs principaux des groupes semi-pros ou pros. C'est le moyen de toucher un plus grand public et de rentrer dans le monde "professionnel". Etre signé par un label, c'est être reconnu et valorisé.

Il est aujourd'hui très facile d'enregistrer son propre CD : de nombreux groupes produisent leurs propres démos et disques (souvent plus pour le plaisir que pour véritablement démarcher). Les moyens informatiques actuels (home studios) permettent à de nombreux groupes d'enregistrer régulièrement : certains comptent pratiquement plus d'enregistrements que de répétitions, voire de morceaux.

4- Moyens :

Les moyens sont sensiblement les mêmes pour un groupe que pour un musicien seul. Le problème est qu'il faut les multiplier par le nombre de musiciens :

- Motivation.
- Disponibilité.
- Matériel.
- Ecoute.
- Rigueur / travail.

On peut rajouter une autre source de problèmes :

- Local de répétition.

Le manque de locaux adaptés est flagrant, ce qui oblige certains groupes à répéter dans des chambres ou des garages, avec les sempiternels problèmes de voisinage que cela entraîne, en plus des problèmes de qualité acoustique (le problème se pose également aux instruments à fort volume sonore (batterie) pour le travail personnel).

5- Habitudes de travail :

La rigueur n'est pas, ici non plus, le point fort des groupes. Le travail consiste essentiellement à mettre en place, arranger, et faire tourner des morceaux. Les séances sont rarement organisées et rigoureuses (accord des instruments, balances, mise en place...). On se contente souvent de l'à peu près.

De plus, de nombreux "épiphénomènes" peuvent venir déranger le travail (copains et copines, bières, cordes cassées...).

Les groupes semi-pros et pros sont en général beaucoup mieux organisés (expérience).

6- Styles et ouverture :

Les groupes évoluent généralement dans un style particulier ; c'est tout d'abord une question de volonté, puis une question de cohérence : pour retenir l'attention d'un public, il faut ne pas trop se disperser

Cependant, le "métissage" est une spécificité des MAA : elles ont souvent évolué en intégrant des éléments de diverses cultures musicales (autres styles de MAA, Jazz, Musiques Traditionnelles et du Monde, Musiques Classiques...).

L'ouverture n'est pas une priorité pour les MAA, mais elle est fréquemment sous-jacente.

7- Reprises / Compositions :

La majorité des groupes de MAA jouent leurs propres compositions, ce qui est un facteur particulièrement important. Cependant, de nombreux groupes (débutants) commencent d'abord par jouer des reprises. De plus, il n'est pas rare de voir des groupes inclure des reprises dans des sets de compositions (fun, rappels...).

Les compositions peuvent être abordées différemment : soit une base de travail est amenée (du riff au morceau complet), soit tout est composé lors des répétitions. Dans la plupart des cas, l'ensemble des musiciens intervient dans la mise en place et les arrangements.

8- Approche du son :

On rencontre les mêmes problèmes que pour les musiciens seuls, mais, là aussi, multipliés par le nombre de musiciens : accord des instruments, sons individuels, son collectif (balances), effets... A cela s'ajoute la qualité des locaux (acoustique) et du matériel (son).

La gestion du son s'améliore avec l'expérience, mais c'est en général du long, voire du très long terme : les sonorisateurs font fréquemment remarquer que la plupart des groupes ne savent pas gérer leur son. Il y a, à ce niveau, un réel effort à fournir.

C- LES OUTILS

1- Supports audio :

Les supports audio sont de loin les plus répandus. On écoute habituellement de la musique pour le seul plaisir d'écouter, mais on peut également avoir une écoute plus analytique. Généralement, un musicien se concentre sur l'instrument qu'il pratique. Le temps permet d'affiner l'analyse et de la rendre plus globale (structures, autres instruments, orchestration, son...). On utilise également des supports audio pour repiquer des morceaux : cela implique une qualité de son adéquate, ce qui n'est pas toujours le cas. Il est à noter que depuis l'apparition des tablatures, cette habitude tend à se perdre.

2- Supports vidéo :

Les vidéos de groupes sont nombreuses, même si le choix est plus restreint que pour les supports audio. Pour le repiquage, on dispose également de l'image (quand le cadrage le permet).

3- Supports écrits :

Les plus utilisés sont les transcriptions (tablatures essentiellement). Il faut être prudent dans leur approche, car la qualité peut parfois être douteuse. Les MAA disposent également d'une bibliographie conséquente (dictionnaires, biographies...).

4- Supports informatiques :

L'informatique offre également une aide de plus en plus importante dans le domaine musical (supports audio, vidéo, écrits, logiciels d'édition, de mixage...). Par exemple, Guitar Pro (édition de tablatures) et Cubase (mixage) sont aujourd'hui des logiciels couramment adoptés. Internet est très utilisé par les musiciens (infos sur les groupes (réseaux sociaux, Youtube,...), paroles, transcriptions, morceaux (audio / vidéo)...). Il faut toutefois être prudent dans l'approche des tablatures, qui ne sont pas toujours très fiables.

5- Supports pédagogiques :

De nombreuses "méthodes" sont à la disposition des musiciens, sur tous les supports précédents (audio, vidéos, écrits et informatiques). Il faut, là aussi, être prudent quant au choix d'une méthode, car si certaines peuvent être efficaces, d'autres sont assez ambiguës (mauvaise organisation ou pas d'organisation, vidéos "démonstration"...).

6- Formations non spécifiques :

Ces formations, hors du cadre de structures spécialisées en MAA, peuvent prendre diverses formes :

a- Cours particulier :

Il ne concerne que le travail instrumental individuel. Certains professeurs sont consciencieux, mais d'autres peuvent se révéler plus ou moins compétents (connaissances, manque de rigueur, "requins"...).

b- Associations :

Elles peuvent concerner musiciens et groupes. Elles proposent habituellement des cours généraux qui peuvent être assez éloignés de la réalité des MAA.

c- Stages / Master classes :

De nombreux stages et master classes sont proposés et peuvent s'avérer très intéressants. Mais là aussi, on trouve de grandes différences de qualité et d'efficacité (qui ne sont pas toujours fonction du prix).

Les musiciens disposent donc d'outils conséquents, mais la question de leurs qualités est à étudier avec attention. C'est malheureusement souvent à l'usage que l'on pourra juger, ce qui peut amener une perte de temps (et d'argent), et avoir des conséquences sur les motivations des musiciens (méfiance).

II- FORMATIONS : QUOI ?

A- PREMIERES PISTES

Après cet état des lieux, nous pouvons déjà entrevoir certaines pistes de travail, en suivant l'ordre des questions posées précédemment :

1- Elèves - Groupes / Niveaux :

Nous pouvons distinguer différents niveaux, dont les limites sont assez souples :

- 1- Débutants (cycle I).
- 2- Moyens (cycle II).
- 3- Confirmés (cycle III).

Ces niveaux concernent aussi bien les élèves que les groupes : on s'efforcera de constituer des groupes cohérents (âges, niveaux individuels, styles...).

Les élèves n'ont pas toujours beaucoup de temps disponible pour leur travail personnel, ce qui doit être pris en compte dans l'approche des formations et l'évaluation de leur progression.

Le lien avec les cycles n'est là que pour donner une idée : comme je l'ai déjà évoqué, l'organisation par cycles n'est pas la seule possibilité.

A titre indicatif, je vais brièvement exposer l'organisation de Cap Rock :

Les cycles I et II sont regroupés en un cycle unique de 6 ans maximum, afin que chacun puisse évoluer en fonction de ses propres désirs, ce qui permet des contenus très libres, mais rigoureux, sous "contrats d'objectifs" individualisés.

Le cycle III est, quant à lui, plus structuré et peut prendre 3 formes :

Pratique amateur :

Le musicien continue de pratiquer comme en cycle unique, mais uniquement en atelier de pratique collective (groupe), dans le but de libérer des places pour d'autres élèves en cours instrumentaux, compte tenu du nombre important de demandes (il est toutefois possible de continuer si les places disponibles le permettent).

CEM (Certificat d'Etudes Musicales) :

Cursus diplômant à destination des musiciens amateurs, imposant des contenus précis. Le CEM est un diplôme d'établissement, ce qui veut dire qu'il n'a pas de valeur nationale. L'entrée se fait après accord entre le prof d'instrument et l'élève, sans examen d'entrée (*le CEM guitare de Cap Rock est décrit en Annexe I*).

DNOP (Diplôme National d'Orientation Professionnel) :

Cursus diplômant à destination de musiciens envisageant une carrière professionnelle, imposant également des contenus précis. La formation prend la forme du CEPI (Cycle d'Enseignement Professionnel Initial). C'est un diplôme national qui devrait progressivement remplacer l'ancien DEM (Diplôme d'Etudes Musicales, diplôme d'établissement). L'entrée en CEPI est conditionnée par des tests d'entrée.

Il faut également aborder les instruments enseignés : du point de vue du Ministère, l'enseignement des MAA se base sur la pratique de groupe (ce que j'appelle ici "atelier"), mais dans les faits, on constate plus de demandes de cours instrumentaux. Si l'on peut intégrer toutes sortes d'instruments en atelier, il faut pouvoir disposer de professeurs compétents pour les cours instrumentaux, y compris le chant. Dans le cadre de Cap Rock, les instruments enseignés en cours sont la guitare, la basse et la batterie : en fonction des moyens de chaque structure, d'autres cas de figure peuvent évidemment être envisagés mais nécessiter différentes compétences : on n'enseigne pas le chant Pop, comme le chant Death Metal...

2- Ages et implications :

L'approche des formations varie en fonction de l'âge des élèves :

a- Moins de 12 ans :

=> Ecoliers.

Je privilégie une approche ludique, basée sur la découverte, le jeu et le plaisir, tout en intégrant progressivement la notion de rigueur et de régularité dans le travail. Il faut être attentif à ne pas "dégouter" l'élève, mais aussi lui faire comprendre que progresser nécessite des efforts, ce qui est parfois délicat.

b- 12-25 ans :

=> Collégiens, lycéens, étudiants.

Je m'efforce de responsabiliser rapidement l'élève sur sa motivation et son travail personnel : s'il veut progresser, il doit travailler. Cette prise de conscience est moins délicate que pour les moins de 12 ans : on est normalement plus responsable avec l'âge.

c- Plus de 25 ans :

=> Vie active.

Ces élèves sont les plus responsables. Ils comprennent l'importance de leur travail personnel : la difficulté est de bien adapter le programme à leur disponibilité (métier, vie familiale).

Quelque soit l'âge des élèves, j'insiste sur le fait que leur progression dépend de leur implication personnelle : je n'aime pas refaire le même cours toutes les semaines, il faut quand même un minimum de travail de leur part.

3- Objectifs :

Comme nous l'avons vu, les objectifs généraux des formations peuvent prendre 2 directions :

- Permettre à l'élève de s'accomplir selon ses propres envies : on est ici dans le "sur mesure", c'est l'élève qui définit son cursus (cycle unique).

- Permettre à l'élève de disposer d'une formation complète, en considérant tous les éléments qui paraissent importants : c'est l'équipe pédagogique qui définit le cursus (cursus diplômants).

4- Moyens :

S'il m'est difficile d'intervenir sur la disponibilité et les moyens financiers des élèves, je m'efforce de nourrir leur motivation et de développer leur autocritique et leur rigueur.

Ils doivent comprendre que leurs progrès ne dépendent que d'eux-mêmes, en être bien conscient et prendre leurs responsabilités : ils travaillent pour eux, pas pour leur formateur.

Ils doivent également penser au moins à moyen terme : certaines semaines peuvent être très chargées (scolarité) et ne pas permettre un travail conséquent, mais c'est le travail global sur l'année (et plus) qu'il faut considérer. De même, certaines techniques nécessitent beaucoup de travail (en guitare, le barré, le sweeping...) et de temps avant une maîtrise relative : il faut apprendre la patience.

5- Habitudes de travail :

Quelque soit le niveau de l'élève, il doit comprendre que progresser est lié à la rigueur et à la méthode de travail. L'organisation des cours doit à ce titre lui servir d'exemple.

Une bonne organisation du travail personnel permet une progression optimale. De plus, ce n'est pas en cours qu'ils travaillent, mais qu'ils apprennent comment travailler chez eux.

6- Styles et ouverture :

Dans un premier temps, le travail tend à une "spécialisation" dans les styles favoris des élèves.

Dans un second temps, l'ouverture leur permet de s'enrichir, tant d'un point de vue "technique" que d'un point de vue culturel.

Dans tous les cas, l'ouverture ne peut être abordée qu'en accord avec les élèves, qui doivent en avoir envie. Il faut choisir le bon moment et leur en faire comprendre l'intérêt. Il est à mon avis plus simple d'aborder l'ouverture en cours qu'en groupe (voir plus loin).

7- Reprises / Compositions :

Les reprises constituent le patrimoine des MAA. Elles sont donc incontournables. Reste à savoir si le but est de faire découvrir ce patrimoine (et à quel moment au cours de la formation) ou de privilégier le plaisir (reprises "préférées" des élèves) : il y a un juste milieu à trouver. Est-ce primordial aujourd'hui de travailler Chuck Berry avec tous les élèves, plutôt que des groupes plus actuels ? Le but est-il d'aborder absolument le patrimoine plutôt que d'aider les élèves à développer leur propre personnalité ?

Les reprises sont généralement privilégiées en cours, puisqu'elles permettent de développer la technique instrumentale, la mémorisation... Les techniques de composition (théorie) peuvent également être abordées le cas échéant.

En groupe, il faut faire le choix : reprises et / ou compos, sachant que les compos sont plus proches des réalités des groupes de MAA (et le travail beaucoup plus intéressant).

Dans tous les cas, le choix doit être fait en accord avec les élèves qui doivent se sentir motivés dans la voie qu'ils choisissent.

8- Approche du son :

Il y a un soin particulier à apporter à la gestion du son, aussi bien au niveau individuel que collectif. Chacun doit être apte à bien régler son propre matériel, mais aussi à anticiper le son de groupe : de bons sons individuels ne donnent pas obligatoirement un bon son collectif. Il faut, sur ce point, être très rigoureux et persistant.

De sérieuses notions en acoustique et en amplification / sonorisation s'avèrent très utiles (et dans le domaine de l'acoustique au moins, devraient également être enseignées aux musiciens "Classiques").

La gestion du son est un objectif progressif, l'oreille mettant du temps à se former. On voit là encore que l'écoute et l'autocritique sont des éléments prépondérants.

9- Les outils :

J'indique ici mon approche des différents outils :

a- Supports audio :

Les supports audio sont globalement utilisés dans 3 optiques :

- Culture musicale.
- Analyse.
- Repiquage.

b- Supports vidéo :

Les vidéos de groupes peuvent être utilisées pour la culture musicale, plus difficilement pour l'analyse et le repiquage.

c- Supports écrits :

J'utilise principalement les grilles d'accords et les tablatures. Même si les MAA sont de tradition orale, l'élève doit disposer d'un support écrit pour son travail personnel. L'étude des partitions est plus délicate et doit être abordée en fonction des besoins (niveaux et cursus).

d- Supports informatiques :

En fonction du matériel dont dispose la structure d'enseignement, l'utilisation de logiciels peut s'avérer très efficace. Les formateurs doivent être aptes à les approcher de façon cohérente et l'on se posera la question de l'opportunité et de l'intérêt pédagogique d'adopter tel ou tel logiciel. Je travaille par exemple depuis longtemps avec Guitar Pro, la grande majorité de mes élèves l'utilisent, et je propose régulièrement des formations sur ce logiciel.

e- Supports pédagogiques :

N'ayant pas trouvé de supports pédagogiques qui me satisfaisaient pleinement, j'ai développé mes propres "méthodes" : Théorie musicale, Son, Méthode de guitare... En fonction de leur actualité, j'en fournis des extraits / résumés aux élèves.

Ces méthodes sont toutes disponibles gratuitement sur mon site <http://dangoujon.free.fr>.

B- APPROCHE DES FORMATIONS

1- Principes de base :

Je commencerai par préciser quelques éléments fondamentaux que j'essaie de ne pas perdre de vue dans l'élaboration des formations que je propose :

a- Tradition orale et mémorisation :

Les MAA sont des musiques de tradition orale. La transmission des savoirs se fait par l'écoute, le ressenti, l'imitation... L'"instinct" et l'empirisme constituent les bases essentielles de l'apprentissage.

La mémorisation est un élément prépondérant des MAA. La scénographie ne permet pas l'utilisation de partitions, étrangère à la culture des MAA : les groupes n'utilisent absolument aucun support écrit sur scène.

b- Vocabulaire :

Les MAA disposent d'un vocabulaire spécifique fourni : termes techniques, technologiques et structurels sont incontournables. Il y a tout un langage à acquérir pour une communication efficace et adaptée.

c- Ouverture :

Les MAA se sont développées essentiellement (et se développent) en métissant divers styles internes ou externes. L'ouverture constitue une des bases des MAA qui, sans être prioritaire, est constamment sous-jacente. Je considère également que tout instrument peut intégrer un groupe de MAA, ce qui m'a conduit à travailler avec tous les types d'instruments enseignés au CRR de Poitiers. J'ai une vision de la musique plus globale que cloisonnée dans les différentes esthétiques : on est musicien avant d'être MAA, Classique, Jazz...

d- Objectifs généraux :

Les objectifs généraux de ma conception de l'enseignement des MAA sont assez simples : proposer des formations sérieuses pour tous niveaux, adaptées aux attentes des élèves et en respectant leurs réalités.

Mon but principal est l'autonomie des élèves : c'est ce qu'ils font en dehors des formations qui est important, elles ne sont là que pour les aider à évoluer. D'anciens élèves tournent actuellement dans toute l'Europe, voire plus loin, ont sorti x CD, mais leur réussite ne vient que de leur travail personnel. J'espère seulement leur avoir apporté quelque chose.

Mettre l'élève au cœur de sa formation, c'est l'impliquer et le responsabiliser. Il doit comprendre que ses progrès potentiels ne dépendent que de lui.

Dans cette optique, je m'efforce d'établir une relation de confiance et une ambiance de travail détendue mais studieuse, qui me semblent indispensables à établir des échanges fructueux.

2- Les formations MAA :

Il s'agit ici d'observer les principes généraux qui régissent les formations MAA spécifiques, sachant qu'elles sont avant tout destinées à fournir aux élèves des éléments qui leur permettent de progresser à leur rythme et selon leurs propres objectifs. Les formations sont donc des outils de travail et non une fin en soi : l'important, c'est ce que les élèves en feront.

Ceci concerne essentiellement les formations "sur mesure", les cursus diplômants imposant des contenus définis.

a- Adéquation avec les besoins :

Les formations doivent coller avec les désirs des élèves. Elles doivent correspondre à leurs attentes, combler leurs lacunes, leur fournir les éléments nécessaires à leur progression.

Deux paramètres me semblent à ce titre particulièrement importants : les sujets abordés doivent être d'une utilité immédiate et la mise en pratique rapide.

Les élèves sont assez impatients et "terre à terre" : les éléments qu'ils développent doivent leur être d'une utilité évidente et ils ont du mal à s'engager s'ils ne comprennent pas où ils vont. Le programme défini se doit donc d'être clair et efficace. Il est important que les élèves participent à son élaboration, en validant les propositions du formateur. Celui-ci doit justifier ses choix, expliquer aux élèves en quoi ils peuvent leur être profitables. Le formateur doit par conséquent s'interroger constamment sur l'opportunité de ses propositions et sur leur efficacité.

Les élèves sont impatients de constater des progrès : cela les motive, les valorise, les encourage à continuer. Il est donc judicieux de découper le programme en paliers successifs pouvant être rapidement atteints. Certains éléments, notamment techniques, ne peuvent être maîtrisés au mieux qu'à moyen terme : il faut le préciser explicitement afin d'éviter le sentiment d'échec et la démotivation. Parallèlement à ces éléments, on en travaillera d'autres plus simples pour conserver la dynamique de la formation. Les principes théoriques et techniques doivent de même être rapidement mis en pratique et intégrés dans le jeu. Le passage peut se faire progressivement (théorie / techniques => exercices progressifs => intégration dans le jeu => maîtrise) ou plus rapidement. Il est à noter que les principes théoriques sont généralement plus vite compris que leur intégration dans le jeu maîtrisée.

Le programme est donc en constant mouvement : le formateur doit l'orienter, inventer en temps réel des exercices adaptés, trouver des solutions en cas de blocage... Une bonne dynamique de progression est souhaitable et le découpage en différents paliers permet plus facilement de faire des évaluations ponctuelles pouvant modifier le contrat d'objectifs ou le confirmer.

b- Objectifs généraux :

Il s'agit ici de définir les objectifs généraux qui régissent les formations MAA. Ces éléments ne doivent jamais être perdus de vue et l'on doit sans cesse se "recentrer" sur eux :

1- Respect des MAA et des musiciens :

Il est évident que les formations doivent rester fidèle à leurs propres objectifs et aux réalités des MAA. Les MAA doivent être respectées au risque de voir les élèves fuir les formations.

De plus, comme nous l'avons vu, ce sont les élèves qui fixent leurs propres objectifs et orientent leurs formations. Le formateur doit les "accompagner" sur les chemins qu'ils choisissent, plutôt que de les entraîner subjectivement vers ceux qu'il croit bons pour eux : il m'est, par exemple, arrivé d'entendre que la formation des élèves MAA devait commencer par l'apprentissage de l'harmonie Jazz : je souhaite bon courage à ceux qui adopteraient cette méthode. Dans la même optique, je ne commence pas par faire jouer du Metal à un élève qui veut jouer du Blues.

2- Autonomie :

Le principal objectif des formations MAA est l'autonomie de l'élève, qui doit être apte à gérer seul son propre parcours. Cela implique qu'il puisse d'une part analyser objectivement ses propres désirs, d'autre part trouver les moyens qui lui permettront de les assouvir. Cela passe également par l'auto-évaluation.

Le but est l'indépendance de l'élève, qui ne doit pas toujours compter sur la structure de formation pour régler ses problèmes.

C'est donc essentiellement sur ce point qu'il faut appuyer : les formations doivent être le plus proche possible des réalités des MAA, tant sur le plan individuel que dans la pratique de groupe, notamment sur les méthodes d'apprentissage et sur les habitudes de travail : formations et réalité doivent être intimement liées.

3- Responsabilisation :

Avant d'acquérir l'autonomie, le musicien doit tout d'abord se responsabiliser : c'est de son seul travail que dépend son évolution, quelque soit la formation qu'il suit. Un bon formateur ne sera pas d'un grand secours à un élève qui ne travaille pas.

L'élève doit être conscient qu'il est maître de son parcours musical et que progresser nécessite certains impératifs : travail, régularité, organisation, rigueur...

L'élève doit "diriger" sa formation, tout du moins l'aiguiller. Il doit être apte à analyser objectivement son évolution, à faire le point sans se sous-estimer ni se sur-estimer, et à pouvoir en déduire de nouveaux besoins et de nouveaux objectifs.

4- Persévérance :

La persévérance est également un élément essentiel dans l'évolution de l'élève : si certains éléments peuvent être maîtrisés rapidement (quelques jours à quelques semaines), d'autres nécessitent beaucoup plus de temps (plusieurs mois, plusieurs années..., j'ai toujours bien aimé "Ah le sweeping, c'est facile").

Les élèves MAA (comme les autres) étant assez impatients, ils doivent arriver à prendre du recul et à penser à long terme. Cette prise de conscience est en effet primordiale : ceux qui n'y adhèrent pas risquent de ne pas continuer longtemps à jouer.

c- Moyens :

1- Ecoute / Esprit critique :

L'oreille est tout d'abord le principal moyen d'évaluation. L'écoute permet l'analyse et donc la correction du jeu, des "défauts". Le musicien doit acquérir une écoute active et critique, premier pas vers l'autonomie. Il est à noter que l'oreille se développe progressivement, s'affine avec l'expérience et que l'exigence s'accroît en parallèle.

2- Organisation du travail / Rigueur :

Progresser nécessite organisation et rigueur. L'organisation des séances de travail leur permet d'être plus efficace, même s'il est toujours souhaitable de modifier cette organisation plus ou moins périodiquement, afin d'éviter la routine.

Plus le travail sera sérieux et rigoureux, plus vite les progrès pourront se faire sentir : sans rigueur, le travail ne peut pas être très productif.

Il est évident que les séances de travail personnel doivent être régulières (au moins 3 à 4 par semaine (individuel) / au moins 1 par semaine (groupe)), même si l'on se permet des "vacances" de temps en temps).

Ce sont ces moyens qui permettent l'évolution et la progression de l'élève dans les meilleures conditions et qui l'amèneront progressivement vers l'autonomie.

d- Approche pédagogique :

1- Structures et mémorisation :

La mémorisation des structures est probablement le premier point sur lequel il faut appuyer, car elles constituent la base des morceaux de MAA. Le respect des structures nécessite de la concentration avant tout et beaucoup de rigueur. Pour les débutants, compter et mémoriser s'avère plus difficile qu'il ne semble au premier abord.

La structure peut être écrite, mais doit être rapidement mémorisée : il faut vite retirer le papier qui gêne la mémorisation, la précision technique et les échanges entre musiciens. On notera que les concertistes classiques jouent également de mémoire. Le travail ne commence qu'une fois le morceau mémorisé.

La complexité des structures doit être progressive : la mise en place d'une grille de Blues ne se fait pas aussi simplement qu'on pourrait le penser. On commence donc par des structures simples, "faciles" à mémoriser et l'on augmente graduellement la complexité, ce qui implique un répertoire riche et adapté.

2- Techniques instrumentales :

Les différentes techniques instrumentales doivent être abordées dans l'ordre des besoins et selon les possibilités de l'élève.

Il faut différencier les techniques immédiatement nécessaires (sur lesquelles le travail portera principalement) des techniques qui, soit sont secondaires par rapport aux besoins, soit nécessitent plus de temps (long terme) avant d'être maîtrisées : ces dernières devront cependant être abordées assez rapidement (plus tôt on commence...).

Toutes les techniques doivent être réellement intégrées dans le jeu du musicien : les exercices, les "plans" ne sont qu'une étape jusqu'à la maîtrise.

En plus des aspects purement techniques, il faut développer les principaux principes d'expression (toucher, phrasé, accentuation, nuances, ornements...).

3- Théorie musicale :

La théorie musicale sert avant tout à comprendre ce que l'on joue, mais également à pouvoir enrichir le jeu, à donner des pistes auxquelles on ne penserait pas . Elle amène une certaine indépendance, dans la mesure où elle permet de construire certains schémas avec rigueur, même si l'on n'a les jamais rencontrés précédemment. Elle facilite également l'analyse.

La théorie peut (doit ?) être adaptée à l'instrument selon ses particularités : l'harmonie par intervalles est, par exemple, particulièrement appropriée pour les guitaristes et bassistes (et même pour les cordes classiques (famille violon)).

Certains élèves pouvant être assez réfractaires à la théorie, il faut l'aborder prudemment, choisir le bon moment, bien montrer son utilité et progresser petit à petit : je m'assure que chaque notion est bien maîtrisée avant de passer à la suivante (pas de triades tant que les tétrades ne sont pas mémorisées...).

Tout comme pour les techniques instrumentales, la théorie doit être intégrée dans le jeu : elle peut ainsi montrer son utilité, ce qui augmente son intérêt pour les élèves. Il faut rappeler que la compréhension de la théorie musicale n'est pas le principal problème : c'est beaucoup plus sur la mise en pratique et les implications techniques que portent les efforts.

Il est important que l'élève entretienne ses acquis, pour ne pas avoir à retravailler des éléments déjà étudiés et oubliés par manque de pratique. J'ai, par exemple, souvent vu des élèves ayant travaillé les accords être incapables de jouer une tétrade 6 mois plus tard. C'est dommage.

4- Ecriture :

Les élèves de MAA travaillent essentiellement à l'oreille et de mémoire. L'écriture est cependant nécessaire et utile, mais doit être abordée avec précautions. Les débutants doivent, par exemple, se familiariser avec leur instrument, apprendre à jouer... avant d'aborder l'écriture : les enfants apprennent d'abord à parler, ensuite à lire et à écrire, c'est logique.

L'écriture doit être adaptée aux besoins (structures, grilles (problème de codification des accords), transcriptions...) et ensuite aux réalités de l'instrument (tablatures ou partitions).

Quelque soit le support, il ne doit servir que le temps de mémoriser et doit rapidement disparaître.

Il est néanmoins évident qu'être capable d'écrire, c'est être capable d'analyser et de "coder" ce que l'on entend. Cela permet également de "fixer" ce que l'on pourrait oublier, ou, inversement de jouer ce que l'on n'a jamais entendu, mais aussi de pouvoir communiquer avec d'autres instrumentistes : les tablatures des guitaristes ne sont d'aucune utilité à un batteur ou à une flûtiste. Il est donc important pour tout musicien de développer ses capacités à lire et écrire, cela constitue un pas de plus vers l'autonomie (solfège rythmique, écriture dans toutes les clés, instruments transpositeurs...).

3- Le formateur :

a- Expérience et analyse :

Il est important que le formateur ait pu expérimenter les formations qu'il propose et cela en tant que musicien : comment un formateur n'ayant que très peu joué en groupe peut-il en encadrer un ? Cela permet de mieux approcher et comprendre les élèves, puisqu'on a déjà été soi-même de l'autre côté de la barrière.

Je regrette aujourd'hui de voir certains étudiants obtenir leur DE, alors qu'ils n'ont aucune expérience de groupe, d'enregistrement, voire un niveau technique et théorique plus que faible. Je pense qu'un professeur devrait faire preuve d'une expérience conséquente, ce qui n'est pas toujours le cas (et pas seulement en MAA).

Dans tous les cas, avant de proposer une formation, il faudrait avoir réfléchi sur sa propre expérience et l'avoir analysée : on n'est pas obligé d'avoir pris des cours instrumentaux pour en donner, mais il faut analyser son propre apprentissage et pouvoir imaginer d'autres perspectives.

Il est net qu'en tant qu'individu, le formateur aura des attirances particulières (styles, domaines d'intervention...), mais il est important d'adopter une méthode de travail qui permette de bien appréhender les nouveautés et d'être attentif à son propre rôle, notamment dans la relation à l'artistique (comment le formateur doit-il intervenir dans l'approche des compositions de ses élèves ?).

b- Estimation des besoins (locaux / matériel) :

Le formateur doit s'assurer de la qualité des locaux et du matériel (notamment en cas de création d'un "département" MAA) et il doit pouvoir proposer des améliorations en cas de besoin : une certaine connaissance de l'acoustique et des matériels nécessaires aux formations proposées s'avère indispensable.

Ces connaissances sont également en premier plan dans les conseils à fournir aux élèves et aux groupes qui suivent les formations (instruments, amplis, effets, sono... et locaux de répétition). De plus, la technologie évolue vite, il faut se tenir au courant des nouveautés.

c- Approche de l'élève / du groupe :

Une bonne analyse de la réalité des élèves est incontournable, aussi bien sur le plan musical que sur un plan humain. Il faut être à l'écoute, disponible et attentif à ce qu'ils peuvent ressentir (dit et non dit), prendre du recul par rapport aux informations reçues afin de développer une bonne vision globale.

Dans ces conditions, il est primordial qu'un climat de confiance s'instaure entre le formateur et l'élève / groupe : cette ambiance de travail permet l'échange d'informations le plus efficace.

Tout le non-dit est très important. Il faut être attentif aux réactions, aux regards...qui peuvent amener nombre de renseignements. Le formateur doit également favoriser l'intégration "humaine" des élèves au sein d'un groupe : son rôle ne s'arrête pas aux seuls "savoir-faire".

Le formateur n'est pas un magicien, ni quelqu'un d'omniscient. Il doit être conscient de ses compétences comme de ses manques, de ce qu'il sait faire et ne sait pas faire. Il doit être totalement clair là-dessus vis-à-vis des élèves, dans quelque domaine que ce soit. Il est normal qu'un formateur ignore ou maîtrise mal certains sujets et la franchise est alors le meilleur comportement à adopter. Cela n'empêche pas de se renseigner et / ou de se perfectionner.

d- Spécialisation / Orientation :

Un formateur est spécialisé à différents titres : tout d'abord l'instrument, ensuite les grandes familles musicales, les différents styles dans ces familles, les différentes formations proposées... Vu la diversité des styles des MAA, il en privilégiera certains, les autres restant (temporairement ?) secondaires.

Il est, par contre, important qu'il puisse élaborer des "initiations" dans tous les styles généraux des MAA. Il doit toutefois être apte à diriger les élèves vers des personnes plus spécialisées que lui dans certains domaines, ce qui implique un réel questionnement sur ses compétences propres et un réseau relationnel adapté.

e- Ouverture :

Il est important de respecter les goûts des élèves et de ne pas tenter de les attirer coûte que coûte sur des voies qu'ils n'apprécient pas. Les élèves préfèrent souvent développer leur style favori le plus loin possible (vision verticale) plutôt que d'en approcher différents (vision transversale). De plus, une maîtrise sérieuse des spécificités des différents styles implique des connaissances et un travail énormes.

Il est cependant fréquent d'étudier des styles proches ou éloignés, de façon ponctuelle, soit pour la mise en pratique de principes théoriques ou techniques, soit pour le simple plaisir : beaucoup d'élèves sont prêts à faire un détour vers des esthétiques qui sont pour eux secondaires.

Il est donc toujours enrichissant pour les élèves d'aborder différents styles (ce qui est conforme au métissage des MAA), mais il faut être attentif à la manière de le faire.

f- Auto-formation :

Il est très important que le formateur soit constamment en auto-formation : l'univers des MAA évolue constamment et le formateur doit rester en contact avec les réalités des MAA. Il est impératif de suivre l'actualité des MAA, aussi bien sur le plan musical que technique (matériels, logiciels, sites...). De nombreux stages proposés dans le cadre de la formation continue peuvent constituer des outils non négligeables dans l'évolution du formateur : il est enrichissant de ne pas rester cantonné aux seules MAA.

Dans la même optique, il est plus que souhaitable, parallèlement aux activités de formateur, de continuer à jouer en groupe et sur scène, d'enregistrer... Le formateur doit, avant tout, être un musicien.

4- Méthode de travail :

a- Analyse des objectifs :

Elaborer un programme de formation nécessite certains éléments de réflexion :

- Quels sont les objectifs de l'élève / du groupe ?
- Quels sont ses moyens (locaux, matériels, technique instrumentale, théorie musicale...)?
- Quels sont ses besoins (idem) ?
- Quelles sont ses aptitudes au travail (motivation, écoute, organisation, rigueur...)?

En analysant ces éléments avec l'élève / le groupe, on peut commencer à dégager un schéma réaliste du travail potentiel.

b- Définition du contrat d'objectifs :

Le stade suivant consiste à établir la liste des objectifs précis de la formation. Le contrat peut être écrit ou oral (dans ce cas, le formateur doit néanmoins noter les objectifs définis, afin de ne pas les perdre de vue). Il doit surtout être accepté sans réticences par les deux parties. Il souligne l'engagement du formateur et des élèves, et le sérieux de la formation. Le contrat d'objectifs est la base qui permet d'évaluer la formation. Il n'est toutefois pas rigide (ne pas confondre rigueur et rigidité) et peut être modifié à tout moment, en s'assurant que la formation reste cohérente. Le contrat d'objectifs doit être perçu comme une direction de travail plus ou moins large, dans laquelle le formateur et surtout l'élève désirent s'engager.

c- Définition du programme :

Une fois le contrat d'objectifs établi, le formateur doit élaborer un programme de travail en fonction des éléments qu'il a pu analyser, en définissant les paliers progressifs permettant d'atteindre les objectifs.

Le programme peut être très précis, surtout si le nombre de séances n'est pas très important. Au contraire, pour un travail sur l'année, il peut être découpé en périodes et devenir plus global : dans le cadre de Cap Rock, par exemple, l'année est découpée en 5 périodes (vacances scolaires), chaque période faisant l'objet d'une évaluation qui permet de recadrer le contrat d'objectifs et / ou le programme : le programme constitue l'épine dorsale de la formation et c'est directement l'itinéraire à suivre pour atteindre les objectifs.

d- Mise en œuvre :

Il me semble indispensable de suivre la formation avec rigueur, en notant séance par séance ce qui a été fait sur des fiches de suivi. Ces fiches sont différentes selon les formations proposées et peuvent être plus ou moins précises. Elles doivent cependant permettre d'avoir une bonne idée de l'évolution des élèves (*des exemples de fiches de suivi sont présentés en Annexe II*).

Le suivi du programme permet également la modification du contrat d'objectifs, si le besoin s'en fait sentir. De même, on peut intégrer ponctuellement dans le programme des éléments qui n'y étaient pas prévus (découverte, ouverture...). On peut se permettre une grande liberté par rapport au programme, l'important étant la cohérence globale de la formation : cela n'empêche pas qu'elle puisse être modulable et plaisante.

e- Evaluations / Bilans :

Il est essentiel d'évaluer périodiquement la formation, de se positionner par rapport au contrat d'objectifs, autant pour le formateur que pour l'élève : l'élève pourra mieux se situer et le formateur pourra analyser son intervention (autocritique). Il me semble également important que l'élève évalue la formation qu'il a suivie, ce qui peut permettre d'orienter et d'améliorer le formateur.

Le bilan globalise les évaluations des différentes formations, des différents musiciens, en essayant d'en déduire certaines orientations.

Chaque formateur devrait procéder aux évaluations et bilans écrits, car c'est un moyen rigoureux d'analyser son propre travail et d'en garder les traces : on peut ainsi en tirer des lignes importantes à long terme.

On notera un élément primordial : évaluer nécessite des critères précis (on évalue quoi ?) qui doivent être définis parallèlement aux objectifs.

C- CONCEPTION ET CONTENUS

1- Approche de la formation musicale spécifique (FM) :

Les cours de FM spécifique constituent un vaste domaine : de nombreux sujets peuvent être abordés, qui ne se limitent pas à l'étude du solfège et de l'harmonie. La culture musicale, des notions de physique acoustique et d'amplification, la connaissance du "milieu professionnel"... peuvent être abordés. On peut considérer la FM comme un réservoir dans lesquels les autres domaines (cours / ateliers...) peuvent venir piocher : elle se situe donc de fait en amont.

Il me paraît nécessaire qu'un cours de FM spécifique aux MAA soit mis en place, car les cours de FMG (Formation Musicale Générale "Classique") ne traitent pas des mêmes réalités et doivent donc être adaptés.

L'approche de la FM est donc particulièrement complexe et nécessite une réflexion profonde, en lien avec les autres domaines d'intervention.

2- Approche du cours instrumental :

Je conçois mes cours à travers trois objectifs majeurs : développer la technique instrumentale de l'élève, sa connaissance de l'instrument, sa gestion du son... (jeu) / l'aider à comprendre comment se "construit" la musique (théorie) / l'enrichir par l'ouverture et la découverte.

L'approche des cours instrumentaux est plus complexe que celle des ateliers dont les objectifs sont assez simples (set, concerts, enregistrement). Selon les acquis et les envies de l'élève, une grande diversité de perspectives peut être envisagée. Les contenus / méthodes que j'ai développés me permettent de construire le programme en fonction de l'élève et de son cursus. Je situe le cours en amont de l'atelier : c'est là que l'élève développe les éléments qui lui seront nécessaires et je travaille souvent dans l'optique du groupe (atelier ou externe).

Je m'efforce d'expliquer à l'élève l'importance de son travail personnel : ce n'est pas lors du cours qu'il travaille, mais qu'il apprend comment travailler seul. Je l'incite à pratiquer régulièrement, en alliant rigueur, méthode et surtout plaisir, ses progrès ne dépendant que de lui-même (je sais, je radote). J'insiste beaucoup sur la rigueur et la méthode dans le travail personnel et mes cours doivent à ce titre lui servir d'exemple.

J'insiste sur une bonne position des mains et sur la tenue du médiateur. Les positions "académiques" peuvent varier en fonction des styles et des techniques abordés, mais une bonne position est toujours détendue. J'explique les implications de telle ou telle position, en soulignant les mauvais effets des tensions. C'est probablement un des points les plus délicats quelque soit le niveau de l'élève, car la morphologie et les sensations de chacun rentrent en jeu. De plus, les guitaristes de référence ont notamment des positions "main droite" souvent personnelles, voire cocasses.

3- Approche de l'atelier :

L'objectif de l'atelier est de développer les compétences des élèves dans le travail de groupe, en les incitant à élargir leur expérience en dehors des structures de formation. L'atelier est le point de convergence du cours instrumental et de la FM. Personnellement, je privilégie la mise en place d'un set cohérent dans une optique de live et dans le souci d'être en phase avec les réalités des MAA. De nombreuses autres approches peuvent être envisagées, mais je ne les développerai pas ici.

a- Atelier, groupe et atelier mixte :

Je distingue atelier et groupe, qui se différencient par leur degré d'autonomie : un atelier travaille exclusivement dans le cadre de la structure de formation, alors qu'un groupe est autonome, répète en dehors des séances encadrées, trouve ses propres dates de concert et les assume seul. Il est fréquent qu'un atelier devienne un groupe, ce qui est toujours un élément de satisfaction. Afin d'améliorer la cohésion d'un atelier, je demande aux élèves de lui trouver un nom. Outre le fait que cette dénomination est plus pratique qu'"atelier du jeudi 19h...", cela amorce l'émergence d'une identité de groupe et les élèves se sentent plus liés les uns aux autres : ce n'est certes pas un élément suffisant, mais cela aide à gagner en cohésion.

L'atelier peut prendre de multiples formes : ateliers standards (basse / batterie / guitares / chant...), ateliers "guitares / basses" (trios / quatuors / ...), ateliers percussions (avec ou sans instruments "harmoniques")

...

J'appelle atelier mixte un atelier mêlant élèves MAA et élèves Classiques (amplifiés). C'est un travail particulièrement intéressant, puisqu'il faut fusionner deux cultures différentes : vocabulaire, habitudes de travail, approche du son, improvisation, composition... Les élèves Classiques doivent assimiler les fondamentaux des MAA et les élèves MAA s'ouvrir à des instruments moins fréquents en MAA, ce qui génère des échanges mutuels très enrichissants. J'aborde un travail spécifique sur la composition et l'improvisation avec les élèves Classiques pour que, progressivement, ils composent leurs propres parties et soient capables d'improviser sur n'importe quelle grille ou riff. Cette mixité peut être étendue à toutes les esthétiques (Jazz, Trads...) en prenant en compte chaque "culture" (*une description de mes ateliers CHAM, Classe à Horaires Aménagés Musique est présentée en Annexe III*).

b- Mise en place / Arrangements :

Je travaille un morceau en deux temps : d'abord la mise en place et la mémorisation de la structure (quantitatif), puis le travail de précision et d'arrangements (qualitatif). Je considère cette méthode comme la plus efficace : développer la structure permet d'acquérir d'une part des automatismes qui éliminent d'emblée certains problèmes de précision, d'autre part une vision globale du morceau amenant un recul plus propice à l'approche des arrangements. J'ai testé la méthode consistant à développer chaque plan avec précision avant de travailler les transitions, mais je la trouve moins productive.

c- Scène :

La scène représente l'objectif principal des ateliers. C'est pour les élèves une évaluation implacable de leur travail. Un concert doit être bien préparé pour que les élèves puissent donner le meilleur d'eux-mêmes et que le plaisir prenne le pas sur le trac. L'expérience est un facteur important, de même que la qualité du travail de répétition : c'est ce qui amène l'aisance. J'aide les élèves à bien appréhender le concert, ce qui leur permet de s'enhardir et de développer leur présence scénique.

Un concert raté permet fréquemment de dynamiser l'atelier. Il faut souvent dédramatiser l'échec pour encourager les moins expérimentés ou au contraire insister dessus pour responsabiliser les élèves. Un concert réussi valorise le travail de l'atelier, mais n'offre pas les mêmes remises en question.

Les concerts permettent également d'évaluer la qualité du son d'un atelier en conditions live et de cibler les améliorations potentielles. Je prépare les ateliers à la sonorisation, notamment au rôle des balances, à la gestion des retours, aux relations avec les sonorisateurs..., et j'apprends aux élèves à établir une fiche technique (matériels, plan de scène, plan de feu...).

4- Liens FM / Cours / Ateliers :

Il y a une suite logique entre les 3 principaux domaines d'intervention (FM, cours et ateliers), les éléments d'un domaine étant développés dans le suivant. Par exemple, le cours doit être en avance sur l'atelier : on ne demande pas à un guitariste qui a des problèmes en cours avec les power chords de jouer des accords 7 en atelier. Néanmoins, le lien existe également dans l'autre sens et les problèmes rencontrés en ateliers doivent pouvoir être solutionnés en cours ou en FM : cela implique une communication et une remontée d'informations adéquate entre les différents formateurs.

5- Vocabulaire :

Je porte une attention particulière à une définition précise des termes que j'emploie, en évitant de penser qu'ils sont compris à priori : des confusions sont fréquentes entre les élèves, notamment en ce qui concerne les structures (riff, mesures, cycles...).

Je définis les termes techniques spécifiques aux instruments, à la technologie, aux structures des morceaux et les codifications de théorie musicale. Outre le fait qu'ils aident à la compréhension en fixant les éléments étudiés, ils favorisent la communication entre élèves.

J'utilise un vocabulaire et des codifications le plus clairs possibles, tout en listant aux élèves ceux qu'ils peuvent être amenés à rencontrer ailleurs. A titre d'exemple, l'accord de septième Majeure peut s'écrire 7M, M7, 7Maj, Maj7 ou Δ , le code - peut indiquer une triade mineure ou diminuée, sans oublier les sempiternels et incohérents degrés *b* ou #... J'ai donc adopté une nomenclature d'accords précise (*voir méthode "Théorie musicale"*), tout en répertoriant dans un tableau les autres codifications susceptibles d'être rencontrées. Ce principe peut s'étendre à de nombreux termes du vocabulaire spécifique et les élèves doivent en être bien conscient.

6- Mémorisation :

Il est net que la présence de supports écrits empêche toute communication (repères visuels) entre les élèves. Je constate de nets progrès dans le jeu, l'écoute et la sensation globale des pièces jouées quand ils se libèrent de l'écrit. Cela implique un temps de mémorisation à prendre en compte et s'applique également aux élèves Classiques, même s'ils ont plus de mal à sortir de la partition.

De même, les morceaux travaillés en cours sont rapidement mémorisés. L'élève peut ainsi mieux se concentrer sur l'exécution, apprendre à compter, anticiper les transitions... Cela s'applique également aux schémas harmoniques. Dans tous les cas, le support écrit doit être mis de côté dès que possible, afin de pouvoir se concentrer sur l'instrument. Cela permet également de mieux appréhender le travail de groupe.

7- Styles et ouverture :

Les élèves pratiquent en général leurs styles favoris, mais sont globalement assez ouverts à d'autres. La pratique même de l'instrument implique l'ouverture : par exemple, le travail des accords 9, 11, 13 ne trouve guère d'application en Metal et les élèves découvrent avec intérêt des grilles Funk, Jazz, Bossa... Par extension, tous les styles de musique sont susceptibles d'être abordés : je travaille régulièrement des pièces de musiques Classiques, Traditionnelles... En 15 ans, je n'ai rencontré que deux ou trois élèves qui refusaient systématiquement toute ouverture.

Ces découvertes se font essentiellement en cours, l'atelier impliquant une certaine cohérence de styles. Toutefois, j'ai déjà organisé des ateliers "expérimentaux" dans lesquels différentes esthétiques étaient approchées. Je forme mes élèves à connaître (et à jouer) les rythmiques et harmonies spécifiques de la plupart des styles de MAA.

8- Reprises / Compositions :

Les groupes de MAA composent la majorité de ce qu'ils jouent. C'est un élément que je tiens à prendre en compte.

Un atelier peut travailler sur des reprises et / ou des compos. C'est un choix délicat : les reprises constituent le patrimoine des MAA, les compos sont plus proches des réalités des groupes. Il me semble important de privilégier les compos, les élèves étant appelés à développer leurs compétences en externe. De plus, il est net que les ateliers "compos" font preuve de plus de cohésion que les ateliers "reprises". Dans le cadre d'ateliers "compos", il faut également penser à l'écriture des textes. Les élèves choisissent généralement les thèmes. Il m'arrive d'écrire les textes dans leur intégralité (en anglais ou en français), mais je les aide à développer progressivement les leurs. Le plus délicat dans l'approche des compos d'élèves est d'intervenir le moins possible sur l'artistique (attention aux différences entre objectif et subjectif).

J'utilise les reprises avec les ateliers "débutants", qui doivent acquérir une expérience de travail en groupe : elles sont dans un premier temps plus efficaces, puisque l'on se concentre uniquement sur la mise en place d'un morceau que les élèves connaissent ou du moins peuvent écouter. De même, les élèves en CEPI travaillent sur le répertoire, conformément aux textes de loi. Dans la plupart des cas, ce sont les élèves qui choisissent. Les reprises sont en général de groupes différents, mais elle peuvent également provenir du même groupe (atelier thématique).

En cours, la tendance s'inverse. Les reprises sont largement majoritaires. La composition n'est généralement abordée que pour anticiper l'atelier ou les groupes externes des élèves. Il me faut toutefois être attentif au choix des morceaux, qui doivent présenter un lien avec le programme. Les morceaux étudiés en cours permettent de concilier plaisir et rigueur : mémorisation des structures, précision, développement des techniques instrumentales... Les débutants travaillent des morceaux simples (croches, power chords), qu'ils choisissent le plus souvent (je peux également en proposer). Le déchiffrage se fait en cours : j'alterne noms des notes et positions. La tablature est rapidement mise de côté, les différents plans et la structure mémorisés. J'augmente graduellement la difficulté des morceaux et j'élargis l'étude à différents styles. Les élèves expérimentés peuvent déchiffrer des morceaux complexes en cours quand des explications techniques sont immédiatement nécessaires, mais la plupart du temps, ils déchiffrent chez eux.

Dans tous les cas, j'analyse le morceau étudié pour en retirer les éléments que l'élève pourra intégrer dans son jeu et je suis attentif à un choix de morceaux cohérent.

L'autonomie implique également que les élèves soit capables de travailler seuls : je leur fournis donc des tablatures (ou des adresses de sites Internet sur lesquels ils peuvent en trouver) qu'ils déchiffrent chez eux, et ne sont traitées en cours qu'en cas de difficultés. Il est à noter que la plupart de mes élèves guitaristes et bassistes utilisent le logiciel Guitar Pro et que des centaines de milliers de tablatures sont disponibles sur le Net (et sur mon site). Il faut toutefois être prudent car peu sont réellement fiables et je suis régulièrement amené à les corriger (une cinquantaine par an minimum).

9- Techniques instrumentales :

Les techniques instrumentales constituent la principale demande des élèves. Elles sont essentiellement travaillées en cours et je parlerai plus particulièrement des guitaristes et des bassistes, même si je suis régulièrement amené à conseiller d'autres instrumentistes en atelier.

Je distingue les techniques de base des techniques avancées et j'ai décomposé chaque technique en différents degrés de difficultés. Ceci est également à rapprocher des styles pratiqués, qui impliquent différentes approches des mêmes techniques. Les techniques de base sont rapidement abordées : techniques du médiator (alterné) et techniques de coulés (hammer on, pull off, slides, bends), harmoniques naturelles, mute... Elles doivent être affinées tout au long du parcours de l'élève. Les techniques avancées sont plus ou moins facultatives : harmoniques artificielles, sweeping, tapping, finger picking, pédales d'expression... Cela dépend des styles pratiqués et des cursus suivis. J'insiste sur la qualité du phrasé, des articulations, de l'accentuation, des nuances...

Ces différentes techniques sont également abordées en improvisant, afin que l'élève les intègre de façon personnelle. Des morceaux (ou extraits) permettent d'en étudier des exemples pratiques (j'ai également composé, dans ce but, un bon nombre d'exercices et d'"études"). L'essentiel est que l'élève s'approprie ces techniques plutôt que de jouer les plans de ses guitaristes favoris.

10- Son :

La gestion du son est beaucoup plus complexe qu'il ne semble au premier abord et les sonoriseurs font fréquemment remarquer que beaucoup de groupes ne savent pas régler leur back line, ni balancer correctement. J'accorde donc un soin particulier à la gestion du son individuel et collectif tout au long du cursus des élèves : c'est un travail à long terme qui nécessite beaucoup de pratique, d'interrogations et de connaissances techniques avant de pouvoir être efficace. Je suis, à ce niveau, très pointilleux et exigeant.

J'insiste sur l'importance de l'orientation des amplis, des réglages de niveaux et d'égalisation, des effets de masques, de la programmation des effets... J'aborde des notions d'acoustique, de physiologie de l'oreille et de risques auditifs, d'amplification et de sonorisation. J'incite les élèves à écouter, à intervenir par eux-mêmes, à prendre conscience que l'orchestration constitue le premier pré-mix...

En cours, j'aborde très tôt les principes de fonctionnement et les réglages de la guitare et de l'ampli. J'aide l'élève à programmer et régler ses effets quand il en utilise (pédales et multi-effets). Je le prépare également à la gestion du son de groupe en ciblant les problèmes qu'il sera amené à rencontrer. Le volume sonore est notamment bien plus faible en cours qu'en atelier, et l'élève doit comprendre pourquoi il lui faudra ré-égaliser.

Je sensibilise les élèves aux précautions à prendre pour qu'un cours, une répétition ou un concert se passe au mieux : repérage de l'armoire électrique, cordes, baguettes... de rechange, outillage pour réglages et petites pannes, multiprises et rallonges..., sans oublier les protections auditives.

11- Enregistrement :

Il est aujourd'hui très facile de produire des enregistrements (home studio), et de nombreux groupes ne s'en privent pas. C'est un outil de travail très intéressant qui permet de s'écouter, de se corriger... jusqu'à démarcher. Cela peut également décourager, dans la mesure où sont mises en évidence les carences que les élèves n'entendaient pas (ou ne voulaient pas entendre) : régularité rythmique, précision, travail des arrangements, gestion du son... Cela peut induire une désillusion et une régression ponctuelle, qu'il faut savoir utiliser pour relancer la dynamique.

J'organise des préparations à l'enregistrement : tout enregistrement nécessite une préparation importante en amont, qu'il soit live ou multi-pistes... Les élèves doivent en prendre conscience et faire preuve d'une grande rigueur, préalablement à l'entrée en studio.

12- Improvisation :

Les MAA ne sont pas à proprement parler des musiques improvisées. Elles sont au contraire souvent très structurées. Les solos sont toutefois fréquemment improvisés et quand on parle d'improvisation, on sous-entend improvisation sur grille ou riff.

L'improvisation est abordée par tous mes élèves, des débutants aux confirmés. Elle permet de développer la créativité, mais aussi les techniques instrumentales, le rythme et l'harmonie. Je combine dans mes cours tous ces éléments en improvisation solo et improvisation rythmique, qui est certainement d'un abord plus délicat.

En atelier, l'improvisation est principalement utilisée pour les solos, même si beaucoup sont composés. En fonction du niveau des solistes, je leur conseille d'abord de composer leurs solos, l'improvisation demandant plus de maîtrise. L'improvisation constitue également une méthode de composition répandue : c'est souvent en improvisant que l'on trouve des riffs. De même, les élèves brodent allégrement autour des différents plans qui, sans parler réellement d'improvisation, sont joués dans l'instant et rarement deux fois rigoureusement de la même façon : il suffit d'écouter différentes versions live d'un même morceau de MAA pour s'en convaincre. Il arrive toutefois que l'improvisation soit travaillée en atelier.

13- Théorie musicale :

Compte tenu du côté instinctif et empirique des MAA, la théorie musicale n'est pas le point fort des musiciens : les connaissances sont souvent très diffuses et incomplètes. Certains refusent totalement tout travail théorique de peur de perdre leur spontanéité. Il faut donc être prudent dans l'approche de la théorie, montrer son intérêt et la mettre en pratique rapidement.

a- Rapport à l'écriture :

Le rapport à l'écriture est assez complexe. Les musiciens de MAA (basse / batterie / guitare) utilisent essentiellement les tablatures, supports les plus fréquents sur le marché. La tablature est très efficace : lecture très simple, positions définies... Malheureusement, elle ne permet pas de communiquer avec d'autres instrumentistes. Beaucoup d'élèves rechignent à étudier le solfège qui nécessite une étude et une pratique plus conséquentes. Ils doivent en percevoir l'intérêt pour accepter de se lancer et je m'efforce de leur en montrer les avantages.

La lecture à vue n'est pratiquée que pour des exercices de solfège rythmique et les grilles d'accords, les musiciens de MAA travaillant essentiellement de mémoire (ce qui implique un temps de mémorisation).

b- Rythme et solfège rythmique :

Les problèmes rythmiques sont sans aucun doute les premiers rencontrés. Un élève peut jouer sans notions théoriques de l'harmonie mais il est tout de suite confronté à la rigueur rythmique : en cours comme en atelier, le travail du rythme et l'écoute des autres constituent habituellement le premier chantier.

J'incite les élèves à pratiquer régulièrement au clic (métronome) dans leur travail personnel. Son utilisation est très présente en cours, régulière en atelier.

L'approche du rythme se base sur l'écoute et l'imitation des cellules rythmiques et j'intègre rapidement "rythme au pied" et "travail au clic". Quand le matériel le permet, j'utilise également des play-back. Dans un premier temps, je donne uniquement les indications théoriques nécessaires à la compréhension du placement rythmique et je développe progressivement l'improvisation rythmique : l'élève crée des variantes rythmiques dans un cadre donné (grille).

La lecture devient vite un outil indispensable. Il est assez simple de faire comprendre à un élève l'intérêt du solfège rythmique : de nombreuses tablatures Internet ne comportent pas de notation rythmique, ce qui perturbe considérablement le déchiffrement. La lecture apporte rigueur et autonomie. Je l'aborde méthodiquement et progressivement : après explication des principes théoriques (valeurs de notes, mesures...), l'élève travaille des exercices progressifs qui lui permettent de mémoriser graduellement les figures de notes, puis je mets en pratique les éléments étudiés en déchiffrant des tablatures. Je propose également des exercices d'écriture, l'élève devant repiquer et écrire les riffs que je joue ou écrire les siens.

c- Solfège harmonique :

Le solfège harmonique est facultatif pour les élèves en cycle unique : le but étant avant tout de former des musiciens aptes à jouer en groupe, il n'est pas prépondérant à ce niveau (je pense toutefois que la question mériterait d'être approfondie). Il est également facultatif pour les élèves en CEM pour les mêmes raisons, mais je pense qu'un titulaire du CEM devrait au moins savoir lire et écrire dans la clé qui le concerne. Les élèves en CEPI doivent écrire des arrangements pour tous types d'instruments, ce qui implique une bonne maîtrise de l'écriture (je pense que l'on pourrait étendre ce principe aux élèves en cursus CEM (en option ?), à un degré d'exigence évidemment moindre).

Dans tous les cas, j'insiste sur le fait que la guitare et la basse sont des instruments transpositeurs à l'octave, afin que les élèves ne soient pas surpris s'ils travaillent avec d'autres instrumentistes.

d- Approche de l'harmonie :

Avant d'aborder concrètement l'harmonie, l'élève mémorise le nom des cordes à vide et la position des notes sur le manche. J'aborde les notions de demi-ton, de ton et d'octave, les intervalles entre les différentes notes... Le repérage des notes commence par les deux cordes graves (à l'aide des repères du manche) et j'insiste sur la symétrie des notes par rapport à la 12^e case. En appliquant les mêmes principes, l'élève mémorise progressivement les notes sur les autres cordes (utilisation des octaves).

Quand j'ai commencé à enseigner, j'orientais tout de suite le travail sur la théorie (solfège rythmique / harmonie). Je me suis aperçu que cela ne portait pas ses fruits : le débutant a envie de jeu, pas de théorie. J'ai donc changé de méthode : je favorise d'abord la découverte de l'instrument, l'acquisition d'automatismes, la mémorisation des structures... en privilégiant le ressenti et l'imitation. C'est quand l'élève commence à se poser des questions que la théorie peut lui être utile. Cette méthode est, à l'expérience, bien plus efficace. L'harmonie n'est donc plus abordée d'une façon théorique avec les débutants. Quand l'élève est prêt à s'y consacrer, je m'assure qu'il désire réellement s'investir dans ce domaine, qui peut être facilement rebutant.

L'harmonie est développée dans le cadre du cours, de sorte à ce que les éléments mis en pratique en atelier soient préalablement maîtrisés.

1- Harmonie par intervalles :

L'approche de l'harmonie par intervalles est particulièrement adaptée à la guitare et à la basse. C'est ce principe que j'emploie dans mes cours car il permet une compréhension très rapide et une mémorisation optimale des schémas harmoniques. J'enseigne également cette méthode aux violonistes, altistes et violoncellistes de mes ateliers, et elle s'avère très efficace dans l'approche de l'improvisation (quand ils acceptent de changer leurs habitudes). Par contre, je parle évidemment "notes" avec les vents, l'harmonie par intervalles n'étant plus adaptée.

2- Accords / arpèges :

Je commence par travailler les power chords, rapidement maîtrisables et incontournables dans les principaux styles pratiqués par mes élèves.

J'étudie ensuite, avec ceux qui le demandent, les positions d'accords standard et le travail du barré qui nécessite beaucoup de pratique. Cette première approche se fait sans indications théoriques. La mise en pratique sur grilles d'accords est immédiate.

J'aborde la théorie en commençant par l'étude de la Gamme Majeure et des intervalles, dans le but de familiariser l'élève avec les degrés qui lui serviront à construire les différents schémas harmoniques. Les accords et arpèges sont ensuite travaillés densité par densité : les triades doivent être bien intégrées avant de passer aux tétrades... La mise en pratique est là aussi instantanée. J'utilise conjointement l'harmonie par tierces et l'harmonie par combinaisons. L'élève peut marquer un arrêt après l'étude des tétrades (accords de septième), les accords plus riches pouvant être étudiés ultérieurement.

Le travail des accords permet l'ouverture aux différents styles de MAA et l'élève en étudie les rythmiques et harmonies spécifiques. Les accords sont joués selon un large éventail de techniques : plaqués, arpégés (médiator ou doigts), sweepés, en tapping... de même que les arpèges.

3- Gammes et modes / Improvisation :

Les premières gammes étudiées sont la gamme pentatonique Majeure / mineure et la gamme mineure naturelle. L'élève improvise sur la grille de Blues standard qu'il peut jouer, selon son niveau, en power chords ou en accords (triades, tétrades...). Les débutants improvisent dès la première année : je leur donne le minimum d'indications théoriques en ciblant la mémorisation des schémas et le ressenti, et j'intègre progressivement les techniques instrumentales de base (alterné, coulés, double stops, mute...).

L'étude théorique des gammes commence par l'harmonisation de la gamme Majeure. La mise en pratique se fait immédiatement en improvisation : les modes sont mémorisés progressivement sur des grilles harmonisées. L'écoute est également sollicitée, l'élève se formant à la reconnaissance des intervalles, accords et modes à l'oreille. D'autres notions d'harmonie peuvent être également abordées en fonction des cursus suivis et des désirs des élèves (gammes blues, mineure Harmonique, mineure Mélodique..., symétriques...analyse et fonctions harmoniques, substitutions, gammes par tétracordes...).

Je relie systématiquement harmonie, techniques instrumentales et improvisation. Dans le travail de l'improvisation, nous alternons les rôles rythmique et lead. Je distingue improvisation "libre" et improvisation "structurée".

Pour l'improvisation "libre", aucun cadre n'est fixé au préalable. On privilégie l'interaction entre 2 musiciens, en allant dans le même sens ou en s'opposant. Elle ne concerne que les élèves confirmés.

L'improvisation "structurée" implique un cadre (grilles ou riffs, définis ou improvisés). Les rôles de rythmique / soliste sont échangés cycliquement. L'improvisation peut être très libre (dans le cadre rythmique imposé), mais je peux également imposer des restrictions : un schéma harmonique précis, un élément technique particulier, jouer sans l'index ou avec uniquement 2 doigts (main gauche)... afin de travailler des éléments très ciblés.

III- LES DOMAINES D'INTERVENTION : COMMENT ?

0- PREALABLE

1- Présentation générale :

Nous allons maintenant étudier les différents domaines dans lesquels un formateur peut avoir à intervenir. On peut distinguer deux groupes principaux :

a- Ecoles de MAA :

Une école de MAA (associative ou institutionnelle) travaille généralement en période scolaire (de fin septembre à fin juin) hors vacances scolaires (32 semaines environ) et peut proposer différents domaines :

- 1- Formation musicale spécifique (FM).
- 2- Cours instrumental.
- 3- Ateliers (pratique collective, groupes).
- 4- Stages / Master classes.

Comme nous l'avons vu, il y a de nombreuses relations entre ces différents domaines : il est important qu'ils ne soient pas totalement indépendants, isolés, mais, au contraire, qu'ils participent au même schéma directeur.

b- Groupes externes :

Ces domaines concernent des groupes travaillant en dehors des structures d'enseignement, mais ils peuvent également s'adresser à certains ateliers. Nous distinguerons également plusieurs domaines :

- 1- Aide à la répétition.
- 2- Préparation à la scène.
- 3- Préparation à l'enregistrement.

2- Méthode de travail :

La méthode de travail est, à la base, la même quelque soit le domaine d'intervention :

- 1- Analyse des objectifs.
- 2- Définition du contrat d'objectifs.
- 3- Définition du programme.
- 4- Mise en œuvre.
- 5- Evaluation / Bilan.

Chaque étape doit être sérieusement traitée et notée par écrit : des fiches de suivi doivent être élaborées et rigoureusement remplies.

A1- FORMATION MUSICALE SPECIFIQUE (FM)

1- Objectifs :

=> Connaissance générale et théorique des MAA.

La FM constitue le domaine d'intervention le plus libre, puisqu'elle peut traiter de sujet très divers. Plusieurs sujets peuvent être traités simultanément (organisation des séances).

Il faut s'efforcer de constituer des groupes de travail cohérents, ce qui s'avère parfois difficile (niveaux, âges, emplois du temps...). Il est toutefois possible de diviser les groupes en sous-groupes plus homogènes, mais cela implique évidemment certains impératifs d'organisation.

Selon les sujets abordés, les musiciens peuvent avoir à utiliser leurs propres instruments, voire d'autres (percus pour le travail du rythme...).

2- Organisation :

Les séances s'adressant à des groupes, elles doivent être suffisamment longues (45mn à Cap Rock, 3h au CESMD). Le nombre d'élèves par groupe doit également permettre un travail productif.

Vu la diversité des sujets pouvant être abordés, il est difficile de proposer une organisation interne type. Ici, la liberté est grande et le formateur doit organiser les séances en fonction des sujets à traiter.

3- Programme / Contenus :

Le programme dépend également des sujets traités. Il devra néanmoins être précis une fois les objectifs définis. A titre d'exemple, je présente ici un résumé des contenus que je développe, qui peuvent nécessiter l'appel à des intervenants extérieurs. Cette liste ne prétend pas être exhaustive et l'ordre proposé est totalement arbitraire.

a- Culture musicale :

Le but des cours de culture musicale spécifique est de développer la connaissance des différents courants des MAA. Outre l'écoute globale, l'analyse peut également être abordée sous différents angles : structures, rythmiques et harmonies spécifiques, son (amplification / effets), repiquage, relevés, commentaires d'écoute...

Rien ne s'oppose à l'étude de styles "non MAA" (Musiques Classiques, Jazz, Musiques Traditionnelles...).

Ces cours peuvent concerner tous les cursus.

b- Milieu professionnel :

Les connaissances du milieu professionnel sont plutôt destinées aux élèves qui envisagent une carrière professionnelle ou semi-pro : diffusion et scène, production et distribution, statuts du musiciens, droits d'auteurs, réseaux, sites internet / promo...

Ces cours sont plutôt destinés aux cursus diplômants.

c- Son :

Cette approche du son est destinée aux musiciens : les ouvrages que j'ai eu l'occasion d'étudier s'adressent plutôt à des techniciens, voire à des ingénieurs et ne sont pas toujours adaptés aux musiciens (trop simples ou trop complexes). Cela m'a amené à élaborer ma propre méthode écrite. On peut distinguer 4 grands chapitres, que je décris globalement pour donner des idées des contenus possibles :

1- Acoustique :

Ce chapitre traite des questions générales d'acoustique (physique acoustique, son, oreille, insonorisation...), sans aborder l'amplification. Je pense que ce chapitre devrait concerner tous les élèves et pas uniquement les élèves en MAA, et devrait être enseigné en FMG classique : je constate fréquemment que les étudiants en DE n'ont qu'une connaissance très faible des notions d'acoustique.

2- Amplification :

Ce chapitre décrit la chaîne du son amplifié, ses éléments constitutifs (capteurs, pré-amplis, amplis, haut-parleurs...), les caractéristiques techniques... ainsi qu'une approche de la sonorisation.

3- Effets :

Ce chapitre explique le fonctionnement des effets les plus communs et leur paramétrage.

4- Instruments et amplification :

Ce chapitre traite des principes de fonctionnement des principaux types d'instruments (MAA, Classiques, Trads...), de leur rôles potentiels dans un groupe de MAA, de l'orchestration et des moyens de les amplifier / sonoriser / enregistrer.

Ces cours sont adaptés en fonction des différents cursus.

d- Pédagogie des MAA :

La pédagogie des MAA ne devrait pas concerner les élèves d'écoles de MAA, qui suivent un cursus de musicien et non d'enseignant. Toutefois, certains élèves se destinant à l'enseignement, une approche de la pédagogie des MAA peut leur être utile.

Je leur présente donc les éléments de l'ouvrage que vous tenez entre les mains. Les élèves ne sont pas évalués dessus, la pédagogie n'entrant pas dans leurs domaines de compétence.

Ces cours sont principalement destinés aux élèves CEPI.

e- MAO et informatique :

De nombreux logiciels peuvent être utilisés dans le cadre des formations. On peut globalement distinguer 3 types de logiciels : logiciels d'édition, logiciels pédagogiques et logiciels de traitement du son. Certains peuvent couvrir plusieurs fonctions. Il est important qu'ils soient bien adaptés aux sujets à traiter afin de pouvoir se concentrer sur l'essentiel (attention aux logiciels trop complexes avec lesquels on passe la majorité du temps à chercher comment effectuer telle ou telle opération).

L'utilisation de l'informatique nécessite un parc informatique adapté et disponible, ce qui n'est pas toujours le cas. Il peut être souhaitable que les élèves disposent des mêmes logiciels chez eux (attention aux prix).

Il ne s'agit pas de faire de la pub pour mes logiciels favoris (c'est déjà fait) : chacun choisira ceux qui lui conviennent le mieux et le marché évolue vite, c'est pourquoi je ne les développe pas plus ici.

Ces cours peuvent concerner tous les cursus.

f- Théorie musicale :

On peut distinguer 4 grands chapitres :

1- Rythme :

Ce chapitre traite essentiellement du solfège rythmique (lecture et écriture), et des rythmiques spécifiques des différents styles de MAA.

2- Harmonie :

Ce chapitre est divisé en 3 sous-chapitres :

- Gamme Majeure et intervalles
- Accords et arpèges
- Gammes

Comme je m'adresse essentiellement à des guitaristes et des bassistes, je privilégie l'harmonie par intervalles (super-structures) que l'on retranscrit en note le cas échéant. Tous les schémas harmoniques sont étudiés, sans tenir compte dans un premier temps des rapports avec les styles (théorie pure).

Pour les accords / arpèges, j'utilise conjointement harmonie par tierces et harmonie par combinaisons. Les gammes étudiées sont très diverses : blue notes et gammes blues, harmonisation de gammes (Majeure, mineure harmonique, mineure mélodique...), gammes symétriques, gammes par tétracordes... L'analyse harmonique, les fonctions harmoniques, les harmonies spécifiques (styles, en lien avec les rythmiques spécifiques)... sont également étudiées.

Ce chapitre est sans conteste le plus vaste.

3- Composition et arrangements :

Ce chapitre traite des formes / structures des différents styles (MAA ou autres), des techniques de composition, de l'orchestration, des arrangements et des méthodes de travail de groupe.

4- Improvisation :

Ce chapitre traite de différentes manières d'aborder l'improvisation : notes cibles, improvisation libre, improvisation structurée, le solo... et propose différents exercices.

Ces cours sont adaptés en fonction des cursus.

g- Ecriture :

L'écriture peut être abordée différemment selon les cursus concernés. Je fusionne lecture et écriture dans ce qui suit :

1- Grilles :

La lecture de grilles concerne essentiellement les instruments "harmoniques" (on peut s'interroger sur son intérêt pour les batteurs). Elle ne pose pas de difficultés majeures, mais nécessite des connaissances en harmonie pour pouvoir jouer les accords (=> liens avec l'harmonie). A noter que la lecture de grilles est la seule lecture à vue de morceaux que je travaille avec mes élèves.

La lecture de grilles concerne tous les cursus.

2- Tablatures :

Les tablatures sont les relevés les plus utilisés par les musiciens des MAA. C'est donc le support que je privilégie, toujours dans le souci d'être conforme aux réalités du milieu. La lecture des tablatures, spécifiques à l'instrument, implique la connaissance du solfège rythmique (=> liens avec le solfège rythmique). Le principe de lecture étant très simple (cordes / cases ou élément de batterie à jouer), le déchiffrage se fait bien plus rapidement qu'avec une partition et l'élève n'a pas à chercher les positions (qui peuvent toutefois être modifiées). A noter que l'on parle de partitions de batterie, même si elle sont spécifiques à l'instrument.

L'inconvénient des tablatures est qu'elles ne permettent pas de communiquer avec d'autres instrumentistes.

La lecture de tablatures concerne également tous les cursus.

3- Partitions :

La lecture des partitions nécessite, en plus du solfège rythmique, l'étude du solfège harmonique. (=> liens avec le solfège rythmique et l'harmonie). Les partitions, contrairement aux tablatures, permettent la communication avec tous les instrumentistes.

La lecture de partition n'est pas imposée aux élèves en cycle unique, pour lesquels elle n'est pas primordiale, mais elle est obligatoire pour les élèves en CEPI (la question reste ouverte pour le cursus CEM dans lequel elle n'est pas obligatoire à l'heure actuelle : je pense toutefois qu'un musicien devrait savoir lire au moins dans la clé qui le concerne).

Dans le cadre de cursus diplômant, on peut demander aux élèves d'écrire des arrangements pour tous types d'instruments, MAA ou autres, ce qui implique une bonne connaissance de leurs caractéristiques, de leurs possibilités, de leurs principes d'écriture (clés, transpositions...). On élargit ici le champ des MAA, mais celles-ci intégrant aujourd'hui toutes sortes d'instruments, des compétences en écriture constituent un atout.

La lecture de partitions concerne essentiellement les cursus diplômants.

Pour les tablatures et les partitions, il faut également connaître les codes spécifiques aux instruments (pour la guitare, hammer on, pull off, slide, bends, tapping...).

A2- COURS INSTRUMENTAL

1- Objectifs :

- => Développer le jeu et les techniques instrumentales et la maîtrise du son.
- => Développer la compréhension du jeu (théorie).
- => Développer l'ouverture.

Le cours instrumental constitue la principale demande des élèves et il me semble que considérer l'enseignement des MAA uniquement dans le cadre de la pratique collective (groupe) est une erreur, même si le groupe est l'objectif principal des formations. C'est pourquoi j'accorde une attention particulière aux cours instrumentaux (je parlerai essentiellement des cours de guitare / basse).

Tout d'abord, il faut être conscient que ce n'est pas lors du cours instrumental que l'élève travaille, mais qu'il apprend comment travailler seul : c'est son travail personnel qui importe et lui permet de progresser.

2- Organisation :

En général, les séances de cours hebdomadaires durent 30 mn, ce qui implique une organisation très structurée. Il n'est cependant pas rare que les cours durent une heure (2 élèves ou un cours tous les 15 jours).

Dans le cadre du cours collectif, il faut être prudent : les élèves ne travaillent pas systématiquement au même rythme, ne font pas preuve de la même motivation, de la même rigueur... ce qui peut générer des tensions, des conflits de la démotivation... Pour ces raisons, je considère le cours collectif comme une exception (possible, mais pas systématique).

Les cours de 30 mn doivent être très structurés car la courte durée ne permet pas de s'éloigner des objectifs, ce sont des cours "intensifs". Les cours d'1h peuvent être plus souples, on peut plus facilement prendre du recul. On peut également diviser la séance d'1h en 2 et travailler 2 sujets en parallèle.

Quelques principes de base :

- Toujours travailler lentement, puis accélérer progressivement (clic ?).
- Intégrer rapidement et progressivement la théorie et la technique dans le jeu.
- Privilégier le jeu.
- Développer l'écoute et la mémorisation.

L'organisation dépend évidemment du programme défini, de l'actualité et de l'élève concerné. Le plan de travail (voir plus loin) peut admettre des modifications qui doivent rester cohérentes. Il est également important que le plan de travail aide l'élève à organiser ses propres séances de travail personnel.

3- Prise de contact / Définition des objectifs :

Lors du premier cours, je commence par établir avec l'élève son contrat d'objectifs. Il peut-être modifié à tous moments, mais je suis attentif à maintenir une certaine cohérence dans les orientations prises et éviter la dispersion. Tout est noté sur la fiche de suivi.

4- Plan de travail :

Le plan de travail est constitué de quatre phases :

Préparation : accord de l'instrument / exercices d'échauffement.

Travail : développement des éléments du programme.

Jeu : morceau ou improvisation.

Bilan : consignes pour la semaine.

Tout comme pour l'atelier (voir plus loin), ce plan de travail est modifiable. J'incite l'élève à le respecter chez lui, en adaptant la durée de chaque phase (chez lui, il doit privilégier le jeu). L'élève peut avoir ponctuellement d'autres priorités (examens...) : il doit penser à moyen et long terme, et concevoir le plan de travail comme modulable selon son actualité.

a- Préparation :

La plupart des élèves disposent d'accordeurs, mais je leur apprend à s'accorder à l'oreille. J'utilise plusieurs méthodes : toutes les cordes sont accordées par rapport aux miennes (son fondamental ou harmoniques), j'en accorde une et ils accordent seuls les autres (méthode standard ou par harmoniques). Les débutants ont souvent du mal à distinguer les différences de hauteur et doivent progressivement affiner leur oreille. Certains morceaux travaillés nécessitent des open tuning différents (dropped D) qui modifient les schémas harmoniques, ce qu'il faut expliquer.

Je procède ensuite à des exercices d'échauffement : indépendance, extensions, sauts... Ces exercices varient toutes les semaines et selon les niveaux. Ils peuvent être remplacés par des études techniques et parfois supprimés en fonction du programme ou du niveau de l'élève.

b- Travail :

C'est la phase la plus intensive, où les éléments étudiés sont traités dans le détail avec rigueur. Je décompose chaque élément en paliers successifs, chaque palier étant répété jusqu'à une maîtrise relative avant de passer au suivant : par exemple, l'élève déchiffre mesure par mesure (voire temps par temps), plan par plan avant de travailler les transitions et la mémorisation globale d'un morceau. J'essaie de ne pas aller trop vite (syndrome du prof débutant) et je m'assure que chaque élément est bien intégré. J'alterne travail avec et sans clic.

Je travaille ici en trois étapes : compréhension des éléments à développer (approche) / acquisition de ces éléments (travail) / intégration dans le jeu (maîtrise). Pour schématiser, on travaille un "plan" à l'oreille, au "feeling", on en explique ensuite les principes (théorie / techniques), puis on rejoue enfin le "plan" en ayant "compris".

Je m'efforce d'être clair, pertinent et concis dans mes consignes et je suis attentif à ce que l'élève ressente bien et comprenne bien ce que je lui dis. Je l'incite à écouter son jeu et à développer son auto-critique. Je propose le cas échéant différentes possibilités de doigtés et de techniques pour que l'élève fasse ses propres choix.

J'invente régulièrement différents exercices en fonction des thèmes abordés (notamment dans la mise en pratique de la théorie et des techniques instrumentales), ce qui demande une adaptation rapide. Je conserve les plus intéressants pour les intégrer à ma "Méthode de guitare". J'alterne les moments où je joue avec l'élève (=> lien avec le travail de groupe) et ceux où il joue seul.

Je dois également réagir vite en cas d'incompréhension, de blocage, de difficulté technique pour que le cours ne se fige pas et éviter le sentiment d'échec chez l'élève, je l'encourage en dédramatisant les problèmes : cela implique une ambiance de travail studieuse mais détendue.

Selon le sujet traité, le cours peut se réduire uniquement à cette phase, notamment lorsque la théorie musicale est abordée : par exemple, l'étude de la gamme Majeure (structure, noms des degrés, altérations, accord de la guitare et conséquences, positions de la gamme Majeure) nécessite d'y consacrer la totalité des 30mn. Cette phase est donc la seule impérative.

c- Jeu :

Après le travail intensif, je relâche la pression en fin de cours. Si l'élève travaille un morceau, il le joue sans que je le reprenne, ou joue un morceau précédemment étudié. Nous terminons également souvent la séance par 5 mn d'improvisation. Je peux également répondre à des questions de l'élève qui ne concernent pas directement le programme.

d- Bilan :

Le bilan de cours est bref : je donne à l'élève des consignes pour son travail personnel, en essayant de ne cibler qu'un ou deux éléments importants. C'est un résumé des informations données durant la phase de travail que je hiérarchise selon leur importance. Ce bilan peut s'intercaler à la fin de la phase de travail, avant le jeu.

Je note le déroulement de la séance (et les consignes secondaires le cas échéant) sur la fiche de suivi de l'élève.

5- Programmes types :

Ces éléments ne sont que des pistes de travail à affiner :

a- Débutants :

=> Découverte de l'instrument / Principes de base (à ce niveau, la théorie n'est pas abordée)

- * Jeu : - Connaissance de l'instrument.
- Indépendance (doigts / membres).
- Techniques de base (alterné / coulés).
- * Son : - Réglages instrument et ampli.
- * Rythme : - Notion de pulsation / cycles / structures.
- Rythmiques simples (valeurs longues, binaire et ternaire en croches).
- * Harmonie : - Schémas harmoniques de bases (positions).
- * Improvisation : - Pentatonique Majeure / mineure, gamme mineure naturelle.

b- Moyens :

=> Compréhension (théorie) / Développement (à ce niveau, la théorie peut (doit ?) être abordée).

- * Jeu : - Précision / techniques plus complexes.
- * Son : - Notions d'acoustique et d'amplification.
- * Rythme : - Rythmiques plus complexes (contretemps / syncopes, doubles croches).
- * Harmonie : - Intervalles, accords / arpèges, harmonisation Gamme Majeure.
- * Improvisation : - Improvisation structurée.
- * Composition : - Formes / Structures.

c- Confirmés :

=> Perfectionnement (à ce niveau, la théorie est un outil).

- * Jeu : - Perfectionnement technique.
- * Son : - Développement de la maîtrise du son.
- * Rythme : - Rythmes complexes (mesures rares / asymétriques).
- * Harmonie : - Perfectionnement en harmonie / Analyse.
- * Improvisation : - Improvisation libre.
- * Composition : - Orchestration / Arrangements.

6- Détails et rappels :

a- Découverte de l'instrument :

Le musicien doit tout d'abord découvrir son instrument d'un point de vue théorique : principes de construction de l'instrument et principes acoustiques qui en découlent (je parle d'une courte présentation, pas d'une formation de luthier). Il doit également se familiariser physiquement avec les positions de base (membres, mains, doigts, corps...). Le troisième élément sera le repérage progressif des notes de l'instrument, que l'on développera graduellement, parallèlement au travail de morceaux.

La connaissance de l'instrument s'acquiert progressivement, mais il est important que de bonnes bases soient acquises dès le début.

b- Expression :

La maîtrise des techniques instrumentales n'est pas une fin en soi et d'autres éléments doivent être pris en compte. Pour être entendu et compris, le jeu du musicien doit faire preuve de précision, de netteté, et d'un son de qualité : c'est l'intelligibilité du jeu qui est ici concernée. Une phrase musicale se doit également d'être claire, les membres de phrase bien articulés, bien ponctués. Avec le *toucher*, le *phrasé* contribue à une bonne intelligibilité, une bonne compréhension du jeu par l'auditeur. Une note peut être jouée plus ou moins fort par rapport aux autres : elle peut être liée à ses voisines, ou s'en détacher fortement. L'*accentuation* consiste à "appuyer" les notes différemment les unes des autres. Un groupe de notes peut être joué plus ou moins fort. Les changements de volume peuvent s'opérer très brusquement ou, au contraire, progressivement. Le travail des *nuances* consiste à maîtriser ces variations du volume sonore. En général, la dynamique des volumes dans les MAA (écart entre les volumes forts et les volumes faibles) est plus restreinte qu'en musique "Classique" : cela est essentiellement dû d'abord au nombre de musiciens, à la nature des instruments et surtout à l'amplification qui impose un volume sonore moyen déjà élevé. Les *ornements* "brodent" autour d'une note, en ajoutant un petit nombre de notes avant ou après celle-ci. Nous pouvons étudier les ornements "classiques" (appoggiatures, mordants, trilles, gruppentos...), les développer et les adapter.

c- Morceaux :

Les reprises sont travaillées dans 4 cas :

- 1- Plaisir et développement de l'élève.
- 2- Mise en pratique (théorie / technique).
- 3- Travail des morceaux d'ateliers en cas de problèmes (=> liens entre les formations).
- 4- Travail de repiquage.

Dans les 3 premiers cas, on utilise un support écrit (tablature) facilitant le travail personnel. Je dois dans cette optique repiquer et préparer de nombreux morceaux.

Dans le derniers cas, c'est l'élève qui repique (et écrit).

d- Déchiffrage :

Le déchiffrage de morceaux permet de lier travail et plaisir. Les morceaux abordés sont liés au niveau de l'élève. Après étude, je m'efforce d'en dégager les principaux éléments techniques / théoriques.

Les débutants déchiffrent les morceaux en cours mais, quand ils ont acquis une certaine expérience, je les incite à déchiffrer chez eux et on ne travaille alors en cours que les détails : cela permet d'une part à l'élève de devenir plus autonome, d'autre part de dégager du temps de cours pour d'autres sujets. Toutefois, en fonction de la difficulté des morceaux, ils peuvent toujours être déchiffrés en cours quand ils nécessitent des indications techniques précises.

A3- ATELIERS

1- Objectifs :

=> Développer l'aptitude à jouer en groupe.

a- Types de travail :

Il faut distinguer 3 plans différents dans le travail de groupe :

1- Travail individuel :

Préalable aux répétitions. La répétition doit concerner tous les musiciens : les approches individuelles sont donc exclues. Les "arrangements" individuels (plans, solos, paroles...) devront être travaillés en dehors des répétitions collectives. Il faut toujours énormément insister sur le travail personnel en amont de séances collectives.

2- Travail par section : (Facultatif).

Consiste à concentrer le travail sur un "sous-groupe"» d'instruments (basse, batterie / guitares / guitare - chant...toutes les combinaisons étant possibles). Le travail est essentiellement ciblé sur la précision, le calage, la cohésion. Il peut également s'orienter sur les arrangements : dans ce cas, il faut penser à la place des autres musiciens.

3- Répétition :

La répétition constitue le but principal. Elle se résume en générale à 2 objets :

- Mise en place / arrangements (travail).
- Exécution du set (plaisir).

b- Précautions :

Certaines précautions sont impératives si l'on veut pouvoir mener correctement une répétition jusqu'à son terme (transposables au cours instrumental) :

- Localiser l'armoire électrique (fusibles).
- Précautions matérielles (clés, cordes, baguettes, câbles, piles, outillage pour petites réparations...).
- Bouchons d'oreille (risques auditifs).

2- Organisation :

La durée des séances est de 1h (cycle unique) à 3h maximum (CEPI / concentration, fatigue auditive), incluant des pauses *silencieuses* (au moins une séance par semaine). Les séances doivent être assez espacées pour permettre le travail individuel (ou par section) et assez rapprochées pour maintenir une cohésion et une dynamique efficace.

3- Prise de contact / Définition des objectifs :

Lors de la première répétition, je commence par présenter les nouveaux élèves et préciser succinctement les principes de fonctionnement et les objectifs de l'atelier, en répondant à leurs questions le cas échéant.

Il faut ensuite trancher le premier "dilemme" : reprises, compos ou les deux ? Les ateliers sont constitués par l'équipe pédagogique de façon cohérente, mais ils doivent préciser leurs orientations. C'est souvent un départ assez lent, car certains n'osent pas se livrer tout de suite. Je les encourage à se parler sans passer par moi, ce qui leur permet de tisser les premiers liens. C'est un principe que je tiens à garder tout au long de leur formation : ils doivent prendre leurs décisions entre eux, sans que j'intervienne autrement que pour les aiguiller. Je considère mon rôle comme celui d'un catalyseur. Je fais tout de même en sorte que les choix permettent une certaine cohérence dans la progression.

Avec les ateliers de l'année précédente, nous faisons le point sur l'année passée, les morceaux à conserver, les nouvelles orientations... Les débuts sont évidemment plus rapides, car les élèves se connaissent et il y a déjà matière à travailler.

Les orientations sont inscrites sur la fiche de suivi.

Cette prise de contact doit être brève pour que l'atelier se mette vite au travail.

4- Plan de travail :

Le plan de travail est constitué de quatre phases :

Préparation : accord des instruments / balance / échauffement.

Travail : élaboration d'un nouveau morceau.

Jeu : filage du set.

Bilan : consignes pour la semaine.

a- Préparation :

Les élèves commencent systématiquement par s'accorder et effectuer une balance. Je stimule leur écoute critique afin qu'ils corrigent leur son de façon autonome. Je suis très présent lors des premières séances puis je tends à m'effacer progressivement.

Quand j'ai commencé à enseigner, je réglais le son moi-même pour aller plus vite, mais il m'est apparu que cela empêchait une bonne progression des élèves dans cet aspect particulièrement important des MAA. Il faut y consacrer du temps et certaines séances ne sont aujourd'hui consacrées qu'à la gestion du son de groupe.

Je m'évertue à développer leur écoute, leur perception des effets de masques, de l'importance de l'égalisation, du bon réglage des effets... et à leur prouver que de bons sons individuels ne donnent pas forcément un bon son collectif. C'est un domaine délicat, car leur son représente une partie de leur identité : je ne dois donc pas penser pour eux, mais développer leur propre exigence.

Une fois la balance effectuée, l'atelier s'échauffe généralement en jouant le dernier morceau mis en place. Les ateliers les plus avancés balancent directement en jouant un morceau (ou un extrait) de leur set.

b- Travail :

J'adapte la difficulté des morceaux en fonction du niveau des élèves. Je commence par des structures simples, en les complexifiant progressivement. Les difficultés doivent être maîtrisables. Je situe l'atelier en aval du cours d'instrument : comme je l'ai déjà dit, je ne demande pas à un élève ayant en cours des difficultés avec les power chords de jouer en atelier des accords 7 (d'où l'importance des relations avec mes collègues). J'essaie, dans les premières séances des nouveaux ateliers, de travailler au moins deux morceaux simultanément afin d'éviter l'ennui.

Je suis très attentif à l'ambiance de l'atelier, aux relations entre élèves, aux rôles qui peuvent se dégager (leader, "suiveur") et j'essaie de développer la cohésion du groupe.

Je cible le travail sur la précision, la qualité des transitions et la mémorisation. Je les incite à s'écouter et à pointer eux-mêmes les détails à améliorer : je suis plus "qu'est ce qui ne va pas ?" que "ça, ça ne va pas !". Une fois la structure de base mise en place, nous travaillons sur les possibilités d'arrangements. Je peux alors intégrer certains éléments théoriques ou techniques en fonction du niveau des élèves.

Le travail est similaire pour les groupes qui composent, mais implique une phase préparatoire : selon les cas, certains élèves peuvent amener une compo déjà élaborée (le groupe la mettant directement en place), ils peuvent n'apporter que certains éléments (intro, riffs...), le développement et la structuration se faisant collectivement, ou bien encore partir de l'improvisation (l'un trouve un riff, les autres se greffent dessus...). La créativité est beaucoup plus présente que sur une reprise dans les deux phases (mise en place / arrangements) et les élèves sont constamment amenés à s'interroger sur leurs choix.

Je développe progressivement les lignes de chant : l'élève commence par trouver une hauteur qui lui convient (en repérant les toniques, tierces et quintes) et cibler sa note de base. Il cherche ensuite son débit, qui permettra de repérer le nombre de pieds nécessaire à l'écriture du texte (un texte préalablement écrit oriente déjà le débit). La dernière phase consiste à moduler autour de la note de base pour enrichir la mélodie. Certaines lignes de chant peuvent toutefois rester principalement rythmiques (Punk, Thrash, Rap...). Les textes sont écrits en dehors de l'atelier.

c- Jeu :

La dernière partie de la séance est consacrée à jouer le set dans l'ordre, en incluant les derniers morceaux travaillés. Quand le nombre de morceaux est conséquent, les élèves doivent définir leur set list. Le jeu et le plaisir sont privilégiés : je note les détails à améliorer sans toutefois arrêter le groupe, afin de les traiter lors de la prochaine séance.

d- Bilan :

A la fin de chaque séance, je donne des consignes individuelles et collectives. Je cible les éléments à travailler pour la semaine suivante. J'essaie de faire en sorte que chaque séance amène une nouvelle piste de travail à chacun des élèves. Ce bilan est assez rapide : c'est un résumé des informations données que j'essaie de limiter à une ou deux par élève. Le déroulement de la séance est noté sur la fiche de suivi.

La séance d'atelier ne concerne que le travail de groupe et les problèmes individuels sont à gérer en cours instrumental et par le travail personnel, ce qui nécessite là aussi une bonne communication avec mes collègues. J'insiste sur l'importance de leur travail personnel de préparation à l'atelier.

Ce plan de travail est modifiable selon l'actualité et le niveau d'avancement du groupe : c'est un cadre rigoureux mais certainement pas rigide et il me semble important de le modifier régulièrement, afin d'éviter la routine et d'aérer la formation. Un atelier qui débute ne dispose pas d'un set conséquent à jouer (phase 3 : il joue le morceau travaillé sans que je l'arrête en cas de problème), un atelier qui prépare un concert ne travaille que la phase 3, un atelier disposant d'un set conséquent ne peut pas toujours le jouer en entier (phase 3 : on choisit les morceaux les moins carrés...), certaines séances peuvent avoir un tout autre objet (son, écoute, exercices : par exemple, on joue un morceau dans un style totalement différent, on joue la structure à l'envers...).

En fin d'année, le set est enregistré (audio et / ou vidéo) afin que les élèves en gardent une trace.

5- Programmes types :

Différentes directions peuvent être proposées pour chaque niveau, en plus du travail du son qui doit être développé progressivement. Ces éléments ne sont également que des pistes de travail à affiner :

a- Débutants :

=> Apprendre à jouer en groupe (élèves n'ayant jamais joué en groupe, quel que soit leur niveau).

- Mise en place de structures simples.
- Calage rythmique / Précision.
- Improvisation / Composition (selon le niveau et les envies des élèves).
- Ecoute des autres / Esprit critique.

b- Moyens :

=> Perfectionnement dans le jeu en groupe.

- Structures plus complexes.
- Perfectionnement rythmique et technique.
- Précision / Qualité.

c- Confirmés :

=> Musiciens ayant une bonne expérience du groupe.

- Qualité de l'interprétation.
- Structures complexes.
- Maîtrise technique.
- Arrangements.

d- Programme sur l'année :

Je découpe généralement l'année en plusieurs phases à adapter à chaque atelier (certains disposent d'un set en début d'année) :

Trimestre 1 : Quantité => Mise en place d'un set de 15 à 20mn.

Trimestre 2 : Qualité => Travail du détail (set 1^{er} trimestre) / Etoffer le set.

Trimestre 3 : Travail du détail / Préparation à la scène (voir plus loin).

Le fait de disposer d'un set à la fin du 1^e trimestre permet à l'atelier de jouer rapidement sur scène.

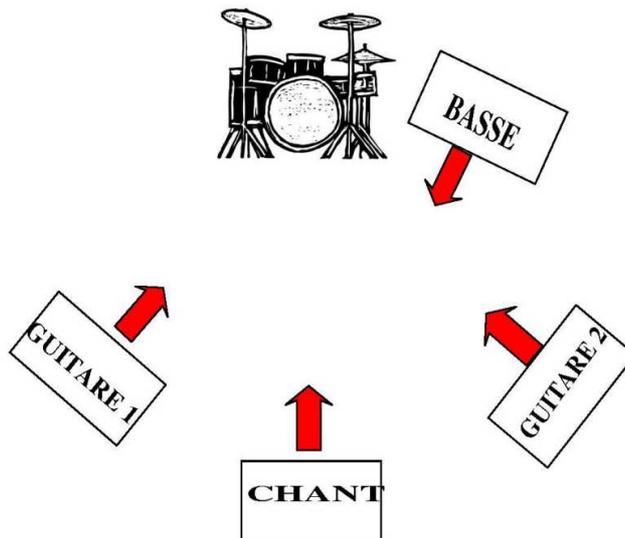
6- Détails et rappels :

a- Son et positionnement :

Il est important que les musiciens s'entendent et la disposition du matériel est ici essentielle. En général, les groupes utilisent deux principales dispositions :

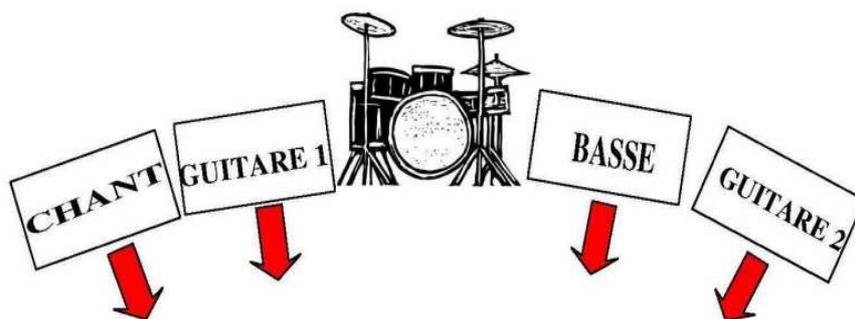
1- Positionnement en cercle :

Les musiciens se font face et les échanges visuels sont très importants. C'est la position la plus fréquente. Le batteur entend le rayonnement direct des amplis. Le principal défaut de cette position est qu'elle ne correspond pas à une configuration de scène, ce qui peut amener des pertes de repères en conditions live :



2- Positionnement en ligne :

Les musiciens sont directement en configuration de scène et ils peuvent acquérir leurs repères, leurs automatismes, de façon plus concrète. Il y a ici moins d'échanges visuels, car les musiciens tournent le dos au batteur et regardent "le public". De plus, le batteur n'entend que le rayonnement réfléchi des amplis (à moins qu'il ne dispose de retours) :



Je privilégie généralement le positionnement en ligne ; si les musiciens, notamment le batteur, s'entendent mieux dans le cadre de la disposition en cercle, on assiste fréquemment à des pertes de repères lors de concerts non sonorisés, le back line étant déposé en ligne : en travaillant systématiquement en ligne, le batteur ne sera pas perdu.

Je modifie toutefois ponctuellement la disposition, afin d'éviter la routine et de changer les repères.

3- Gestion du son (back line) :

- Batterie : - Réglage des harmoniques (peaux).
- "Mater" (peaux et cymbales) si nécessaire.
- Basse / Guitare : - Réglages des sons (clairs, saturés, lead : gain et égalisation).
- Réglages des niveaux entre les différents sons.
- Contour, présence... (égalisation générale).
- Balance : - Basse / Batterie.
- Guitares / Claviers / Autres instruments.
- Chant.

Ces indications ne constituent qu'une liste de possibilités : dans la réalité, la balance back-line est plus rapide (tous les élèves jouent et règlent leurs sons, ce qui permet d'une part de gagner du temps et d'autre part de ne pas avoir à remettre en question l'égalisation au fur et à mesure que les instruments se greffent).

Généralités :

- Surélever les amplis (directivité), les décoller des murs (ondes arrières).
- Ne pas tourner un micro vers son ampli (larsen).
- Toujours jouer au plus bas niveau sonore possible (le niveau de la batterie sert de référence) : baisser un ampli plutôt que d'en monter un autre, l'orienter différemment, se déplacer...

b- Mise en place d'un morceau :

L'essentiel du travail de groupe se situe généralement autour de la mise en place des reprises / compos. La qualité de la mise en place constitue le premier point qui différencie les groupes débutants / moyens des groupes semi - pros / pros.

Le calage rythmique (précision, clic) est le premier élément important, tant au niveau des différents plans que de leurs articulations (transitions).

Le respect des structures est également primordial : l'attention, la concentration, l'anticipation et la mémorisation sont les éléments à développer.

Une fois la structure de base mise en place, on peut commencer à l'enrichir ; elle constitue les fondations sur lesquelles on peut construire : précision, arrangements (individuels / collectifs), modification de la structure (détails)...

Plan de travail :

- Mise en place de la structure de base.
- Travailler plan par plan.
- Travailler lentement, puis accélérer (précision).
- Travailler les transitions.
- Arrangements / détails.
- Penser "collectif"
- Mémoriser sur l'instrument

(pas de support écrit en atelier, si ce n'est au 1^e cours pour les débutants, il faut bien commencer).

c- Concerts :

Comme je l'ai déjà exposé, le concert est généralement le but principal d'un groupe : si l'on met en place un set, c'est pour pouvoir le jouer sur scène. Le concert constitue donc la motivation essentielle des musiciens, qui en redemandent fréquemment. Ils travaillent généralement beaucoup plus quand il y a un concert en perspective. De même, un concert raté amène souvent une remise en question suivie de nets progrès : le concert constitue une évaluation implacable du travail du groupe. Les concerts doivent donc faire partie de la formation. Ils doivent être préparés (son, set list, enchaînement des morceaux, positionnement sur scène, jeu de scène, fiche technique...).

d- Chant :

Si l'on s'en réfère à l'expérience de Cap Rock, les chanteurs / chanteuses sont les élèves qui font le plus défaut, ce qui amène un gros problème, les morceaux de MAA étant en grande majorité chantés.

On peut choisir de les jouer en version instrumentale, mais ils deviennent vite ennuyeux : le chant "aère" énormément un morceau. Certains ateliers peuvent toutefois développer des sets instrumentaux.

On peut désigner un musicien pour chanter, mais :

1- A-t-il de lui-même réellement envie de chanter ?

2- Il est difficile, quand on n'a pas l'habitude, de concilier simultanément le travail du chant et celui de l'instrument (on peut ici proposer une solution : le musicien ne s'occupe que de son instrument dans un premier atelier et uniquement du chant dans un second).

Des solutions sont toujours trouvées, mais il faut rapidement régler ce problème.

e- Formateur musicien :

Un formateur ne doit normalement pas jouer en atelier : son rôle est principalement basé sur l'écoute et l'analyse, et il doit pouvoir se déplacer, donner des indications en cours de morceau... Il doit donc être totalement disponible.

Toutefois, il est parfois difficile de constituer des ateliers complets et cohérents (élèves inscrits, âges, goûts...) et certains ateliers peuvent manquer de musiciens (notamment basse / batterie / chant...). Le formateur peut donc être appelé à combler un manque : il doit néanmoins adapter la pédagogie à la situation.

En cas d'absence ponctuelle d'un élève, le formateur peut avoir à le remplacer, même s'il est intéressant que l'atelier joue seul, ce qui permet aux élèves de se concentrer sur d'autres repères (selon les cas, on peut ici aborder le travail par section).

ATELIERS MIXTES

1- Objectifs :

=> Intégrer des instruments "étrangers" dans un atelier MAA (je parlerai principalement des instruments Classiques mais les principes seront les mêmes pour tous types d'instrument).

2- Cours spécifiques :

Il est souhaitable que les élèves "Classiques" suivent des cours instrumentaux spécifiques, destinés à mieux appréhender les MAA. Ces cours peuvent être individuels ou collectifs. Certains instruments (bois, cordes) sont rares en MAA et il faut réfléchir à la façon de les intégrer selon les styles concernés. Cela implique qu'il ne sera pas toujours facile de trouver des professeurs d'instruments compétents et le formateur peut être amené à assurer ces cours : il doit alors avoir une connaissance suffisante des instruments et de leurs possibilités, et pouvoir orienter les élèves. Il n'est pas nécessaire ici de savoir jouer de l'instrument, mais la technique instrumentale spécifique sera difficile à développer : il est donc important d'avoir des liens avec des professeurs d'instrument pouvant apporter leur aide.

3- Supports écrits :

L'intégration d'élèves "Classiques" pose un premier problème culturel : ils jouent essentiellement sur partitions, alors que les groupes de MAA n'utilisent pas de supports écrits, mais jouent de mémoire. Il n'est pas question de leur imposer la mémorisation immédiate, mais plutôt de la développer progressivement. Cela implique qu'entre temps le formateur soit apte à écrire les partitions spécifiques à chaque instrument (clés, transpositions...) et souvent à composer des morceaux "sur mesure".

4- Son :

Les instruments à fort volume sonore peuvent être amplifiés par des micros. Les autres posent un problème, le micro "repiquant" plus les sons ambiants (batterie) que celui de l'instrument. Il faut donc réfléchir à l'amplification des instruments (cellules, pré-amplis...), se procurer le matériel adéquat et arriver à régler les problèmes. Cela peut s'avérer difficile, compte tenu du matériel (moyens financiers), de l'acoustique du local...

Le son acoustique est dénaturé par l'amplification (respect du timbre), l'amplification déplace le son de l'instrument vers l'ampli (on peut également constater que le passage piano acoustique => piano électrique / synthétiseur engendre des difficultés au niveau du toucher)... La modification des repères et des automatismes demande donc du temps : l'aisance ne pourra souvent s'acquérir qu'au mieux à moyen terme. Il faut l'expliquer aux élèves afin qu'ils en soient bien conscients.

Les problèmes d'orchestration sont également conséquents. La place de chaque instrument doit être bien définie et mise valeur, ce qui n'est pas toujours aisé : il n'est par exemple pas évident d'intégrer un basson dans un groupe, car il peut vite être "noyé" dans le son global.

5- Autonomie :

Comme je l'ai dit, les élèves à intégrer se basent généralement sur des supports écrits. Ils doivent toutefois arriver progressivement d'une part à mémoriser (en concert, un plan de feu interdit l'usage de partitions), d'autre part à composer leurs propres parties.

Le formateur doit donc anticiper les problèmes potentiels et leur apporter des solutions, afin que l'intégration s'effectue dans les meilleures conditions. L'atelier travaillera alors comme un atelier MAA "standard".

A4- STAGES / MASTER CLASSES

1- Objectifs :

a- Stages :

=> Travail de contenus plus ou moins larges (techniques instrumentales, improvisation...).

Un formateur peut être amené à organiser (intervenants extérieurs) et / ou élaborer et diriger lui-même des stages. Les objectifs doivent être clairs, précis et présenter un intérêt évident. Une très grande diversité de sujets peut être abordée. Les stages peuvent être organisés dans le cadre d'une école de MAA, mais ils peuvent également être exportés. Ils peuvent s'adresser aux élèves d'une école aussi bien qu'à des musiciens ne suivant aucune formation. Certains sujets peuvent nécessiter un niveau préalable (technique, théorique...) qui doit être précisé. Les stagiaires peuvent provenir d'horizons différents et avoir des expériences personnelles très variées, ce qui peut créer des groupes très hétérogènes, ce qui est un facteur à prendre en compte.

Il est à noter qu'il n'y a généralement pas de suivi après le stage, surtout pour les stagiaires "externes", et que l'on n'aura pas la possibilité d'apporter des informations ultérieures.

b- Master classes :

=> Présentation de certains aspects du jeu d'un musicien professionnel reconnu.

Un formateur peut également être amené à organiser des master classes, c'est-à-dire à inviter des musiciens reconnus afin qu'ils présentent certaines spécificités de leur approche musicale. Les contenus des master classes peut être très divers et les points développés peuvent être soit très utiles directement (technique, théorie...), soit plus généraux (culture musicale...). Il est important de bien cibler l'opportunité et l'intérêt des master classes dans ce qu'elles peuvent apporter aux musiciens avant de les proposer.

Comme pour les stages, les master classes sont généralement ouvertes à tous (élèves ou externes). Il est rare qu'un niveau préalable soit requis : les groupes sont donc souvent très hétérogènes.

Certaines master classes sont parfois proposées par des marques d'instruments : il faut alors bien discerner l'intérêt musical de l'intérêt commercial.

2- Organisation :

a- Stages :

La durée d'un stage est très variable (d'une journée à une semaine en général) selon les sujets abordés.

Ils comprennent habituellement une partie théorique et une partie pratique dont les durées peuvent être différentes (on accorde généralement plus de temps à la partie pratique). Le stage doit évidemment être structuré (organisation, programme, contenus) en fonction des objectifs et des publics concernés : il est donc important de demander des renseignements suffisants sur les stagiaires lors de l'inscription.

b- Master classes :

La durée d'une master classe est généralement courte : elle se déroule dans la même journée (le plus souvent demi - journée).

Elle peut comprendre des parties pratiques, mais ce n'est pas systématique. Le travail et l'intégration des points étudiés se fait généralement après la master classe (tout comme pour le stage, il y a rarement un suivi ultérieur).

La master classe ne s'élabore pas en fonction du niveau des musiciens, mais, en fonction des orientations du "Master".

3- Programme / Contenus :

Les programmes et les contenus des stages et master classes dépendent des sujets abordés : on ne peut donc pas les développer ici. Notez juste que c'est l'intervenant ou le "Master" qui définit le programme.

B1- AIDE A LA REPETITION

1- Objectifs :

=> Assister un groupe dans le cadre de ses répétitions :

L'aide à la répétition concerne des groupes externes. Il faut tout d'abord distinguer les différences entre un atelier et un groupe externe :

Un atelier suit un cursus annuel dans une école de MAA (1 répétition par semaine). Toutes les répétitions sont encadrées (l'atelier peut toutefois répéter en autonomie et devenir un "vrai groupe", ce qui toujours un élément de satisfaction). Un atelier est généralement constitué par la structure d'accueil, selon les niveaux et les goûts des élèves, même s'il arrive que des groupes plus ou moins complets s'inscrivent.

Un groupe externe suit un cursus variable. Il est déjà constitué, le formateur n'intervenant pas dans le line-up et les orientations du groupe.

L'aide à la répétition est censée aider un groupe à gagner en efficacité dans le cadre de ses répétitions. Le groupe doit disposer d'un set plus ou moins conséquent, mais il n'est pas impératif que le groupe ait ici des objectifs de scène ou d'enregistrement.

Il est important que le formateur développe un climat de confiance avec le groupe : celui-ci est une entité déjà constituée et c'est avec l'ensemble des musiciens que le formateur établit des relations. Il doit donc être particulièrement attentif à leurs paroles, à leurs comportements, aux rôles des différents musiciens (leader, "suiveurs")... afin d'éviter les oppositions et les conflits, ou, en tout cas, de pouvoir les aborder sereinement (tout conflit n'est pas obligatoirement improductif). Le formateur doit donc faire preuve de psychologie.

Lors de la prise de contact avec le groupe, la mise en place du contrat d'objectifs comprend 2 étapes :

D'une part, le formateur, après avoir écouté le groupe, peut dégager des éléments à améliorer et / ou à développer. Cette prise de position peut être délicate pour le formateur : certains groupes n'étant pas toujours conscients de leurs "défauts", l'avis du formateur peut amener des révélations inattendues et désagréables pour le groupe. La part de la psychologie est donc particulièrement importante et, dans la mesure du possible, il est plus "stratégique" de faire en sorte que le groupe lui-même mette en évidence ses problèmes : dire à un groupe qu'il n'est pas carré est totalement stérile si les musiciens eux-mêmes n'en conviennent pas.

D'autre part, le groupe peut proposer des pistes de travail précises en fonction de ses propres besoins, envies et objectifs.

Le contrat d'objectifs tiendra compte de ces 2 aspects, les directions de travail devant être acceptées par le groupe.

Une fois les objectifs fixés, le formateur proposera un programme, en fonction du nombre de séances prévues, en hiérarchisant les priorités et en prévoyant pour chaque élément les principes d'évaluation. En effet, le nombre de séance relativement peu élevé doit toutefois permettre une progression sur des éléments très ciblés et le groupe doit être en mesure de se positionner rapidement par rapport aux objectifs définis. L'évaluation est donc ici plus régulièrement présente que pour un atelier.

2- Organisation :

Il faut tout d'abord définir le nombre de répétitions encadrées, en prenant soin de les espacer suffisamment pour que le groupe puisse travailler seul dans l'intervalle et intégrer les éléments étudiés. Le formateur intervient donc ponctuellement (une fois par mois, une fois tous les deux mois...).

L'organisation des répétitions encadrées peut donc prendre différentes formes, selon la répartition dans le temps et les sujets traités. La durée d'une séance ne devrait pas excéder 3 heures (concentration, fatigue) et il faudra alterner analyses et mises en pratique. Les séances sont intensives : il ne doit pas y avoir de temps mort et le formateur doit sans cesse relancer l'intérêt des musiciens et la dynamique de la formation.

En début de séance, un point doit être effectué sur l'état d'avancement par rapport aux sujets traités et aux consignes donnés. Des questions, des incompréhensions peuvent apparaître après coup, lors des répétitions du groupe en autonome : le formateur peut être joignable dans l'intervalle entre 2 séances, afin d'y répondre plus rapidement.

3- Programme / Contenus :

Les sujets abordés peuvent être divers selon les niveaux, les besoins et les objectifs du groupe (calage et précision, arrangements, son, points théoriques...) et il est donc difficile de définir ici un programme type.

Les répétitions concernent essentiellement le travail collectif : des problèmes individuels (techniques...) peuvent être mis en évidence, mais devront être traités en dehors des séances (travail personnel, cours individuels...).

Les contenus sont les mêmes que pour un encadrement d'atelier : c'est dans la forme que l'on constate des différences, compte tenu de l'organisation des séances.

B2- PREPARATION A LA SCENE

1- Objectifs :

=> Assister un groupe dans l'approche de la scène :

Les objectifs sont ici très précis : il s'agit de fournir au groupe les éléments nécessaires à une bonne approche du concert. Nous étudierons principalement le cas de concerts sonorisés.

2- Organisation :

On peut distinguer 2 types d'interventions :

a- Une seule séance :

C'est en quelque sorte un stage, dans lequel de nombreux éléments techniques sont abordés. Ces éléments sont essentiellement basés sur la gestion du son (back line, retours,...). Cette séance est généralement encadrée par un formateur (musicien) et un technicien son : il est évident qu'ils travaillent tout deux en symbiose et doivent avoir bien préparé leur intervention (rôles de chacun, programme, contenus...).

b- Plusieurs séances :

Le travail est ici plus complet car il permet de travailler en amont : c'est ici réellement une préparation. Elle suivra la méthode de travail classique sans la définition du contrat d'objectifs, les objectifs étant déjà clairement définis.

Il faut donc, tout d'abord, définir le nombre de séances et leurs durées.

3- Programme / Contenus :

a- Une seule séance :

Comme nous l'avons vu, le programme est établi en lien avec le technicien son. Nous pouvons distinguer les points essentiels suivant :

- Principes techniques de sonorisation / chaîne du son.
- Présentation et objectifs des balances.
- Elaboration d'une fiche technique.
- Balances (back line / retours : la façade concerne le sonorisateur).
- Concert.
- Bilan.

b- Plusieurs séances :

Tout en intégrant les éléments ci-dessus, le travail s'effectue en 3 étapes :

1- État des lieux :

Il s'agit de définir les points sur lesquels le groupe doit réellement se pencher avant de préparer la scène. Ces éléments sont essentiellement "musicaux" : ils peuvent faire apparaître certains besoins techniques (voir Aide à la répétition).

2- Travail du son :

Le groupe doit être conscient que de bons sons individuels ne donnent pas forcément un bon son collectif (effets de masques) et qu'un mauvais son sonorisé donnera un mauvais son plus puissant. L'effort se portera sur la qualité du son du groupe, sa cohésion, la gestion des niveaux, de l'égalisation, des effets, et sur la préparation des balances.

3- Préparation scène :

Cette étape doit réellement préparer le concert : définition de la set list, enchaînement des morceaux, "jeu de scène", rapports avec le public... et élaboration de la fiche technique (plan de scène, lights, ampérage, patch...).

Ces 3 étapes peuvent n'être encadrées que par le formateur (musicien), mais l'intervention ponctuelle du technicien son sera toujours un atout supplémentaire. On abordera également les rapports avec les techniciens et le respect de leurs rôles. Ces 3 étapes s'effectuent lors des séances de répétition.

La dernière étape (4^e) est le concert. On peut imaginer que cette étape soit du type "une seule séance" (présentation de la sonorisation par le technicien son), mais ce n'est pas impératif.

B3- PREPARATION A L'ENREGISTREMENT

1- Objectifs :

=> Assister un groupe dans l'approche de l'enregistrement :

Il faut tout d'abord distinguer les différents types d'enregistrement :

a- Live :

Enregistrement d'un concert. Le groupe ne se préoccupe pas de l'enregistrement, puisqu'il se concentre sur sa prestation scénique.

Ce type d'enregistrement ne permet pas au groupe de corriger ses éventuelles erreurs. De plus, le mixage est dédié au son de façade plutôt qu'à l'enregistrement et nécessitera de fait des corrections ultérieures : le son de façade est géré en fonction de l'acoustique de la salle, ce qui implique qu'un bon son dans la salle ne donnera pas forcément un son équilibré à l'enregistrement. On enregistre généralement plusieurs concerts dont on tire un "best of" (après re-mixage).

L'enregistrement est généralement effectué sur 2 pistes (stéréo), ce qui ne permet au mieux qu'une ré-égalisation générale. En utilisant un support multi-pistes, on aura la possibilité de mixer l'enregistrement, voire de corriger les "pains" (overdubs).

b- Direct :

Enregistrement effectué en une seule prise générale sans public (ce type d'enregistrement est habituellement appelé "live", attention à la confusion).

Premier avantage, le groupe se concentre sur l'exécution des morceaux (pas de jeu de scène) et peut les réenregistrer le cas échéant.

Second avantage, le mixage est réellement dédié à l'enregistrement.

L'enregistrement direct constitue donc un enregistrement "brut" de qualité supérieure au Live (certains groupes enregistrent même de cette façon en studio).

c- Multi-pistes :

Enregistrement studio. Il s'effectue en plusieurs prises, que l'on peut effacer, corriger, réenregistrer... On peut également rajouter des voies (re-recording). L'apparition des homes studios (informatique) a fortement facilité l'accès à l'enregistrement multi-pistes. Néanmoins, celui-ci demande une préparation et une rigueur conséquentes.

2- Organisation :

a- Live :

Préparer un enregistrement Live, c'est uniquement préparer un concert. : le groupe doit gérer sa prestation (prévoir d'enregistrer le public). On s'efforcera en répétition d'optimiser la qualité des morceaux (interprétation et son).

b- Direct :

L'enregistrement direct s'organise de façon similaire à la préparation scène, sans les impératifs du concert (pas de public). Le travail porte également sur la qualité de l'interprétation (mise en place, précision, cohésion) et du son (clarté, netteté, précision), mais il y a moins de pression : on peut réenregistrer une prise ratée, mais c'est du tout ou rien (morceau en entier pour tout le groupe). Le travail de répétition préalable est donc également très important. Il est également fréquent d'enregistrer le chant à part.

c- Multi-pistes :

L'enregistrement multi-pistes demande beaucoup plus de préparation : on a la possibilité d'enregistrer des voies supplémentaires et de corriger (réenregistrer) les parties qui posent problèmes. De plus, l'enregistrement s'effectue généralement en plusieurs prises (tout le monde ne joue pas en même temps) : il doit donc être préparé avec rigueur. A partir du moment où l'on peut pratiquement tout corriger (on peut même tricher), on sera beaucoup plus exigeant sur la qualité (interprétation et son).

3- Programme / Contenus (enregistrement multi-pistes) :

Comme nous l'avons vu, l'enregistrement multi-pistes nécessite une préparation conséquente (je ne propose ici que des conseils assez basiques) :

a- Préparation de l'enregistrement :

- Sélection des morceaux à enregistrer.

- Première prise :

Il est difficile pour un batteur d'enregistrer seul un morceau. Le groupe (ou une section) peut enregistrer une piste témoin sur laquelle les musiciens pourront enregistrer et qui sera supprimée tôt ou tard. On peut préparer un enregistrement du morceau rigoureux sur la mise en place et les tempos. Dans tous les cas, la rigueur rythmique (clic ?) est impérative. Cette préparation est appelée pré-production (enregistrement préalable).

- Ordre des prises :

Définir l'ordre des prises (qui enregistre quand ?).

Il est judicieux de préparer l'enregistrement avec "l'ingénieur du son", qui connaît son matériel et ses possibilités.

b- Travail individuel :

- Précision et clarté du jeu.

- Composition des voies supplémentaires et mise en place (le cas échéant).

- Jouer les morceaux seul (difficile pour les batteurs) avec ou sans support audio.

- Définition des instruments utilisés (acoustiques, électriques...).

- Définition des sons et effets utilisés (paramétrage).

- Découpage des prises (par exemple, pour les guitaristes : sons clairs, rythmiques, solos...).

- Repérage des points de reprise (arrêts long / courts : on est pas obligé de réenregistrer tout le morceau en cas d'erreur).

- Travail des points de reprises.

c- Travail collectif :

- Précision et cohésion de l'ensemble.

- Définition précise des arrangements.

- Définition précise des tempos (programmation du clic, piste témoin, pré-production...)

- Avoir une idée du résultat final (son).

ANNEXE I

Ces contenus sont présentés à titre indicatif.

CONTENUS

Module I : PRATIQUE COLLECTIVE	Module II : PRATIQUE INSTRUMENTALE
1- Gestion du son 2- Reprises / Arrangements 3- Compos / Arrangements 4- Improvisation 5- Enregistrement 6- Concerts	1- Bases 2- Gestion du son 3- Techniques instrumentales (*) 4- Répertoire 1 (esthétique propre) 5- Répertoire 2 (esthétiques voisins et autres) (*) voir fiches spécifiques par instrument.
Module III : FORMATION MUSICALE	
1- CULTURE MUSICALE A- Histoire et esthétiques B- Sociologie C- Analyse D- Connaissance du terrain (pédagogie)	B- HARMONIE 1- Gamme Majeure / Intervalles 2- Accords et Arpèges a- Types d'harmonie b- Triades / Tétrades (7/6) c- Renversements d- 9/11/13 // Autres 3- Harmonisation de gammes 4- Théorie avancée a- Gammes pentatoniques b- Gammes heptatoniques / Accords c- Analyse de grilles /riffs d- Blue notes et gammes Blues e- Gammes par tétracordes g- Fonctions harmoniques h- Gammes symétriques
2- SON (Théorie) A- Acoustique B- Amplification C- Instruments D- Effets E- Sonorisation F- Enregistrement (studio) G- Oreilles / Risques auditifs	Pratique (Rythme + Harmonie) 1- Lecture rythmique / Ecriture 2- Rythmiques et harmonies spécifiques (styles) 3- Impro (harmonique et rythmique)
Pratique 1- Choix de matos sur doc. 2- Sonorisation / Fiche technique 3- Enregistrements	5- COMPO / ARRANGEMENTS A- Formes, structures et codifications B- Orchestration et rôles C- Arrangements D- Composition E- Repiquage / Relevés
3- ECRITURE (pas de lecture à vue) A- Grilles B- Tablatures (D/B/G) C- Partitions (Solfège)	6- MAO (valider les logiciels étudiés) * enregistrement / traitement du son * séquenceurs / instruments virtuels * éditeurs A- Guitar Pro B- Cubase
4- THEORIE MUSICALE A- RYTHME 1- Valeurs longues a- Compter / Valeurs longues b- Décomposer (binaire / ternaire) c- Mesures simples 2- Binaire a- Débit 1 : Croches b- Débit 2 : Doubles croches / + c- Contretemps, syncopes, notes pointées... 3- Ternaire a- Débit 1 : "Triplet" b- Débit 2 : Sextolet / + c- Contretemps, syncopes, notes pointées... 4- Combinaison de mesures 5- Asymétriques a- Mesures b- Débits (quintolets, septolets...)	7- MILIEU PROFESSIONNEL A- Diffusion / Scène B- Production / Distribution C- Statuts des musiciens D- Droits d'auteur (Sacem...) E- Réseaux

ANNEXE II

CEM GUITARE / Objectifs et organisation

Le CEM valide les compétences d'un élève à une pratique amateur sérieuse selon les réalités du milieu des MAA.

A- ENTREE EN CEM / SUIVI :

L'entrée est décidée en accord avec le professeur. Un état des lieux permet de situer l'élève par rapport aux UV à obtenir et de définir un programme de travail.

Les UV se passent à tout moment. Elles sont acquises après un "mini-examen". Une UV ratée peut être repassée ultérieurement.

Toutes les UV doivent être acquises avant de pouvoir présenter le PROJET.

B- DETAILS DES UV :

Les UV 1 et 2 doivent être obtenus avant de passer les UV 3 et 4.

UV1- LECTURE (Tablatures)

L'UV1 se passe pendant le cours de l'élève. La tablature à déchiffrer comporte une dizaine de mesures, intégrant diverses difficultés (changement de mesure et de débit, mesures asymétriques, codifications spécifiques...). Prép.: 20mn

UV2- HARMONIE

Cette UV étant la plus conséquente, elle se découpe en plusieurs "sous – UV" échelonnées dans le temps (dans les cours de l'élève).

A : => Accords et arpèges.

a1- Grilles d'accords : jouer une grille d'accords complexe Prép.: 20mn

a2- Grilles d'arpèges : jouer une grille en arpèges (triades / tétrades) Prép.: 20mn

a3- Rythmiques / harmonies spécifiques: jouer une grille dans 3 styles éloignés des goûts de l'élève Prép.: 20mn

La sous UV2-A est acquise après obtention des 3 volets.

B : => Gammes et analyse.(tous les modes de la gamme Majeure (GM) doivent être préalablement maîtrisés).

b1 : Harmonisation de gamme: harmoniser (sur papier) une gamme heptatonique Pas de prép.

b2 : Analyse de grilles / riffs: analyser grilles (GM) / riffs et créer une gamme d'impro. Pas de prép.

La sous UV2-B est acquise après obtention des 2 volets.

C : => Blues.

c : Blue notes et gammes Blues: expliquer le principe / mise en pratique (impro grilles Blues) Pas de prép.

UV3- JEU

=> Gestion du son / Techniques instrumentales / Improvisation.

L'UV3 consiste en une improvisation libre au cours de laquelle le professeur diversifie les difficultés rythmiques et harmoniques. L'élève doit faire preuve d'écoute, d'initiative, de diversité technique et de maîtrise (l'élève prépare les sons qu'il utilise en début de séance).

UV4- INTEGRATION DE GROUPE

=> Pratique collective

L'élève intègre un atelier évoluant dans un style différent de ceux qu'il pratique. L'épreuve porte sur 2 morceaux : pour chacun d'eux, l'élève écoute d'abord l'atelier le jouer, puis intervient lors de la seconde exécution. Les rapports humains et les facultés relationnelles de l'élève constituent un critère important pour l'évaluation.

L'obtention de ces 4 UV valide l'obtention du CEM. L'élève doit alors présenter un projet pour clore sa formation, sachant qu'un projet raté ne remet pas en question l'obtention du CEM.

Fiche de suivi guitare 2 : Détail cours par cours.

S = semaine / P = présence / Exercices = exercices d'échauffement / B = bases / S = Son / T = techniques / E = expression / R = rythme / H = harmonie / C = composition arrangements / D = divers / Détail = contenus de la séance.

Ce graphe permet d'avoir une vision globale rapide de ce qui a été étudié.

S	Date	P	Exercices	B	S	T	E	R	H	C	Mx	D	Détail
1													
2													
3													
4													
5													
6													
7													
8													
9													
10													
11													
12													
13													
14													
15													
16													

ANNEXE IV

CHAM : Atelier d'initiation aux MAA

Cet atelier concerne les élèves de 4° et 3° du cursus CHAM (Classes à Horaires Aménagés Musique). Il est obligatoire.

Je propose cet atelier depuis 1997-98, le but étant d'initier, de sensibiliser les élèves CHAM "Classiques" aux MAA.

J'ai travaillé de différentes façons au cours des années. Au départ, je proposais une découverte des différents styles, via des grilles d'accords, puis un travail sur l'improvisation modale, toujours sur des grilles définies... J'ai modifié cette approche qui m'a semblé trop théorique pour être vraiment efficace.

Aujourd'hui, en théorie, les élèves choisissent les morceaux de MAA (pop / rock) qu'ils désirent reprendre et les réarrangent. L'objectif de l'atelier est de les familiariser avec les pratiques des MAA (travail à l'oreille, mémorisation, vocabulaire...) tout en leur montrant qu'ils peuvent les jouer avec leurs propres instruments et que ces musiques peuvent intégrer des instruments "Classiques".

En pratique, c'est plutôt moi qui choisis et arrange les morceaux : les cours ne durent que 45mn sur des sessions d'un semestre (septembre à janvier, janvier à juin), les classes étant divisées en 2 groupes (l'autre groupe suit parallèlement un cours de culture musicale MAA avec un de mes collègues). Je me focalise donc principalement sur le jeu car les groupes, pouvant être assez conséquents, ne favorisent pas le travail de repiquage et d'arrangements. De plus, l'amplification de la plupart des instruments nécessite un temps de balance, dans une séance de travail déjà courte. Je vais donc à l'essentiel.

Cette organisation est bien plus productive, les élèves se sentant beaucoup plus concernés par le jeu que par une approche plus théorique. De plus, ils se produisent en concert.

Certains élèves peuvent ponctuellement jouer de la batterie, de la guitare électrique, et surtout chanter. Je tiens la basse afin qu'ils puissent se reposer sur moi. Ils sont amenés à mémoriser les morceaux et se familiarisent avec les habitudes des groupes de MAA, notamment au niveau des termes de structures (on ne parle jamais en mesures). Des séances peuvent aborder la grille de blues et l'improvisation, mais ce n'est pas l'objectif principal.

Il est à noter que cet atelier constitue la seule formation au CRR de Poitiers créant un lien entre "Classique" et MAA. Il est également fréquent que des élèves CHAM intègrent le département MAA (cours instrumental et / ou ateliers).