



FORMATION INITIALE

Epreuves écrites du test d'orientation – Coursus DE

Commentaire de texte (Durée : 3 heures)

Le devoir rendu ne doit pas dépasser 4 pages

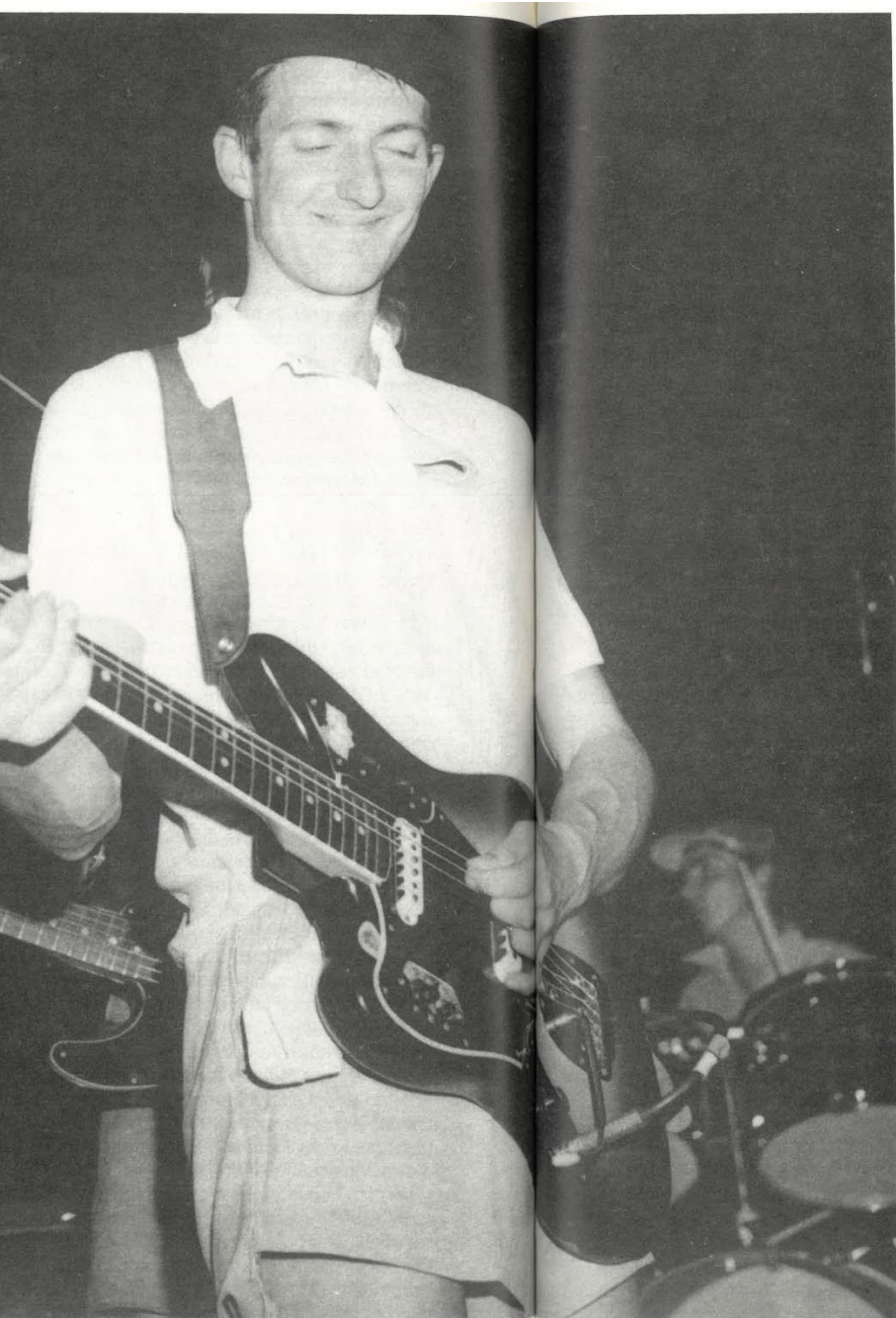
Le document sur les pages suivantes est extrait de la revue *Marsyas* (« Revue de pédagogie musicale et chorégraphique » publiée entre 1987 et 1997), et précisément de son numéro 17 de mars 1991. Ce document correspond à la deuxième moitié de l'article intitulé « Le rock, la pédagogie et l'enseignant », écrit par Louis Chrétiennot.

Vous commenterez ce texte d'une manière structurée en plusieurs parties logiquement articulées. Vous vous positionnerez toujours en tant qu'artiste-enseignant.

Vous analyserez ainsi le contenu de ce texte (vous semble-t-il pertinent ? est-il toujours d'actualité aujourd'hui, en quoi ? et quelles mises à jour demanderait-il ?).

Il est attendu que vous vous positionniez par rapport à ce propos : avec quoi êtes-vous en accord, en désaccord, quelles autres façons de faire pouvez-vous proposer, comment aller plus loin encore ? Est-ce que cette démarche est applicable partout (dans tout type de structure pédagogique) et pour tous les genres et styles musicaux ?

Pour ce faire, vous pouvez convoquer vos connaissances pédagogiques et didactiques mais en lien direct avec ce texte, et vous devez convoquer votre expérience (d'élève voire d'enseignant) pour évaluer l'approche proposée dans ce texte, voir ce qui est éventuellement transposable dans votre propre domaine musical et ce qu'il convient d'adapter.



Enseignement, formation, apprentissage ?

Il existe un débat à ce sujet : faut-il proposer un enseignement ou une formation pour les rockers ? Au-delà de la querelle des mots, il faut examiner les significations et les contenus implicites qui sont généralement véhiculés par ces termes. Si enseignement veut dire cours magistral ou relation de maître à élève, il est alors urgent de s'abstenir : surtout pas de logique d'exposition du type « je sais ce qui est bon pour vous ; si je vous l'expose bien, vous allez l'acquérir ». Si formation veut dire permettre aux formés d'acquérir des savoir-faire professionnels utilisables sur un marché du travail, comment évacuer la dimension normative de toute transmission de savoir-faire « efficaces », et comment prendre en compte l'étroitesse du marché du rock professionnel en France – autrement dit, comment ne pas donner d'illusions aux gens ? Que veut-on faire ? Agir sur la pratique amateur, professionnelle ?

La question centrale n'est-elle pas de savoir quelle est la place du rocker dans le dispositif, qu'il soit « l'enseigné » ou le « formé » ? L'essentiel n'est-il pas de faire un travail sur les apprentissages et les stratégies d'apprentissage, avec pour objectif de permettre aux « apprenants » d'acquérir des **outils cognitifs** qui leur permettront d'être le plus rapidement possible **autonomes** dans leur démarche comme dans leurs attitudes, donc dans leur acquisition de savoir-faire ? Dans cette optique-là, formation et enseignement sont plus complémentaires qu'antagoniques.

C'est à partir de ces principes directeurs qu'a été menée l'expérience villeurbannaise. La place manque pour rendre compte de l'ensemble du dispositif : c'est pourquoi seuls deux types d'actions sont présentés ; ils ont été choisis, le premier pour montrer concrètement comment sont traités certains des problèmes liés au jeu instrumental, et le second pour indiquer les différentes formes d'action menées en direction des groupes dans une problématique de production artistique.

Des « cours d'instrument »

La formule « cours d'instrument » est assez proche de ce que l'on peut trouver dans l'ensei-

Annales du test d'orientation 2025

Réservé aux étudiants en cursus DNSPM au Pôle Sup'93 Cursus DE

gnement d'autres musiques, à quelques différences près cependant : s'il s'agit bien de travailler sur un style et un répertoire, c'est l'« apprenant » qui choisit son parcours. L'enseignant ne détermine pas un répertoire de morceaux à étudier parmi une liste. C'est l'« apprenant » qui établit la liste des morceaux ou des parties de morceaux qu'il a envie d'apprendre. Le postulat sur lequel est fondé ce choix est que le rock utilise un vocabulaire et une grammaire que l'on retrouve à peu près dans tous les styles. L'enseignant se limite à choisir l'ordre dans lequel vont être étudiés les morceaux, en fonction de ce qu'il pense que l'« apprenant » est capable de faire. Il s'agit d'un enseignement de type « méthode orale » : on n'utilise pas de partition, et le mimétisme joue un rôle important. Une fois qu'il a déchiffré le « plan », l'enseignant montre comment il est joué dans la musique, c'est-à-dire comment lui le décode, de façon à ce que le rocker voit « comment ça se joue », comment ça peut se jouer, comment lui peut le jouer. L'« apprenant », en choisissant ses morceaux, va parcourir un chemin dans lequel il est amené à utiliser la quasi-totalité du vocabulaire et de la grammaire sur le moyen terme (deux à trois ans). On retrouve dans ce système des éléments de ce que P. Meirieu appelle une situation-problème³ : à travers la réalisation d'un objectif (par exemple, savoir jouer la partie de guitare de tel morceau), l'élève acquiert un certain nombre d'outils cognitifs musicaux (apprendre à se repérer par rapport à la mesure, ne pas « être à l'envers », par exemple) et instrumentaux spécifiques à la « façon » de jouer rock.

Pour en rester au cas de la guitare électrique, son utilisation dans le rock est caractérisée, entre autres, par un phrasé tout à fait particulier. Pour faire deux notes, prenons au hasard do-ré par exemple, il y a un jeu sur les attaques dont on peut lister les très nombreuses variations : citons entre autres le détaché, « hammering », tiré « main gauche », « tiré-vibré », tiré avec le vibrato main droite, glissé, etc. Ces diverses manières de phraser sont utilisées le plus souvent en combinaisons, c'est-à-dire que dans une phrase mélodique de plusieurs notes, on a par exemple deux notes en « détaché », puis une en « tiré-vibré », puis une « détaché » et une autre « hammer »... Le « style » de tel ou tel guitariste est fait pour une part des combinaisons qu'il affectionne et qui lui sont spécifiques : en quelque sorte, la « marque de fabrique » qui le rend immédiatement reconnaissable. Ces combinaisons sont appelées des « plans » que les

apprentis guitaristes « repiquent » (« j'ai repiqué un plan de Keith Richards »), c'est-à-dire qu'ils sont capables de « re-faire ».

On touche là à la limite du système. Refaire n'est pas très créatif. En même temps, il n'y a que peu de guitaristes qui n'aient appris comme ça : même s'il ne cherche pas à « refaire » et apprend en improvisant, par exemple, le guitariste se rend bien compte lorsqu'il « tombe » sur un plan connu qu'il « re-connaît ». Les guitaristes de rock se situent la plupart du temps par rapport à un répertoire, ils sont « influencés » par tel ou tel guitariste. Par ailleurs, ce système, à défaut d'être créatif, possède l'avantage de ne pas manipuler les canons esthétiques du rocker, de ne pas être trop normatif.

L'enseignant, un producteur artistique ?

Qu'il s'agisse de groupes préexistants à leur venue à l'école ou de groupes formés à l'intérieur de l'école, un travail a été fait en direction de formations utilisant l'instrumentarium traditionnel du rock (chant, claviers, guitare, basse, batterie, par exemple). Ce type de travail est délicat : il doit ménager la vie propre au groupe sans trop la perturber, en évitant de faire en sorte que l'enseignant n'en devienne le leader auquel le groupe obéit, une telle relation de dépendance conduisant à l'échec, à la création de pseudo-groupe de rock et à une dérive manipulatrice. La fonction de l'enseignant est de l'ordre du **guidage** : il joue un rôle de producteur artistique qui, après avoir étudié la logique musicale interne au groupe, s'occupe de « l'habillage » de la musique, de sa mise en valeur dans le respect de ses caractéristiques esthétiques. Le guidage se fait en renvoyant sa propre image au groupe par le biais du studio, qui joue un rôle de **miroir pédagogique**, et au moyen de scènes ouvertes, dans lesquelles les groupes évoluent dans les conditions du concert.

Le rôle de production artistique a donc deux dimensions :

– un niveau « basique » avec les groupes débutants, où le travail porte sur la construction musicale elle-même. Pour les raisons qui viennent d'être évoquées, il est souhaitable d'alléger, voire d'abandonner ce travail dès que possible, c'est-à-dire dès que le groupe est autonome.

– les scènes ouvertes et le studio : ce sont des actions d'articulation de la pratique instrumentale et du jeu de groupe aux autres dimensions de la

formation ; ces actions sont à la fois une évaluation et un résultat, elles permettent aux rockers de se re-situer, de se motiver, elles sont un des objectifs et un des temps forts de la formation.

Les scènes ouvertes : régulièrement, les groupes qui travaillent à l'école participent à des scènes ouvertes et à des répétitions « montées », dans les conditions d'un concert. Le travail de production artistique porte alors sur la prestation scénique et musicale.

Le studio : les rockers ont la possibilité d'utiliser le studio comme outil de création et de production ; ses vertus pédagogiques sont celles du miroir grossissant, qui fait apparaître les qualités comme les défauts de la musique produite. Ayant pour la première fois la possibilité de s'entendre hors du contexte de jeu instrumental, le rocker subit généralement un choc, dont il faut maîtriser les effets, car il peut y avoir des réactions de découragement et/ou de rejet vis-à-vis du studio. La déstabilisation produite est généralement un élément très fort de guidage et de redéfinition des objectifs du groupe en fonction du résultat obtenu en studio. A noter ici encore des risques de dérapages : cette démarche ne doit pas conduire à faire des musiques « propres » et aseptisées ; le travail de préparation au studio peut très bien consister à essayer de conserver le plus possible le côté « énergie brute » d'une musique avec ses effets « sales ».

Pour conclure, insistons sur le fait que l'argumentation développée dans ce texte avait pour objectif de faire apparaître le principal danger de ce genre d'entreprise qui est, et sera sans doute toujours, le risque de stratification, de rigidification, donc de mort du rock comme « mouvement spontané ». En effet, l'expérience villeurbannaise prouve que pour faire en sorte qu'un département rock d'une école de musique reste un espace autonome et protégé, la vigilance doit être de tous les instants : après plusieurs années de fonctionnement, il faut encore faire face aux aberrations de l'institution qui, pour simplifier son fonctionnement, privilégie des procédures s'appliquant à tout le monde. Pour prendre un exemple certes un peu anecdotique, mais néanmoins significatif, un « professeur de rock » peut se retrouver convoqué à un « conseil de classe » (ça ne s'invente pas !) où il est sensé donner un avis sur ses élèves, et cela sans aucune concertation ni aucune information sur les objectifs, la procédure, le contenu d'une telle réunion. A quand les blâmes pour « mauvaise conduite », les « peut mieux faire », les « pense à autre chose qu'à travailler » ? Alors que se pose de façon

évidente le problème de l'évaluation et du suivi des actions menées, donc de la nécessité d'une réflexion à ce sujet, n'est-ce pas évacuer purement et simplement le problème que d'importer de l'Education nationale cette procédure dont on sait qu'elle réduit le plus souvent l'évaluation au contrôle ? Le rock aurait-il besoin d'être contrôlé ?

Eviter les dérapages est donc la mission périlleuse qui incombe au « professeur de rock » : il est l'interface entre le rocker et l'institution, il doit être à l'écoute et établir un équilibre entre les deux, notamment pour maintenir la validité du contrat passé avec les rockers, ce qui implique de respecter un certain nombre de règles établies avec eux. Ceux-ci doivent avoir un avis, des exigences, et ne pas être considérés comme des « élèves-pâte à modeler ». C'est semble-t-il à cette condition seulement qu'un dispositif pédagogique en direction du rock pourra rester cohérent, laissant aux rockers le soin de choisir leurs attitudes – fussent-elles de non-conformisme et de rébellion – offrant par ailleurs aux institutions d'enseignement de la musique la chance de se mettre en phase avec les pratiques musicales actuelles :

L.C.

Annales du test d'orientation 2025

Réservé aux étudiants en cursus DNSPM au Pôle Sup'93 Coursus DE

Analyse d'interprétation

Durée : 1h environ

Le devoir rendu ne doit pas dépasser les 2 pages.

Cette épreuve consiste à commenter séparément trois extraits audiovisuels.

Chacun de ces extraits dure quelques minutes, et vous rédigerez une dizaine de lignes de commentaire pour chacun des extraits. Au total, votre copie fera donc une trentaine de lignes.

Chaque vidéo sera diffusée trois fois, avec un temps de pause d'une minute environ entre chaque diffusion et de cinq minutes environ après les trois diffusions du même extrait.

Chacune de ces vidéos présente un ou plusieurs musiciens en situation de jeu.

L'objectif *n'est pas de faire une analyse formelle des pièces, ni de reconnaître le morceau ou ses interprètes*. L'épreuve consiste à exprimer un point de vue sur ce que vous observez :

- En exprimant votre analyse de la situation (qui joue quoi où, comment, pour qui, etc.) : pour les musiciens ici présentés, qu'est-ce que cela signifie de faire de la musique ?
- En évaluant les qualités et/ou faiblesses éventuelles de l'interprétation proposée, au regard du style musical et/ou du contexte d'exécution.
- En indiquant comment les situations proposées interpellent l'artiste-enseignant que vous êtes ou que vous aspirez à être : en tant que professeur-e, que dites-vous de cette interprétation et que diriez-vous à l'interprète ?

- Extrait n° 1 : Ensemble La Palatine - *Il n'y a pas d'amour heureux* (chanson de Georges Brassens, poème de Louis Aragon)

https://www.youtube.com/watch?v=yhM_FsGoUBc (2'22)

- Extrait n° 2 : *Twinkle, Twinkle Little Star* Variation A & Theme - Suzuki Violin

<https://www.youtube.com/watch?v=J-JLpXZOIkK> (1'25)

- Extrait n° 3 : *Concerto pour la main gauche* (Ravel) avec Boris Berezovsky et le Sinfonia Varsovia dirigé par Jean-Jacques Kantorow à la Folle Journée de Nantes 2013

<https://www.youtube.com/watch?v=LYJcbBpUJPs> (de 2'03 à 5'14)