

CEFEDM Rhône-Alpes

Promotion DAV 2006-2009

Mémoire de fin d'études

" IL FAUT QUE ÇA GROOVE MEC "

Jean-Paul AFANASSIEFF

Merci à Karine, Hélène, Odile, Sam, Eddy, Jacques...
à toute l'équipe du CEFEDM pour son soutien et sa patience

SOMMAIRE

Introduction p.4

PREMIERE PARTIE

Peut-on définir le groove précisément?

1. Définitions qui percutent p.6
2. Le groove, du point de vue des musiciens p.10
3. Le groove, le rapport à une culture musicale p.12
4. Ma définition du groove p.14

SECONDE PARTIE

Le paradoxe du groove

1. Le groove, notion essentielle p.16
2. La place du groove dans nos écoles p.17
3. Pourquoi ne l'enseigne-t-on pas ? p.18

TROISIEME PARTIE

Le groove et les apprenants

1. Quel est la place qu'occupe le groove pour les apprenants ? p.21
2. Du côté de ma pratique p.22
3. Le groove et son enseignement p.24

Conclusion p.26

Bibliographie P.27

Annexe p.29

Préface de Hubert L. Dreyfus de l'article de David Sudnow : Les manières de faire des mains

INTRODUCTION

« *Le groove* » :

Ce fameux terme fait partie intégrante du langage du musicien, qu'il soit amateur ou professionnel : tous en parlent.

On sait que pour être reconnu, il faut en avoir. Mais quelle est donc cette chose si indispensable, si universelle, si évidente ma foi pour nous les musiciens ?

Le groove est-il lié au rythme, à la danse, au son, au style de musique ?

Chacun d'entre nous a sa propre définition du groove et sa façon de voir les choses.

Chacun d'entre nous a sa propre expérience et sa représentation du groove, et elle diffère selon les styles et les esthétiques.

Ça groove dans les musiques actuelles, mais *ça swing* en jazz, *ça tourne* en musique trad et *ça sonne* en classique.

Que de synonymes pour dire la même chose. Mais est-ce vraiment la même chose ; qu'est que ça veut dire au juste et de quoi on parle vraiment ?

Est-ce un don comme certains pensent à le croire ?

Les choses ne sont peut-être pas aussi évidentes.

On est tous d'accord sur le fait qu'il est incontournable dans notre pratique artistique, mais peut-on l'enseigner comme toute autre pratique instrumentale, comme toute notion musicale ?

Si c'est le cas, pour pouvoir l'enseigner, il est fondamental d'essayer de le définir pour pouvoir le traiter comme tout autre incontournable musical.

PREMIERE PARTIE

Peut-on définir le groove précisément ?

1. DEFINITIONS QUI PERCUTENT :

Le terme *groove*, devenu populaire, s'applique plus particulièrement au rythme. C'est un terme utilisé souvent en référence à l'embellissement des sections rythmiques.

Richard Middleton (1999) le décrit ainsi :

*« le concept de groove (un terme qui n'a été théorisé par les analystes que très récemment, mais qui était utilisé depuis longtemps par les musiciens) marque une compréhension du flot et de la texture rythmique et souligne son rôle en produisant une sensation et une dynamique particulières au morceau. Une sensation créée par la répétition de trames rythmiques dans laquelle des variations peuvent avoir lieu. »*¹

« En d'autres termes, le groove est une sensation et une dynamique spécifique appliquées à un motif rythmique régulier; comme par exemple le swing en Jazz. C'est aussi un terme musical, d'abord utilisé en jazz, qui désigne notamment une rythmique s'appuyant sur le premier temps de la mesure, caractéristique du funk de James Brown, mais dont l'usage est galvaudé puisqu'il s'applique autant au funk qu'au R'n'B moderne et au rap. Les maisons de disques et les médias ne sont pas étrangers à cette confusion sémantique dans la mesure où ce mot a été et demeure toujours employé comme argument commercial fourre-tout (slogans, noms de compilations et d'émissions, etc.). »

*« Le groove, chez les musiciens, est aussi un « état » indéfinissable de la musique, qui peut signifier un moment un peu « magique », de grâce, où celle-ci « décolle » rythmiquement ; on peut le rapprocher du swing en jazz, du duende en flamenco ou du tarab en musique arabe... chaque style de musique ayant son vocabulaire pour désigner cet état que personne n'arrive à définir clairement, mais que de nombreux artistes (et mélomanes) arrivent à ressentir. On dit souvent que tel ou tel musicien groove, c'est-à-dire que son jeu entraîne les autres musiciens, et donc la musique produite ensemble évolue vers cet état évoqué plus haut. Dans le même ordre d'idées, on peut dire qu'un morceau groove, ou qu'il ne groove pas. Enfin, un musicien peut arriver avec un partie qu'il vient d'imaginer, en déclarant : «j'ai trouvé un groove.»*²

Voici les quelques définitions que l'on peut relever en tapant *groove+définition* sur le moteur de recherche internet Google. Déjà on peut constater qu'il y a plusieurs significations au terme *groove*. En creusant la recherche sur des sites plus spécifiques en rapport avec la musique comme le site de la Médiathèque de la Cité de la Musique ou de la Médiathèque Musicale de Paris (MMP), on ne trouve aucun article ou livre de musicologues traitant la notion du *groove* hormis cette définition de Richard Middleton.

Il est dommage que son livre n'ait intéressé aucun éditeur désirant traduire ses travaux encore faut-il que ceux-ci soient compréhensibles car en lisant sa définition, on a du mal à en faire le lien d'un point de vue musical.

Nous pouvons en l'occurrence nous contenter de la traduction en anglais du mot *groove* pouvant nous donner des pistes dans notre recherche de définition.

En effet, on traduit le mot *groove* par « sillon », le verbe « *to groove* » veut quant à lui dire « s'amuser », « s'éclater ».

¹ Middleton, Richard Form in key Terms in Popular Music and Culture, edited by Thomas Swiss and Bruce Horner. Willey-Blackwell. 1999

² Le site fr.wikipedia.org

La représentation du sillon laissé par la herse du tracteur dans les champs ou l'image du sillon du disque vinyle, nous permet de faire une connexion, un rapprochement, une relation avec le besoin d'un rythme régulier comme un phrasé de basse/batterie, un *riff* constant de guitare ou un refrain d'un titre d'un groupe. On retrouve l'idée de répétition rythmique que semble développer Richard Middleton.

La traduction du verbe « *to groove* » : « s'amuser », « s'éclater » sous-entend l'action de jouer qui est souvent attribué à la pratique collective de la musique. On joue dans tel ou tel lieu, on joue avec tel musicien, on joue dans le style de...

Autant le mot se traduit facilement que la notion même du *groove* est plus difficile à définir. Parmi les différentes définitions relevées, on peut dissocier trois aspects à la notion de *groove* :

➤ **Le groove, un concept, une question personnelle, qui exerce un effet sur nos sens :**

« On pourrait aussi définir le groove comme la vague rythmique à l'origine des musiciens, qui va venir traverser l'auditoire des oreilles jusqu'aux pieds créant en eux cette plus ou moins légère mouvance qui transporte le corps et l'esprit en plein dans la musique. Il est en fait le lien qui va unir une personne qui écoute, et la musique le temps d'un morceau. »³

Le *groove*, dans cette définition, est un élément construit et mis en oeuvre par les musiciens donc un savoir-faire mais qu'ils ne maîtrisent pas. Le *groove* est comme une vague (ça va ça vient) à son insu et sans contrôle de leur part.

On est, dans cette définition du *groove* dans un domaine abstrait où il est à l'origine d'une sensation éprouvée à l'écoute d'une musique qui nous touche profondément.

On peut noter également dans cette définition une notion de plaisir que procure l'écoute d'une musique.

« Quand un morceau plait et donne envie de danser, on dit qu'il groove. Généralement associé à la soul, funk, hip-hop, R'n'B..., la notion s'étend à tous les styles de musique répétitive. En Jazz, l'équivalent de Groove est Swing. Quand on dit qu'un musicien Groove, cela signifie qu'il apporte de l'énergie et du fun sur les morceaux. »⁴

Dans cette définition, on parle d'une notion concernant plusieurs styles musicaux mais toujours dans le domaine des musiques dites *actuelles*. Le *groove* a un lien avec l'intensité et le *fun* qu'un musicien peut apporter sur une interprétation d'un titre. On ne définit pas à quoi correspond la sensation d'être *fun* pour un musicien. L'auteur de cette définition souligne la similitude du *groove* avec le *swing* comme si le *swing* était une évidence pour tout le monde.

3 Le site starzik.com

4 Le site zikinf.com/dico. On retrouve la même définition sur le site audiofanzine.com

➤ **Le groove, une manière d'interprétation, un style musical précis :**

« Aujourd'hui, on en a fait une catégorie musicale dans laquelle on place tout ce qui n'est pas du rap, du jazz et du RnB.

On associe régulièrement ce terme pour caractériser les rythmes groovy aux Black Music en général. »⁵

Dans ce type de définition, on souligne le lien qu'il peut avoir entre le *groove* et les *Black music* avec comme exemple d'interprètes le groupe *Earth Wind and Fire*, le chanteur *Michael Jackson* dans les années 80 et avant eux, dans les années 70, la musique de *James Brown*.

Je pense que pour beaucoup de musiciens, cette association avec ce style et ses interprètes est fondamentale et permet ainsi de concrétiser cette notion. Elle est ainsi définissable plus facilement.

Pourtant on parle de *groove* dans plusieurs styles musicaux et pas seulement dans ce style.

Dans cette définition, le *groove* n'est associé qu'aux rythmes des *Black* en général en écartant d'autres styles majeurs comme le *jazz*, le *r'n'blues* et le *rap*. Le *groove* serait alors seulement une marque de fabrique caractéristique d'un seul style et d'une catégorie d'individu d'une même ethnie.

« Le groove c'est ce qui va faire la différence entre un morceau plat, terne, sans fond, et le morceau qui va nous donner une irrésistible envie de bouger notre corps sur des rythmes chaloupés et enlevés

On pourrait aussi définir le groove comme une sensation et une dynamique appliquées à un motif rythmique régulier. »⁶

On pointe du doigt un aspect plus concret et *mécanique* du *groove* associé à une façon de faire, à un mode d'interprétation respectant des règles bien précises en fonction d'un style musical à accompagner. Pour exemple l'accompagnement spécifique d'un phrasé de grosse caisse et de caisse claire par les cymbales *Hit-Hat* en débit de croches dans un style *pop-rock*.

Dans cette définition, nous avons toujours l'effet d'une sensation contrôlée par ce que l'auteur nomme une dynamique appliquée que l'on pourrait traduire dans notre jargon de rythmicien par *systèmes d'indépendances*. C'est la façon d'interpréter qui donne du relief à une musique répétitive caractérisant les musiques en lien avec la danse.

« Terme anglais n'ayant plus vraiment de rapport avec sa signification primaire ("rainure"), qui qualifie un jeu de batterie donnant envie de taper du pied.

Qualifie aussi le jeu de batterie funky, sorte d'équivalent binaire au swing. »⁷

Dans cette définition, le *groove* est associé uniquement au rythme de batterie. La condition sine qua non à cette envie de taper du pied est que le jeu doit être *funky*. (un nouveau style associé au *groove* venant s'ajouter aux *Black Music* de la définition précédente du site starzik).

Le jeu de batterie *funky* aurait des similitudes avec le *swing* étant lui-même une équivalence au *groove*.

Peut-on affirmer comme dans la définition qu'il suffit de jouer du funk pour manipuler la notion de *groove* :

Je groove car je joue de la musique funk?

5 Le site starzik.com

6 Également le sitestartzik.com

7 Le site latoiledesbatteurs.com

Pratiquant moi-même un peu la batterie, je peux assurer qu'en terme technique, les rythmes *funky* n'ont rien de comparable avec les rythmes *swing* du *jazz*, hormis une indépendance requise des membres pour la pratique de la batterie concernant tous les styles musicaux.

Cette notion rythmique et technique du *groove* est largement traitée dans une multitude d'ouvrages pédagogiques et, a contrario, aucun manuel à ma connaissance traitant de *la vague rythmique et la sensation groove-swing* n'existe à ce jour.

➤ **Le groove, un mouvement :**

« *Littéralement, le sillon d'un disque. Surtout une expression intraduisible en français, à l'image de vibes (vibration), rock ou funk. Ce qui nous pousse à nous trémousser sur les pistes de danse.* »⁸

« *Terme subjectif équivalent au swing. "groover", se dit des musiques ou des musiciens qui donnent envie de danser, de bouger le corps.* »⁹

« *Qui désigne l'envie de danser. Par extension, style de musique dérivé du Hip-Hop ou de tout autre style donnant l'envie de faire onduler son corps.* »¹⁰

L'idée du *groove* dans ces définitions est comme un élément qui nous incite à danser.

On refait également la similitude du *groove* et du *swing* mais toujours sans précision sur la notion du *swing*.

On peut traduire le *swing*, dont découle le *groove*, comme un balancement rythmique attribué aux musiques *jazz*.

La curiosité de la deuxième définition est cette question que l'on se pose :

l'envie de danser est-elle engendrée par la musique ou bien par les musiciens qui la manipulent?

Dans la troisième définition le *groove* est clairement défini comme la raison qui nous pousse à danser. Il est un style de musique appartenant aux courants musicaux entièrement dédiés à la danse.

« *Office Groove 2007 est un logiciel de collaboration permettant aux équipes de partager des informations et de travailler ensemble sur des activités liées à vos projets* »¹¹

Le *groove* est aussi le nom donné à un logiciel informatique exploité par la firme *Windows Microsoft* qui curieusement est un outil permettant de faciliter et de partager des informations entre collaborateurs. L'idée de travail en équipe et de partage de données peut être logiquement comparée à la pratique instrumentale d'abord individuelle puis partagée dans une pratique collective.

8 Le site homeINmusic.com

9 Le site paroles-de-musique.eu/dico

10 Le site deejays.chez-alice.fr/Lexique.html

11 Le site [officeonline](http://officeonline.com)

Il est facile de se perdre et de se disperser dans ces différents aspects et diverses définitions du *groove* ce qui n'est pas fait pour simplifier les choses, les maisons de disques et les revues spécialisées ne sont pas étrangères à cette confusion dans la mesure où ce mot a été et demeure toujours employé comme argument commercial *fourre-tout* (slogans, noms de compilations et d'émissions, etc.).

Dans les revues comme *Batteur Magazine*, *Guitarist*, *Guitar Magazine* ou *Bass et Drum*, le mot *groove* est associé à l'analyse et l'étude de divers rythmes pour les batteurs et bassistes et aux *riffs* et *gimmick* pour les guitaristes.

On retrouve ici une connotation technique directement rattachée au *groove* en donnant des pistes pour l'améliorer. Les interviews accordés aux spécialistes en la matière faisant références ne traitent jamais de leur conception du *groove*, de leurs manières de faire ou de ce qu'il représente pour eux. Pourtant la notion reste fondamentale et bien comprise pour ces musiciens expérimentés avec un niveau très élevé de compréhension de la musique.

Pour les autres, la notion reste floue et inabordable puisqu'elle n'est définie dans aucune revue et ouvrage édités sur la didactique du sujet.

Ces musiciens référents ont-ils des réticences à dévoiler leurs savoirs ?

Il me paraît difficile de faire une analyse précise en fonction des éléments relevés dans les définitions du *groove* exerçant un effet sur notre comportement tant les individus sont complexes avec un degré de perception et une sensibilité qui leur sont propres.

Il est fâcheux de constater qu'en termes de définition, nous ne pouvons donc nous appuyer sur réellement aucune ressource sérieuse et fiable.

La réflexion sur cette notion de *groove* permet de se poser beaucoup de questions sans pour autant avoir de réponses mais, des réponses en fonction de ses représentations et de son univers.

En effet, nous avons tous nos références et référent et c'est pourquoi il est si difficile de traiter du sujet.

2. LE GROOVE, DU POINT DE VUE DES MUSICIENS :

Lorsque l'on parle de *groove* du côté des musiciens, on ne parle pas d'un savoir faire, d'une technique à acquérir mais plus d'un état de cause, d'un truc un peu magique qui fait la différence ou bien d'un style de musique.

Tous les musiciens en parlent comme d'une chose évidente et incontournable, d'un élément indissociable à la musique mais toujours en restant évasif.

Avoir du *groove* : cela permet d'être reconnu, une quête de reconnaissance pour certain.

Le fait de ne pas définir la notion de *groove* permet à certaines personnes de ne pas se dévoiler. On peut constater que certains musiciens ont du mal à transmettre leur savoir et se servent de cette notion pour ne pas rentrer dans les détails, ne pas expliquer quels moyens et quels procédés ils ont mis en oeuvre pour que leurs interprétations puissent *groover*.

On a le sentiment que l'on veut conserver ce côté magique et mystérieux, que certains artistes se complaisent en souhaitant donner une image un peu mystique suscitant ainsi la curiosité de leur public. Ce contexte n'est pas propice à une définition concrète du *groove*.

➤ Interviews :

Et pour vous, c'est quoi le groove ?

Cette question paraît anodine et évidente sur le coup lorsqu'elle est posée à des musiciens mais en essayant d'y répondre, on se rend compte qu'il est très difficile de donner une réponse.

Les réponses, au pluriel car j'en ai eu plusieurs, vont dans plusieurs directions et sont parfois surprenantes. Dans tous les cas, la notion de *groove* reste très évasive.

Cette enquête, menée sur le terrain, permet de se faire une idée de ce que peut représenter ce fameux *groove* pour différentes personnes. Je me suis donné comme marche à suivre de questionner des individus de divers horizons et pas forcément des musiciens.

« Le groove représente une époque. Il est affilié au style Funk des années 70 et ses dérivés un peu plus tard comme le Hip-Hop, le Rap... »

« Le groove a été inventé par les jazzmen. L'origine viendrait de ces musiciens qui ont attribué ce terme pour résumer d'une façon concise l'interprétation, plus ou moins acceptable, de leurs choros en répondant aux questions qui leur étaient posées par les journalistes ou les pédagogues voulant analyser et décortiquer leurs façons de faire. »

Tous les musiciens, en restant évasifs sur leurs explications, ont contribué à faire du terme *groove*, une notion devenue mythique avec le temps avec l'aide de la nature humaine fabulant sur des génies artistiques en les élevant sur un piédestal.

« Le groove est un concept : c'est un état de cause engendré par les musiciens, jouant ensemble, lié à leur interprétation mais sans pouvoir définir réellement ce qu'ils ont mis en oeuvre pour que ça groove. Le groove est un mythe. »

« Si on a envie de remuer la tête ou taper du pied à l'écoute du morceau interprété, c'est que ça groove. »

Pour certains amateurs mélomanes, le *groove* représente un style de musique et non pas une musique qui *groove*. Pas d'aspect technique ni conceptuel mais juste une appartenance à un style.

Ce style *groove* varie en fonction de la génération des personnes interrogées.

Cette musique *groove* peut-être du *funk*, de la *soul music* ou du *hip-hop*... Dans tous les cas, elle est attribuée aux *Black Music*.

Les réponses obtenues par les enseignants en musique de tous horizons confondus à la question posée sont toutes d'une affligeante inconsistance :

« Bonne question, qu'est-ce que le groove au juste ? Le groove, c'est...heu... »

« Le groove, c'est comme le swing en jazz. »

« *Nous, on dit que ça sonne.* »

« *Le groove, c'est quand ça le fait, que le morceau tourne bien.* »

Voici le genre de réponses que j'ai obtenu lorsque que les personnes interrogées n'ont pas vraiment de réponse à cette question du *groove*.

Toutefois, pour les enseignants en musique, il est intéressant de savoir si le *groove* est un sujet qu'ils abordent dans leurs cours et si c'est le cas, de quelle manière ?

« *Il suffit de travailler son rythme et tout naturellement le groove va en découler. Il s'agit seulement d'une mise en place par rapport à une pulsation donnée.* »

« *On n'enseigne pas le groove. C'est une chose intuitive qui vient avec la pratique.* »

« *Pour l'enseigner, il faudrait d'abord pouvoir le définir exactement pour l'aborder d'une façon didactique.* »

« *J'ai essayé de l'enseigner, mais j'ai vite laissé tomber. Difficile pour les élèves de comprendre cette notion nébuleuse* »

A nous enseignants de rendre cette notion ludique et appréhendable pour la compréhension des étudiants.

3. LE GROOVE, RAPPORT A UNE CULTURE MUSICALE :

Nous pouvons mener une expérience en choisissant un titre du même style et d'une même période mais d'interprète différent. En réalisant une analyse, selon mes critères d'artiste enseignant, mes propres représentations et mon expérience, essayons de comparer les différents éléments de ces deux titres concernant la notion de *groove*.

- L'époque : année 80
- Le style : Disco
- Interprète n°1 : Le groupe Chic avec le titre *Le Freak*
- Interprète n°2 : La chanteuse Sheila avec le titre *Hôtel de la plage*

Ces deux artistes ont connu en leur temps un immense succès populaire. Le style *disco* de leurs chansons a sévi et sévit toujours sur les pistes de danse, d'ailleurs ce style musical a donné son nom à une danse.

Nous avons bien dans ces deux titres le rapport à la danse, le côté plaisir, le fait de s'éclater, se trémousser donc a priori les critères sont réunis et le public visé est similaire.

Le *disco* est une mouvance populaire, un style musical avec un but bien précis : faire danser sur les pistes.

Il possède pour cela un tempo et un rythme de batterie spécifique et répétitif avec des appuis très marqués sur les temps sensés donner pour ceux ou celles ayant un goût prononcé pour la danse une irrésistible envie de bouger son corps.¹² Ce style est apparu à la fin des années 70.

Nous avons donc dans ces deux titres, des éléments caractéristiques de la notion *groove* pouvant être définis comme tel et pourtant...

Le titre *Hôtel sur la plage* n'a pas la même accroche que le titre du groupe *Chic*. En effet, il manque cruellement d'identité même si on retrouve des éléments communs comme le tempo : noire environ à 120 pulsation minute, le rythme de batterie avec les appuis à la grosse caisse à tous les temps, l'accent sur le contre-temps avec les ouvertures des cymbales de *Hit Hat*, la même famille d'instrument indissociable du style *disco* (basse, batterie, les *cocottes* de guitare, pupitre de cordes).

Dans le titre de *Chic*, l'influence de la musique *Funk* des années 70 chère à *James Brown* est beaucoup plus marquée. Le phrasé de la ligne de basse associé aux *cocottes* de guitare est très caractéristique du style. On peut penser que les membres du groupe ont baigné dans cet univers puisqu'ils possèdent un réel savoir faire dans ce style qui a influencé la création et l'interprétation du titre *Le Freak*.

Les origines, l'expérience et l'horizon de ses membres ont ainsi permis d'apporter une identité plus marquée liée au fait d'une interprétation sans *faute de goût*. La démarche est plus engagée même si la finalité de créer un titre à usage commercial destiné à la danse est similaire.

L'expérience et le vécu du parcours musical de l'artiste influence considérablement sa façon de faire.

Dans le titre *hôtel sur la plage*, l'artiste interprète utilise les éléments du style *disco* mais avec un univers, un vécu, une histoire, des origines différentes, le résultat n'est pas aussi convaincant. Cela démontre bien que le fait de reprendre des éléments spécifiques au style ne suffit pas à la réussite du résultat final.

Et si le *groove* avait un lien avec l'identité musicale, et n'était qu'une question de choix artistiques ? Si l'artiste ne fait pas les bons choix et ne fait pas un réel travail d'analyse sur le style qu'il veut interpréter, il peut facilement faire ce que j'appellerai des *fautes de goût*. En effet le titre *Hôtel sur la plage* est d'un manque de goût certain par rapport au titre du groupe *Chic* beaucoup plus sincère. Il entraîne ainsi un résultat final de la production beaucoup plus attrayant.

Les artistes désirant aborder des esthétiques et toucher différents styles qu'ils ne maîtrisent pas forcément, doivent impérativement savoir bien s'entourer pour la réalisation de leurs projets.

Le *groove* dans cet exemple, est un tout, alliant le rythme, le son, le style et également le savoir-faire des interprètes influencés par leur culture et leur vécu.

Chaque artiste doit savoir qui il est vraiment, permettant ainsi de servir sa musique d'une façon plus sincère.

Cette recherche d'identité pour un musicien est fondamentale pour qu'il puisse évoluer et s'enrichir au risque tout simplement de déperir.

12 Petit clin d'oeil aux définitions du groove citées plus haut

4. MA DEFINITION DU GROOVE

Je définis plusieurs aspects à la notion de *groove* :

- Un aspect purement technique lié à un savoir-faire spécifique en fonction de la musique interprétée comme par exemple le travail des nuances pour un batteur qui permet de rompre la monotonie rythmique certaine d'une musique répétitive.
- Un aspect plus conceptuel et informel lié aux moments où les musiciens interprètes sont dans le *vrai artistique*. (c'est le fait par exemple, de faire une interprétation sans fautes de styles ou bien d'utiliser la bonne palette sonore convenant à l'oeuvre)

Ce moment de béatitude que le musicien peut produire n'est pas en effet réservé qu'aux *musiques actuelles*. Selon ses goûts musicaux, son degré de compréhension de la musique et ses capacités d'analyses liées à son propre parcours musical, l'émotion et le ressenti à l'écoute d'une musique sont propres à chacun.

J'associe le *groove* à cette émotion perçue à l'écoute d'une interprétation d'une oeuvre musicale et cela, tous styles confondus.

Il me paraît plus compliqué d'enseigner cet aspect d'une façon didactique vu les représentations que l'on s'en fait.

- Un terme musical universel utilisé dans plusieurs styles musicaux sous une appellation parfois différente comme par exemple le *swing* en *jazz*, qui désigne notamment une rythmique s'appuyant sur le premier temps de la mesure avec une volonté de répétition, de continuité, de régularité comme un rythme de batterie qui accompagne une musique en respectant des règles liées à des styles bien définis comme le rock, le funk, le blues...

On peut comparer cette régularité rythmique avec le mécanisme de la marche chez les humains.

C'est cette même régularité qui permet de rythmer les différents styles musicaux à caractère dansant comme le *disco* ou la ligne rythmique de la clave servant de ligne conductrice à la musique cubaine.

On retrouve cette notion de régularité dans l'origine du mot traduit de l'anglais par *sillon* ou *rainure*¹³, signifiant la ligne régulière servant aux plantations dans les champs ou au sillon du disque vinyle guidant le diamant pour la lecture de la source sonore.

13 Voir les définitions en première partie

SECONDE PARTIE

LE PARADOXE DU GROOVE

1. LE GROOVE, NOTION ESSENTIELLE

Revenons sur cette notion de *groove*, comparée par les musiciens à un phénomène, un état touchant à nos sens qui ne s'explique pas, donc qui ne peut être enseigné. Comment peut-on enseigner un phénomène qui ne s'explique pas ?

Tous les musiciens attachent beaucoup d'importance à cette notion qui ne se définit pas. Il est évident pour chacun d'entre-nous, il faut que ça *groove* mais personne n'a jamais vraiment décrit les conditions requises que l'on doit mettre en oeuvre pour *groover* et de ce fait, faire ??? l'unanimité. Il y a une raison à cette non définition qui me paraît évidente : Nous sommes tous uniques donc nous n'entendons pas tous la même chose. Nous avons tous des centres d'intérêts différents en fonction de nos goûts musicaux (j'entends par goûts musicaux, la musique qui nous émeut au plus profond de nous-même). Nous ne sommes pas sensibles aux mêmes choses et aux mêmes sons qui nous entourent.

Les individus se regroupent alors en fonction de leurs affinités créant ainsi des clans revendiquant leurs styles. L'école de musique en est un parfait exemple avec le cloisonnement des disciplines et les différents départements musicaux. (*classique, jazz, musiques actuelles, musiques trad...*)

Il y a donc autant de définition du *groove* qu'il y a de sensibilité humaine vivant sur la planète.

Les musiciens, professionnels ou non, appartenant à tels ou tels courants musicaux vont alors différencier deux catégories de musiciens en fonction de la représentation du *groove* définie dans leur *clan* :

Les musiciens qui *groovent* et qui ont su, cela sans explications hormis celle d'un éventuel don inné, s'approprier ce savoir-faire selon la norme exigée de son courant musical, et ceux qui n'ont malheureusement pas les facultés de discernement suffisantes pour avoir cette reconnaissance permettant aux musiciens de se faire entendre et d'exister.

Le *groove* est donc une notion essentielle faisant l'unanimité chez les musiciens mais est-elle une exclusivité des *musiques actuelles* ?

Pouvons-nous faire des liens avec d'autres esthétiques sur cette notion perçue au niveau de nos sens ?

Il est vrai que le terme *groove* est associé aux musiques dites actuelles et pourtant la notion a toujours existé et cela dans tous les styles musicaux. Toutes les musiques sont porteuses d'émotions qui touchent directement nos sens. C'est cet aspect sensoriel que certains apparentent au *groove* comme d'une chose magique, d'un don inexplicable, indispensable pour un musicien, sans pour autant l'expliquer, en prenant soin de garder cette notion un peu mystique. Les musiciens, comme tous les artistes, ont beaucoup de mal à partager leurs savoirs. Ils préfèrent laisser planer ce côté informel plutôt que de se dévoiler.

De cette réflexion en découle une question fondamentale : pourquoi n'enseigne-t-on pas cet *état de grâce* concernant toutes les musiques que l'on n'explique pas ?

2. LA PLACE DU GROOVE DANS NOS ECOLES

En effet, depuis que l'enseignement de la musique s'est structuré, que la pratique instrumentale est devenue la spécialisation d'une discipline, que la quête d'une performance technique est à atteindre au sein de nos écoles, cela a contribué à cloisonner chaque discipline et esthétique. Les apprenants se retrouvent dans des cases dans un système très hiérarchisé où l'on gravit les échelons obligatoires sans cesse contrôlés par des épreuves qui n'ont pour but que d'effectuer une sélection parmi les étudiants et cela sans pour autant leur donner une autre alternative et un autre choix.

Si on la pousse un peu, cette conception de l'apprentissage va réduire le rôle de l'enseignant à celui de répétiteur avec pour tâche de repérer les musiciens possédant une faculté de compréhension « plus ou moins inné » de la musique afin de les mener au maximum de leurs capacités dans un but de réussite personnelle. (Lorsqu'un musicien se distingue par sa virtuosité et sa réussite, qu'il s'est détaché de tous les aspects techniques de sa pratique, il n'est pas rare de ressentir l'immense fierté de son ancien professeur, qui, de son point de vu, lui a tout appris.)

Les enseignants ont écarté cette notion du contenu de leurs apprentissages tout en admettant qu'elle est fondamentale à tous musiciens.

Par ce fait, n'ayant jamais été l'objet d'études approfondies, cette notion est restée très évasive, on parle de don inné, d'un élément impalpable que possède ou non les individus, d'une aptitude particulière que possède tel ou tel étudiant mais jamais d'un élément concret pouvant être abordé d'une façon didactique comme la technique instrumentale.

Cette notion n'est traitée dans aucun manuel pédagogique pourtant si nombreux et reconnus ayant fait leurs preuves dans notre système d'éducation de la musique et cette conception de l'apprentissage.

Avec un tel positionnement, on comprend mieux pourquoi cette notion sous-entendue mais pourtant si fondamentale n'a jamais été développée dans nos écoles.

Et pourtant, le *groove* n'est traité dans aucun manuel pédagogique, sur des sujets touchant essentiellement à l'aspect technique de la pratique instrumentale.

De plus les musiques dites actuelles à l'origine du mot *groove*, ne sont enseignées que depuis peu dans nos conservatoires et écoles de musique.

3. POURQUOI ON NE L'ENSEIGNE PAS ?

Dans les écoles de musique et conservatoires, toutes les musiques ne sont pas représentées. Seule la musique dite savante du XVII^e au XX^e siècle qui correspond à la norme est enseignée selon une conception d'apprentissage mise en place à la création des conservatoires en 1793. Ce type d'école et d'enseignement a été instauré suite à une réflexion correspondant aux nouvelles idées révolutionnaires de cette époque.

C'est cette même conception d'apprentissage, inventée et mise en place durant cette période bien précise de notre histoire pour former un certain type de musicien pour servir la cause révolutionnaire de cette époque, que l'on retrouve dans nos écoles de musique de nos jours tout en étant le modèle qui fait référence.

Dans les écoles de musique où les logiques du « Conservatoire » sont poussées à l'extrême, les musiciens sont formés dans un but bien précis : spécialisation sur un seul instrument pour savoir interpréter d'une façon irréprochable des oeuvres au préalable codifiées en ne laissant que peu de choix à l'interprète divisant en deux catégories les individus : ceux qui créent et composent et ceux qui exécutent sans autre alternative.

Dans cette conception de l'apprentissage, seul le côté technique est mis en avant et seulement que quelques élus tirent leur *épingle du jeu* dans ce modèle pyramidal où les interprètes empilent des savoirs dispensés par leur maître-professeur en respectant un schéma très précis ayant pour but d'amener à la professionnalisation les interprètes en questions : le fait d'être avant tout musicien d'orchestre. Pour ce genre de résultat, le système fonctionne très bien et a fait ses preuves.

Avec ce mode de fonctionnement, on enseigne une technique instrumentale au service d'un texte musical d'un compositeur.

Cette conception d'apprentissage visant uniquement l'aspect technique de la musique n'a pas permis de développer des contenus pédagogiques permettant de matérialiser l'aspect émotionnel touchant nos sens.

Les musiques *jazz* sont enseignées dans les conservatoires depuis peu et représentent une minorité d'étudiant dans les écoles. Cette nouvelle esthétique n'a pas contribué à faire avancer la réflexion sur cette notion du *groove* plus généralement dénommée *swing* par les *jazzmen* car les pédagogues spécialistes en la matière ont calqué leur conception d'apprentissage sur le modèle existant dit *classique* hérité de la révolution Française.

Certains enseignants du *jazz* pensent incarner le changement mais peut-être par souhait de conformité et de reconnaissance envers le système éducatif existant qui fait référence ; ils utilisent les mêmes procédés d'apprentissage afin de former le même type de musiciens.

Le musicien de *jazz* formé dans les écoles doit connaître les différents courants caractérisant les différentes époques du style et avoir une connaissance irréprochable sur le répertoire dit *standard*.

Ces conceptions de l'apprentissage reposent en effet sur deux axes :

- le travail poussé de la technique instrumentale dans un but de spécialisation d'une pratique visant à une professionnalisation,
- l'étude d'un répertoire précis et de certains styles musicaux majeurs avec la volonté de les perdurer et de les transmettre fidèlement en tenant compte des choix artistiques des compositeurs dans un esprit de conservation de leurs oeuvres. (origine de l'appellation conservatoire pour nos écoles de musiques)

Ce répertoire légué par les compositions retranscrites sur partitions entraîne l'obligation pour les apprenants d'effectuer un travail de lecture et de déchiffrage dans le but d'interpréter ces oeuvres le plus fidèlement possible occultant ainsi pendant plusieurs années tout autre travail lié à la pratique musicale comme la création, l'arrangement ou l'improvisation abordées souvent en fin de parcours scolaire après s'être assuré de posséder une technique instrumentale conséquente.

Même dans la musique *jazz*, l'improvisation doit respecter la manière de... et le style des compositeurs et des musiciens faisant référence.

On retrouve par ce système, l'origine de l'appellation conservatoire pour nos écoles de musique.

Les *musiques actuelles amplifiées*, qui commencent à faire leur apparition dans les institutions, suivent les mêmes schémas calqués sur la même conception d'apprentissage. Elles s'enferment ainsi dans ce système compartimenté en disciplines et esthétiques sans avoir de liens entre elles.

Pourtant une pratique artistique comme la musique véhicule une image de liberté et de moyen de communication pour les individus.

Dans chaque époque, dans chaque courant musicaux de toutes esthétiques confondues, des artistes ont su exprimer leurs envies sans se mettre de barrières. Ces concepts novateurs élaborés par des artistes dans un esprit de liberté sont une source d'enrichissement dont notre système éducatif de la musique devrait tenir plus compte en se donnant les moyens d'évoluer au rythme de la société.

Les avancées technologiques qui ont contribué à l'évolution du matériel, permettent aux musiciens inventifs d'exploiter leur soif d'expérimentation.

Une multitude de style a été inventé où les musiciens se sont inventés leurs propres codes sans souci du regard des autres.

TROISIEME PARTIE

LE GROOVE ET LES APPRENANTS

1. QUEL EST LA PLACE QU'OCCUPE LE GROOVE POUR LES APPRENANTS ?

Pour la majorité des apprenants, la question du *groove* ne se pose même pas. Ils ont pourtant tous entendu parler plus ou moins de cette notion. Au sein d'une structure dans les ateliers de groupe axés sur les musiques dites actuelles, les enseignants emploient ce terme pour décrire le contexte où les étudiants ont réussi à trouver une cohérence collective dans leur pratique. C'est l'instant où leur pratique individuelle se transforme en pratique collective où ils parviennent à obtenir une osmose entre eux avec un sentiment de satisfaction d'avoir construit quelque chose de musical à leur *goût*.

« *oui, là ça groove* ».

Le problème est que l'enseignant à ce moment précis ne décrit pas les causes de cet effet produit dénommé de façon évidente pour lui : le *groove*.

De cet état de fait, les étudiants n'en font absolument pas le lien avec leur pratique instrumentale. Ils ne prennent ainsi pas conscience de ce qu'ils ont mis en oeuvre pour avoir développé ce savoir-faire n'étant accompagné d'aucune explication de la part de leur enseignant considérant cette notion comme allant de soi tout en pensant qu'il en est de même pour les étudiants.

Certains étudiants ont une représentation du *groove* comme étant un style de musique largement diffusé que sur certaines radios et télévisions. Le contenu de ces médias est avant tout plus un produit commercial, largement sponsorisé par des slogans publicitaires, que des émissions traitant de sujets artistiques.

Il n'y a aucun lien entre leur pratique instrumentale et ces programmes qui se sont approprié ce terme en le banalisant. Aucune connexion ne peut s'établir avec une pratique collective au sein d'une école de musique.

Cette représentation ne concerne que ceux qui s'intéressent à ce genre de programmes.

Ce qui n'est pas un avantage pour essayer de définir cette notion aux aspects multiples.

On peut constater que la notion de *groove* ne fait pas partie du langage et des préoccupations des étudiants en musique débutants évoluant au sein des établissements d'enseignement car on ne leur donne pas les moyens de se questionner sur les différents paramètres qui constituent ce que l'on nomme le *groove*.

Plus ils s'en saisissent plus ils progressent dans leur pratique en sortant ainsi petit à petit du statut d'élève. Ils repèrent quelques éléments de la notion en avançant dans leur pratique en fonction de leur vécu et des expériences qu'ils peuvent rencontrer sur leur parcours.

En aucun cas les paramètres constituant le *groove* ne leur a été transmis d'une façon didactique car pour cela, une analyse de la notion est fondamentale.

Certains enseignants ne se donnent pas ce temps de réflexion nécessaire à leur pratique et préfèrent ne faire évoluer leurs élèves que sur un seul contexte : la pratique instrumentale d'un instrument. C'est cette pratique que l'on retrouve dans nos écoles comme étant une priorité et un enjeu fondamental de notre système, où l'entrée se fait par l'instrument et non par une pratique collective.

Cette conception de l'apprentissage consiste à transmettre des savoirs où l'enseignant dans un rôle d'émetteur, dispense son savoir à l'élève qui se retrouve dans un rôle de récepteur.

« Basé sur le modèle de l’empreinte, ce système confine l’élève à un rôle passif, l’activité étant du côté de l’enseignant, l’élève est ainsi considéré comme une sorte de « pâte à modeler » que travaillerait le professeur correcteur. Ensuite arrive la notion d’empilement des savoirs. On apprend les choses les unes après les autres, l’idée étant que les parties se combineront ensuite d’elles-mêmes pour former un tout grâce à une pratique intensive et au savoir-faire pédagogique du professeur qui assure la cohérence entre elles. Enfin, liée à la précédente, vient la vision d’un apprentissage « pour plus tard ». L’idée consiste en la capitalisation, pendant le temps de l’école, de savoirs et savoir-faire dont l’utilité, voire l’usage, ne se révélerait que plus tard, dans un futur ou un ailleurs plus ou moins proche, plus ou moins défini. Celui qui est musicien saura quoi faire de ces acquis techniques. »¹⁴

La notion du *groove* fait partie de ces acquis techniques capitalisés pendant le temps de l’école, décrits dans cette citation de Samuel Chagnard

La notion peut être apparentée à une autre théorie de l’apprentissage analysée par Sudnow dans son article *Les manières de faire des mains* venant compléter cette conception d’apprentissage : Il étudie comment nos corps se saisissent de la nature du monde, *Les manières de faire des mains* s’inscrit dans la tradition de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty.

C’est par le corps que les musiciens manipulent leurs instruments en créant ainsi des réflexes conditionnés liés à la répétition des gestes dans leur pratique instrumentale.

Sudnow écrit :

« En m’asseyant au piano, essayant de trouver du sens à ce qui se passe et étudiant les exposés de Merleau-Ponty sur l’assimilation de savoir-faire par le corps (incorporation, incarnation ?), je me trouve comme dans ses propres termes "pas tellement en train de rencontrer une nouvelle philosophie, mais plutôt de reconnaître ce qu’on attendait ».

« Comme la *Phénoménologie de la perception*, l’ouvrage de Sudnow a d’importantes implications pour ceux qui veulent comprendre la nature des comportements habiles. La description détaillée par Sudnow de son acquisition de mains capables de jouer du jazz sur un piano démontre les limites d’un cognitivisme qui pense qu’avoir un savoir-faire consiste à intérioriser la théorie d’un domaine d’activité. »¹⁵

2. DU COTE DE MA PRATIQUE

Le *groove* est souvent rattaché à la pratique de la batterie. Il s’agit d’un savoir-faire que les batteurs doivent acquérir dans un but précis : donner une dimension plus rythmée et entraînante à un titre en soulignant les différents thèmes le composant.

On peut alors traduire le mot *groove* par rythme.

Dans les classes de batterie pour que *cela groove*, l’exécutant doit impérativement interpréter son accompagnement d’une façon irréprochable selon le style. Chaque musique possède ses

14 « Vous pouvez répéter les questions ? mémoire de Samuel Chagnard

15 Preface de HL. Dreyfus de l’article *Les manières de faire des mains* de Sudnow

caractéristiques propres où son interprétation doit suivre des règles définies par son style. Les interprètes doivent tenir compte de ses aspects pour être dans leur interprétation dans ce que j'appellerais *le vrai artistique* allant dans le bon sens de la musique pouvant ainsi être reconnue.

Le *groove* est traité dans ce contexte d'une manière technique. Il s'agit d'un travail de style et de culture musicale.

Un batteur doit impérativement maîtriser les débits de notes permettant d'accompagner les différents phrasés de grosse caisse et de caisse claire définissant ainsi un motif particulier à la compréhension d'un style. Par exemple un débit de croches avec une ouverture sur le contre-temps spécifique au style disco.

Il ne suffit pas de faire retranscrire et de rejouer les rythmes mais d'en donner le sens que cela implique pour faire toucher du doigt cette fameuse notion de *groove* par les apprenants. Il faut ensuite le remettre dans son contexte original pour en définir le but dans un besoin de compréhension du style.

Pour être palpable, le travail de rythme, que l'on peut appeler travail de *groove*, doit être associé à une culture musicale du style abordé pour éviter justement les fautes de goût qui nuisent à l'identité formelle d'un titre. Certains diront : « ça ne *groove* pas », en n'ayant aucune autre explication à donner à l'apprenant.

Il est primordial de savoir pourquoi cela ne *groove* pas et de pouvoir donner les éléments pour que l'apprenant puisse comprendre les effets causés par son interprétation en le laissant s'approprier sa propre conception du *groove*.

Si cette notion (sous-entendu travail du rythme) s'élargissait en prenant une dimension un peu plus musicale et moins théorique pour ne pas dire "solfègique", la notion de *groove* serait peut-être moins perçue seulement au niveau intuitif par les musiciens dans leur pratique.

Pour les musiciens en général, il est essentiel d'aborder très sérieusement les nuances, les accents dans le jeu, les remplissages des espaces et les différents débits de notes en fonction des tempos, les notes fantômes et sous-entendus.

Il est très important d'arriver à faire prendre conscience aux étudiants que ces aspects techniques sont fondamentaux et qu'ils constituent les ingrédients essentiels à cette notion.

En effet, le fait de prendre en compte ces éléments dans son interprétation permet de donner une impression d'aisance et de dextérité à son auditoire qui permet de créer un équilibre permettant de le porter en plein dans la musique.

Ce processus est indispensable pour activer les liens avec la danse en donnant cette envie irrésistible de bouger son corps¹⁶.

Tous les paramètres techniques sont traités dans des manuels pédagogiques inventés par un système uniquement centré sur l'enseignement et non sur les mécanismes de l'apprentissage, sur l'enseignant et pas sur l'apprenant. Toute l'organisation, la rationalisation de la musique sont mises en oeuvre pour faciliter l'enseignement et pas son apprentissage dont la notion de *groove* fait partie.

Notre vision occidentale que représente la musique actuellement, la considère comme un empilage d'un rythme avec une harmonie, une mélodie et une basse. Cette vision ne permet pas de prendre en compte cette notion de *groove* qui reste de cette façon très informelle pour les apprenants.

Pour une prise de conscience des éléments qui constituent le *groove*, l'apprentissage doit se faire sous forme de pratiques collectives avec une pédagogie active où les apprenants sont dans le faire et acteurs de leur apprentissage. Nous devons les confronter à différentes situations en abordant plusieurs styles grâce aux contraintes et aux obstacles qu'ils doivent surmonter, solutionner, en interprétant la musique.

16 Voir les définitions en première partie

La pratique collective permet de donner du sens aux étudiants. Ils prennent alors conscience du rôle à jouer et de la position à adopter dans une formation pour faire de la musique.

La dynamique de groupe agit comme un moteur, le degré de progression devient plus visible à leur yeux étant ainsi une source de motivation plus grande.

Les étudiants par leur pratique collective se retrouvent dans une position de musiciens et plus dans celle d'un élève.

Dans cette conception de l'apprentissage axée sur la pratique en groupe, les enjeux et la finalité de qui on veut former et pour quoi sont différents. D'un point de vue artistique cette conception est essentielle pour concrétiser une notion qui reste encore subjective dans les esprits.

3. LE GROOVE ET SON ENSEIGNEMENT

« Le mystère musical n'est pas l'indicible, mais l'ineffable. (...) Est indicible ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui indéfiniment, interminablement à dire (...) Car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement. (...) La parole manque, écrit quelque part Janacek : où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter. »

V.Jankélévitch¹⁷

« Si la musique est l'art de l'inexprimable, ne signifiant rien d'autre qu'elle-même et ouvrant par là même à un monde in-ouï, son enseignement est-il condamné à mimer cette impossibilité à s'énoncer ? L'enseignement de la musique est-il lui-même, nécessairement, par contagion avec son objet, lui aussi un lieu de l'ineffable, où les mots n'ont pas de sens, où seule, sans médiation, la musique se donnerait d'elle-même, et sans autre objet qu'elle-même ? »¹⁸

Si on veut enseigner la notion de *groove*, elle ne doit pas être dans le domaine de l'ineffable comme beaucoup de musiciens ont tendance à le penser.

Au contraire la notion doit être analysée afin de décortiquer les paramètres qui la définissent.

Etienne Jean-Baptiste dans son ouvrage "*Matrice*" Bèlè fait une analyse des mécanismes de construction de la musique traditionnelle de la Martinique. La transcription analytique qui en découle lui a permis de définir d'une façon très concrète ce qu'il appelle *la cadence* qu'il enseigne dans son institut de formation des arts et spectacles qu'il crée en 2002.

La cadence, le swing ou le groove ont le même langage musical mais avec des outils qui les caractérisent différents.

17 Jankélévitch Vladimir, 1983, *La musique et l'ineffable*, Seuil.

18 Eddy SCHEPENS DEA de Sciences de l'Éducation Université Lumière - Lyon 2 Sous la direction de Philippe MEIRIEU 1997

Le *groove* comme la *cadence* en musique traditionnelle Martiniquaise ou le *swing* en jazz , est un concept avec des éléments fondamentaux qui prennent du sens en fonction de plusieurs paramètres concrets donc de l'ordre du possible à enseigner :

- L'étude des différents motifs rythmiques comme ceux joués sur les cymbales hit-hat, un phrasé de basse ou de guitare permet de percevoir une généralité musicale définissant un style. Ces motifs sont les clés qui permettent de comprendre les fondements d'un style.
- L'analyse de la structuration donnant une identité formelle qui permet de décoder le genre. Cette organisation est soulignée par les *fills* ou *break* des batteurs annonçant les différentes parties.
- Faire repérer ce que nomme Etienne Jean-Baptiste comme la « «dynamique pendulaire » ». On doit se saisir de cet équilibre, de ce placement précis des différents éléments et instrumentations constituant un style. Le rôle essentiel du chanteur comme un fédérateur amenant l'identité conceptuelle d'un style. Le chanteur par son charisme captive l'auditoire en créant du lien avec son public.
- La danse associée à la notion de groove se fait sur ces bases. La façon de danser permet d'identifier un style. Elle est un symbole et une représentation qui dépend du corps où les individus peuvent se rassembler et se reconnaître entre eux. C'est un moyen d'expression identifié à un style musical. Si on met un son sur ce que l'on danse, on doit entendre le style et la forme de la chanson.
- La collectivité bien précise qui conditionne la musique où en son sein les virtuoses cohabitent avec les novices avec la qualité de pouvoir d'être apprise par tout le monde.

Cette vision est une autre approche de la complexité.

Tous ces paramètres permettent de créer une énergie, il donne du sens et une perception à une dynamique générale, à un équilibre « pendulaire » définissant ce que l'on nomme en musique actuelle amplifiée : le *GROOVE*.

CONCLUSION

Le terme *groove* en faisant partie du vocabulaire des musiciens enseignants s'est tellement banalisé qu'il se permet ainsi de se passer d'explication car la notion est convenue par tous comme *allant de soi*. Est évalué en revanche le seuil de compréhension de la notion du *groove* permettant ainsi de faire la différence entre les musiciens plus ou moins expérimentés. On peut penser alors à une sorte de pouvoir que détiendraient ceux qui savent par rapport aux novices avec la volonté de ne pas le partager.

Honte à celui qui se questionne sur ce qu'est le *groove*, il sera alors comparé à un novice !

Les musiciens préfèrent se conforter dans leurs incertitudes plutôt que de se voir cataloguer comme des débutants.

Ils pensent trouver des réponses en évoluant patiemment dans leurs contextes.

A nous enseignants par la clarté de nos propos dans nos contenus d'apprentissages de rendre cette notion concrète afin quelle ne soit plus considérée et entretenue comme un mythe mais plutôt comme un savoir-faire à la portée de tous les étudiants en musique et pas seulement réservée à un petit nombre de musiciens chanceux considérés comme des élus possédant un don.

La représentation de la notion conceptuelle du *groove* diffère en fonction des expériences et du vécu des musiciens. On peut constater que le degré de compréhension de la notion est en rapport avec sa propre pratique. Il est une des pièces du puzzle qui permet de construire l'identité d'un musicien.

Le *groove* est ainsi une partie intégrante de la pratique instrumentale.

Les musiciens ont du mal à le définir car ils manquent souvent de recul pour analyser les moyens et manières de faire qu'ils ont utilisé en manipulant leurs instruments pour arriver à procurer chez l'auditoire cette sensation dénommée *groove* dans les musiques actuelles mais pourtant présente dans tous les formats musicaux existants.

Cette *notion-sensation* si importante à l'interprétation de la musique n'a curieusement pas été un sujet de réflexion pour les musicologues et philosophes.

Ce mémoire est basé uniquement sur une réflexion due à l'analyse et l'observation du milieu hétéroclite où j'évolue en tant qu'artiste enseignant.

Les recherches que j'ai menées sur la définition du *groove* aboutissent essentiellement au *groove* comme terme musical.

Ce terme *groove* fait partie du vocabulaire de quelques teenagers qui veulent ainsi se démarquer et s'identifier à certains artistes, s'appropriant le terme en le revendiquant dans leur pratique artistique comme une marque de fabrique.

Les enseignants ont la mission de transmettre leurs savoirs et de former de nouveaux musiciens d'abord amateurs puis professionnels s'ils le souhaitent. Ils doivent leur donner toutes les clés afin que les futurs artistes deviennent autonomes dans leur pratique.

Le fait de permettre aux élèves d'être autonomes c'est de leur « redonner du pouvoir » sur la musique qu'ils souhaitent jouer qui au départ ne leur appartient pas.

Les musiciens doivent ainsi maîtriser divers paramètres pour s'exprimer et communiquer par la musique.

La transmission des savoirs faite par les enseignants doit servir à perdurer un art et des cultures.

BIBLIOGRAPHIE

- **David SUDNOW**, Les manières de faire des mains article paru en 1978
- **Samuel CHAGNARD**, Vous pouvez répétez les questions?
Mémoire de fin d'études. CEFEDM Rhône-Alpes 2001
- **Etienne JEAN-BAPTISTE**, "Matrice" Bèlè. Sim'Ekol 2008

SOURCES INTERNET

- **homeINmusic.com/Lexiquetechno**
- **paroles-de-musique.eu/dico**
- **deejays.chez.alice.fr/Lexique**
- **starzik.com**
- **zikin.com/dico**
- **latoiledesbatteurs.com**
- **audiofanzine.com**
- **wikipedia.org/def**

ANNEXE

Les manières de faire des mains
David Sudnow
(trad. rapide de Jean-Charles François)

Préface de Hubert L. Dreyfus (professeur de philosophie à l'UC Berkley)

Ce livre unique, stimulant et qui vaut la peine d'être lu, s'adresse à de nombreux types de lecteurs : sociologues, linguistes, ceux qui travaillent dans les sciences cognitives, musicologues, enseignants et philosophes pour en mentionner quelques-uns. Il a quelque chose à dire à toutes ces disciplines parce que ce n'est pas un livre théorique. Il se confronte plutôt avec la tâche d'articuler les détails pertinents d'un cas paradigmatique des phénomènes qui relèvent en définitive de toutes ces disciplines : les manières de faire qui permettent aux êtres incarnés d'acquérir les capacités [*skills*] d'imposer un ordre à, ou mieux, de trouver un ordre dans, notre expérience du déploiement temporel. Il s'agit d'une phénoménologie de comment nous arrivons à trouver notre chemin dans le monde, que ce soit celui du jazz, du discours, de la dactylographie, du tennis, ou de celui lié à l'activité de monter et de descendre d'un autobus.

En tant qu'étude de comment nos corps se saisissent de la nature du monde, *Les manières de faire des mains* s'inscrit dans la tradition de la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty. Sudnow écrit :

En m'asseyant au piano, essayant de trouver du sens à ce qui se passe et étudiant les exposés de Merleau-Ponty sur l'assimilation de savoir-faire par le corps (incorporation, incarnation ?) [*embodiment*], je me trouve comme dans ses propres termes "pas tellement en train de rencontrer une nouvelle philosophie, mais plutôt de reconnaître ce qu'on attendait". Une copie de sa *Phénoménologie* reste tout le temps à portée de la main.

Comme la *Phénoménologie de la perception*, l'ouvrage de Sudnow a d'importantes implications pour ceux qui veulent comprendre la nature des comportements [*performance*] habiles [*skillfull*]. La description détaillée par Sudnow de son acquisition de mains capables de jouer du jazz sur un piano démontre les limites d'un cognitivisme qui pense qu'avoir un savoir-faire [*skill*] consiste à intérioriser la théorie d'un domaine d'activité.

Sudnow commence dans son premier chapitre "Les débuts" par aller à la recherche de traits particuliers, dans son cas les notes sur le clavier du piano, et d'une pratique selon des règles, comme les gammes typiques du jazz, jusqu'au moment où cela devient seconde nature.

Après beaucoup d'expérimentation, un novice tel que lui progresse au point où il se trouve capable de réaliser des routines [*gestalts*] comme des accords ou des gammes en tant qu'entités autonomes, sans avoir à y penser, et ensuite de commencer à appliquer des maximes du genre "répète ce groupe de notes mélodiques", comme il le développe dans le chapitre "Aller vers le son". C'est à ce stade, au niveau de ce qu'on appellerait la compétence intermittente, que l'étudiant doit formuler une stratégie lui permettant d'aller d'une situation à une autre, comme Sudnow commence à le faire dans le chapitre "S'engager dans le jazz". Finalement, ceci devient aussi quelque chose que la main est capable de faire, ce qui fait qu'il y a une stratégie sans stratège, bien qu'une telle compétence est encore interrompue par la nécessité occasionnelle de thématiser certains aspects de

l'exécution instrumentale. Après des années d'accumulation d'expériences spécifiques de milliers de manières de se déplacer sur le clavier, il maîtrise petit à petit l'essence du jeu de l'improvisation avec le développement d'une coordination rythmique finement façonnée (et qu'il décrit en détail) qui synthétise ces mouvements dans de vraies phrases de jazz. Au point culminant du chapitre "S'engager dans le jazz", il ne s'agit plus d'un "je" qui planifie, ni même d'un esprit qui vise à l'avance où il veut aller, mais d'une main de jazz qui sait à chaque instant comment se saisir de la musique¹⁹.

La description détaillée de Sudnow suggère que la théorie cognitive de l'acquisition des savoir-faire [*skills*], considérée comme allant de soi de Socrate à Descartes, de Kant à Husserl et Piaget, a pris le phénomène à l'envers. Plutôt que d'aller de cas spécifiques aux principes abstraits, l'acquisition des savoir-faire semble aller dans la direction opposée, des principes suivis jusqu'à leur intériorisation à la possession d'autant de types de cas concrets couplés avec des types de réponses qui font que chaque situation conduit avec fluidité à celle qui suit. Cela ne prouve pas que les cognitivistes sont dans l'erreur, mais cela déplace la charge de la preuve vers ceux qui pensent l'acquisition des savoir-faire comme étant l'acquisition de règles de plus en plus raffinées.

De la même manière, les empiristes, qui pensent les savoir-faire en termes d'associations d'expériences ou de formation de connexions neurales linéaires (ce que les contemporains de Merleau-Ponty ont appelé l'"arc réflexe"), aurait à défendre leurs vues en face du phénomène noté à la fois par Merleau-Ponty et par Sudnow, qu'on est capable de transférer ses capacités de ce qu'une main a appris à une autre main, ou, comme Sudnow le note, de transférer la capacité de jouer sur un clavier d'adulte à celle d'un clavier d'enfant.

Mais l'ouvrage de Sudnow va dans la direction opposée de celle de Merleau-Ponty. Comme tout philosophe, Merleau-Ponty ne donne que les détails suffisants dans sa description de l'action et de la perception pour motiver qu'il passe aux généralités et en fin de compte à l'ontologie, alors que Sudnow se restreint délibérément, en faisant ce qu'il appelle un "compte-rendu de production", à ne révéler que l'aspect concret du détail pertinent à une situation donnée. Et en articulant une des capacités [*skills*] la plus subtile, riche, complexe, et inarticulée que les êtres humains aient développée, Sudnow nous donne de nouvelles perspectives sur la façon par laquelle le corps s'accapare d'un domaine et, tout particulièrement, comment il utilise des styles variés et changeants de pulsation pour coordonner le déroulement temporel de l'activité compétente [*skilled activity*], que ce soit dans le domaine de la musique ou de la parole. C'est ce qui ajoute de la chair à l'analyse de Merleau-Ponty et implicitement développe plus avant la critique que fait Merleau-Ponty de la prise en compte du rapport sujet/objet de l'être-dans-le-monde²⁰.

Sudnow est capable de décrire comment sont organisés les savoir-faire temporels complexes parce qu'il est lui-même un hybride unique. A partir du moment où on est capable de mener une réflexion, nous sommes déjà en train de vivre dans notre langage, et en tant qu'êtres linguistiques nous

19 Au cours de sa phénoménologie détaillée, Sudnow implicitement corrige une petite (mais surprenante) erreur de Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception*. Merleau-Ponty caractérise parfois le corps vivant comme un "je peux", tandis que Sudnow dit clairement que ce n'est pas lui mais sa main qui se saisit du jazz, comme dans l'*Odyssée*, Homère dit de ses héros que lorsqu'ils s'assoient au banquet "leurs mains vont vers la nourriture en face d'eux". La seule manière d'expliquer la caractérisation trompeuse de Merleau-Ponty d'un agencement sans ego du corps habile en train de faire une tâche serait de dire que, pour des raisons qu'on ne peut pas explorer ici, il a emprunté l'expression "je peux" à Husserl, qui pensait que toute action était le produit d'un ego visant un but.

20 La recherche qui vient d'une autre direction – à partir de détails aussi grossiers que le corps se déplace plus aisément vers l'avant que vers l'arrière et doit trouver son équilibre dans un champ gravitationnel – peut aussi mener à une compréhension nouvelle de ce que Merleau-Ponty appelle "l'intentionnalité moteur" et donc du corps comme une façon d'être qui n'est ni sujet ni objet, mais la révélation d'un monde spatio-temporel. Voir *Body and World* de Samuel Tode (MIT Press, 2001). Les travaux de Sudnow et de Tode développent et vont au-delà de la phénoménologie de Merleau-Ponty du corps actif. Ensemble, ils sont uniques aux avant-postes de la recherche inspirée par Merleau-Ponty sur l'incorporation, et non pas, comme chez beaucoup d'autres le font, en train d'interpréter seulement la philosophie de Merleau-Ponty.

sommes dans une pauvre position pour offrir une phénoménologie qui explique comment fonctionne la parole. Sudnow, pourtant, a commencé à apprendre l'improvisation jazz à l'âge de trente ans, après avoir fait auparavant des études poussées d'anthropologie sociale. Ainsi, il est une combinaison unique d'être à la fois un observateur entraîné [*skilled*] et un musicien professionnel. Ses travaux novateurs dans ce livre ne nous donnent pas seulement une perspective sur toute forme d'acquisition de savoir-faire en suivant le développement d'un savoir-faire particulièrement subtil ; ils le mettent lui-même, en tant qu'hybride ayant de l'expérience, dans une position spéciale pour tenter d'articuler les accomplissements cachés d'un être parlant mature, comme il en a maintenant l'intention dans ses études de sa propre expérience dans l'apprentissage d'une seconde langue. On s'en réjouit à l'avance.

Entre temps, cette nouvelle version améliorée de *Les manières de faire des mains* va continuer à récompenser les lecteurs qui veulent jeter un coup d'œil sur la magie que leur corps produit à tout moment au fur et à mesure qu'ils trouvent leur chemin dans le monde.

" IL FAUT QUE ÇA GROOVE MEC "

MOTS CLES

*Représentation
Rythme
Sensation
Savoir-faire
Enseignement
Pratique collective
groove*

ABSTRACT

*Réflexion sur la notion de groove
Ce qu'il représente pour les musiciens
Le groove et son enseignement
Le paradoxe du groove
Son influence sur la musique*

Jean-Paul AFANASSIEFF