

Nils KWIATOWSKI

**Le konnokol : outil(s) formidable(s)
pour la formation du musicien ?**

ESM Bourgogne Franche-Comté 2019-2020

Nils KWIATOWSKI

**Le konnokol : outil(s) formidable(s)
pour la formation du musicien ?**

Directeur de mémoire : Jean TABOURET

ESM Bourgogne Franche-Comté 2019-2020

Je souhaite remercier toutes les personnes qui m'ont aidées dans la rédaction de mon mémoire.

Je remercie particulièrement Jean TABOURET dans l'accompagnement de la rédaction de ce mémoire, pour ses conseils avisés et son aide précieuse pour me guider dans les périodes de questionnement.

Je remercie Christelle Séry, Adrien Desse, Damien Schmutz et Stéphanie Combette pour avoir pris le temps de répondre à mes questions avec grand intérêt.

<u>Introduction</u>	7
<u>I - La voix</u>	10
I.1) Décomplexer la voix	11
I.2) Parallèles entre musique et langage parlé	12
I.3) Méthode Martenot : différences, avantages, inconvénients	13
I.4) Expérimentations	14
I.5) Conclusion	15
<u>II - Le corps</u>	16
II.1) Le point de vue d'Émile Jaques-Dalcroze	16
II.2) Le corps dans la musique indienne	20
II.3) Oral/Écrit	21
<u>III – La pratique instrumentale</u>	22
III.1) En Inde	22
III.2) Dans les musiques actuelles	23
III.3) Conclusion	24
<u>IV - La formation du musicien</u>	25
IV.1) En Inde	25
IV.2) Intériorisation/Extériorisation	26
IV.3) Oral/Écrit	27
IV.4) Expérimentations	28
IV.5) Mise en œuvre	30
<u>Conclusion</u>	32
<u>Sources</u>	33
<u>Annexes</u>	34

Introduction

Le Konnokol (parfois écrit également *Konnakol*, ou *Konnkol*) est une méthode utilisée dans la musique de l'Inde du Sud, qui permet d'improviser sur des syllabes rythmiques définies (les *jatti*, eux même tirés du *solkattu*, sorte de solfège rythmique indien basé sur certaines percussions).



*Trio de Konnokol pendant un concert de musique indienne.
De gauche à droite : Taval Triplicane Sekar au tavil, Patri Satish
Kumar au mridangam, et Amrit Khanjira au kanjira*

C'est un support vocal qui est utilisé à la fois pendant l'apprentissage et pendant le jeu. Il n'est pas à confondre avec le nom indien des notes (Sa – Re – Ga – Ma – Pa – Dha – Ni) ou avec les phonèmes utilisés en Inde du Nord pour imiter les sons des tablas / du mridangam (même si parfois ces phonèmes là sont intégrés au Konnokol).

Ayant découvert cet outil par curiosité, il m'a aidé pour improviser, composer, travailler le rythme, relever plus facilement, le tout en m'amusant; j'ai donc souhaité l'intégrer dans ma pédagogie. J'ai eu l'intuition que cela permettrait de travailler / stabiliser le rythme via des exercices ludiques et musicaux. j'ai décidé de consacrer ce mémoire à ce/ces outils.

Il paraîtrait plus logique de parler des *jatti*¹ dans l'intitulé (car ce mémoire n'est pas focalisé sur l'improvisation, mais plutôt sur différentes manières d'utiliser les *jatti*), mais le terme « Konnokol » est de loin le plus employé, le plus connu et le plus "fourre-tout"; c'est pour cette raison que je l'utilise.

1 Syllabes rythmiques utilisées dans le Konnokol : "Tha", "Thake", "Thakedhime", etc.

Dans l'enseignement traditionnel indien, le Konnokol est, je pense, une méthode complète et riche. Cependant, en apprenant le Konnokol via internet, j'ai eu un apprentissage plus "éparpillé"; pourtant le Konnokol m'a beaucoup aidé dans de nombreuses situations.

C'est pour cela que j'utilise le terme "outil" (élément d'une activité qui n'est qu'un moyen) et non "méthode" (organisation de moyens et techniques mis en œuvre pour atteindre un objectif) dans ma problématique. Car j'ai pratiqué le Konnokol de différentes manières, pour m'aider dans différentes tâches; mais ça n'a jamais été la seule et unique manière pour moi de concevoir le rythme. Cela a plutôt été complémentaire de ce que je connaissais/utilisais déjà.

A noter qu'il existe un outil semblable en France, qui est la solfiation du rythme telle qu'enseignée parfois dans les conservatoires / écoles de musique (« *Noire, Deux croches noire, quatre dou-bles noire* »), inventé par Maurice Martenot.

Certaines parties de ce mémoire mettront en relief les différences entre solfiation de Martenot et solfiation indienne ; notamment l'utilisation de syllabes plus simples à utiliser, et le fait que l'on puisse être en contexte musical avec le Konnokol, et pas seulement faire un exercice.

Le rythme est un élément vital, voire indispensable dans la majorité des cas pour jouer de la musique. Mais je constate que bien souvent l'apprentissage du rythme (en France en tout cas) est enseigné de manière secondaire, avec des exercices plutôt rébarbatifs. Mon objectif est de pouvoir changer cela.

De plus, avec l'avancement des technologies de partage sur internet, on constate que le Konnokol est rendu accessible et devient populaire dans de nombreuses régions du monde, même si la difficulté apparente de son apprentissage et le peu de ressources disponibles sur internet ne lui garantissent pas une visibilité écrasante.

Des groupes comme *Tigran Hamasyan*, *Aka Moon*, le *Berklee Indian Ensemble* ou *Nik Bartsch Ronin* ont su tirer parti du Konnokol pour l'intégrer à des compositions musicales « non indiennes », avec succès. En plus de son potentiel pédagogique, le Konnokol me semble être en pleine expansion dans le monde.

Un des questionnements au cours de mes recherches est la forme que prend l'enseignement en Inde ; un seul maître qui apprend tout, que l'on vénère et pour lequel dans un premier temps on réalise des tâches ménagères avant de se mettre à faire de la musique. Évidemment, ce genre d'enseignement n'est pas compatible en France ; il convient au professeur de l'adapter au contexte de son enseignement.

Au cours de mes recherches, j'ai également nourri mon travail de certaines méthodes : principalement celle d'Emile Jaques-Dalcroze, O Passo, Daniel Goyone ainsi que les méthodes qu'utilisaient les personnes que j'ai interviewées.

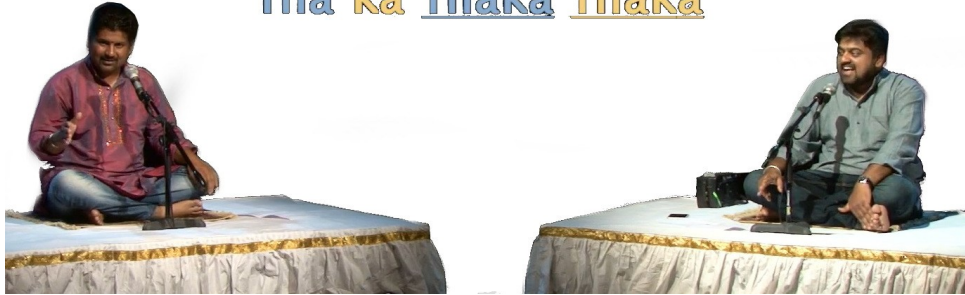
Je vais décomposer mon travail en différentes parties : le lien Konnokol / voix, le lien Konnokol / corps, le lien Konnokol / instrument, puis finalement le lien Konnokol / formation du musicien.

Dans chacune de ces parties, je ferai référence à des extraits de la documentation utilisée, des entretiens passés ou expériences réalisées. Je tirerais des conclusions provisoires à chaque partie, puis je conclurais sur leur indissociabilité.

Mon travail au travers de ce mémoire sera donc d'évaluer à quel point le Konnokol peut s'intégrer (ou non) correctement dans la formation du musicien dans nos établissements; que ce soit en école de musique, conservatoire, atelier, stage ou autre. J'essaierais également de répondre à des questions pratiques : quels peuvent être les modes d'enseignement, à qui l'outil s'adresse-t-il, comment peut-on l'intégrer dans le projet d'établissement / projet pédagogique, etc...

I - La voix

Dhi Ku DhiKu DhiKu
Tha Ri ThaRi ThaRi
Ki Ta KiTā KiTā
Tha Ka ThaKa ThaKa



La voix, premier vecteur de transmission en Inde. Ici, un atelier de Konnokol animé par Manjunath B.C (gauche) et Somashekar Joris (droite) ²

Le Konnokol exige l'utilisation de la voix, ce qui peut être un avantage comme un inconvénient. Je pense qu'introduire un travail avec la voix pourrait permettre à certain(e)s non-musiciens/ennes (et même chanteurs/euses) de se décomplexer, pendant la phase d'apprentissage. Je me suis beaucoup basé sur les écrits d'Émile Jaques-Dalcroze, d'Arnould Massart et de Claire-Lise Dutoit-Carlier pour cette question, et il a été question de la voix dans tous les interviews que j'ai pu faire. Je vais questionner la possibilité de décomplexer la voix via le Konnokol, puis étudier le fonctionnement de l'appareil vocal en traçant des parallèles avec les instruments de musique. J'argumenterai par rapport à la méthode de solfiation de Maurice Martenot, que l'on pourrait comparer au Konnokol à certains aspects, pour enfin tirer des conclusions relatives à la voix.

Emile Jaques-Dalcroze définit la voix comme une des qualités essentielles pour pratiquer la musique, avec l'oreille et la conscience du son³. Après avoir perçu un son dans notre oreille, la voix est l'outil qui nous permet de reproduire le son, puis de se rendre compte de l'idée que l'oreille s'est faite du son. Il est évident que la voix reste le premier instrument du musicien, qu'il porte toujours sur lui, et auquel il a souvent recours en cas de problème ou de questionnement.

² Extrait d'une vidéo pédagogique sur le Konnokol postée sur la chaîne youtube "shaale"

³ Jaques-DALCROZE Emile, "Le Rythme, la musique et l'éducation", Paris, Librairie Fischbacher, 1920, p.37

I.1) Décomplexer la voix ?

En effet souvent l'élève est complexé par l'utilisation de sa voix, et faire un exercice de type « improviser vocalement avec son prénom » peut être trop libre et « effrayant » pour certains élèves. En utilisant un vocabulaire pré-établi unifiant les différents élèves, et en ayant quelques éléments simples déjà acquis via le Konnokol, la tâche devient plus simple.

Concernant ce point, les personnes que j'ai pu interviewer ont des points de vue différents⁴. Damien Schmutz, qui a animé beaucoup de spectacles pour enfants basés sur le rythme, et également animé des ateliers de rythme pour adultes. est convaincu que l'outil Konnokol est efficace pour décomplexer la voix.

Cependant, d'après Adrien Desse, certains élèves seront naturellement plus ou moins enclins à un travail vocal, et de son expérience la plupart du temps la forme de l'exercice ne change pas beaucoup la manière dont l'élève l'appréhende. Il s'agit de bien connaître ses élèves pour ne pas les rendre trop réticents.

Dans tous les cas, le Konnokol peut également devenir "prétexte" ou "diversion" pour utiliser sa voix: on donne l'impression de travailler le rythme (et en plus, on le fait) alors que l'objectif est de travailler sur la voix; l'élève se préoccupe moins de sa voix car il est focalisé sur autre chose.

Claire-Lise Dutoit-Carlier décrit les différents outils que l'on peut utiliser dans la pratique pédagogique. Il y est question de la voix, du chant, de la flûte et des instruments de percussion. La voix est selon elle un élément important dans la pratique, car elle est ancrée dans la compréhension du monde qui nous entoure. Elle nous touche directement, contrairement aux notes, auxquelles notre oreille se forme peu à peu. Le chant est apprécié par tous, et jouit de la même puissance émotionnelle ; il a également des bienfaits pour des personnes inhibées ou instables. Le chant permet également aux élèves d'expérimenter, jouer, se découvrir des facettes d'eux-mêmes qu'ils n'auraient jamais utilisées jusqu'alors.

4 Voir liste des personnes interviewées en annexe 3

I.2) Parallèles entre musique et langage parlé

La prononciation de phrases dans le langage parlé est constituée de voyelles et consonnes et espaces qui forment un rythme, dont certaines caractéristiques sont comparables à la musique (certaines études mettent même en évidence le lien entre le « rythme d'une langue » et la musique jouée dans le pays qui parle cette langue, mais cet aspect est trop vaste pour entrer dans le cadre de mes recherches).

On retrouve ainsi des voyelles courtes ou allongées (comparables à des notes tenues plus ou moins longues), des consonnes occlusives sonores (« p », « t », « k ») qui ne peuvent produire qu'un seul impact sans entretenir le son, à la manière d'une percussion ; on peut également influencer sur la position de la langue, l'ouverture de la bouche et le lieu d'articulation pour influencer sur le timbre de la voix. Nous sommes également capable de produire des sons ayant des caractères "doux" ("l", "v", "j" "ou") ou "durs" ("s", "k", "i")⁵, comme un instrument. Nous avons donc la possibilité d'exprimer une vaste palette d'éléments musicaux différents grâce au langage que nous avons appris depuis la naissance.

Le Konnakol n'est évidemment pas le seul langage rythmique à avoir émergé dans le monde. ce lien entre le langage et le rythme est illustré depuis longtemps dans de nombreux pays⁶. Dans la musique arabe, le « Dum » et le « Tak » prononcés correspondent à des sons produits sur une percussion, par exemple une darbouka. Ces deux sons introduisent immédiatement la notion de grave/aigu, et de tension/relâchement. La syllabe « dum » a deux consonnes sonores, or le « tak » a deux consonnes sourdes. Le « m » final produit une résonance, contrastant avec l'arrêt net de la sourde « k ».

Autre aspect : en Afrique de l'ouest, les percussions ont servi historiquement de moyen de communication entre villages. La percussion avait donc pour rôle d'imiter la langue parlée; devenant intrinsèquement liée à celle-ci.

Il y a également le Scat, langage rythmique issu du Jazz. Ici le son de chaque syllabe est très important; néanmoins ce langage est plutôt destiné à être mélodique, et sa réalisation est particulièrement difficile, donc n'est pas adaptée à tous les niveaux.

5 MASSART Arnould, "Première partie : les syllabes rythmiques dans les traditions extra-européennes", *De la tête aux pieds* n°28 (article en ligne), p.1

6 Ibid. p.3

Au Japon, le système *kutchi shôga*, utilisé pour les tambours Daïko, est proche du système africain. Mais il a des aspects intéressants supplémentaires: certaines syllabes peuvent selon le contexte se dédoubler (le "do" devient "doro"; sons proches mais cohérents entre eux; cela permet d'éviter la confusion en cas de répétition de la même syllabe). Le système comporte une syllabe prévue pour définir l'absence de son, ce qui est plutôt rare.

Pour pouvoir pratiquer le Konnokol, il faut pouvoir utiliser les syllabes indiennes ; la richesse phonétique de notre langue nous permet de toutes les prononcer sans difficulté. En combinant judicieusement consonnes et voyelles, et en alternant la position de la langue et l'ouverture de la bouche, notre appareil vocal peut alors devenir très vélocé; les instrumentistes à vent le savent bien lorsqu'ils utilisent le détaché.

Une fois que les syllabes de base sont acquises, peuvent s'y ajouter des nuances de prononciation; ainsi "Dhin" peut devenir "Thin", et "Thakitha" peut devenir "Thakite", et deux "Thakedime" enchaînés deviennent le groupe de 8 "ThakedimeThakedjunno".

Au fil du temps et des artistes de plus en plus inventifs et talentueux, le raffinement de l'art du Konnokol a permis, d'après Lisa Young⁷, qu'il devienne une pratique de plus en plus raffinée, et possède beaucoup plus de nuances que les instruments eux-mêmes à l'origine de ce langage.

I.3) Méthode Martenot : différences, avantages, inconvénients

Nous sommes donc naturellement "équipés", grâce à notre outil qu'est le langage, avec un panel de techniques permettant d'exécuter de nombreux sons ayant des caractéristiques musicales (rythme, hauteur, intensité, timbre). On pourrait alors arguer que la solfiation inventée par Maurice Martenot (« noire, noire, tri-o-let noire ») utilise également le langage, mais les mots utilisés ne sont qu'une représentation du rythme exécuté, ils ne tirent pas forcément parti des qualités que notre appareil vocal peut proposer.

De plus, la solfiation de Martenot est un outil permettant de comprendre un rythme, mais n'a pas forcément un but musical; quand on chante « noire, noire, deux croches noires » on exécute un exercice, on ne se sent pas en train de faire de la musique. Avec le Konnokol, ce motif, qui pourrait

⁷ YOUNG Lisa, "*Konnokol, the history and development of solkattu*", thèse de Master en performance de la musique au Victorian College of the arts, Université de Melbourne, p.23

être exécuté de cette manière : « Tha, Tha, Thake Tha » (les virgules représentent un "allongement" du motif), chaque élément rythmique début par une consonne impactante⁸, les voyelles sont les mêmes au début de chaque temps, le son produit est « plus chantant ». On peut également inclure des variations, telles que « Tha, Dhim, ThaDhim Tha, », là où dans la méthode de Martenot les sons sont plus limités.

Le désavantage par rapport à la méthode de Martenot, est que l'on perd la codification européenne de chaque rythme; un "Tha," peut représenter une noire, un croche, une noire pointée ou autre en Konnokol. L'enseignement théorique des formules rythmiques de base européennes (ronde / blanche / noire etc...) doit se faire à un moment ou un autre dans l'enseignement du rythme, mais la réalisation peut se faire en Konnokol.

Un des avantages principaux du Konnokol comparé à la solfiation de Martenot est que l'on peut jouer de la musique avec cet outil (voir *Manjunath B.C* ou « Drip » de *Tigran Hamasyan*), il s'agit donc d'un outil utilisable en tant qu'élève mais également en tant que musicien.

I.4) Expérimentations

Une de mes expérimentations s'est déroulée au CRR d'Annecy, où j'ai animé deux ateliers de Konnokol au sein d'un cours de polyrythmie/Percussions Corporelles de deuxième/troisième cycle musiques actuelles. J'ai utilisé un support écrit⁹ distribué aux élèves sur lequel étaient notées les différentes syllabes nécessaires, ainsi que certains exercices. J'ai constaté que l'apprentissage de ces syllabes était très rapide et devenait assez rapidement naturel.

La simplicité de ces syllabes a permis d'exécuter des rythmes allant jusqu'environ les doubles croches à un tempo de 120 à la noire, dès le premier cours. La prononciation n'a pas du tout été un problème; au niveau vocal c'était surtout le manque d'inflexions et d'accents dans le jeu qui transformaient les tâches en exercices plutôt qu'en jeu. Je pense qu'à la manière de l'enseignement percussif d'Afrique de l'ouest¹⁰, les accents et nuances peuvent être surtout apprises par mimétisme.

8 MASSART Arnould, "Première partie : les syllabes rythmiques dans les traditions extra-européennes", *De la tête aux pieds* n°28, p.9

9 Voir Annexes 2.1 et 2.2

10 MASSART Arnould, "Première partie : les syllabes rythmiques dans les traditions extra-européennes", *De la tête aux pieds* n°28, p.3

I.5) Conclusion

L'utilisation de la voix permet de travailler le rythme, les accents, la pulsation intérieure et l'improvisation ; le tout à un niveau que l'on règle en fonction du niveau, des attentes de l'élève.

Il faut cependant pour cela instaurer le vocabulaire et les techniques de base. Mais cela ne demande pas un travail trop conséquent ; on a besoin des syllabes de base (six syllabes sont suffisantes dans la plupart des cas), de quelques exemples, savoir comment compter une mesure, et c'est tout ; ces quelques éléments sont suffisants pour arriver déjà à des notions complexes (polyrythmies 3:5:4 ou mesures en 75/16 par exemple).

II - Le corps

"les muscles sont créés pour le mouvement, et le rythme c'est du mouvement"

– Emile Jaques-Dalcroze

Dans cette partie, je vais principalement étudier le lien entre le corps et le rythme, au travers de mes lectures d'Emile Jaques-Dalcroze, des interviews d'Adrien Desse, Christelle Séry, Stéphanie Combette et Damien Schmutz. Par la suite, je mettrai cela en relief par rapport à l'utilisation qui en est faite en Inde. Puis je conclurai sur l'importance des notions d'oral et d'écrit dans ce type d'enseignement.

II. 1) Le point de vue d'Émile Jaques-Dalcroze

En 1920 déjà, Émile Jaques-Dalcroze parle du travail avec le corps dans les prérequis du musicien; il doit développer l'oreille, la voix et la conscience du son d'un côté, mais également le corps et la conscience du rythme corporel¹¹. C'est grâce au corps que l'on peut réaliser et percevoir les rythmes.

Quand il parle de rythme, Émile Jaques-Dalcroze commence par énoncer un fait ; le musicien doit développer son sens du rythme. Et pour cela, il doit apprendre à avoir conscience du son, et conscience du rythme. Pour développer cette conscience, l'élève doit utiliser son corps, en réitérant des expériences de mouvement du corps entier. Car de la même manière qu'on ne demande pas à un enfant de dessiner s'il n'a jamais manipulé de crayon, on ne peut pas demander à un enfant d'exécuter ou comprendre un rythme s'il n'a jamais pu le ressentir corporellement.

Pour exécuter des rythmes à la voix, il faut le concours du mouvement musculaire, de l'oreille et de la voix ; on ne peut pas commencer à travailler tout en même temps. L'oreille sera entraînée via l'exposition successive ; la voix dépend déjà du rythme respiratoire ; c'est donc sur l'appareil musculaire qu'il faut commencer à travailler. En répétant des expériences musculaires, se développe la mémoire musculaire, qui permet d'ancrer les rythmes de manière concrète.

Toute personne, peu importe qu'elle ait faite de la musique dans sa vie ou non, possède des rythmes physiologiques. Celui du cœur, non contrôlable, et pas toujours perceptible ; la respiration,

11 Jaques-DALCROZE Emile, "Le Rythme, la musique et l'éducation", Paris, Librairie Fischbacher, 1920, p.37

contrôlable de manière limitée, et la marche. La marche est intéressante car elle repose sur des muscles que nous contrôlons beaucoup plus que ceux de notre respiration, et la marche est un mouvement équilibré et régulier.

Lorsque nous jouons de la musique, il est nécessaire d'être précis dans le temps, mais que notre mouvement soit contrôlé; ni trop violent ou trop faible, ni trop ample ou trop crispé. Le travail du musicien consiste donc à pouvoir agir sur les leviers musculaires et spatiaux afin que les sons produits soient exécutés correctement, sans tension, pendant la durée requise. Pour réunir correctement ces paramètres, il faut que l'élève travaille des mouvements d'intensités différentes.

Il souligne donc l'importance de travailler avec des mouvements. D'intensités différentes ; pour avoir conscience du temps et de l'espace, il faut également savoir quelle énergie est nécessaire pour les combler. Le rythme est donc lié au geste, paramètre musical très important.

Selon lui, il est préférable de travailler le geste corporel de l'élève avant de travailler la pratique instrumentale¹²; ainsi l'élève n'aura pas besoin de corriger un défaut mécanique en se mettant à jouer, car il aura déjà acquis un contrôle et une conscience de ses mouvements.

On peut faire un parallèle intéressant entre le point de vue d'Emile Jaques-Dalcroze et la formule mathématique simple de la vitesse.

Si l'on détermine à l'avance la force musculaire nécessaire et la portion d'espace à parcourir, on détermine la fraction de temps. On peut ramener la réflexion d'Émile Jaques-Dalcroze à la formule mathématique¹³ :

$$\textbf{Vitesse} = \frac{\textbf{distance}}{\textbf{temps}}$$

où l'on modifie le terme vitesse par la force musculaire (car les deux sont proportionnels dans un mouvement libre) afin d'obtenir la formule suivante :

$$\textbf{Force musculaire} = \frac{\textbf{espace à parcourir}}{\textbf{temps pour exécuter le mouvement}}$$

Ces trois valeurs sont directement liées les unes aux autres ; ainsi si l'on connaît la durée pour exécuter un mouvement et que l'on mesure l'espace que l'on va parcourir en le faisant, on peut calculer la force musculaire que l'on va engager afin d'exécuter ce mouvement.

12 Jaques-DALCROZE Emile, "Le Rythme, la musique et l'éducation", Paris, Librairie Fischbacher, 1920, p.38

13 Ibid, p.39

Il existe une connexion instinctive entre les rythmes et le geste chez le musicien (pour exprimer la vigueur, on brandit le poing, pour exprimer une finesse on rejoint le pouce et l'index en un mouvement très petit et prenant peu d'espace) car le corps est le moyen d'expression de la pensée.

Une partie du rôle d'un chef d'orchestre par exemple, est de pouvoir communiquer aux musiciens la manière et l'intensité de la partie à jouer le plus clairement possible; un bon chef n'utilisera pas que ses bras en restant droit comme un roc; au contraire la majorité de son corps sera en mouvement, mobilisée.

Plus tard dans l'éducation, le rythme devient intériorisé; dans sa méthode¹⁴, Émile Jaques-Dalcroze recommande expressément à ses élèves (une fois qu'ils ont fait de la gymnastique rythmique et qu'ils ont des bases rythmiques acquises) d'être en mouvement, puis de s'arrêter pendant une mesure dans une position, en ne comptant les temps vide avec aucune partie de leur corps, en étant totalement fixes. Il faut donc éduquer tout l'appareil musculaire à être en contrôle. Il faut pouvoir contrôler son mouvement par les trois paramètres décrits précédemment, mais également pouvoir contrôler l'absence de mouvement, et ce dans tout le corps.

L'élève doit, une fois qu'il a travaillé à prendre conscience et contrôler son corps dans l'espace, travailler sa conscience du rythme, pour créer sa capacité à représenter dans sa tête un mouvement dans l'espace et le temps. Une fois ce travail réalisé, vient le travail à l'instrument, la reconnaissance de rythmes extérieurs, etc.

Cette méthode a confirmé quelque chose que j'ai remarqué au travers de mes expérimentations ; l'importance de travailler la notion de « vide » dans le rythme. De manière générale, quand il y a un silence dans la musique, on le compte quand même, en hochant la tête, en battant du pied, etc... Donc le silence est toujours joué, exécuté et compté, et quand nous n'avons pas assez travaillé le rythme, notre corps nécessite du mouvement même quand il y a du silence, afin que la conscience du corps puisse assurer la conscience du temps.

Quel liens peut-on tirer entre les enseignements d'Émile Jaques-Dalcroze et le Konnakol ? Car en général, dans la pratique du Konnakol, le corps est peu en mouvement; il se pratique typiquement assis, et le décompte des *tals* avec les mains n'est pas systématique. On peut déjà constater que le raisonnement d'Émile Jaques-Dalcroze se tient par rapport à la musique indienne ;

14 Jaques-DALCROZE Emile, "Le Rythme, la musique et l'éducation", Paris, Librairie Fischbacher, 1920, p.42

le corps sert effectivement de référence pour le temps, et avec l'expérience, les trois paramètres (force musculaire, espace requis pour effectuer le mouvement et durée pour le réaliser) sont maîtrisés.

Mon avis est que sur ce point, la musique indienne repose sur énormément de répétition, de mimétisme du maître, et comme le disait Adrien Desse au cours de son interview, sur une forme de transe. Je pense que les musiciens indiens atteignent des niveaux d'excellence technique car ils suivent un seul enseignement, sans faire de concession, en consacrant toute leur énergie dans la musique pendant des années. Mais ce genre de travail ne prendra pas en compte comment l'élève se meut dans l'espace, quelles sont les parties du corps qu'il va le mieux contrôler, à quel point il a conscience de son corps dans l'espace. Je pense que le travail avec l'intégralité du corps, qui n'est pas fait en Inde, doit être fait néanmoins dans notre enseignement, car très important pour notre répertoire.

Dans mes recherches, je me suis également intéressé à la méthode O Passo, avec laquelle je pensais faire certains parallèles. J'en ai entendu parler principalement par Adrien Desse. Il m'a décrit un atelier au cours duquel il a participé :

« J'ai aussi fait un stage avec Lucas Ciavatta, créateur de la méthode O Passo. J'ai été complètement convaincu par sa méthode quand il nous a fait ce stage. Il a mis en cercle 90 personnes, de niveaux différents, musiciens et danseurs, et a fait danser tout le monde selon les pas de sa méthode. Vu que cette méthode fait que tu avances et recules pendant le décompte des temps, le cercle grandissait et rétrécissait à chaque pulsation. Il a donné différentes claves à différentes parties du cercle, puis a fait circuler les claves entre les différents groupes. Au début on n'était pas tous ensemble, mais à force de répétition, les 90 personnes ont trouvé la pulsation commune, et tout s'est mis à marcher super bien, alors qu'on était 90. Pédagogiquement, ça m'a sacrément convaincu. »

J'ai trouvé la méthode très intéressante, et pouvant être complémentaire du Konnokol, et rejoignant les théories d'Émile Jaques-Dalcroze. Je n'ai pas vraiment étudié spécifiquement la méthode O Passo, mais je pense qu'elle peut très bien s'intégrer dans certains cas, en présentant les avantages d'être une méthode, contrairement à l'utilisation que je souhaite faire du Konnokol, comme un ou des outils.

II.2) Le corps dans la musique indienne

Dans les concerts de musique indienne, les participants sont dans la grande majorité des cas assis. Quand ils ne sont pas en train de jouer ou de chanter, on peut parfois les apercevoir frapper la pulsation avec leur main, soit contre leur jambe, soit « dans le vide ». Tout le monde bat avec les mêmes gestes, souvent pendant un passage de soliste. Ainsi si le soliste perd le fil de la pulsation ou de la structure, à tout moment il peut regarder ses collègues et savoir quasi-instantanément où il se situe dans le cycle. D'après Christelle Séry, dans la musique indienne le corps ne fait généralement pas de grands mouvements ; les musiciens sont dans la maîtrise, mais en ayant une posture assez calme et réservée la plupart du temps.

Le système¹⁵, très différent de celui occidental permet de se repérer au sein d'une mesure : on utilise un ensemble de « Tal »-s qui renseignent combien la mesure compte de *laghum(s)* et de *dritham(s)*. Puis le *jathi* définit combien de temps il y a par *laghum*. Le *gathi* indique en combien on subdivise chaque temps (3, 4, 5, 7 ou 9).

Ces trois notions, combinées, permettent de définir à la fois combien il y a de temps par mesure, en combien chaque temps est subdivisé (équivalent à la signature rythmique) et quels sont les temps importants dans la mesure. Par exemple en « *Adi thala* », on est en « *triputa thala* » (1 *laghum* 2 *drithams*), le *laghum* dure 4 temps, les *drithams* 2 chacun (donc c'est un 8 temps, 4 + 2 + 2) et le *chatustra gathi* indique qu'on divise les temps en 4 (donc des doubles croches en binaire). Cela indique un 8/4, mais en plus de ça renseigne sur le fait que les temps 1, 5 et 7 ont une certaine importance.

Ces notions ne sont peut-être pas fondamentales dans le cadre d'un apprentissage non-intensif de la musique indienne. Cependant ce système a un avantage : en connaissant cette théorie on peut compter des mesures complexes facilement, avec une seule main. Les doigts sont posés sur la paume (ou la jambe), et en *adi thala* par exemple, si c'est l'annulaire qui est posé cela indique qu'on est actuellement sur le troisième temps.

De cela découlent de nombreux avantages ; il devient plus facile de compter des mesures complexes qu'avec une battue ; visuellement on peut se repérer précisément dans la mesure en regardant les mains de quelqu'un qui compte. Si besoin est, on peut compter les temps avec les doigts, mais discrètement (pour ne pas le laisser transparaître devant un public). Ainsi le corps garde un repère proprioceptif pour se repérer dans la mesure, sans faire de grand(s) geste(s).

15 Voir Annexe 1

II.3) Oral / Ecrit

Il existe dans la musique indienne un système de notation pour fixer sur un support la musique. C'est en général un outil qui permet de se remémorer de certaines phrases ou compositions ; Les élèves apprenant le Konnakol ont souvent avec eux un carnet¹⁶ sur lequel ils prennent des notes pendant leurs cours. Mais il ne s'agit que d'un outil pratique pour conserver à court terme certaines informations ; la passation des savoirs se fait traditionnellement oralement.

J'ai pu observer un cours de danse donné par Stéphanie Combette, où la connexion établie entre l'écrit et l'oral m'est apparue comme très intéressante. En utilisant la méthode Dalcroze, elle fait ressentir une formule rythmique aux danseurs en les accompagnant au piano ; ils doivent associer un geste à une formule rythmique. Intervient donc un travail d'anticipation du mouvement, qui force à prendre conscience du rythme au sein de la pulsation.

Après ce travail, elle emmène les élèves au tableau et les questionne sur la formule utilisée, comment l'écrire, quelle longueur elle fait. Il y a donc dans un premier temps une intériorisation du rythme, puis ensuite cela est connecté avec la théorie. Les élèves deviennent à la fois capables de danser ce rythme mais également de l'expliquer.

Un outil très intéressant de Stéphanie Combette qui mêle oral et écrit, est un ensemble de petites cartes cartonnées qui contiennent chacune un rythme d'un temps (deux croches, croches deux doubles pour le binaire, Noire croche ou sicilienne pour le ternaire, etc...). Elle les pose par terre en ligne, et les danseurs doivent avancer le long des cartes en « dansant chaque formule ». Cela lie un travail de pulsation, d'anticipation, lecture rythmique et réalisation technique du rythme.

Cette méthode semble un bon axe pour l'enseignement ; car dans la musique indienne la pulsation est ancrée avec moins de mouvement. Or le mouvement du corps permet de quantifier l'écoulement du temps.

16 YOUNG Lisa, "*Konnakol, the history and development of solkattu*", thèse de Master en Performance de la musique au Victorian College of the arts, Université de Melbourne, p.28

III – La pratique instrumentale

III.1) En Inde

Le Konnakol est parfois utilisé en tant qu'instrument, mais souvent c'est pour travailler l'instrument qu'il est pratiqué. Les syllabes utilisées dans le Konnakol découlent des sons produits par les instruments rythmiques typiques de l'Inde¹⁷ ; les tablas et le mridangam.

Le Konnakol est donc indispensable à l'étude de ces deux instruments ; son chanté et son produit à l'instrument sont indissociables. Le Konnakol n'est pas qu'une solfiation du rythme, mais un langage à part entière, que les musiciens utilisent pour communiquer ; ce même s'ils ne jouent pas du même instrument. C'est donc un langage pour transmettre des informations, mais également pour lier le geste, le son produit à l'esprit.

Si avec un ou plusieurs élèves, on établit une base de connaissances (syllabes de base, comment compter les temps et quelques exemples), cela donne un vocabulaire qui peut faciliter la compréhension et peut être pratique dans de nombreux cas de figure (par exemple pour indiquer qu'on est dans un 3 pour 4 en binaire : « THA ke dhi ME tha ke DHI me tha KE di me » → indique la pulsation, la subdivision, et les groupes de notes ; c'est plus rapide et intuitif que « croche pointée double liée à deux croches liée à double croche / groupe de croches pointées sur un 3/4 »).

Le vocabulaire, une fois établi, peut évidemment se compléter avec un langage écrit par exemple : dans le cadre du travail sur un morceau, si l'élève a des placements en groupes de 3 sur des quintolets à faire, on peut utiliser le Konnakol pour expliquer, ressentir, chanter puis jouer la partie, même si tout le reste du morceau est déchiffré.

Dans le cadre de l'apprentissage d'un morceau toujours, le Konnakol peut être utilisé ponctuellement afin de relever ou comprendre une partie rythmique que l'on ne comprend pas. En établissant une méthodologie de relevé, l'outil devient autant utile pour un élève débutant que pour un élève confirmé. Dans mon cas, c'est justement la possibilité de relever des rythmes complexes (groupes *Car Bomb* ou *Gojira*) qui m'a poussé à approfondir cette connaissance. Mais à force de réflexion, j'ai remarqué que cela pouvait être accessible à différents niveaux.

Le travail ainsi fait peut être ensuite réalisé à l'instrument si l'on a réalisé l'étape intermédiaire de relevé / reproduction en utilisant le Konnakol. Comme un instrumentiste qui pense le nom des notes, on peut également penser les rythmes pendant que l'on joue, voire les chanter si l'on ne fait pas d'un instrument à vent.

¹⁷ YOUNG Lisa, "*Konnakol, the history and development of solkattu*", thèse de Master en Performance de la musique au Victorian College of the arts, *Université de Melbourne*, p.23

III.2) Dans les musiques actuelles

On constate que le Konnakol est souvent découvert par des instrumentistes qui souhaitent développer le rythme et qui, focalisé dans cette direction, découvrent d'une manière ou d'une autre le Konnakol. Souvent, celui-ci devient alors rapidement important dans la pratique du musicien. C'est de cette manière qu'on peut observer John McLaughlin, Bernhard Schimpelsberger ou encore Nik Bartsch Ronin animer des ateliers axés autour de la musique indienne, alors qu'eux-mêmes n'en sont pas originaires, mais leur pratique du Konnakol a fortement enrichi leur jeu instrumental.

La pratique du Konnakol est souvent liée aux instruments indiens; Ghatam, Kanjira, Mrindangam ou tablas. Mais un batteur allemand, Bernhard Schimpelsberger, a su tirer parti du Konnakol en l'intégrant à sa pratique de la batterie. Tout comme les musiciens indiens, pendant ses concerts il alterne entre jeu instrumental, jeu vocal, ou combinaison des deux. Mohini Dey, très jeune bassiste électrique indienne prodige, est connue pour sa technique bassistique très élevée; elle est cependant également maître dans l'art du Konnakol.

La France n'étant pas forcément un pays avec les conservatoires les plus fournis en Mrindangam, Tablas et Ghatam, On pourra lier le travail du Konnakol avec les instruments que l'on pratique, non indiens (de la même manière que Mohini Dey, bassiste) ; et concernant les élèves en éveil, certains instruments peuvent être plus intéressants que d'autres. Les tambourins, timbales, baguettes, renforcent le sens métrique¹⁸. Ils sont utilisés à l'apprentissage de rythmes simples. Ils permettent de passer plus aisément à la réalisation corporelle, toujours plus difficile à obtenir. Triangles, cymbales, crotales, conduisent à un parfait éveil de la structure sonore. Il ne faut pas par contre se cantonner trop aux instruments mélodiques, les mélodies et harmonies introduisent un élément de vie intime.

Les instruments de musique indiens représentent une difficulté supplémentaire ; ils sont tous difficiles à jouer ; il y a donc un prérequis d'être passionné et motivé avant de commencer l'apprentissage. De plus, l'affectif est très présent de par la relation très proche entre maître et élève, affectif qu'en Occident on ne laisse pas forcément transparaître au contraire.

18 DUTOIT-CARLIER Elise, *"Emile Jaques-Dalcroze, createur de la rythmique"*, Neuchâtel, Ed. De la Braconnière, 1965, p.382

III.3) Conclusion

En tant que musicien, il m'est arrivé d'utiliser le Konnokol pour improviser ou composer. Pour la composition, j'utilise le Konnokol comme un jeu-contrainte ; je m'amuse à trouver une formule rythmique intéressante, je m'amuse avec des variations de cette formule, puis je réfléchis à la manière dont je vais pouvoir intégrer cette rythmique dans un contexte musical.

Pour l'improvisation, il m'est arrivé de ne pas chanter ce que je joue, mais de partir de l'élément rythmique. La difficulté réside dans le fait qu'il est difficile à la fois de penser au son des syllabes prononcées et en même temps à ce que l'on joue sur l'instrument. Dans ce genre de cas, ce qui facilite le plus la tâche, est l'utilisation de formules pré-établies.

A la suite des lectures précédentes et interviews, je pense que l'instrument n'est pas forcément la meilleure porte d'entrée au Konnokol ; il est trop difficile de se concentrer à la fois sur l'instrument et sur la voix. Je rejoins le point de vue d'Emile Jaques-Dalcroze, je pense que le plus judicieux est de commencer par un travail sur le corps, puis la voix, puis vient l'instrument.

Mais la démarche globale de ce mémoire est de tenter de répondre à la question : le Konnokol est-il un formidable outil ? Et encore une fois, dans le cadre du travail instrumental, certes pour des niveaux plus confirmés, oui le Konnokol peut être un formidable outil. Il peut être une manière de travailler la dissociation chant/instrument (pour les instruments qui ne sont pas à vent), travailler les accents ou l'improvisation. Si l'on est au stade où la maîtrise de la force musculaire et la conscience de son corps, du temps et de l'espace sont maîtrisés, le travail lié à l'instrument peut devenir l'étape supplémentaire.

IV - La formation du musicien

IV.1) En Inde

Lisa Young, dans sa thèse, dresse tout d'abord un tableau de l'éducation rythmique en Inde¹⁹. Le système de Gourou/élève y règne, et les élèves contestent peu leurs maîtres. L'apprentissage est oral, les élèves ne prenant que quelques notes parfois. Un système ancien est décrit ; les élèves posent peu de questions, travaillent très dur, vouent une partie de leur vie à l'apprentissage, et sont soumis à une éducation stricte. Cette méthode n'est pas similaire à la tradition pédagogique française, j'ai donc pris conscience qu'il faudrait savoir quelles choses seraient à prendre, ou à ne pas prendre.

Christelle Séry, qui a étudié au CNSM de Paris avec Patrick Moutal (enseignant spécialiste de la musique de l'Inde du Nord, qui y a passé 14 ans), a constaté que l'enseignement était beaucoup basé sur du mimétisme et de l'oralité. Concernant la hiérarchie maître/élève, elle confirme que c'est très présent dans la culture de la musique indienne. Cela a pour conséquence qu'il faut montrer beaucoup d'enthousiasme afin de trouver un maître. Le fait d'être très impliqué dans le travail de son maître peut avoir ses avantages selon elle; si le maître montre beaucoup de joie et de plaisir dans le jeu, de manière communicative cela peut devenir jouissif pour l'élève de venir à chaque cours.

La découverte du Konnakol permet également de découvrir une partie de la culture musicale indienne, et de développer sa curiosité. Cet aspect culturel peut être une "porte d'entrée" à la découverte du Konnakol. De plus, en tant que musicien, il est toujours important de rester ouvert d'esprit et curieux vis-à-vis de la musique faite autour de nous. Pendant sa découverte des rythmiques indiennes au cours d'ateliers avec Stéphane Galland ou Guillaume Orti, Adrien Desse affirme que cela lui a « ouvert un nouveau monde », mais tout en restant ludique.

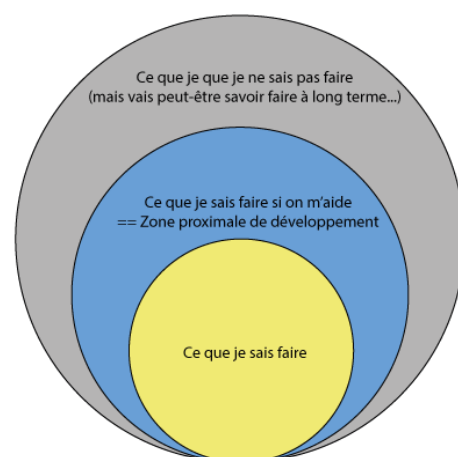
« Il y a une autre chose dans notre culture qu'on a un peu moins, même si ça tend à changer ; c'est le côté « transe ». Évidemment on ne peut pas demander aux élèves de se réunir et jouer la même chose pendant 6 heures, mais c'est bien si on peut arriver à un stade où quand on joue, le corps prend le relais, et l'esprit s'échappe. » (Adrien Desse)

¹⁹ YOUNG Lisa, "*Konnakol, the history and development of solkattu*", thèse de Master en Performance de la musique au Victorian College of the arts, Université de Melbourne, p.19

« je pense que [la musique indienne, N.D.R] c'est quelque chose de plutôt intime ; par exemple au CNSM, les cours avec Patrick Moutal, se passaient sur un tapis, on enlevait les chaussures et on était tous en rond, il y avait donc une proximité. Tout le monde jouait assis en tailleur, par terre, sauf bien sûr les pianistes. Ça change la manière de jouer, il y a une espèce de proximité » (Christelle Séry)

Il y aura forcément une part de choix dans ce que l'enseignement fera, ce qui me paraît plus intéressant pour un musicien français que la manière indienne ou un seul maître possède tout le savoir et a forcément raison. J'utiliserais sans doute le Konnakol à ma manière, en accentuant les syllabes ou en combinant les phrases rythmiques d'une certaine manière, mais l'élève ou un autre professeur pourra tout à fait avoir une méthode différente; du moment que l'outil permet de réaliser la tâche requise.

Le concept de zone proximale de développement devient alors une bonne référence pour axer son travail en tant que pédagogue : l'élève a une certaine zone d'autonomie car il a acquis préalablement des savoirs, syllabes et formules rythmiques simples, et la combinaison de ceux-ci lui permet d'être dans la Zone Proximale de Développement. Mais le cadre limitant (exercice vocal, phonèmes pré-établis, pulsation constante) permet que la tâche ne soit pas dans une zone d'inconnu. La découverte de nouveaux éléments (culture, syllabe, techniques, vitesse) permet de sortir de la zone de confort.



IV.2) Intériorisation / exteriorisation

La démarche la plus complète, semble être celle de Dalcroze, car elle permet d'appréhender le rythme à tous les niveaux; cependant cela demande de ne pas toucher à l'instrument pendant un certain temps, ce qui peut devenir frustrant. Si l'on est soumis à plus de contraintes, on peut peut-être plutôt utiliser une technique comme celle de Damien Schmütz en commençant par la voix puis en allant vers le corps; car on se met à jouer directement, l'exercice est agréable immédiatement.

IV.3) Oral / écrit

La question de l'oral et de l'écrit se pose dans l'utilisation du Konnakol dans l'enseignement du rythme, car nous utilisons en France un système écrit codifié assez complexe, on pourrait donc penser que ce système oral peut être limitant. Je trouve le point de vue d'Adrien Desse intéressant face à cette question :

« Je pense que c'est bien mieux quand ça reste oral, je suis un grand partisan de l'oralité dans l'apprentissage. L'écrit est toujours plus intellectualisé et moins dans la réalité pratique. On intègre mieux à l'oral je trouve, même si ça prend souvent plus de temps. J'ai parfois pris le temps d'enseigner des morceaux à des élèves oralement, ça prend du temps mais ensuite ils connaissent vraiment bien le morceau. Et la semaine d'après je leur montre la partition, ils disent « oh non, du 7/8 ? et 5 dièses à la clé ? Je peux pas faire ça ! » et je leur explique que si, parce que c'est le morceau qu'ils ont appris ! Le problème avec la lecture c'est qu'on confie une trop grosse partie du travail aux yeux, et on n'intègre pas forcément les mouvements et la manière de les faire. Quand l'élève apprend quelque chose par transmission orale, il est obligé de faire, de se mettre face à certaines problématiques. Une fois que c'est intégré, tu es sûr qu'il a acquis le morceau ; avec une partition tu ne peux pas être sûr qu'il a vraiment appris. Quand c'est oral, il n'y a que toi même pour te guider quand tu es en train de jouer. Si une formule, qu'elle soit rythmique, mélodique ou autre est claire pour l'élève avant même qu'il ait pris son instrument, alors elle le sera dès qu'il prendra son instrument, du moment qu'il n'y a pas d'obstacle technique. L'écrit est plus intellectualisé et moins dans la pratique »

Quand le travail est fait oralement, l'élève n'a d'autre choix que de se trouver sa propre méthode pour intégrer les connaissances et pouvoir les reproduire plus tard ; il se découvre et comprend comment il fonctionne.

Bien sûr, on ne peut pas remplacer aussi simplement que ça tout ce qui se fait de manière écrite, et l'écrit reste indispensable (ou très pratique) dans certains cas (en cas d'orchestre avec de nombreux musiciens, ou pour pouvoir déchiffrer rapidement). Mais pour acquérir, comprendre et pouvoir reproduire certaines notions, le travail oral est souvent celui qui permet à l'élève de progresser le plus vite.

Dans l'apprentissage, cet oralité permet de se séparer de la partition qui peut être un obstacle : on se met à se concentrer sur son corps, son ressenti ; ce qui est fondamental pour le rythme, et notre corps utilise des repères proprioceptifs pour intégrer le rythme. Les méthodes telles

que O Passo ou Dalcroze donnent des tâches qui mettent en action le corps et qui permettent l'apprentissage de notions rythmiques qui peuvent devenir complexe.

De plus, la méthode O Passo est souvent travaillée en groupe ; on instaure et développe des notions de pulsation collective, jeu ensemble, écoute mutuelle et mouvements de groupe, etc ; les élèves peuvent s'aider mutuellement et construire une dynamique de groupe.

Quand ce travail est fait de manière régulière, cela peut devenir très agréable tout en faisant travailler. On peut même atteindre un stade de « transe » qui peut être ce que l'on cherche ; que ce soit dans un objectif thérapeutique ou parce que c'est ce que l'on veut transmettre dans un concert par exemple.

Évidemment, certains élèves veulent écrire, avoir une trace pour se rassurer. Mais il est un bon exercice de rester oral pendant le travail, même si ça déstabilise certains. Je citerais à nouveau Adrien Desse : « Je me suis déjà retrouvé avec des élèves, j'enlève la partition de leur pupitre, je leur demande de faire un rythme, mais la pulsation, et comment les « impacts » du rythme tombent, ces notions ne sont pas du tout claires pour eux, c'est approximatif. Il faut alors faire un travail pour intégrer la pulsation, les subdivisions, etc. Je leur fait ressentir la pulsation avec les pieds, et à la voix je leur fait chanter toutes les subdivisions de chaque temps ; ensuite quand ils jouent ça devient tout de suite beaucoup plus en place. »

IV.4) Experimentations

Au cours de mon expérimentation en atelier au CRR d'Annecy, j'ai pu constater que l'apprentissage du vocabulaire a été rapide. La battue du rythme avec une seule main est pratique pour compter discrètement ou facilement différentes signatures rythmiques.

La difficulté réside dans la répétition de motifs, on ne sais pas forcément où on en est si par dessus on exécute quelque chose de compliqué (ex sur les deux *druthams* en *Adi thala* pendant une polyrythmie en doubles croches ou quintolets)

Accentuer certaines syllabes est parfois difficile (par exemple, *thakediME* n'est pas une accentuation très naturelle). Il faut donc prendre le temps de trouver une formule adaptée. Cela prend un temps supplémentaire mais est ludique !

Compléter l'utilisation des syllabes avec l'instrument paraît compliqué, car on superpose deux éléments qui ne fonctionnent pas de la même manière. Dans mon cas, la basse où j'utilise les doigts sur une tessiture de 4 octaves et où certains mouvement sont naturels, et ce que j'ai travaillé

en Konnokol, où je ne fais pas intervenir les notes, sont assez différents. Ne chantant pas les notes de base mais étant principalement kinesthésique dans ma connaissance de l'instrument, cela rajoute trop de difficulté pour moi. Le complément avec la basse se fait plutôt avec le Konnokol comme « outil intermédiaire » ; en cas de difficulté rythmique, je réfléchis et pense au motif en le travaillant avec la voix et les mains, puis je passe à l'instrument. Je peux éventuellement doubler l'instrument avec la voix, mais sans note.

Il est assez facile de faire des polyrythmies entre la voix et le corps de cette manière : la voix compte en donnant toutes les subdivisions. Le Konnokol permet de découper les subdivisions en « mots » ou phrases. Par dessus on peut exécuter des rythmes en tapant des mots. Pour simplifier la tâche, les rythmes tapés dans les mains ou claqués avec les doigts peuvent également être découpés ; le 7 en $2 + 2 + 3$ par exemple.

Une fois cette étape maîtrisée, on peut passer à l'exécution de polyrythmes, mais avec le corps. La voix peut donner la subdivision pendant un premier temps, puis en augmentant la difficulté on enlève la voix.

On peut également faire des polyrythmies seulement avec la voix, en mettant des accents, mais comme dit précédemment, ce n'est pas forcément la méthode la plus naturelle.

Je remarque qu'ancrer une pulsation irrégulière dans les pieds est difficile car intervient l'anticipation du mouvement. Ce passage est très important pour tout instrumentiste, car nous pratiquons des instruments qui n'exécutent pas les notes directement en voulant les jouer. Comme l'exercice de Dalcroze avec la balle rebondissante, il faut anticiper la latence induite par le mouvement afin que la production voulue (produire un son, impacter la balle avec le sol) soit réalisée au bon moment. La maîtrise de notre corps devient un prérequis essentiel.

Cependant nous n'avons pas toujours la liberté de mouvement que nous souhaitons en conditions de concert pour pouvoir bouger librement. De la même manière que les musiciens indiens, il faut apprendre à stabiliser les choses intérieurement avant de les exprimer extérieurement.

Une manière dont je me sers souvent du Konnokol est pour comprendre un rythme. Je commence par repérer la subdivision, puis par répétition je trouve différents mots formés à partir de syllabes du Konnokol jusqu'à ce que les mots trouvés correspondent à ce que j'entends. Cela m'a permis de comprendre le fonctionnement de morceaux de groupes comme *meshuggah* ou *car bomb*. Ici la possibilité de découper des motifs en syllabes rythmiques faciles à prononcer, et en travaillant la technique, permet de décomposer des motifs très rapides et très changeants.

Dans certains groupes dans lesquels j'ai joué, pendant les répétitions il est arrivé qu'une personne ait une difficulté à exécuter un rythme. J'ai proposé que tout le monde prononce les syllabes en konnokol pour chanter le rythme, avant de le jouer. Par exemple un batteur devait jouer des croches sur des septolets joués par le guitariste. J'ai fait chanter à tout le monde les septolets « takedhime thakite » et pour avoir la « moitié » de la mesure, j'ai doublé la vitesse du « me » en ajoutant une syllabe, ce qui donnait « tha ke dhi mete tha ki te » et la double croche en l'air était donc sur le « te » après le « me ». Cela a permis rapidement au batteur de placer ses croches et d'avoir un moyen pour se repérer en écoutant le septolet.

Dans le cadre de l'accompagnement d'un groupe amateur à La Vapeur (SMAC à Dijon), le bassiste avait des difficultés à jouer les croches en l'air dans un style ska. J'ai fait un travail à tout le groupe ; nous nous sommes levés, avons tous battu la pulsation avec nos pieds. Ensuite, nous avons ajouté les subdivision en croches avec la voix (tha – ke), puis tapé des mains sur chaque croche (toujours en chantant), puis tapé seulement la croche en l'air avec les mains. Ainsi, tout le monde a pu sentir le balancement entre la pulsation et la croche en l'air. Pendant que les autres membres continuaient avec la voix et les pieds, j'ai fait jouer le bassiste sur les croches en l'air, ce qui a bien fonctionné, à un tempo médium.

J'ai pu remarquer la difficulté exactement de la manière dont Emile Jaques-Dalcroze l'a anticipé ; le corps est contraint de faire certains mouvement dans un espace et un temps donné, et la non maîtrise du contrôle musculaire fait que sur les croches en l'air, soit les personnes étaient trop crispées, soit en retard ou en avance, soit faisaient des très petits gestes (lien indissociable entre force musculaire, espace à parcourir et durée pour parcourir l'espace).

IV.5) Mise en œuvre

Évidemment, ce qui nous intéresse en tant que pédagogues est comment utiliser l'outil. Il ne s'agit pas là de créer une méthode complète, ou énumérer nombre de mises en œuvre possible d'exercices utilisant le Konnokol, mais plutôt d'illustrer avec quelques exemples ce qu'il est possible de faire.

Une technique de Damien Schmutz est d'associer des parties du corps avec une voyelle (é = pied, i = cuisse, o/ou = torse, a = main) puis des consonnes avec un côté du corps (« t pour troite et k pour kauche, à l'alsacienne ») pour créer des tournes d'abord orale; ensuite ces tournes sont exécutées avec le corps.

Autre mise en œuvre possible proposée par Adrien Desse : « Le bon compromis, ça me paraît d'instaurer une sorte de rituel au début du cours, pas forcément trop long. Au début ils seront peut être un peu déstabilisés, mais ça deviendra une habitude, ça permet de travailler le rythme, faire de la musique rapidement et ça peut rapidement devenir le petit rituel sympa en début de cours. De plus, ça peut te permette de faire des ponts entre ça et le reste du cours ; à un moment si ils ont du mal par exemple à jouer une figure, tu leur dit « eh ben souvenez vous au début du cours, comment on fait pour jouer ce genre de figure ? ». De cette manière tu peux leur apporter des éléments peu à peu, apprendre une figure différente à chaque cours, mais en gardant cette partie de jeu / d'improvisation à chaque fois. »

Les méthode de Daniel Goyone (les *Cahiers du Rythme*) sont intéressantes et rejoignent mon point de vue; ces méthodes utilisent les syllabes du Konnokol, associées puis dissociées à des mouvements des mains, des pieds et des sons parlés. Bien que ces exercices soient intéressants et bien structurés, ils me paraissent moins ludiques que le Konnokol lié à une pratique vocale plus "musicale", et pouvant être liée à de l'improvisation.

Concernant l'utilisation du Konnokol et sa mise en pratique en tant que pédagogue, en demandant à Damien Schmutz son avis sur la question; il m'a répondu que c'est une grande question et que c'est à moi de trouver mon chemin en m'inspirant de ce que j'ai reçu comme enseignement. Il faut cependant bien maîtriser les exercices avant de les transmettre.

Bien sûr, ça doit rester un outil à ne pas utiliser en permanence ; il faut savoir l'utiliser au bon moment. A notre époque on a besoin de différents savoir-faire ; si on nous donne une partition on doit pouvoir la déchiffrer, mais si on nous joue une mélodie, c'est bien de pouvoir la relever rapidement à l'oreille, et de retenir certaines choses par cœur.

Le Konnokol présente de nombreux avantages dans l'enseignement au sein de différentes structures: ouverture sur une nouvelle culture, outil utilisable à tous les niveaux (des enfants en éveil jusqu'après le troisième cycle), marge de manœuvre entre travail et amusement, adaptabilité (cours individuels ou grands groupes). Ces avantages découlent pour moi du fait que je considère le Konnokol comme offrant différents outils utilisables dans différents contextes plutôt qu'une méthode, qui peut conditionner l'enseignement à certains aspects; durée, prérequis, public visé, etc...

Conclusion

On pourra remarquer que je n'ai pas forcément fourni beaucoup de réponses concrètes quand à l'utilisation du Konnokol; le but était principalement de répondre à la question "est-ce un outil formidable ?", ce à quoi ma réponse est majoritairement positive.

Dans de nombreux cas de figure, il peut s'intégrer dans un enseignement et ce via différents vecteurs ; culture, travail rythmique, travail sur la voix, travail corporel, improvisation... C'est la raison pour laquelle je trouve cet outil formidable.

J'ai pu voir comment était enseigné le Konnokol, et dans quel(s) cadre(s) ; et je pense avoir en main les clefs pour pouvoir adapter des éléments de Konnokol dans différents ateliers. Je pense que la diversité des exercices possibles requiert un travail préparatoire pour chaque atelier, et je souhaite approfondir cette connaissance.

De plus, j'ai commencé par orienter ce mémoire en décrivant comment l'enseignant pouvait apprendre à un élève une technique. Mais finalement, en repensant à mon cas personnel et aux notions de pédagogies que j'ai, j'ai préféré avoir un point de vue plus large. Point de vue où je vois le Konnokol comme outil(s) utilisable par le pédagogue, qu'il puisse faire découvrir à un élève, mais également outil utilisable d'autres manières par l'élève une fois qu'il s'est émancipé. Le Konnokol est utilisable autant par le pédagogue dans son apprentissage, que par le musicien dans sa pratique.

La manière la plus intéressante pour moi d'utiliser le Konnokol est de le voir comme un outil malléable, dont la plasticité permet de s'intégrer au sein de nombreux exercices ou jeux. Il y a donc un prérequis de connaître et maîtriser un minimum l'outil, et il faut travailler à sa mise en œuvre ; mais il est compatible avec de nombreuses méthodes, et il est tout à fait possible qu'après avoir fait découvrir à un élève les principes du Konnokol, celui-ci s'approprie l'outil, le transforme pour satisfaire un besoin qu'il a dans un travail particulier. C'est ce qui m'est arrivé personnellement ; en cas de relevé où la rythmique est complexe, j'utilise automatiquement le Konnokol car je sais qu'il me permettra de rapidement comprendre ce que j'entends.

Si le travail de pédagogue est bien exécuté, je suis convaincu que l'outil Konnokol trouvera naturellement sa place dans la pratique du musicien, et lui permettra d'élargir ses horizons à tous les niveaux.

Sources

Ouvrages

- DUTOIT-CARLIER Élise, "*Émile Jaques-Dalcroze, créateur de la rythmique*", Neuchâtel, Ed. De la Braconnière, 1965
- Jaques-DALCROZE Émile, "*Le Rythme, la musique et l'éducation*", Paris, Librairie Fischbacher, 1920

Revues en ligne

- MASSART Arnould, "*Première partie : les syllabes rythmiques dans les traditions extra-européennes*", *De la tête aux pieds* n°28
(site en ligne : <http://www.rythme.be/mag/mag28.pdf>)

Thèses

- YOUNG Lisa, "*Konnakol, the history and development of solkattu*", thèse de Master en Performance de la musique au Victorian College of the arts, Université de Melbourne, 1998.
(site en ligne : <https://lisayoungmusic.com/wp-content/uploads/masters/masters.pdf>)

Annexes

(BEATS)	1	2	3	4	5	6	7	8
	LAGHU.....				DRUTHAM.....			
	CLAP	2	3	4	CLAP	WAVE	CLAP	WAVE

The following photos show the Laghu and Drutham counts for Aathi Talam –

Laghu



Drutham



Figure 2 Hand positions of Laghu and Drutham for Aathi Talam

Annexe 1 - Explications du décompte des tals dans le Konnokol

KONNOKOL – Le Rythme de la musique Indienne

VOCABULAIRE

Motif	Prononciation	Prononciation alternative
1	THA	
2	THA KE	
3	THA KI TE	
4	THA KE DI ME	
5	THA KE – THA KI TE	DA DI GE NA TO
6	THA KE – THA KE DI ME	THA KI TA – DHI KI TA
7	THA KI TA – THA KE DI ME	THA KE DI ME – THA KI TA
8	THA KE DI ME – THA KE DJU NO	DI KU THA RI KI TA THA KA

THALAS

ADI THALA – 8 Temps (8 Aksharas)

1	2	3	4	5	6	7	8
CLAP	Auriculaire	Annulaire	Majeur	CLAP	WAVE	CLAP	WAVE

RUPAKA TALA – 3 Temps (3 Aksharas)

1	2	3
CLAP	WAVE	WAVE

KANDA CHAPPU TALA – 5 Temps (5 Aksharas)

1	2	3	4	5
CLAP	/	WAVE	WAVE	/

MISRA CHAPPU TALA – 7 Temps (7 Aksharas)

1	2	3	4	5	6	7
WAVE	WAVE	/	CLAP	/	CLAP	/

TRAVAIL SUR LES RAPIDITES

Souligné = joué deux fois plus vite

Motif en 4:

Thakedime Thakedime Thakedime Thakedime
 Thakedime ThakedimeThakedime Thakedime ThakedimeThakedime
ThakedimeThakedime Thakedime ThakedimeThakedime Thakedime
ThakedimeThakedime ThakedimeThakedime Thakedime Thakedime
 Thakedime Thakedime ThakedimeThakedime ThakedimeThakedime

A faire avec les motifs de 1 à 8 en suivant la logique !

Annexe 2.1 : Support pédagogique écrit pour atelier de groupe, page 1

EXEMPLE DE TIHAI (CADENCE RYTHMIQUE) Sur 16 temps (64 doubles croches)

MOTIF	TIHAI
19 + 19 + 19	1 + 2 + 1 + 2 + 1
18 + 18 + 18	2 + 2 + 2 + 2 + 2
17 + 17 + 17	3 + 2 + 3 + 2 + 3
16 + 16 + 16	4 + 2 + 4 + 2 + 4
15 + 15 + 15	5 + 2 + 5 + 2 + 5

On décompose les motifs de 19 en 4 + 6 + 9 : Da , Di , | Da Di , Ge Na To | Da , Di , Ge , Na , To

On décompose les motifs de 18 en 4 + 6 + 8 : Da , Di , | Da Di , Ge Na To | Takedime Takedjuno

On décompose les motifs de 17 en 4 + 6 + 7 : Da , Di , | Da Di , Ge Na To | Takite Thakedime

etc...

Dans les tihais, les 2 soulignés sont prononcés : Tha , donc dans le dernier cas, le tihai est donc prononcé :

Da Di Ge Na To Tha , Da Di Ge Na To Tha , Da Di Ge Na To

Exemple de Korvai (Adi Thala)

Tha , KuTa Jam , Tha ri Ta , ,
Tha Jam , Tha ri ta , ,
Tha Tha ke dhi na
Tha , , Dhi , , Ge , , Na , , To , ,
Tha , Dhi , Ge , Na , To ,
(Da Di Ge Na To) * 3

Variations possibles sur les

« Dadigenato » de la fin :

Da Di Ta KiDa Tom

TakaDiku Ta Kida Tom

Kita Taka Tari Kita Tom

Travail des Subdivisions (Nadai) - « Rupaka » de Lisa Young

CHATHUSRAM (division en 4) Tha , , Ta Tha Ka Ja-Nu Thanga Thom Tha Thi , Ke , Ta Tha Thi , Ke , Tha Tha , , Ta Tha Ka Ja-Nu Thanga Thom Tha Thi Ke Ta Tha Thi , Ke , Na , Thom Tha , , Ta , Ka Ja-Nu Thanga Thom Ta Re Ke Da Tha , , Thi , Ke , Na , Thom (Ta Re Ke Da) (3) Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom Dhi , (Ta Re Ke Da) 2 Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom Dhi , Dhi , (Ta Re Ke Da) Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom THISRAM (division en 6) Tha , , , , , , Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Thi , , , , , , Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Thom , , , , , , Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu	Tha , , Ta Tha Ka Ja-Nu Thanga Thom Tha Thi , Ki , Ta Tha Thi , Ka , Tha Tha , , Ta Tha Ka Ja-Nu Thanga Thom Tha Thi Ki Ta Tha Ti , Ke , Na , Thom Tha , , Ta , Ka Ja-Nu Thanga Thom Ta Re Ke Da Tha , , Thi , Ke , Na , Thom (Ta Re Ke Da) (3) Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom Dhi , (Ta Re Ke Da) 2 Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom Dhi , Dhi , (Ta Re Ke Da) Thom Thanga Tha Ka Thi Mi Tha Ka Tha Thi , Ke , Na , Thom DOUBLE CHATHUSRAM (en 8) Tha , , , , , , , , Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka THISRAM (en 6) Thi , , , , , , Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Tha Ka Thi Mi Tha Ka Ja Nu Chathusram (4) Thom , , , , Ka Thi Mi , Ka Ju Nu , Tha Thi Na Thom
--	---

Annexe 3 : Liste des personnes interviewées

Christelle Séry : Guitariste ayant étudié au CNR de Nice puis au CNSM de Paris, Christelle Séry s'engage dans des projets de musiques actuelles, de musique contemporaine et plus largement dans les projets faisant la part belle à l'improvisation. J'ai pu rencontrer Christelle Séry lors de la semaine d'improvisation organisée par l'ESM de Dijon en Septembre 2017. Je l'ai recontactée plus tard pour revenir sur son parcours, sa formation avec Patrick Moutal, ainsi que son point de vue sur la musique indienne.

Damien Schmutz : Percussionniste, pédagogue, joueur de tablas, Damien Schmutz a étudié de nombreuses musiques du monde ; brésiliennes, africaines, cubaines et indiennes. Il a séjourné en Inde à de multiples reprises, apprenant les tablas avec Pandit Shankar Gosh. Il anime également des spectacles pour enfants basés sur le rythme. Suite aux recommandations de Christelle Séry, nous avons échangé sur le lien entre le corps et le rythme, et la pédagogie.

Adrien Desse : Professeur de batterie, d'ateliers jazz et d'improvisation au C.R.R de Dijon, il est également batteur du groupe KOLM. J'avais déjà pu échanger avec Adrien Desse concernant le rythme et la pédagogie au cours d'une semaine d'observation de cours au C.R.R de Dijon. Nous avons échangé plusieurs fois autour du Konnokol, de la musique indienne et de la pédagogie.

Stephanie Combette : Professeur de formation musicale (musiciens et danseurs) au C.R.R de Dijon, Stéphanie Combette utilise la méthode Dalcroze dans ses cours. Nous avons échangé sur le lien entre le corps, la voix et le rythme ; ainsi que les moyens possibles de mise en œuvre en tant que professeur.