

Zeitschrift: Animato
Herausgeber: Verband Musikschulen Schweiz
Band: 20 (1996)
Heft: 6

Artikel: La musique et les musées
Autor: Humair, Jean-Damien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-958732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le djembé entre au conservatoire

Dans l'«Animato» d'avril dernier, le Conservatoire de Bienne a fait paraître une petite annonce indiquant qu'il mettait au concours un poste de professeur de djembé. Il y a quelques années encore, peu de lecteurs auraient su de quoi il s'agissait. Aujourd'hui, ce tambour africain fait peu à peu partie du paysage sonore et il n'est plus rare d'entendre un joueur de djembé au détour d'une rue ou même en concert. Plusieurs professeurs d'initiation musicale ou de percussions ont en outre introduit le djembé dans leurs cours. De là à engager un professeur pour ce seul instrument, même à temps partiel, il y a un grand pas. Et le néophyte peut se demander ce qu'un professeur de djembé va bien pouvoir enseigner à ses élèves sur une année entière, voire sur plusieurs années. C'est ce que nous allons découvrir.

Le titulaire du poste s'appelle Martin Hägler. C'est un autodidacte dont l'expérience musicale frappe par sa variété. Il a fait – et fait encore – partie de plusieurs ensembles, dans lesquels il joue soit du marimba, soit des percussions, soit encore d'une guitare «préparée», posée sur une table, qu'il frappe avec divers objets – des briques, notamment; il collabore avec Felix Rohner, un facteur d'instruments bernois, à la mise au point et à la diffusion d'un instrument dénommé «Tschemann», sorte de conjonction du djembé et du steel drum de Trinidad; il a réalisé la musique de spectacles radiophoniques et a dirigé un orchestre de dix bidons, à la manière des Tambours du Bronx, entre autres; enfin, il enseigne la musique depuis plus de vingt ans. Le djembé est un instrument qu'il connaît depuis quelques temps et qu'il me présente en expert: «C'est un tambour originaire du centre-ouest africain: Guinée, Sénégal, Burkina Faso. Il a une forme caractéristique que l'on retrouve dans le nord de l'Afrique – la darbouka maghrébine – et jusqu'en Thaïlande. C'est cette forme, avec le choix de la peau de frappe, qui détermine ce son caractéristique, plus que la matière dans laquelle il est construit. Il existe d'ailleurs des djembés en plastique qui ont un très beau son. Certains fabricants industriels d'instruments de percussions vendent des djembés, on en trouve chez Meinl ou chez Latin Percussion, mais je préfère ceux qui viennent directement d'Afrique. Il faut compter entre quatre cents et six cents francs pour un bon instrument.»

Le djembé en Suisse

Martin Hägler parle ensuite de l'utilisation du djembé: «Au début, c'était simple: personne ne connaissait le djembé. On frappait un seul coup

et tout le monde était impressionné. Aujourd'hui, cette curiosité n'existe plus. Il faut être compétent si l'on veut attirer l'attention et c'est peut-être mieux ainsi. Le problème, c'est que le djembé garde une forte connotation africaine. Il n'est pas encore bien intégré dans notre culture. Il n'est dès lors pas facile de créer sur cet instrument et de l'inclure dans des ensembles sans que les auditeurs pensent que l'on fait de la musique africaine.» Actuellement, au Conservatoire de Bienne, Martin Hägler a six élèves, qui suivent ses cours seuls ou en groupes de deux. Ce n'est qu'un début. Martin Hägler voudrait créer des ensembles plus larges, incluant à la fois des adultes et des enfants, et en variant les instruments. «La difficulté de faire jouer des enfants en groupe est qu'ils ont du mal à tenir un rythme. Ils font des sons, des sons isolés, qu'ils peuvent placer où il faut, mais si je leur demande de tenir un rythme régulier, au bout de deux minutes, ils le perdent. Par contre, les adultes peuvent se concentrer pour frapper un rythme de base durant un temps bien plus long.» D'où l'idée de les mélanger. Les cours de djembé font partie de la section jazz du Conservatoire de Bienne et il ne s'agit pas de former des professionnels de cet instrument. Par contre, selon Martin Hägler, «la pratique du djembé est un excellent exercice de rythmique. On pourrait demander aux étudiants de suivre des cours de djembé, ne serait-ce que dans le seul but d'entraîner la rythmique.»

Les sons et les rythmes

Vient alors la question fatidique: qu'est-ce qu'un professeur de djembé enseigne à ses élèves? Il faut tout d'abord leur apprendre les différentes manières de frapper l'instrument. On distingue deux sons principaux: un son de basse,

lorsqu'on frappe au milieu de la peau, et un son plus aigu et timbré, que Martin Hägler appelle «ton ouvert» et que l'on produit en frappant vers le bord. Viennent ensuite le slap, un coup aigu très sec, et les roulements que l'on produit du bout des doigts. Enfin, il existe une quantité de sons intermédiaires. Et Martin Hägler de me faire entendre un son africain, dont les frappes semblent en général plus proches du centre, qui se distingue très bien des sons à tendance plutôt latino-américaine. On commence à se rendre compte de la complexité de la chose. Un professeur de djembé enseigne également à ses élèves une quantité de rythmes, de cultures différentes.

«J'ai appris à connaître certains rythmes africains, sud-américains, européens et j'en ai déduit des archétypes que j'apprends à mes élèves, dans un premier temps.» Pour l'enseignement de ces rythmes de base, Martin Hägler fait intervenir les «six d'or», six figures rythmiques qui sont une série de combinaisons entre deux croches et deux doubles croches. Il parle aussi à ses élèves des rythmes africains qui possèdent une structure métrique de base simple, la grande majorité est à 4/4 ou à 6/8, mais dont les groupements internes peuvent être très complexes, par cinq, sept, neuf, notamment (cf. exemple 1).

«Lorsqu'ils interprètent un tel rythme, les africains ne comptent pas les croches, comme nous le ferions. Ils ont dans la tête une figure rythmique de base et ils font des variations de cette figure-là. Il existe plusieurs de ces figures, que l'on appelle «claves» en référence à l'instrument du même nom, constitué de deux courts bâtons que l'on frappe l'un contre l'autre. Dans un ensemble africain ou sud-américain, le joueur de claves frappe inlassablement le rythme de base et c'est lui qui donne la pulsation (cf. exemple 2). Parfois, ce sont des syllabes chantées qui jouent ce rôle. Ce qui est très difficile dans les rythmes des Africains, ce sont les phrases. Lorsque je les entends jouer, je me dis que je n'arrive pas à leur cheville.»

Puis, Martin Hägler change d'un coup de continent: «Les Indiens, eux, peuvent partir d'une série de pulsations régulières, équivalente à une suite de croches, pour élaborer leurs rythmes. C'est de l'accentuation de certaines notes que naît la structure rythmique.»

Exemple 1: O = son ouvert, S = slap. Division par 7
Exemple 2: «rumba claves»
Exemple 3: B = basse, O = son ouvert, S = slap

En écoutant Martin Hägler, on se rend compte que le djembé devient surtout intéressant lorsqu'il est joué en groupe. Un musicien peut ainsi frapper un rythme de base, sur lequel d'autres grefferont des variations. Le choix des figures de chacun permet de créer des structures polyrythmiques très riches. Par exemple, l'élève peut frapper le premier rythme des «six d'or», pendant que le professeur joue une variation qui crée une opposition de trois contre deux (cf. exemple 3). Lorsque Martin Hägler propose des oppositions simultanées de deux contre cinq et contre sept, on comprend mieux qu'il considère le djembé comme un bon exercice de rythmique. Et, partant, on comprend qu'il ait suffisamment de choses à enseigner pour justifier son poste au conservatoire.

Jean-Damien Humair

Nouvelle revue pour guitaristes

Depuis seize ans, l'association *Rencontres guitares* cherche à promouvoir la guitare dans tous ses styles. Elle organise notamment des concerts – le cinquantième aura lieu en février prochain – et des stages. L'association vient de créer une publication trimestrielle, appelée elle aussi *Rencontres guitares*, qui propose un agenda des manifestations touchant à cet instrument, des portraits de guitaristes, des critiques de disques, entre autres. L'abonnement se fait auprès de: Rencontres guitares, CP 115, 1630 Bulle.

La musique et les musées

Le poste de conservateur-adjoint du Musée historique de Lausanne est occupé par un musicologue. Jean-Claude Genoud a ainsi eu l'idée d'organiser un colloque autour de l'instrument de musique dans les musées. Chapeauté par l'Association des musées suisses et par le Comité suisse de l'International Council of Museums, cette manifestation a eu lieu le 6 novembre dernier au Conservatoire de Lausanne et a réuni une centaine de personnes. Six intervenants et quatre musiciens ont fourni chacun un élément de réponse à la question que le colloque posait en fil conducteur: «Quelle restauration pour quelle esthétique?»

En guise d'introduction, Veronika Gutmann, vice-directrice du Musée historique de Bâle, a présenté les travaux de restauration de son institution. Elle a établi une distinction entre la conservation, opération préventive qui maintient l'instrument dans son état et empêche sa détérioration, et la restauration au sens propre, qui est une transformation de l'instrument dans le but de le rendre jouable ou de le rapprocher de son état d'origine. Le Musée historique de Bâle favorise la première méthode, mais expose néanmoins quelques instruments restaurés, sur lesquels il est possible de jouer, sur demande et si l'on est musicien.

La restauration des instruments à clavier

Le facteur bâlois Thomas Friedemann Steiner a parlé de sa réalisation d'une copie de clavicorde non lié, inspirée de trois modèles de Christian Gottlob Hubert. Dans cet instrument, comme dans tous les claviers, non seulement la table d'harmonie, mais également l'enfoncement et le poids des touches ainsi que la tension des cordes

ont une influence sur le son. C'est en comparant les trois instruments originaux, plus précisément en observant les éléments d'origine que chacun des trois possédait encore, et en se basant sur divers critères tenant tant de la musicologie que de l'histoire de l'art, que Steiner a créé ce qu'il appelle «une interprétation d'un clavicorde Hubert». Pour donner un exemple de ses travaux et de ses recherches, Thomas Friedemann Steiner a mentionné la question du jeu de quatre pieds, qui double le registre grave de certains clavicores. Il a constaté sur l'un des originaux que les marteaux possédaient une encoche au niveau de ces cordes-là, si bien que le jeu de quatre pieds ne devait sonner que lors des forte. Il a relevé en outre que plusieurs musiciens, notamment Carl Philipp Emanuel Bach, n'appréciaient pas ce doublement des graves et il a décidé, sur ces considérations, de ne pas installer de jeu de quatre pieds dans sa copie.

A la suite de cet exposé, Nicole Hostettler, professeur au Centre de musique ancienne, a donné en concert quelques œuvres de Bach et de ses fils ainsi qu'une sonate de Haydn sur le clavicorde de Steiner. L'occasion de faire apprécier tant ses qualités d'interprète que les qualités de l'instrument.

Le Musée historique de Lausanne a confié à un peu la restauration d'un querflügel à Christopher Clarke, facteur d'instruments à Donzy, en France. Il s'agit d'un piano à queue très court, de forme pratiquement carrée. Maurice Rousteau, collaborateur de Clarke, a décrit les détails de cette remise en état. Il a rapidement été constaté que l'instrument présentait de nombreux défauts de conception. Une insuffisance de la caisse avait provoqué une importante déformation sous la traction des cordes; un mauvais réglage de la mécanique, probablement achetée toute prête et installée dans la caisse par le facteur, empêchait le fonctionnement du système d'échappement. Il a donc été convenu, qu'une restauration impliquant l'ajout de pièces nouvelles ne nuirait pas à une éventuelle valeur historique de l'instrument.

Clarke et Rousteau ont alors construit une maquette du piano en carton, à laquelle ils ont suspendu un poids simulant la tension des cordes, afin de tester sa résistance. Ils ont ainsi pu déterminer que l'ajout d'une pièce couvrant le barrage de la table d'harmonie et le changement du fond de la caisse résoudreait le problème de déformation. Un réglage adéquat de la mécanique lui a rendu ses qualités originales. Le pianiste Michel Kiener, au cours d'une démonstration improvisée, a bien voulu nous faire entendre cet instrument.

D'une manière plus générale, Christopher Clarke a comparé les deux solutions qui s'offrent au facteur d'instruments anciens: soit la restauration d'originaux, soit la réalisation de copies. La copie ne nuit pas à l'original, elle permet plusieurs interprétations – on peut réaliser plusieurs copies du même instrument – et elle peut coûter moins cher qu'une restauration. Un original restauré, lui, reste plus prestigieux et, ceci est valable avant tout pour les musées, prend moins de place: une copie implique un doublement du volume. La restauration entraînant presque inévitablement une «trahison de l'intégrité de l'instrument», comme le dit Clarke, on peut à juste titre hésiter lorsqu'on a affaire à une pièce unique. L'idée de protéger certains instruments de grande valeur contre toute restauration d'ailleurs déjà été avancée, mais elle se heurte à de grands problèmes de recencement.

La restauration des instruments à cordes

En début d'après-midi, c'est le luthier Luc Breton qui a présenté ses travaux de restauration d'un violon classique appartenant également au Musée historique de Lausanne. Il a tout d'abord fait part de sa conception de la notion d'articulation en musique. En se basant sur des traités, notamment celui de Leopold Mozart, ainsi que sur des comptes rendus de la vie musicale aux dix-huit et dix-neuvième siècles, Luc Breton a expliqué que l'articulation musicale était à cette époque très proche de l'articulation de la parole. On prétend par exemple que Paganini faisait dire «buona sera» à son violon à la fin de ses concerts. Lorsqu'il articulait, le musicien du dix-huitième créait différentes attaques semblables à la production des consonnes. Luc Breton a ainsi fait entendre différentes «consonnes musicales» successivement au tuyau de cornemuse, à la guitare et au cor de chasse. Il a décrit ensuite le fonctionnement acoustique du violon, la répartition des registres grave, médium et aigu dans différents

endroits de la caisse et a montré que les conceptions modernes de lutherie ne permettaient plus d'articuler comme on le faisait avant la révolution – c'est à cette époque que l'articulation aurait été bannie. La position de l'âme, cette pièce qui relie entre elles les parties supérieures et inférieures du corps du violon, aurait notamment été reculée pour rendre le son plus pur, mais moins «articulable». Aussi, entre autres travaux, Luc Breton a placé l'âme du violon qu'il a restauré juste au-dessous du chevalet. Un choix audacieux, qui n'a pas manqué de susciter des remarques dans l'assistance, mais qui est le résultat d'une démarche scientifique et historique poussée et originale.

Pierre Jaquier, luthier à Cucuron en France, a développé le thème des étapes successives de la vie d'un instrument. Il a fait remarquer qu'un instrument en parfait état d'origine serait dépourvu d'histoire et donc, paradoxalement, sans grand intérêt pour la musique. Les transformations qu'un instrument a pu subir font partie de son histoire au même titre que son état original. Pierre Jaquier a cité en exemple ces cas d'instruments dont les étiquettes de réparation sont aussi prestigieuses que l'étiquette du fabricant. Un autre problème qu'il a soulevé est celui de la divergence qui peut exister entre une copie rigoureusement identique à un original donné et une copie plutôt orientée vers la pratique musicale. Pour illustrer ses propos, Pierre Jaquier a présenté un arpeggione qu'il a créé, copie d'un instrument inventé au dix-neuvième siècle et presque immédiatement tombé dans l'oubli. L'arpeggione est une sorte de grande guitare, à six cordes, dont le corps est percé d'ouïes et non d'une rosace, et qui se joue avec un archet, à la manière d'une viole de gambe. Pour la réalisation de cet instrument, Jaquier n'a pas copié pièce par pièce un instrument existant. Il a préféré une démarche orientée vers l'esprit musical, le cheminement de pensée, en tenant compte d'éléments touchant à l'acoustique, à la métaphysique, à la symbolique, à la théologie, notamment. Christophe Coin, un des rares musiciens connaissant l'arpeggione, a fait une brève démonstration de cet instrument.

Jean-Damien Humair

Le journal Animato se propose d'exposer les activités et les événements des Ecoles de musique. Grâce à sa large diffusion, les idées pédagogiques et musicales, les communiqués et les annonces peuvent intéresser et toucher un vaste public. Alors, écrivez-nous.

Nouveau statut pour Echallens

L'Ecole de musique d'Echallens a changé de statut et s'appelle dorénavant Conservatoire du Gros-de-Vaud. Cette institution s'adresse tant aux enfants, qu'aux adolescents, étudiants et adultes et favorise les cours en groupes. Outre les enseignements classiques – pratiquement tous les instruments de l'orchestre sont représentés – le Conservatoire du Gros-de-Vaud cherche à toucher un large éventail de styles musicaux: musique ancienne, populaire, folklorique, jazz, variété, etc. et propose notamment des cours de djembé, synthétiseur et orgue électronique. Sur option, les branches théoriques, solfège, harmonie, analyse, composition, etc. sont enseignées avec assistance informatique. Une combinaison de cours en vue de la préparation aux études supérieures est également proposée. JDH