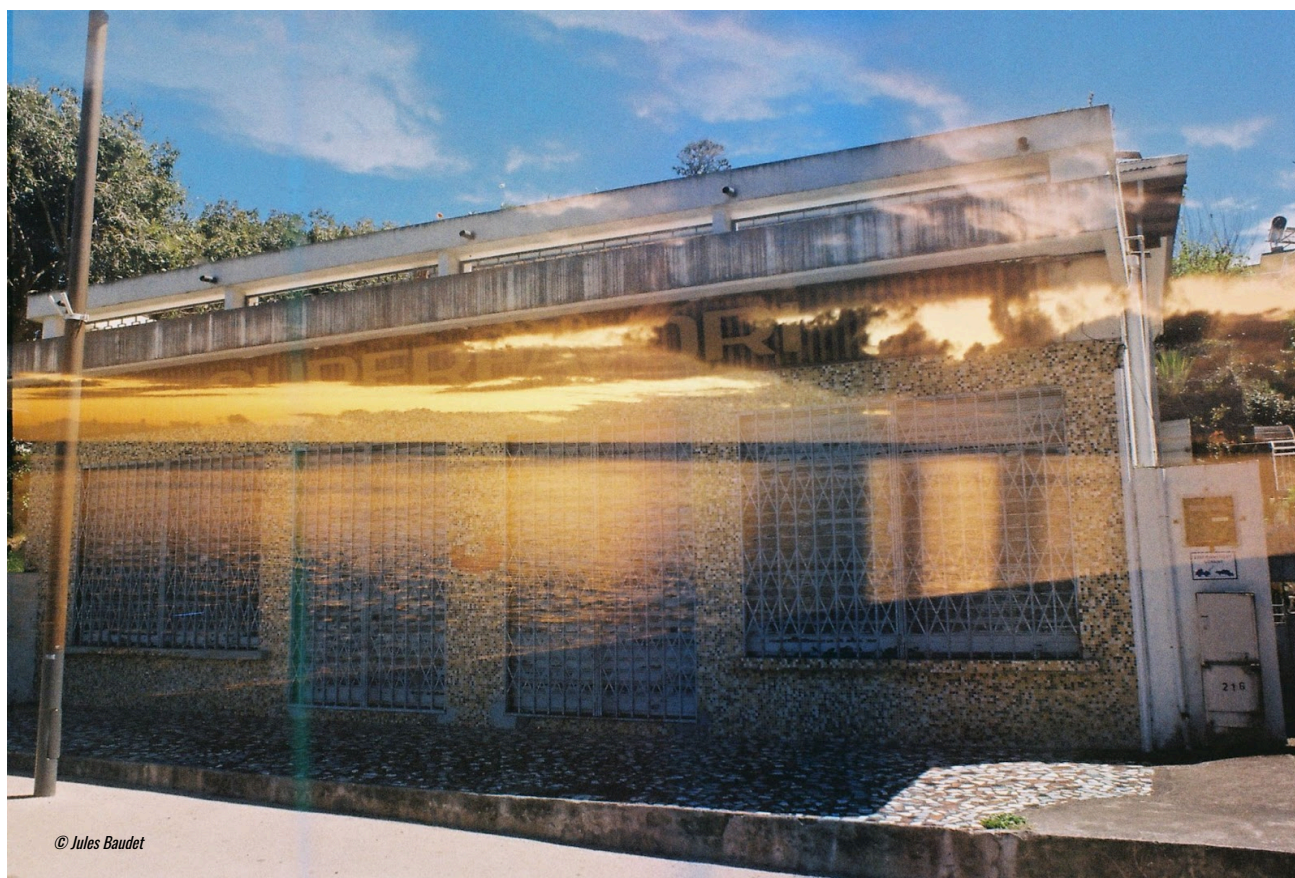


PRATIQUES ALTERNATIVES

Mise en tension des usages et du sens



Jules Baudet - Mémoire de fin d'études, juin 2025

Diplôme d'Etat de professeur de musique - Promotion 2023-2025

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	4
Chapitre I - La culture comme processus.....	6
LA CULTURE COMME PROCESSUS D'APPRENTISSAGE VIVANT ET PARTAGÉ.....	7
1. L'apprentissage situé : construire collectivement la culture et le sens.....	7
2. Compr-invention : L'intrication originelle.....	9
3. Système complexe : L'émergence.....	11
4. Incorporation et réinvention.....	12
CIRCUIT MACHINE : PRATIQUE DE L'ÉLECTRON.....	14
1. Les lutheries électroniques.....	16
2. Cultures populaires, pratiques situées.....	18
Chapitre II - Des pratiques culturelles alternatives.....	21
COURANTS ALTERNATIFS :	22
1. Réinvention et bricolage.....	23
2. Répertoire alternatif : sampling & mix.....	25
3. Sub-versio.....	26
4. Hustling.....	27
LA CULTURE - ZONE DE TENSION.....	28
1. Le politique du sensible.....	29
2. Le bruit des minorités.....	30
3. Marges dedans.....	31
Chapitre III - Apprendre dans et par l'écart.....	34
PUBLIC, PARTENAIRES, PRATIQUE SOCIALE DE RÉFÉRENCE.....	35
LES CURSUS.....	36
FORMAT DE COURS, CONTENU, RELATION PÉDAGOGIQUE.....	40
Conclusion.....	44
Bibliographie.....	47

Introduction

Je suis quasiment né dans un conservatoire. J'y ai été brinquebalé comme le sont souvent les enfants, au gré des envies qui ne sont pas forcément les leurs. Puis vers mes 14 ans, après diverses difficultés, j'ai décidé d'arrêter.

Petit, je prenais mon instrument de musique et je m'amusais sans partition ni auditeur d'autorité. De la même manière, j'appuyais sur mes yeux pour voir des couleurs. Mais le conservatoire et le concerto de Bréval, c'était un monde à part. Un monde un peu figé. Où flottaient dans du formol des mots disparus, des yeux sur lesquels on ne pouvait pas appuyer. Un monde de grands, taiseux-criards, de règles venues d'on ne sait où.

J'ai continué à faire de la musique, mais autrement. Je fouillais internet à la recherche de tracks, d'albums, d'artistes, de labels... J'y découvrais quelquefois des scènes musicales entières. J'allais à des concerts parfois illégaux, écouter des musiques que je ne comprenais pas toujours et qui me fascinaient. Je voyais des gens vivre autour de ces pratiques.

Je faisais de la musique avec des logiciels piratés, des synthés que je fabriquais à moitié, des sons volés et bricolés. Je passais du temps à essayer de comprendre comment certains sons étaient construits, à chercher d'où venaient toutes ces nouvelles textures.

J'apprenais sans cadre formel, en bricolant, à distance des institutions. J'imagine qu'en bricolant, je construisais aussi un autre rapport au monde. Une manière d'exister autrement.

Par la suite, j'ai intégré l'École Nationale de Musique de Villeurbanne où j'ai trouvé une forme de continuité dans le cursus de musiques actuelles et amplifiées. Une manière de faire exister, dans un cadre institutionnel, ce que j'avais appris par moi-même. Un cadre qui, sans les nier ni les sanctuariser, permettait de faire exister ces pratiques. C'est là que j'ai compris que ces manières de faire, d'expérimenter, de partager et d'inventer faisaient pleinement partie du processus culturel. Et que ces pratiques relevaient d'une dynamique profondément démocratique, dans la mesure où elles partagent le pouvoir : celui de dire, de faire, de créer du sens ensemble.

Je deviendrai (et le suis déjà un peu) professeur de musique en école de musique. Si je réfléchis à cela, ce n'est pas pour théoriser à distance. C'est parce que je vais devoir habiter ce paradoxe : enseigner dans une structure ce que cette structure n'a pas vu naître.

Enseigner des pratiques nées de l'écart et dans l'écart. Une singularité que je compte défendre comme une ressource pédagogique et culturelle.

Les musiques électroniques naissent de l'alternatif, et se construisent dedans. Dans le détournement, la précarité, l'urgence, le refus.

Elles n'ont pas surgi des salles de classe, mais des colonies, des garages, des friches, des fêtes illégales...

Elles sont souvent perçues comme arrogantes, juvéniles, illégitimes ou menaçantes.

Dans ce mémoire, il sera question de ces pratiques alternatives. Celles qui tirent sur l'élastique. Qui ouvrent des interstices.

Elles sont partout, mais rarement visibles.

Elles ne réclament pas une place. Elles creusent : c'est la ravine au fond du jardin ou la commissure au coin des lèvres où poussent au milieu des déchets épars, des arbres qui n'existent pas.

Ce mémoire ne cherche pas à sauver ces pratiques de leur absorption, certaines le seront ou le sont peut-être déjà. Ce qui compte, c'est le processus qu'elles incarnent. Pour l'apprentissage, pour leur puissance à faire émerger du sens collectivement. Et cette puissance peut et je crois doit exister dans l'institution. À condition d'y faire accepter l'écart, le tâtonnement et tout ce qui rend la culture vivante.

Chapitre I -

La culture comme processus

La culture est une structure structurante, elle est ce qui nous lie, un réel social au travers duquel il nous est permis de voir, de faire, de penser... Malgré que cette matrice soit à l'origine de nos actions, nous sommes, nous aussi, à l'origine de ses transformations. Traversant le tissu social, ce plasma culturel se modifie, se teinte, s'adapte et donne vie à des structures variées qui se déploient jusqu'au stade de la rétroaction. Dans cette première partie, il ne s'agira pas de définir la notion de culture (le dossier traîne sur suffisamment de bureaux) mais de s'intéresser au processus culturel, la manière dont il se déploie, la manière dont il se transforme.

Deux aspects me semblent pertinents pour commencer à réfléchir sur la question. D'une part les éléments culturels sont combinatoires (répertoire), d'autre part nous combinons ses éléments pour les adapter à de nouvelles situations.

The range of examples suggests, as I mean it to, that people create culture continuously. Because no two situations are alike, the cultural solutions available to them are only approximate. Even in the simplest societies, no two people learn quite the same cultural material; the chance encounters of daily life provide sufficient variation to ensure that. No set of cultural understandings, then, provides a perfectly applicable solution to any problem people have to solve in the course of their day, and they therefore must remake those solutions, adapt their understandings to the new situation in the light of what is different about it.¹

Aucun individu, aucun groupe, ne dispose exactement du même répertoire culturel. C'est au fil des expériences vécues, des interactions sociales, des pratiques quotidiennes que nous en glanons les fragments. Mais ces matériaux culturels ne sont souvent que les reliquats d'usages passés, les fragments épars et chimériques de solutions autrefois adaptées à des situations révolues. Les contextes qui leur donnaient sens se sont dissous, les structures sociales qui les ont produits se sont transformées ou ont échoué. Que reste-t-il alors d'opérationnel, de prêt à l'emploi ? Ce que nous recevons, ce sont aussi des poussières

¹ Howard, BECKER, Culture: A Sociological View, *Yale Review*, Juillet 1982, p.241

hétéroclites, que nous devons sans cesse recomposer, réarticuler à l'aune de situations nouvelles.

LA CULTURE COMME PROCESSUS D'APPRENTISSAGE VIVANT ET PARTAGÉ

1. L'apprentissage situé : construire collectivement la culture et le sens

Il ne conviendrait pas de tenir un raisonnement dans lequel la culture serait un processus d'apprentissage partagé, sans reconnaître que nos apprentissages sont eux aussi des processus sociaux impliquant ce même "bagage" culturel. Au-delà du fait que les processus d'apprentissages découlent de nos interactions avec notre environnement, et même si la pensée n'est pas nécessairement à l'origine de ceux-ci, il semble que la pensée soit à la fois l'aboutissement de l'apprentissage, mais aussi un outil d'apprentissage particulièrement puissant. S'il paraît possible d'apprendre sans penser — par conditionnement par exemple — c'est bien l'acte de penser qui nous permet de prendre conscience de nos processus d'apprentissages, de leur donner du sens, et donc de les mobiliser. Pour Vygotski, "*La signification du mot [...] est cette unité indécomposable [...] dont on ne peut dire ce qu'elle représente un phénomène du langage ou un phénomène de la pensée.*"² La signification devient alors une interface symbolique, à la fois partagée et médiatrice, entre notre pensée individuelle et la compréhension collective. C'est elle qui donne aux savoirs leur fonction d'usage. En effet, ce que nous apprenons ne suffit pas à faire de nous des sujets capables de comprendre et d'agir, c'est à travers la signification que ces savoirs prennent forme, se connectent à notre expérience, et deviennent mobilisables dans des contextes concrets.

Ce processus n'existe donc pas dans un contexte abstrait, il s'effectue dans des contextes sociaux définis, en lien avec des pratiques sociales précises :

De ce point de vue, apprendre implique de façon le plus souvent informelle, que la personne soit capable d'être impliquée dans de nouvelles activités, d'exécuter de nouvelles tâches et de maîtriser de nouvelles interprétations. Les activités, les tâches, les fonctions, et les interprétations n'existent pas de

² Lev Semionovitch, VYGOTSKI, *Pensée et Langage*, Paris, Les Éditions Sociales, 1985, p.321

façon isolée; elles font partie d'un système plus large de relations dans lesquelles celles-ci prennent sens ». (Lave et Wenger, 1991, p. 53).³

Ces apprentissages sont donc situés, ancrés dans un milieu socioculturel intégrant des pratiques précises, des symboliques partagées, des projets communs. Ce n'est pas en retenant un tas d'informations que l'on devient capable de les mobiliser, mais en s'appropriant des manières de faire et d'utiliser ces connaissances qui font sens dans un contexte social et culturel précis.

Ainsi la culture, loin d'être un simple cadre, devient le terrain vivant sur lequel la pensée et l'apprentissage se construisent, se rejoignent et se transforment mutuellement *dans* et *par* l'expérience collective. Dans un contexte situé de l'apprentissage, la pensée agit comme un outil réflexif ; elle permet de prendre du recul sur l'action, de la nommer, de l'interroger et de la transformer. C'est dans ce va-et-vient entre action partagée, langage et réflexion, que le sens se construit et que la culture évolue.

Cependant, si la pensée donne aux apprentissages leur force interprétative, c'est bien la communication qui rend possible leur circulation, leur transmission et leur réinvention collective :

Avec la communication, tous les événements naturels demandent à être reconsidérés et révisés; ils sont réadaptés de manière à satisfaire les exigences de la conversation, qu'il s'agisse du discours public ou de ce discours préliminaire qu'on appelle la pensée. Les événements deviennent objets, des choses pourvues de signification. On peut s'y référer lorsqu'ils n'existent pas, et avoir ainsi la capacité d'agir sur ce qui se situe à distance dans l'espace et dans le temps, grâce à une présence par procuration dans un nouveau médium.⁴

La communication n'est pas simplement une façon de transmettre l'expérience, elle fait de celle-ci des objets symboliques, des savoirs mobilisables. Les faits deviennent signifiants, on peut les évoquer à distance de l'espace et du temps, les discuter, les comprendre. Cette

³ Vincent, BERRY, Les communautés de pratique, *Pratiques de Formation/Analyses*, n°54 Mai 2008, p.19

⁴ John DEWEY, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard NRF, p.160

capacité d'abstraction fait du langage un vecteur de culture, et de la communication un médium de construction collective.

Le savoir n'est donc pas plus le contenu que l'usage. Le savoir existe dans des manières de faire, des gestes, des discours, qui prennent leur sens dans un groupe donné. La pensée nous offre la possibilité de donner du sens, par et avec le langage. La communication joue alors un rôle décisif, elle matérialise ces savoirs sans les figer, les rend transportables et adaptables, réutilisables, réinventables... En ce sens, la culture n'est ni un héritage figé ni un simple cadre commun, mais un processus vivant de co-construction, où penser, apprendre et communiquer deviennent les vecteurs d'une intelligence collective en mouvement.

2. Compréhension : L'intrication originelle

La culture ne se construit donc pas uniquement par une transmission de savoirs existants, mais aussi par la circulation sociale du sens, en se réinventant continuellement à travers l'usage et la combinaison. Comment comprenons-nous notre environnement ? Peut-on construire du sens sans mobiliser à la fois des significations socialement partagées, mais aussi des expériences situées ?

Pour Piaget, “ *Les fonctions essentielles de l'intelligence consistent à comprendre et inventer, autrement dit à construire des structures en structurant le réel.* ”⁵ Ainsi c'est au travers des structures que le sens émerge. En comprenant, nous sommes des interprètes actifs et des bricoleurs de structures. Selon Piaget, “ *ces deux fonctions sont indissociables* ” : l'intelligence se situe dans l'intrication de la compréhension et de l'invention. L'invention n'est pas considérée comme une innovation radicale mais comme une recombinaison d'éléments existants. C'est ce qu'il explicite :

*[...] puisque, pour comprendre un phénomène ou un événement, il faut reconstituer les transformations dont ils sont la résultante et que, pour les reconstituer, il faut avoir élaboré une structure de transformations, ce qui suppose une part d'invention ou de réinvention.*⁶

⁵ Jean, PIAGET, *Psychologies et pédagogies*. Paris, Denoël-Gonthier, 1969, p.47

⁶ *Ibid.*

Si selon Piaget comprendre c'est inventer, l'invention devient par réciproque un processus de compréhension active. L'invention devient un vecteur, elle nous sert à appréhender le monde ; nous saisir du réel et par l'expérience le transformer un peu. Cependant, comme dit précédemment, ces processus existent dans un contexte précis. Ces expériences sont situées dans un contexte social et culturel, elles dépendent de nos interactions sociales et plus largement des interactions avec notre environnement. Ainsi l'invention peut être vue comme l'adaptation qui se fait par et pour le sens donné. Il semble intéressant donc d'imaginer que la compr-invention est la cause et le produit de nos interactions avec notre environnement, nous fabriquons du sens en offrant de nouvelles issues, ces nouvelles issues sont à l'origine de nouvelles structures, nous arrangeons ces structures pour en extraire du sens. Ainsi, la production de sens résulte toujours d'une double dynamique : elle s'enracine dans des savoirs partagés (produits d'une culture) et dans leur mobilisation pratique par le sujet au sein d'un contexte donné.

Cette dynamique peut évoquer ce que Michel de Certeau appelle la tactique qui évoque une stratégie de transformation du réel, mais dans un cadre où l'individu ne dispose pas d'un espace propre pour capitaliser ou imposer ses idées. Au contraire, il s'insinue dans des contextes préexistants, interagit avec eux et, par cette interaction, modifie les structures existantes. L'invention ici se fait donc à partir d'un environnement, en s'adaptant au présent, en réagissant à des contraintes tout en recomposant la réalité en fonction des possibles.

Dans sa théorie Michel de Certeau oppose les tactiques aux stratégies :

[...] les stratégies misent sur la résistance que l'établissement d'un lieu offre à l'usure du temps; les tactiques misent sur une habile utilisation du temps, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir.⁷

Ainsi la tactique incarne une forme d'inventivité contrainte, un art de faire avec, ou plutôt dans l'espace des autres. Elle ne construit pas de structures durables mais investit les structures existantes, les détourne, les reconfigure au gré des circonstances. C'est dans cette capacité à bricoler, à se saisir des failles, à inventer *dans* et *avec* l'ordre établi, que réside l'émergence du sens. Cette conception illustre comment la culture, loin d'être imposée de manière univoque, émerge de l'invention permanente des usages, de l'art de faire avec ce qui est disponible, dans des situations concrètes.

⁷ Michel, DE CERTEAU, *L'invention du quotidien - 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p.63

En ce sens, la compr-invention n'est pas seulement un processus cognitif ou individuel, elle est une dynamique collective, située, ancrée dans des jeux d'usages, d'adaptation et de transformation. Elle est cette tension féconde entre la structure et l'événement, entre la mémoire culturelle et l'improvisation sociale. C'est là que la culture vit véritablement : non pas dans ses formes figées, mais dans les écarts, les appropriations, les détournements. Ces processus de compr-invention se déploient dans des systèmes complexes où, de l'interaction des éléments, émerge une nouvelle organisation culturelle.

3. Système complexe : L'émergence

Un système peut être défini comme un ensemble d'éléments en interaction. Toutefois, le concevoir comme un tout homogène soulève un paradoxe : *“considéré sous l'angle du Tout, il est un et homogène; considéré sous l'angle des constituants, il est divers et hétérogène.”*⁸ Cette tension structurelle révèle une organisation paradoxale du système, qui repose sur *“un compromis, ou une conjugaison entre le maximum de variété et le maximum de redondance (Atlan, 1974).”*⁹ Si le système forme un tout, il convient alors de le décrire par ce qui le compose. Or, si un système peut être singularisé (c'est-à-dire distingué d'un ensemble plus vaste) c'est qu'il produit en son sein des émergences. Ce sont ces émergences qui le définissent véritablement, car elles ne se réduisent ni à ses éléments constitutifs, ni à leurs simples interactions. Le système ne se laisse donc pas entièrement expliquer par ses parties, mais par ce qui en est produit, par ce qui émerge.

*C'est surtout la notion d'émergence qui peut se confondre avec celle de totalité, le tout étant émergeant, et l'émergence étant un trait, propre au tout.*¹⁰

De la même manière qu'un système ne peut être réduit à la simple somme de ses parties, la culture ne saurait se comprendre uniquement à travers les éléments qui la composent. Elle émerge de leurs interactions, de leurs combinaisons singulières dans des contextes donnés. C'est précisément cette logique d'émergence qui permet de penser la culture comme un processus vivant.

⁸ Edgar MORIN, *La Méthode : La Nature de la Nature*, Paris, SEUIL, 1977, p.174

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*

Dans cette perspective, la culture agit comme un système complexe : à la fois homogène du point de vue de son unité symbolique (ce qui nous relie, ce que nous partageons) et hétérogène du point de vue de ses multiples manifestations, incarnée dans les pratiques, les discours, les usages. Ce paradoxe, homogénéité du tout, hétérogénéité des éléments, rejoint ce qu'évoqué précédemment comme une tension fondatrice entre variété et redondance, produisant des formes d'organisation capables de se transformer sans se dissoudre. Ainsi, comprendre la culture, ce n'est pas seulement en inventorier les éléments, mais en observer les formes émergentes qui se déploient dans l'usage, dans les apprentissages, dans les interactions sociales. Comme dans tout système complexe, ce qui nous intéresse n'est pas uniquement ce qui compose, mais ce qui advient et ce qui transforme.

Si la culture peut apparaître comme un espace fluide de recomposition et d'émergence, elle est aussi le lieu d'une certaine inertie : elle façonne nos manières de penser et d'agir bien au-delà de ce que nous en percevons consciemment. Cette tension entre invention et reproduction trouve un éclairage précieux dans la notion d'incorporation.

4. Incorporation et réinvention

Il serait aussi réducteur de penser la culture exclusivement comme un assemblage hétérogène de fragments dont l'individu "breveteur" serait l'unique propriétaire. Si ces répertoires culturels nous sont propres et donc multiples, ces combinaisons s'opèrent bien souvent à partir d'un réservoir commun, hérité et incorporé dès l'enfance.

Comme l'a montré Pierre Bourdieu dans *La Distinction*, cette culture première s'inscrit dans nos corps, nos gestes, nos habitudes, elle forme ce qu'il appelle l'habitus : une structure structurée et structurante, qui façonne nos goûts, nos perceptions, nos manières d'agir et de penser sans que nous en ayons toujours conscience. Nos perceptions sont le produit de notre position sociale ; elles s'incorporent comme des évidences, et deviennent les principes invisibles qui orientent aussi bien nos pratiques que le jugement que nous en avons.

[...] l'habitus permet d'établir une relation intelligible et nécessaire entre des pratiques et une situation dont il produit le sens en fonction de catégories de perception et d'appréciation elles-mêmes produites par une condition objectivement observable.¹¹

¹¹ Pierre BOURDIEU, *La Distinction*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.131

Nos actions ne prennent sens que via le prisme d'un cadre social incorporé. Ce cadre social étant le produit de conditions objectives (classe sociale, capital culturel, etc) l'habitus permet ainsi de comprendre pourquoi certaines pratiques "font sens" dans certaines situations, en révélant l'ancrage social de nos manières de penser et d'agir. Ainsi, nous ne pouvons pas décrire la culture uniquement comme une matière librement disponible à manipuler ou à réinventer, du moins pas de manière indéterminée, c'est-à-dire sans prendre en compte le prisme socioculturel à travers lequel cette manipulation devient possible.

Ces dispositions culturelles incorporées ne sont pas des abstractions : elles prennent aussi forme dans des institutions concrètes, au sein de pratiques socialisées. Un exemple emblématique de cette incorporation culturelle est celui des conservatoires. La culture musicale, telle qu'inoculée dans les conservatoires, se répand durant les années de formation nécessaire à la "bonne pratique" d'un instrument. Elle creuse profondément des logiques de légitimation, de normalisation du geste et de hiérarchisation des savoirs : des systèmes de valeurs s'y instituent, souvent auto-reproducteurs, difficilement remis en question par celles et ceux qui les ont intégrés. Persiste alors, tâche jaune ou verte, bizarre, en forme de fenêtre, ah oui, cligner et souffler un bon coup :

Sortir de ce cadre ne va pas de soi : il faut travailler cette culture incorporée, la mettre en crise. C'est précisément à cet endroit que les cultures dites "alternatives" et en particulier les musiques électroniques, qui seront au cœur de ce mémoire, nous ouvrent un espace critique fort. Nées en marge des formes dominantes, elles ne se sont pas simplement opposées à un ordre établi, mais ont construit d'autres manières de créer, d'écouter, de faire communauté. Les libertés offertes par les nouvelles technologies ne se sont pas imposées d'elles-mêmes, elles ont été saisies et bricolées. Autrement dit, il a fallu comprendre le monde à travers ces outils, et comprendre ces outils en participant à la fabrication d'un nouveau monde. Cette double dynamique à la fois cognitive, technique et culturelle a donné naissance à un espace inédit : un terrain vague où s'inventent de nouvelles formes, par expérimentation, hybridation et subversion. Cependant, il serait absurde d'exclure ces pratiques "alternatives" d'un système culturel. Elles ne sont pas "hors culture". Elles produisent leurs propres grammaires, leurs propres codes, leurs propres sociabilités. Elles relèvent d'une culture à part entière, avec ses implicites, ses impensés ; tout aussi

structurante que celle à laquelle elles répondent, à celle qu'elles résistent ou celle qu'elles réinventent.

En définitive, penser la culture comme un processus vivant, c'est reconnaître qu'elle n'existe pas en dehors des dynamiques sociales qui la façonnent et qu'elle se manifeste dans les contextes concrets où se déploient nos pratiques, nos jugements et nos perceptions. C'est à travers ces contextes (et des effets qu'ils produisent sur nos pratiques, nos jugements et nos perceptions) que nous faisons l'expérience du monde. Cette expérience est collective, nous faisons face ensemble, par la présence d'autrui ou par la persistance des structures sociales, à un ensemble de situations répondant elle aussi de cette matrice. Nous répondons à ces situations avec beaucoup de malice : nous transformons autant nos manières de faire que les cadres symboliques qui les rendent possibles, la matrice de nos actions autant que nos actions elles-mêmes. En ce sens, nous digérons le monde collectivement, en recomposant sans cesse ses formes, ses récits, ses usages. C'est dans ce mouvement de recomposition que se produit le sens : il ne précède pas l'action, il émerge de nos pratiques, de nos interactions et des tensions qu'elles révèlent. Le sens est ainsi une production sociale, située, le fruit d'un travail collectif d'interprétation, d'ajustement, de reconfiguration du réel.

Dans cette perspective, étudier les musiques électroniques ne revient pas simplement à analyser un ensemble de pratique vaguement apparentée, mais à saisir un processus culturel en acte. Un espace où se rejouent, s'inventent et se négocient collectivement des formes, des pratiques et des significations. Ces musiques ne préexistent pas à leur usage : elles prennent sens dans les contextes sociaux qui les font émerger, dans les gestes, les dispositifs et les communautés qui les portent.

CIRCUIT MACHINE : PRATIQUE DE L'ÉLECTRON

Avant d'analyser la manière dont les musiques électroniques se sont développées en tant que pratiques culturelles spécifiques, il me semble pertinent de partir d'une scène ordinaire. Une anecdote, parmi d'autres, qui éclaire la manière dont ces musiques habitent l'espace public et surtout l'imaginaire collectif.

Lorsqu'on me demande de quel instrument je joue, dans un covoiturage interminable pour Bordeaux par exemple, je réponds soit "du violoncelle" soit "des machines". Du violoncelle

parce que c'est le premier instrument que j'aie pratiqué et pour qu'on me laisse dormir le reste du trajet. Et des machines parce que c'est la seule réponse possible qui convient au concept d'instrument. Quand je dis "violoncelle", les réactions sont immédiates : *"Ah, c'est mon instrument préféré", "Ça me fait pleurer"*. Et quand je dis "des machines", un silence s'installe. Gêne légère. Flottement. J'explique un peu, les synthétiseurs, séquenceurs, boîte à rythme, bla bla... Dans la majorité des cas, on me répond : *"et sinon tu fais un autre (ou un vrai) instrument de musique ?"* À ce moment-là, j'ai l'impression d'avoir été un peu provocateur — limite déplacé. Et cette scène se répète, peu importe l'interlocuteur : avec des jeunes, (surtout) avec des musiciens, des moins jeunes, des profs de violon, des guitaristes électriques, des passionnés de technologies et des Amish.

Ce qui est frappant, c'est que ces instruments sont omniprésents dans notre environnement sonore. Ils font partie intégrante de l'instrumentarium des genres musicaux les plus écoutés. On les entend partout : dans les supermarchés, à la radio, dans les clubs, les séries, les pubs, les scènes underground et les Bercy. Et pourtant, la méfiance persiste.

Cette anecdote banale et, je préfère préciser, dénuée de méchanceté, soulève plusieurs questions fondamentales :

- Pourquoi les musiques électroniques sont marginalisées, et ce, malgré leur diffusion massive ?
- Qu'est-ce qu'un instrument et plus précisément un instrument électronique ?

Pour comprendre pourquoi ces pratiques, bien que populaires restent marginalisées (acceptons ce paradoxe), il faut s'intéresser à deux dynamiques historiques et techniques qui s'alimentent mutuellement. Les musiques électroniques sont issues de réalités différentes. En simplifiant un peu, on peut dans un premier temps identifier l'apport industriel, celui des technologies, dans un second celui des studios expérimentaux qui alimentent les recherches technologiques, puis la préhension et la réinvention de ces outils par des populations. Les outils se sont échappés du laboratoire ou du moins ont glissé des mains des institutions alors bien décidées à en déterminer l'usage.

1. Les lutheries électroniques

L'appropriation commence par l'enregistrement et la sonorisation mais ne s'arrête pas là. Très vite, l'enregistrement devient un acte créatif en soi, une manière de penser le son et

non simplement de le reproduire. On ne se contente plus d'amplifier une guitare : on la sature, on la déforme, on en modifie les propriétés. L'enregistrement ou la sonorisation ne sont pas des actes neutres, ils sont toujours le fruit d'un ensemble de choix, et ces choix se sont mis à faire partie de la culture même de ces musiques. Ainsi naissent les musiques amplifiées.

Une autre étape décisive se dessine : la naissance des instruments électroniques. Ceux-ci ont comme principale caractéristique de se servir de l'électricité pour générer le son.

L'énergie que [l'interprète] dépense n'est pas celle qui produira le son, comme c'est le cas pour les instruments acoustiques. Le musicien abandonne à son instrument (une machine qui ignore encore son pouvoir) le soin de la génération effective des sons.[...] L'interprète devient le déclencheur d'un mécanisme auquel il a cessé de participer. La continuité caractéristique du geste instrumental est rompu.¹²

Le principe de *relais énergétique*, que Bastien Gallet emprunte à Claude Cadoz, permet de saisir l'une des caractéristiques fondamentales des lutheries électroniques : pour les instruments électroniques, il n'existe aucun lien direct entre l'énergie cinétique déployée par l'interprète et le son produit. Cependant, ce critère, à lui seul, ne suffit pas à caractériser de manière exclusive les instruments électroniques. D'autres instruments présentent déjà des formes de dissociation entre geste et production sonore. Prenons le clavecin : il ne réagit pas dynamiquement à l'intensité du toucher comme le ferait un piano. L'énergie transmise à la touche n'influence pas le volume ou le timbre du son. Pourtant, une certaine énergie est bien nécessaire pour actionner le mécanisme qui pince la corde. Le lien expressif entre l'énergie cinétique du geste et le son y est donc limité. Un autre exemple marquant, celui de l'orgue. Ici, l'interprète ne fournit aucune énergie pour produire le son lui-même. Le souffle est généré par un système de soufflerie aujourd'hui motorisé qui fonctionne indépendamment du jeu. Le rôle de l'organiste est de diriger le mécanisme, d'ouvrir ou de fermer les conduits d'air via le clavier. L'interprète agit donc sur un flux énergétique préexistant. On pourrait citer d'autres instruments qui fonctionnent par réservoir comme les cornemuses, etc...

¹² Bastien, GALLET, *Le boucher du prince Wen-houei - Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002, p.47

Ce principe redéfinit ce que peuvent être les musiques électroniques. Pour Kodwo Eshun, *“les machines suppriment les conditions physiques de la musique. [...] Les machines accroissent le pouvoir qu’a le corps de penser.”*¹³ Débarrassé du geste un nouvel espace mental est offert : celui de la programmation, de l’organisation du rythme, de la structure du son.

La programmabilité des instruments électroniques ouvre deux dimensions fondamentales :

- Ce que l’on pourrait qualifier de design sonore. Ici l’instrumentiste tient le rôle de luthier, il décide ce que fera son instrument, comment il se comportera. quel timbre, comment évolue t-il dans le temps, éventuellement des conditions combinées, etc...
- Ce que l’on pourrait qualifier de séquençage. L’instrumentiste préprogramme des séquences qui dictent à l’instrument électronique quoi jouer.

Le DJing est aussi une forme de programmation : l’instrument est ici le duo disque/platine. Le musicien agit sur la vitesse de lecture, le calage des boucles, la sélection des disques, la manipulation du support sonore.

Ainsi apprendre à jouer d’un instrument électronique c’est apprendre à faire jouer un instrument électronique. Et c’est peut-être là l’une des raisons de la marginalisation de ces pratiques. Les institutions artistiques valorisent encore un modèle romantique des pratiques artistiques, centré sur l’expression individuelle, l’émotion et le geste incarné. Le musicien électronique, lui, ne *joue* pas dans le sens traditionnel du terme : il programme et organise. Il conçoit un espace d’écoute plus qu’il ne performe un morceau. Au-delà du champ artistique, cette marginalisation s’inscrit dans un système plus large de valeurs : notre société continue de valoriser le labeur, l’effort tangible. Les musiques électroniques sont souvent perçues comme trop faciles, et l’expression *musique assistée par ordinateur* en offre un exemple assez parlant. Ce terme outrageant cache une méprise, elle suggère que le musicien délègue une partie de son travail à une entité extérieure qui serait la machine. Un instrument de musique est-il l’assistant de son musicien ? Musique assistée par clavecin ou sautereau, par orgue ou soufflerie ? Derrière cette critique se cache en réalité une question plus

¹³ Peter SHAPIRO et Caipirinha Productions, *Modulations (Une histoire de la musique électronique)*, Paris, Éditions Allia, 2013, p.101

profonde : qui a le droit de produire de la culture ? Quelles communautés sont légitimes à inventer de nouveaux langages musicaux ?

2. Cultures populaires, pratiques situées

Comme dit précédemment, l'apparition des pratiques électroniques traverse les couches sociales et culturelles. Ces nouveaux instruments sont au départ la chasse gardée des studios et des laboratoires de recherche, la technologie est trop chère, il faut donc un certain temps pour que celle-ci tombe entre les mains des musiciens. Cependant, les studios et les laboratoires tracent les premières lignes — les premiers en intégrant ces nouveaux instruments dans les disques qui sortent — les seconds en contribuant à la fois aux innovations technologiques à la fois en imaginant un champ des possibles. Tant qu'un outil reste confiné aux mains des institutions, des laboratoires ou des industries culturelles, il produit des usages normés, encadrés par ceux qui détiennent déjà un pouvoir symbolique. Mais dès lors que ces outils circulent, qu'ils échappent à leur cadre initial, ils peuvent être investis, détournés et bricolés. C'est dans ces marges que surgissent de nouvelles pratiques, portées par celles et ceux qui ne disposaient pas des ressources pour accéder aux formes culturelles établies. Créer du neuf n'est pas tant une quête d'originalité qu'une nécessité : faire autrement, faute de pouvoir faire "comme il faut". Les formes anciennes, souvent idéalisées, sont rarement accessibles : elles sont codifiées, associées à des habitus et à des institutions qui en verrouillent l'entrée. Dès lors, l'invention devient un chemin d'accès, un moyen de produire du sens à partir de ce qui est disponible. La nouveauté n'est pas une rupture arbitraire, mais une tactique située : une manière de s'approprier les outils culturels en redéfinissant leurs usages. Ce sont ainsi des pratiques minorées, périphériques, qui contribuent à réagencer le paysage culturel. Elles ne reproduisent pas l'existant, elles le réinterprètent, en créant d'autres manières de faire.

S'il faut attendre la fin des années 70 pour que les instruments électroniques deviennent véritablement accessibles à un large public, un outil détourné a su, dès la fin des années 50¹⁴, trouver une nouvelle fonction musicale : la platine vinyle et le disque, pensés au départ comme simples supports de diffusion, deviennent dans la Jamaïque colonisée de véritables instruments, porteurs d'une culture sonore et politique en devenir. C'est ce même dispositif qui, quelques années plus tard, jouera le rôle central des premiers instrumentaux hip-hop. À

¹⁴ Florian, ROYER, "La naissance des sound-systems", 14/07/2024, 1h, dans *Avant Bob Marley*, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/la-jamaïque-avant-bob-marley/la-naissance-des-sound-systems-1950-1954-4-8-1195217>

Kingston comme dans le Bronx, la platine n'est plus un simple relais sonore : elle devient une machine à créer, un outil d'expression populaire et un levier d'invention musicale.

Pour rappel, le Hip-Hop naît des quartiers pauvres américains - essentiellement le Bronx, le Queens, Harlem ou Compton, autrement dit des minorités afro-américaines et latinos, en grande partie. Ces minorités, même si la ségrégation n'a plus cours depuis 1964, restent en proie à des discriminations systémiques, comme le prouvent les chiffres d'accès aux études supérieures, mais aussi les statistiques ethniques en milieu carcéral ou le nombre d'hommes noirs américains abattus sans sommation par la police ou par des citoyens. Le racisme est toujours omniprésent. Dans le Hip-Hop, la réappropriation touche ainsi d'abord aux stigmates de l'esclavage (chaines, bracelets), aux codes spécifiques aux gangs (bandanas, tatouages notamment sur le visage) et aux détenus (pantalons très bas du fait du retrait des ceintures, idem pour les lacets de chaussures). Chaque moment de l'histoire dégradée devient un style significatif. Le stigmaté s'affiche et se porte fièrement. La honte change de camp (enfin, la peur surtout). Les couleurs flashy deviennent politiques : les minorités se font voir, elles assument leur histoire et revendiquent leur place dans la société.¹⁵

Cette citation, qui retrace l'émergence du Hip-Hop dans un contexte de marginalisation, illustre comment des pratiques populaires peuvent émerger d'une histoire complexe pour devenir des formes puissantes de création de sens. L'objet détourné, le stigmaté retourné, les codes réinventés : autant de gestes qui témoignent d'une culture qui ne se contente pas de subsister, mais qui transforme, agit et affirme sa présence dans l'actualité.

J'aimerais d'ailleurs insister sur ce dernier point : c'est bien cette actualité de la pratique qui fait exister la culture populaire. Une pratique culturelle n'est pas populaire uniquement parce qu'elle est issue du "peuple" ou qu'elle fut à un moment donné minoritaire ou contestataire. Elle est populaire parce qu'elle vit, circule, se réinvente dans un usage les usages quotidiens.

Ce qui est populaire aujourd'hui ne le sera pas nécessairement demain — non pas par disparition, mais parce que, cessant d'être habité, le geste s'archive. Ainsi, une culture

¹⁵ Benjamine WEILL, *À QUI PROFITE LE \$ALE - Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Payot & Rivages, Paris, 2023, p.32-33

populaire n'existe pas en tant que catégorie figée. Elle n'est ni exclusivement définie par son origine sociale, ni par son contenu. Elle est une dynamique d'action partagée, dans un contexte social précis, qui produit du sens par friction avec le présent. Dès lors qu'elle n'est plus réinventée, elle perd son caractère populaire pour devenir une mémoire, une référence ou un folklore. Les cultures populaires ne sont pas patrimoines, mais processus. Un mouvement perpétuel de bricolage et de transformation. Elles sont actuelles et politiques : elle parle de maintenant, de ce qui est en jeu dans les pratiques concrètes, dans les usages détournés, dans les manières de faire société.

Chapitre II -

Des pratiques culturelles alternatives

En partageant des zones de friction avec un certain ordre établi, les pratiques culturelles populaires croisent souvent celles dites *alternatives*. Les cultures populaires, lorsqu'elles émergent des marges, lorsqu'elles bricolent, inventent des usages qui interrogent. Ce chapitre s'attache donc à explorer ces formes culturelles situées dans l'écart, entre invention et résistance, entre appropriation et détournement. Là où s'invente une autre manière de faire culture, tantôt discrète, tantôt bruyante, toujours politique.

Ce qui alterne, par définition, est "*ce qui vient tour à tour*" ¹⁶ ; ce qui prend place en variation, en succession entre deux possibles. Que signifie alors l'adjectif alternatif lorsqu'on parle de pratiques culturelles ? Existe-t-il une rotation de pratiques culturelles semblable aux techniques de maraîchage ? Ou bien existe-t-il un choix à faire, un dilemme entre les pratiques alternatives et les pratiques... Oui quoi d'ailleurs ? Une alternative par extension est "l'autre possible", mais l'autre possible de quoi ? *L'alternatif s'opposerait-il à quoi ? À la norme ? À l'institution ? À l'industrie culturelle ?*

La question est vaste, immense même. La notion d'écart me semble pertinente pour aborder ces pratiques. L'écart ne signifie pas nécessairement le rejet, ni la rupture. Il désigne un déplacement, une distance dans un même référentiel, une autre manière de s'y situer.

Penser les pratiques culturelles alternatives, c'est s'intéresser à ce jeu de position, à cet écart, dans lequel une forme culturelle se déplace pour faire autrement, dire autrement, dire autre chose. Cet écart n'est pas toujours une revendication esthétique ou politique clairement contestataire ; il peut être le fruit d'une contrainte matérielle, d'une position sociale, d'une nécessité. La nécessité de créer avec les moyens disponibles. La nécessité de se réapproprier ce qui échappe. La nécessité de dire ce qui n'est pas dit. La nécessité de ne plus simplement subir des codes culturels qui ne nous appartiennent pas et qui peut être ne nous laissent pas de place. L'alternative, alors, ne se pose pas seulement comme un choix délibéré face à un modèle dominant, mais souvent comme une réponse située à une impossibilité, à une exclusion, à une absence de place.

¹⁶ Alternatif, *Trésor de la langue française*, CNTRL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/alternatif>

L'alternatif, c'est un usage en décalage, un geste en marge, une manière d'être présent autrement. Ce déplacement peut être infime, un glissement de médium, une surface qui fait surface, une heure après l'heure. Mais ce déplacement aussi infime soit-il est une manière de compr-inventer le monde, de créer du sens ensemble, car il introduit une tension face à ce qui est tenu pour naturel, évident, légitime.

COURANTS ALTERNATIFS :

Les pratiques culturelles alternatives fonctionnent selon une logique de multiplicité : elles se construisent par connexions imprévisibles, hétérogènes, ni modèle centralisé.

Elles incarnent ce que Deleuze et Guattari appellent un rhizome : un système ouvert, sans début ni fin, où tout point peut potentiellement être relié à un autre.

1° et 2° Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être.¹⁷

Le système modulaire¹⁸ est une matérialisation directe de cette logique :

- Le modulaire n'est pas un instrument unique, mais un système, une multiplicité interconnectable à volonté.
- Chaque module ne représente pas une fonction musicale définie, mais une opération sur un signal (création, transformation, altération).
- Il n'existe pas de règle stricte, ni de "bon" usage. L'imagination, l'expérimentation et l'erreur sont au cœur du processus.

Ces machines sont ouvertes, ce sont des *machines de devenir*, toujours en train de se transformer selon l'usage. Ce modèle incarne une logique proprement alternative : il ne s'agit pas simplement d'un autre outil, mais d'une autre manière de faire, de penser et d'écouter. Les musiques électroniques existent à cet endroit : les règles du jeu sont encore en jeu, voici quelques machines faites en d'autres machins. Le design industriel propose un objet clos ; l'usage populaire, lui, l'ouvre à de nouveaux devenirs.

¹⁷ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuits, 1980, p.13

¹⁸ Synthétiseur dont l'utilisateur construit librement le trajet du signal.

1. Réinvention et bricolage

À ce sujet, Holger Czukay évoque une interview d'un responsable d'une célèbre marque de synthétiseurs :

Il disait qu'il n'essayait plus d'imaginer de quelle manière ses nouveaux instruments allaient pouvoir être utilisés. Il disait: "Je fabrique quelque chose, je le lâche à l'extérieur, dans le monde, et quand cela revient à moi, c'est sous la forme d'un instrument complètement différent."¹⁹

Les machines électroniques sont des oiseaux nidicoles. Restent haut perchées à l'abri du nid, quelquefois pendant plusieurs années. Ainsi la célèbre TB-303 un jour prit son envol, alors que son relatif échec commercial était acté. La célèbre histoire est un exemple parmi des centaines d'autres histoires qui racontent comment les musiciens électroniques s'approprient leurs outils. En 1982, Roland sort un nouveau synthétiseur de basse séquençable ; autrement dit un synthé que l'on programme pour qu'il "joue tout seul". Le but était de donner, aux guitaristes notamment, un outil qui leur permette de s'accompagner. C'est un flop, le séquenceur est tordu. D'abord, on programme les hauteurs (les notes), ensuite le nombre de pas (la longueur de la boucle), et ensuite pour chaque note un glide ou non (un glissando entre deux hauteurs). Cela fait beaucoup d'étapes et pour programmer des séquences de basses prédéfinies, c'est vraiment long. Mais pour générer des motifs ce synthétiseur excelle, le workflow de la machine nous permet de ne pas trop prévoir ce qu'il se passera et donc de vite créer quelque chose pour ensuite le modifier jusqu'à avoir un motif plaisant. Un des premiers morceaux composés avec cette machine est Acid Tracks, du groupe Phuture de Chicago. Le morceau, diffusé pour la première fois en club, donnera son nom à un nouveau genre musical : l'acid house. Ce style est un dérivé de la house de Chicago, elle-même née au sein de la communauté noire dans une des villes les plus ségréguées et violentes des États-Unis. La TB-303 est au cœur d'une révolution musicale, culturelle et politique.

En 1987 au Royaume-Uni, Margaret Thatcher interdit les rassemblements après deux heures du matin. C'est le début des free parties, et c'est au son des TB-303 que cette

¹⁹ Peter SHAPIRO et Caipirinha Productions, *Modulations (Une histoire de la musique électronique)*, Paris, Éditions Allia, 2013, p.49

culture underground va éclore. Sebastian (alias 69db), membre du collectif Spiral Tribe, décrit ces premières raves :

*Si tu veux faire de l'acid house, il te faut la TB-303, il te faut la TR-808, ça sort de la machine. C'était une vraie musique de machine, et en même temps une musique répétitive, qui restait en boucle pendant très longtemps. Et le changement de fréquences des sons acid, ça a donné une perspective différente à la musique, que je n'avais jamais captée avant, c'était radical.*²⁰

Cette radicalité ne tient pas seulement au son, mais aussi au contexte dans lequel ces cultures émergent. Elles naissent dans des espaces détournés, rendus invisibles ou illégaux. Ce sont des formes de résistance culturelle, des réponses directes à la répression et à l'exclusion :

*Quand on met la pression sur les gens, ils se tournent vers l'underground, ils trouvent des endroits plus libres pour expérimenter et des formes même plus riches de ces musiques en émergent.*²¹

Cette histoire de l'acid house est comparable à celle de la Techno, du Dub, du Hip-Hop : des communautés marginalisées ou discriminées se sont emparées de machines pour en faire des instruments. À travers ces détournements techniques, elles ont développé des pratiques alternatives, loin des circuits commerciaux ou des institutions. Les friches industrielles, les champs, les ponts ont été transformés en clubs éphémères. Ces espaces, tout comme les machines elles-mêmes, ont été reprogrammés pour servir une autre vision du monde, portée par le collectif, l'expérimentation, et la nécessité de faire exister des changements qui doivent s'opérer.

Ces pratiques alternatives ont su s'approprier des outils, en inventer de nouveaux pour créer autrement, mais ne se sont pas arrêtées là. Elles ont aussi investi dans les productions

²⁰ Guillaume, KOSMICKI, *Free Party (Une histoire, des histoires)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2013, p.21

²¹ Citation de Will Straw dans :
LAGARDE, Yann, "Comment le contrôle de la fête a transformé la musique que nous écoutons", *France Culture*, 20/01/2021
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/techno-jazz-comment-le-controle-de-la-fete-a-transforme-la-musique-que-nous-ecoutons-2260773>

culturelles existantes. En cela, ces pratiques redéfinissent en profondeur la notion de répertoire. Le répertoire n'est plus seulement l'ensemble des œuvres instituées ou reconnues, mais un vivier, un matériau ouvert que l'on manipule, transforme, recontextualise. Sampling, mix, remix : autant de manières de produire en faisant avec, en jouant contre, en parlant depuis les archives d'une mémoire réappropriée.

2. Répertoire alternatif : sampling & mix

Le geste proto-électronique fondamental des musiques populaires n'est pas lié à un instrument, mais à l'acte même de diffuser et manipuler des sons enregistrés. À partir du moment où de la musique est enregistrée, elle peut évidemment être réécoutée et reproduite, mais aussi manipulée et donc détournée de son contexte original. Ce changement de paradigme modifie non seulement la fonction de la musique réinvestie, mais aussi sa signification et son usage. L'exemple de Grandmaster Flash illustre parfaitement ce principe. En isolant un break (un court passage rythmique, souvent instrumental, dans un morceau de funk, de rock...) et en le mettant en boucle sur ses platines, il ne se contente pas de répéter un extrait musical : il crée autre chose. La fonction et sa signification changent : ce n'est plus une transition dans un morceau de funk, mais une base rythmique pour une nouvelle pratique - celle des MCs.

Relevé de son contexte instrumental, le beat, s'il conserve un temps la même fonction (faire danser), n'a plus la même signification musicale. En les isolant et en les bouclant sur eux-mêmes, Grandmaster Flash fait des instrumentaux qu'il mixe les uns dans les autres un flux continu de breakbeats sur lequel, un peu plus tard, s'épanouiront les MC²²

C'est en quelque sorte l'apparition du sampling : ces fragments-archives deviennent les briques d'une nouvelle architecture musicale et culturelle. Ils questionnent largement l'idée de répertoire. Ces fragments sont des matériaux de récupération, ils exposent aux yeux de tous, non plus la complexité de l'écosystème, mais comment ces briques élémentaires se structurent, leur redondance, leur espacement. Tantôt touffe de Amen break, tantôt bosquet d'a capela, tantôt tourbe humide d'archive rouillée. Ces fragments disséminés, quelques fois nous prennent en grippe, comme des fruits de bardane, s'accrochent quelque part et partent

²² Bastien GALLET, *Le boucher du prince Wen-houei - Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002, p.31

à la conquête d'un nouveau terrain à contaminer. Ils sont mêmes²³, fragments viraux, transportés d'un contexte à l'autre, porteurs d'une mémoire qui se déforme.

Mais les musiques électroniques n'ont pas attendu le sampling pour puiser dans un répertoire en crise. Le Disco doit son nom à l'usage intensif des disques et a même vu naître un format conçu pour cette nouvelle forme d'intervention musicale : le maxi 45 tours. Ces disques, pensés pour les DJs, tournaient plus vite que le grand pamplemousse argenté qui éclaboussait la piste de sa pulpe de lumière artificielle. Dans les clubs de New York et d'ailleurs, le 45 tours/minute est devenu la nouvelle norme, le sillon étant plus profond, le diamant du tourne-disque est plus stable. La musique enregistrée devient un nouvel instrument. On joue des *musiques* comme on joue de la musique. Le Disco est un genre musical né d'une volonté simple mais radicale : ne pas arrêter la danse. Prolonger les morceaux devient alors la préoccupation principale des producteurs qui s'y emploient. Mais cette extension du temps entraîne des transformations plus profondes. La narration musicale héritée du funk, avec ses progressions, ses ruptures, ses solos tend à disparaître. Ce qui émerge comme acteur principal, c'est le beat en quatre temps, le four on the floor, une pulsation régulière qui prend le relais du récit. Il ne soutient plus un propos musical : il devient le propos. Ce changement de fonction marque une rupture : le rythme ne sert plus à accompagner, il structure désormais l'espace sonore et social. Le beat devient surface, matière, continuité, un appel à la répétition plus qu'à la résolution. La piste de danse devient le lieu de ce glissement.

3. Sub-versio

Les musiques électroniques n'inaugurent aucun nouveau style. [...] techno, house, dub, jungle, trip-hop... - ne désignent que les modalités d'une commune pratique de subversion de la musique pop. Il faut entendre ce mot en son sens étymologique. Sub-versio. Le changement vient du dessous, de tout ce parergon décoratif que l'on écoute que distraitement, riff, chorus, ponts, fins des morceaux. Ce que ces musiques sub-vertissent, c'est d'abord la hiérarchie des lignes, le privilège de la voix, le principe de l'accompagnement. Ce n'est pas seulement que le fond soit projeté en avant et passe au premier plan. Basse et parties rythmiques ne deviennent pas

²³ Voir Richard, DAWKINS, *Le Gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 2003

solistes à la place des solistes. C'est la position même du soliste qui disparaît et les fonds qui se mettent à couvrir la surface selon la pratique, qui fut celle de la peinture, de l'all-over. ²⁴

La surface fait surface. Subvertir, ce n'est pas nécessairement faire table rase, mais remettre en jeu les valeurs que nous avons accordées aux éléments constitutifs d'une pratique. C'est rebattre les cartes des hiérarchies instituées. Ce qui était au centre n'est pas supprimé, mais débordé. Les musiques électroniques ne proposent pas toujours de nouvelle grammaire : elles déconstruisent patiemment celles qui préexistaient. Elles déplacent la question même de ce qu'est une chanson, un morceau ou un interprète. Le soliste n'a plus lieu d'être, le geste héroïque de l'artiste disparaît au profit de l'itération, du motif et de la boucle. Peut-être est-ce là le geste politique le plus fort : ne pas chercher à remplacer, mais à reconfigurer. Ouvrir des possibles, là où tout semblait joué. En ce sens, la subversion n'est pas une opposition frontale : c'est une invention latérale. Une façon d'habiter autrement un espace culturel qui semblait ne plus nous appartenir.

4. Hustling

Le mot *hustling*, issu de l'anglais, signifie bousculer, forcer. Mais aujourd'hui, il s'est chargé d'une connotation plus ambivalente associée à l'arnaque ou à la ruse. *"Qui ne tente rien n'a rien, voilà la base du hustling: oser, tenter, [...] pour tirer son épingle d'un jeu dont on est a priori exclu."* ²⁵ Voilà la base du *hustling*. C'est une manière de s'imposer dans un monde structuré pour maintenir l'exclusion. Le *hustling* n'est donc pas seulement un comportement individuel : c'est un moteur essentiel du processus culturel.

Certains y voient de l'insolence ou de la provocation et continuent de percevoir les mutations culturelles comme une simple forme d'impertinence, plutôt que comme une tactique de survie, une réponse à l'invisibilisation systémique...

Ne prenant pas leur exclusion pour acquise, l'idée des activistes était de s'imposer. Le hustling vise à intégrer des mondes réservés aux élites ou aux initiés. Pour faire du dessin, il faut connaître l'histoire de l'art. Pour danser, le

²⁴ Bastien GALLET, *Le boucher du prince Wen-houei - Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002, p.37

²⁵ Benjamine WEILL, *À QUI PROFITE LE \$ALE - Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Payot & Rivages, Paris, 2023, p.34

*classique s'impose comme un passage obligé et la musique n'en parlons pas: c'est solfège obligatoire avant même de toucher un instrument. Le tout sans parler des coûts. Bref, l'art et la pratique artistique, c'est pour les riches.*²⁶

Face à cela, le *hustling* n'est pas simplement une forme de débrouille. C'est un mode de présence. Le *hustler* ne demande pas l'autorisation d'exister : il prend place, souvent dans des lieux et des formats non légitimes aux yeux de l'institution. Et c'est précisément là que s'opère le geste politique. Le *hustling* est une reconfiguration active des moyens d'accès à la culture. Il ne repose pas sur une maîtrise des codes dominants, mais sur leur subversion, leur torsion. Ce que le *hustling* révèle, c'est que les pratiques culturelles n'émergent pas toujours d'un capital culturel transmis, mais d'une énergie de survie, d'un désir d'être visible, d'occuper l'espace, même de manière précaire. Cette économie produit des œuvres, mais surtout des pratiques, des récits, des communautés. Elle fabrique du commun là où il n'y avait que du contrôle. Le *hustling* est une pratique alternative, au sens plein : il est une alternative à l'invisibilisation, à la dépossession, à l'attente d'un *feu-vert* institutionnel.

Les pratiques alternatives ne demandent pas toujours une place dans l'institution : elles inventent leurs propres règles, leurs propres formes de visibilité, souvent depuis la marge. Parfois, elles demandent à être incluses, mais le plus souvent, elles affirment simplement leur droit d'exister. À ce titre, elles déplacent la question culturelle vers des enjeux plus larges de pouvoir et de conflit.

LA CULTURE - ZONE DE TENSION

Penser la culture comme une zone de tension, c'est admettre qu'elle est le lieu où se négocient et se rejouent les règles du pouvoir symbolique.

Elle est un espace traversé par des conflits de sens, un espace où les significations se fabriquent et se heurtent. C'est bien dans sa capacité à produire du sens, mais aussi à être le lieu où se négocie l'accès à celui-ci, que réside la puissance politique de la culture.

Dans cette perspective, les pratiques culturelles alternatives ne sont pas simplement l'envers d'un système dominant, ni une marge extérieure, elles ne constituent pas non plus l'autre face d'une même pièce. Elles émergent dans les commissures, s'inventent à même

²⁶ *Ibid.* p.35

les tensions, en interaction constante avec les institutions et les logiques industrielles. Elles participent d'un processus mouvant, collectif, où se rejouent sans cesse les rapports de pouvoir, les usages, les possibilités de faire culture autrement.

1. Le politique du sensible

La politique n'est pas seulement une affaire d'institutions, de lois ou de gouvernement. Pour Jacques Rancière, elle repose d'abord sur une esthétique, c'est-à-dire *“un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience.”*²⁷ Autrement dit, l'esthétique est ce qui configure les conditions mêmes de ce qui peut être perçu et pensé comme commun. Cette conception de la politique comme expérience sensible implique de repenser les fondements mêmes de ce qui fait communauté. Jacques Rancière formalise cette idée à travers le partage du sensible :

*J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives.*²⁸

Ce partage définit donc qui peut prendre part à la vie commune, qui est visible, qui peut parler, et quelles formes de présence ou d'activité sont reconnues comme légitimes. Il structure les rapports entre parole et bruit, présence et absence, activité noble et activité marginale. Autrement dit, il définit les lignes invisibles de ce qui est recevable dans l'espace public. C'est à cet endroit que les pratiques culturelles alternatives rencontrent le politique. En investissant d'autres espaces, d'autres gestes, d'autres temporalités, elles ne s'opposent pas frontalement à l'ordre établi, elles y ouvrent des interstices. Ce déplacement crée une zone de tension, un espace instable mais fécond, où la norme vacille, où le commun se redéfinit dans l'écart.

*Est-ce que ce sont des gens qui parlent ou des gens qui font du bruit ?*²⁹

²⁷ Jacques RANCIÈRE, La fabrique du sensible, entrevue réalisé par Alice, Multitude, 1999, <https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/>

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Jacques RANCIÈRE et Michel VIGNARD, “Episode 2/5 Le partage du sensible, c'est fondamentalement une certaine distribution des possibles”, 06/09/2011, 27min, dans *Jacques Rancière ou la philosophie déplacée*

Par cette question, on mesure à quel point ces pratiques déplacent les frontières de l'entendable et du visible, en rendant perceptibles d'autres voix, d'autres formes d'existence, longtemps réduites au silence ou à l'invisibilité.

2. Le bruit des minorités

Le bruit est la nuisance du *sonore*, l'indésirable matière acoustique que les autres produisent. Dans le traitement du signal, cette définition se précise, le bruit diminue la lisibilité du signal pur : il interfère.

Qu'est-ce qui pourrait "venir du monde", mais qui aurait le pouvoir d'interférer par sa présence notre perception de ce même monde ?

Les pratiques alternatives, souvent reléguées en marge des espaces institutionnels ou commerciaux, constituent en quelque sorte le bruit du monde social. Face aux formes dominantes de production, de visibilité et de consommation, ces pratiques inventent d'autres formes d'exister. Elles expriment des subjectivités invisibles, refoulées par les régimes esthétiques et politiques dominants.

Dans le documentaire *Sisters with Transistors*, on découvre pourquoi tant de pionnières ont marqué l'histoire de la musique électronique. Une des raisons est simple : il n'y avait pas encore d'hôtel sur les cases. La partie de Monopoly n'avait pas encore débuté : certaines femmes ont pu explorer ces nouveaux outils sans déranger de quelconques propriétaires quelquefois trop territoriaux. De plus, contrairement à la composition "classique" qui exigeait d'écrire des petits points sur des lignes parallèles, de faire appel à des instrumentistes, d'être autorisée à faire jouer, la musique électronique ne passait ni par la transcription, ni par l'interprétation. Elle permettait de composer directement dans la matière sonore : interprète-compositrice. Laurie Spiegel est une de ces pionnières :

La technologie est prodigieusement libératrice, elle pulvérise les structures du pouvoir. La musique électronique a attiré naturellement les femmes. On se passait des structures dominées par les hommes : radios, salles de concert, maisons de disques. Mais l'histoire semble nous avoir oubliées. ³⁰

³⁰ L. Christophe et M. Céline, Les femmes pionnières de la musique électronique, *Bibliothèque de Paris*,

<https://bibliotheques.paris.fr/musique/les-femmes-pionnieres-de-la-musique-electronique-ep1.aspx>

Considère-t-on comme “bruit” ce que pratiquent les minorités simplement parce qu’elles sont minoritaires ? Ou bien ce sont les pratiques elles-mêmes qui deviennent bruit par leur insoumission ? Peut-être que ces questions sont issues d’un même processus ?

Les minorités ont par définition une position subordonnée dans les rapports de pouvoir. Dans *Sous-cultures*, Dick Hebdige, nous explique que de ces rapports de pouvoir naissent des “*significations clandestines*”. C’est-à-dire : “*des significations exprimant en code une forme de résistance à l’ordre qui garantit le maintien de leur subordination.*” Ces changements de significations, parce qu’elles vont à l’encontre des normes sociales dominantes, sont “*contre-nature*” et remettent en cause “*le mythe du consensus.*”³¹ Ces pratiques sont par conséquent au centre de conflits d’intérêt, non pas parce qu’elles menacent frontalement un ordre établi, mais parce qu’elles montrent que les normes ne sont pas normales, que le naturel n’existe guère, et que nous ne sommes pas tous d’accord. Dans l’écart bruiteux de ces pratiques alternatives naît un autre monde perceptible, peut-être moins lisse, mais autrement habitable.

3. Marges dedans

Il serait réducteur de laisser penser à la lecture de ce chapitre, que les pratiques culturelles alternatives se confondent exclusivement avec des formes d’expression issues des minorités ou des classes populaires. Certes, nombre d’entre elles émergent de ces contextes sociaux, souvent en réponse à des rapports de domination ou d’exclusion. Mais l’alternative ne se confond ni avec “le peuple”, ni avec la seule marginalité sociale. Certaines formes de pratiques alternatives sont portées par des artistes institutionnalisés, des intellectuels reconnus, ou circulent entre plusieurs mondes socioculturels. Ce qui les relie, ce n’est pas une origine sociale commune, mais leur manière de faire tension dans le champ culturel.

Par ailleurs, ces pratiques ne sont pas nécessairement expérimentales ou formellement innovantes. Elles peuvent être perçues comme telles par celles et ceux qui n’en partagent ni les codes, ni les usages. Parfois, un simple écart de perception suffit à transformer une pratique ordinaire en OVNI. Or, ce n’est pas une valeur intrinsèque à la pratique qui fait qu’elle est “différente”, mais le regard socialement situé qui la construit.

³¹ Dick, HEBDIGE, *Sous-cultures - Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008 p.14

Ce déplacement du jugement vers la réception sociale est central dans *La culture des individus* de Bernard Lahire, qui montre que l'évaluation esthétique est toujours traversée par des cadres sociaux différenciés. Il souligne à quel point ces malentendus persistent :

[...] la simplicité des rythmes et des mélodies, la pauvreté des textes de chansons sont brocardées ou méprisées par les esthètes ou critiques qui évaluent les productions musicales [...]. Réduites à leurs structures formelles [...] ces productions ne pèsent forcément pas lourd face à la complexité des compositions classiques qui sont tournées vers l'enrichissement formel [...] Mais inversement, [...] rattachées à des fonctions sociales diverses [...], les musiques classiques ont moins de saveur et un autre type de pauvreté ou de déficit se fait jour.³²

À travers l'opposition entre *cultures chaudes* (participatives, corporelles...) et *culture froide* (distanciées, codifiées...), Bernard Lahire rappelle que les pratiques ne "valent" pas par elles-mêmes, mais dans et par les usages sociaux qui les traversent. Une pratique, aussi "quotidienne" soit-elle, devient complexe si l'on prend en compte les interactions, les contextes, les gestes qui la composent. Le déplacement du jugement vers l'usage est fondamental. Il permet de sortir d'une lecture simpliste de la forme pour penser la culture comme un système dynamique d'interaction. Ce n'est donc pas la radicalité formelle d'une œuvre qui la rend alternative, mais sa capacité à déstabiliser les régimes d'évidence, à remettre en jeu les règles du jeu.

Pour autant, il ne s'agit pas de "fétichiser" ces pratiques, ni de leur attribuer un pouvoir subversif systématique. L'histoire récente montre combien certaines formes dissidentes peuvent être absorbées, esthétisées, reconfigurées par les logiques marchandes ou institutionnelles. Les pratiques alternatives peuvent être comprises comme les *machines de guerre* de Deleuze et Guattari : des formes culturelles en extériorité, qui ne s'inscrivent pas dans les logiques de l'intériorité institutionnelle, mais dans celles du déplacement, du détournement, du devenir.

³² Bernard LAHIRE, *Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2006, p.66-67

*Il faut arriver à penser la machine de guerre comme étant elle-même une pure forme d'extériorité, tandis que l'appareil d'État constitue la forme d'intériorité que nous prenons habituellement pour modèle.*³³

Mais c'est cette extériorité qui est toujours fragile et jamais absolue. La *machine de guerre* peut être absorbée jusqu'à être intégrée dans les structures du pouvoir. C'est exactement ce que révèlent les processus de récupération culturelle : la subversion devient décor et la marge devient tendance. Et pourtant, même *captée*, n'a-t-elle rien transformé ? C'est là toute l'ambiguïté des pratiques culturelles alternatives : elles ne sont pas qu'extérieures, mais des forces qui alternent, et qui en creux, participent à la recomposition du système culturel lui-même.

³³ DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Schizophrénie et capitalisme, Milles Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.438

Chapitre III -

Apprendre dans et par l'écart

Si ces pratiques élaborent de nouvelles façons de faire culture, il devient nécessaire de questionner ce qu'elles engendrent et la manière dont elles ouvrent des espaces d'apprentissage. C'est l'objet de ce chapitre : penser comment l'écart peut être un espace d'apprentissage actif, un lieu où s'inventent d'autres manières d'enseigner.

En effet, en tant que futur enseignant en musiques électroniques, je considère essentiel de réfléchir à la manière dont ces pratiques peuvent trouver leur place dans l'institution. Au-delà d'une intégration, il s'agit surtout de créer les conditions pour qu'elles puissent exister pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire comme moteurs à part entière du processus culturel, et non comme des pratiques à la légitimité en devenir.

C'est pourquoi j'ai choisi, dans ce mémoire, de m'appuyer largement sur les musiques électroniques. Ces musiques ne sont pas qu'alternatives, elles sont aussi institutionnalisées, largement commercialisées, mais leur histoire récente et la marginalisation rend lisible leur émergence dans l'écart. Ce prisme des pratiques alternatives n'enlève rien à la complexité de celles-ci mais il permet d'observer comment elles habitent le paysage culturel, et ainsi imaginer quelle place peuvent-elles avoir dans l'institution.

L'institution culturelle n'est pas un espace neutre, elle oriente ce qui est visible et enseigné, les politiques culturelles se traduisent aussi par des choix concrets : subventions, programmes, normes. Tout cela dessine une hiérarchie implicite de ce qui est jugé comme culturellement valable, comme pratique légitime. Dans une perspective de démocratie culturelle, il ne suffit pas de rendre la culture accessible ou de mobiliser les individus dans un processus commun. Il faut reconnaître que cette dynamique est plurielle, que nous y participons tous de manière singulière, et que c'est peut-être précisément cette singularité qui donne naissance à des cultures représentatives des groupes et des individus d'une population.

Pour pouvoir prétendre à participer à cette dynamique, l'institution doit s'ouvrir aux pratiques qui ne se conforment pas aux formats dominants, mais qui produisent du sens autrement.

Dès lors, il ne s'agit pas uniquement de faire entrer de nouveaux contenus dans les cadres existants, mais de reconnaître que ces pratiques induisent d'autres formes d'apprentissage et d'enseignement. Elles ne relèvent pas simplement de la transmission de savoirs constitués, mais engagent des mouvements profonds, des dynamiques de compréhensions et d'inventions qui permettent de se saisir du réel. Elles ouvrent des manières de faire, de se situer, d'agir. Leur présence dans l'institution doit conserver leur pouvoir; pouvoir d'action, de déplacer les cadres, de visibiliser, d'imprimer la réalité de tous dans la réalité de tous.

PUBLIC, PARTENAIRES, PRATIQUE SOCIALE DE RÉFÉRENCE

Là où j'enseigne aujourd'hui, mes élèves ont majoritairement entre 10 et 14 ans. Cette relative homogénéité d'âge peut selon moi limiter la richesse des dynamiques de projet. Lors de cours de musiques électroniques, les adultes arrivent avec une culture musicale choisie et vécue : ils ont écouté, fréquenté des scènes, participé à des collectifs. Leur expérience personnelle nourrit une compréhension profonde de ces musiques, de leurs lieux, de leurs usages. Les espaces où se vivent les musiques électroniques sont majoritairement fréquentées par des adultes, les mineurs y sont rarement présents, en raison de restrictions d'âge, de la vie nocturne, du son trop fort ou encore de la présence d'alcool ou d'autres substances. Or, ces restrictions s'appliquent aussi aux autres espaces où s'inventent la plupart des pratiques alternatives, laissant les plus jeunes cantonnés aux lieux normés par l'industrie ou l'institution. La présence d'adultes peut permettre aux plus jeunes, via la dynamique de classe, de mieux situer ces pratiques. Comprendre que les musiques qu'ils explorent se jouent ici, dans ces lieux, à ces moments sociaux, donne de l'épaisseur à leur apprentissage. Cela rend possible un lien fort entre l'enseignement et la réalité culturelle dans laquelle ces musiques prennent sens.

Dans cette logique, il serait pertinent de multiplier les formes de participation des élèves à des événements culturels, pas uniquement en tant que musiciens, mais aussi comme organisateurs, médiateurs, techniciens. Faire partie d'un projet collectif permet de saisir le fonctionnement global d'une scène ou d'un concert. Cela donne des repères, des responsabilités, et surtout une place. Ces projets pourraient naître de partenariats avec des structures moins institutionnelles : associations de quartier, lieux culturels indépendants, collectifs...

Travailler avec ces structures, c'est donner accès aux élèves à des pratiques musicales réellement actives dans le présent, et ouvrir l'école à des formes culturelles actuelles. Cela permet de croiser les publics, de faire sortir la pédagogie de ses cadres habituels, et de créer des frottements indispensables entre pratiques scolaires et pratiques sociales. Cela élargit l'expérience que les élèves peuvent avoir d'un projet musical : non pas un exercice fermé, mais un moment inscrit dans un réseau de lieux, de relations, de communautés.

Dans cette perspective, le concept de *pratique sociale de référence* peut éclairer la réflexion.

Il s'agit avant tout de se donner les moyens de localiser les concordances et les différences entre deux situations, dont l'une (la pratique industrielle, par exemple) est l'objet de l'enseignement, et possède une cohérence qui doit être transposée dans l'école. ³⁴

Les musiques électroniques sont plurielles. Elles rassemblent de divers publics, porteurs de savoirs multiples, de pratiques variées. Il ne s'agit donc pas de chercher une moyenne, un style commun ou un modèle unique à transmettre. Ce qui importe, c'est de faire vivre la classe au rythme des allées et venues des élèves, de leurs savoirs, de leurs pratiques. L'enseignement devient alors un espace poreux, en dialogue constant avec ce qui se passe dehors, un espace traversé par le réel.

C'est à partir de cette reconnaissance de la multiplicité et du mouvement que peut s'amorcer une réflexion sur les cursus : comment construire une formation qui accueille ces écarts, ces parcours discontinus, sans les neutraliser ? Comment penser une pédagogie qui ne fige pas les pratiques, mais les accompagne dans leur vivacité ?

LES CURSUS

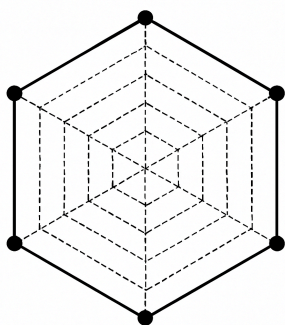
Avant d'envisager un cursus dédié aux musiques électroniques, il convient d'abord de comprendre dans quel parcours elles peuvent s'inscrire. Suivant les écoles de musique qui les intègrent (ce qui est encore très rare), ces musiques prennent place dans différents départements :

³⁴ Jean-Louis MARTINAND, *Connaître et transformer la matière*, Berne, Peter Lang, 1986

Les départements "Création" (parfois appelé "Culture et création") regroupent les disciplines de l'invention musicale, allant de l'écriture aux musiques électroacoustiques, intégrant quelquefois les musiques électroniques. Le département "Musiques actuelles et amplifiées", quant à lui, met l'accent sur le médium de diffusion (les enceintes) et sur l'importance de leur actualité et donc leur vivacité. On les trouve aussi sous la dénomination "Composition électroacoustique" au sein d'aucun département, une appellation qui ne renvoie pas aux musiques électroniques dans leur ensemble, mais précise un cadre socioculturel spécifique : celui de l'institution, des radios, des laboratoires de recherches ou des conservatoires.

L'ancrage social et culturel des musiques amplifiées constitue une unité plus logique, tant par la contrainte de la diffusion qui suppose un équipement potentiellement commun, que par leur existence historique en marge des institutions. De plus, les départements "Création" font souvent appel à une vision décontextualisée des pratiques d'invention. Il privilégie la création dans des institutions où le savoir légitimé est roi. Or, comme on l'a vu précédemment, les musiques électroniques existent aussi et surtout en dehors de ces espaces.

Un exemple qui me semble intéressant est celui de l'E.N.M de Villeurbanne. Les cycles de musiques actuelles et amplifiées y sont conçus de manière particulièrement ouverte et modulable. La métaphore utilisée pour les structurer est celle des diagrammes en toile d'araignée, une image plastique qui reflète bien la diversité des compétences et des parcours possibles.



Le diagramme prend la forme d'un hexagone, dont chacun des six sommets représente un pôle de compétence. L'élève est évalué sur l'ensemble de ces axes, et en reliant les points (représentant ses résultats sur chaque domaine), se dessine une figure géométrique. L'aire de cette figure symbolise le niveau global de l'élève, au regard des compétences retenues. À l'issue d'un diplôme professionnalisant (type PPES ou D.E.M), l'élève tend à remplir l'hexagone.

Il ne s'agit évidemment pas de tracer ce diagramme pour chaque élève, mais de rendre compte que la diversité des figures reflète la singularité des pratiques, et des compétences qu'elles mobilisent. Par exemple, un guitariste de 10 ans jouant dans un atelier de reprises ne mobilise pas les mêmes savoirs ni les mêmes gestes qu'un machiniste de 15 ans opérant

une console de mixage dans un projet de Dub. L'un et l'autre apprennent, expérimentent, développent une culture musicale mais selon des logiques différentes, qui ne méritent pas d'être évaluées selon les mêmes critères. Or, pour un élève qui s'oriente vers une forme de professionnalisation, il semble essentiel, quelle que soit sa pratique, qu'il maîtrise les concepts fondamentaux. À la fois dans une perspective d'autonomie mais aussi dans une logique de transmission ou de pédagogie future.

Les cursus sont des parcours prévus, pensés comme des structures d'apprentissage. Mais il ne s'agit pas forcément de lister tout ce qu'un élève doit savoir : il faut aussi prévoir ce qu'il va faire, expérimenter, traverser dans le cadre de sa formation. Dans cette logique, on peut imaginer un cursus type : celui d'un élève "générique" entrant dans une classe de musiques électroniques, au sein du département musiques actuelles. Son parcours serait organisé autour d'activités obligatoires, définies en fonction de son niveau. Mais programmer ce que vivra un élève générique n'est peut-être pas la seule manière d'imaginer un cursus. Il semble tout aussi pertinent de penser le programme au niveau supérieur. C'est-à-dire de penser un programme qui programme selon l'élève, les groupes d'élèves, leur vie, leurs avancements, leurs engagements, leurs traversées culturelles.

Cela pourrait passer par la mise en place :

- De modules choisis par l'élève selon les intérêts et les besoins.
- D'un espace de projet personnel, que l'élève construit au fil de ses expériences, dans ou hors de l'école.
- De la mise en place par les élèves de dispositif pédagogique.
- De projets interdisciplinaires disponibles en option (autres départements, danse, vidéo, club de sport...)

Cela dit, cette logique d'auto-construction du parcours semble plus facilement envisageable pour des élèves adultes et particulièrement ceux en voie de professionnalisation, qui ont souvent une pratique plus affirmée, une motivation précise et une vision personnelle de ce qu'ils cherchent à développer. À l'inverse, pour des élèves amateurs ou plus jeunes, qui entrent dans la pratique, proposer un cadre trop ouvert peut être déstabilisant. Cela soulève une question pédagogique essentielle :

Comment accompagner les premiers pas d'une pratique sans orienter d'emblée les élèves vers une seule façon de faire ou de comprendre la musique ?

Dans un contexte de pratiques alternatives, il ne s'agit pas de réduire un élève débutant à sa seule compréhension du monde artistique institutionnel, ni de l'enfermer dans les quatre murs d'un établissement public mais précisément de lui donner accès à un ensemble d'expériences qui vont lui permettre de se situer et de situer les pratiques. Pour qu'un élève puisse se projeter, s'identifier, trouver sa place, il est essentiel qu'il ait accès à une offre culturelle qui dépasse les limites de l'établissement, de son département, ou des esthétiques enseignées. Mais cet accès ne suffit pas. Il faut aussi que l'élève puisse expérimenter concrètement ce que cela fait de "faire de la musique" : non pas comme un exercice abstrait, mais comme une pratique située. Comprendre ce que cela produit en lui, ce que cela engage, ce que cela transforme chez lui et au-delà de lui. C'est à cette condition qu'il pourra commencer à comprendre les fonctions de ces pratiques et donc à s'orienter, à faire des choix.

Le fait que les musiques amplifiées impliquent des pratiques alternatives et actuelles est je pense à la racine d'une diversité de cursus et du non consensus. La logique de projet artistique y est très représentée, cette logique s'inscrit comme décrit avant dans une dynamique d'auto-construction. Et les critiques peuvent être les mêmes. Au C.R.R de Lyon en musiques actuelles (le Labo), on y entre avec un projet individuel ou collectif. Cela pose les mêmes questions.

Il semble compliqué de demander à des plus jeunes d'arriver déjà avec un projet. De plus ce cursus est très largement dans une logique d'émergence³⁵. Pourtant, comme le rappellent le SNOP³⁶:

Les conservatoires classés proposent, dans un cadre défini, un enseignement initial à l'art et à sa pratique, visant principalement l'épanouissement et l'accomplissement personnel des élèves.”³⁷ et plus loin : “La pratique artistique en amateur constitue la finalité de l'apprentissage pour la majorité des élèves. [...] Le conservatoire constitue également sur son aire

³⁵ Dans ce contexte cela veut dire de jeunes artistes qui tendent à la professionnalisation dans un réseau précis de diffusion

³⁶ Schéma National d'Orientation Pédagogique de l'enseignement public spécialisé de la danse, de la musique et du théâtre

³⁷ SNOP 2023 p.11

*territoriale un pôle ressource pour les pratiques des amateurs sous toutes leurs formes, en termes de documentation, d'accueil de répétitions, de soutien logistique, etc. Il s'implique dans l'accompagnement artistique, pédagogique et technique des structures de son territoire qui portent cette pratique ou y contribuent.*³⁸

La logique de projet demeure pertinente pour les musiques actuelles et cette logique de pratique alternative, dans la mesure où elle invite les élèves à participer et à se saisir activement d'un processus culturel. Mais elle atteint ses limites lorsqu'il s'agit des pratiques amateurs, et plus encore chez les plus jeunes. Il est peut-être nécessaire de penser plusieurs cursus au sein d'une même formation : des cursus qui accueillent les projets, plutôt que des cursus qui les exigent dès l'entrée. Les écoles de musique sont par ailleurs des lieux de rencontres, grâce aux pratiques collectives, aux projets initiés par les enseignants ou par l'établissement lui-même. Il est fréquent de voir des projets naître en dehors des écoles, tout en s'étant formés grâce à elles.

La solution est peut-être celle de proposer tout au long d'un cursus des projets dont un groupe d'élèves puisse s'emparer, tout en laissant une grande place aux leurs, ce qu'ils font indépendamment. Cela pourrait passer par la formalisation de cette démarche mais aussi prévoir des moments pour cela durant les cours.

FORMAT DE COURS, CONTENU, RELATION PÉDAGOGIQUE

Les musiques électroniques et les pratiques culturelles alternatives sont souvent qualifiées comme pratiques de "niches", mais ce sont précisément ces marginalités plurielles qui en font un endroit d'une extrême diversité. Chacun y arrive avec des références, des outils, des manières de faire profondément singulières. Cette hétérogénéité n'est pas un obstacle : elle constitue notre principal outil pédagogique. C'est à partir de cette richesse des pratiques, mouvantes, souvent autodidactes, que peut se construire un cadre d'apprentissage vivant et culturellement situé.

³⁸ *Ibid.* p.13

Dans ce contexte, la posture de l'enseignant ne peut être celle d'un simple transmetteur. Elle doit s'ancrer dans une logique d'accompagnement, de création de circonstances propices à l'expérimentation collective. L'enseignant devient alors médiateur, organisateur de situations, plus que dépositaire d'un savoir. C'est cette posture qui rend possible l'autonomie réelle des élèves, et qui répond aux dynamiques d'auto-gestion inhérentes à ces pratiques.

Il devient donc pertinent de laisser une place centrale aux projets personnels. On pourrait, par exemple, organiser à différents moments de l'année des mini-concerts où les élèves présentent leur pratique devant le reste du groupe, suivis d'un atelier qu'ils animent eux-mêmes.³⁹ Ce type de dispositif remplit une double fonction : il incite les élèves à clarifier, structurer, parler de leur pratique, et il permet au groupe d'entrer dans des univers sonores nouveaux, d'enrichir sa perception de la musique et de ses possibles. Il s'agit ici de valoriser une pédagogie horizontale, dans laquelle chacun devient à tour de rôle apprenant et enseignant, et où la classe devient un espace d'échange et d'exploration mutuelle.

Une autre piste essentielle est celle de l'organisation d'événements, qui est au cœur des pratiques alternatives. Le sound-system en est une bonne source d'inspiration⁴⁰ : il incarne à la fois un instrument collectif, un objet technique et un cadre social. Impliquer les élèves dans ce type de démarche dès le début de leur parcours permettrait non seulement de situer et contextualiser leur pratique, mais aussi de les engager dans une expérience de fabrication culturelle commune. Cela ouvre à des enjeux d'auto-gestion, de coopération, de responsabilités partagées. Un tel projet pourrait concerner l'ensemble d'un groupe, tous âges et niveaux confondus. Le rôle de l'enseignant serait alors d'agir comme facilitateur : trouver un lieu partenaire ou s'appuyer sur un événement préexistant, poser un cadre et des contraintes en fonction, et accompagner les élèves dans l'organisation concrète (répartition des tâches, planification, montage technique, communication...). Ce type d'expérience engage les élèves dans une démarche de projet complète, à la fois artistique, technique et sociale.

Pour faire émerger ce type de projet, il faut aussi imaginer des temps d'ateliers tout au long de l'année : par exemple un atelier sur la sonorisation d'un groupe impliquant des élèves d'autres disciplines, une séance de préparation de fiches techniques, de planification, ou encore un travail collectif sur l'aménagement d'un espace de diffusion. Autant d'éléments qui

³⁹ Vu en musiques électroniques à l'E.N.M de Villeurbanne

⁴⁰ Projet en devenir à l'école de musique de Vénissieux.

font partie intégrante de la pratique musicale dans le champ des musiques électroniques, et qui sont invisibilisés dans les cursus traditionnels.

Le cadre hebdomadaire du cours, ce "rendez-vous" fixe peut être l'espace pour initier ces dynamiques. Il peut accueillir des moments d'expérimentation technique ou collective, mais aussi des séances d'écoute partagée. Ces séances pourraient être nourries par les productions des élèves, ou par des morceaux qu'ils apprécient et souhaitent faire écouter. À partir de cette matière sonore, on peut imaginer des moments d'analyse collective : identifier des procédés, des textures, des structures, des timbres... puis transformer ces éléments repérés en contraintes dans un temps d'improvisation ou de composition de groupe. C'est une pratique que met en place l'enseignant en musiques électroniques du conservatoire de Chalon-sur-Saône. Chaque semaine, il propose un moment ritualisé d'écoute collective, suivi d'un temps d'invention à partir des éléments repérés ensemble. Ce qui fait la force de ce dispositif, ce n'est pas la "réussite" systématique des expérimentations, que j'imagine inégales, mais le fait qu'il soit répété, intégré dans une routine pédagogique. C'est cette ritualisation qui donne du cadre, de la continuité, de la confiance, et qui permet aux élèves de s'emparer progressivement de l'activité, d'y projeter leur écoute, leur intention, leur rapport à l'invention. Ce n'est pas l'efficacité qui prime, mais le processus.

Cette démarche est une façon d'expérimenter, autrement dit de fabriquer quelque chose avec un cadre défini et de voir ce qu'il se passe pour refaire différemment. Pour Joëlle Zask l'expérimentation ne doit pas être confondue avec l'expérience. L'expérience en pédagogie c'est partir du postulat que quelque chose peut être vrai et généralisable dès lors qu'on en fait l'expérience :

[...] l'enfant se brûle en approchant son doigt d'une flamme et finit, croit-on, par accéder à des idées abstraites (chaleur brûlure, cause), ainsi qu'à une formule abstraite et générale (le feu brûle).⁴¹

La logique de l'expérimentation quant à elle part du postulat qu'un apprenant est à l'origine de ces apprentissages et qu'il tirera en des savoirs mobilisables par la suite (c'est-à-dire transformable) :

⁴¹ Joëlle ZASK, Art et démocratie, Paris, PUF, 2003, p.73

[...] l'expérimentation est l'orientation que se donne une pensée par rapport aux conséquences qu'elle a elle-même produites.⁴²

Pour Joëlle Zask c'est cette dynamique tâtonnante, réflexive et ouverte, qui rend un enseignement véritablement démocratique : un enseignement où chacun devient capable de penser et d'agir à partir de ce qu'il vit.

⁴² *Ibid.*

Conclusion

En définitive, les caractéristiques des pratiques alternatives relèvent autant de tactiques façonnées par leur mise à distance des institutions et des industries culturelles que de tactiques induites par les conditions mêmes de leur émergence hors de ces espaces.

De ces interstices surgit une multiplicité, plus autonome, aux trajectoires empiriques et souvent précaires, mais résolument actives. Une multiplicité qui cherche, qui tâtonne, qui ouvre des voies là où l'on croyait qu'il n'y avait pas d'issue.

C'est en cela que les pratiques alternatives constituent un moteur profondément démocratique du processus culturel : elles déplacent, mettent en tension, inventent, visibilisent, partagent le pouvoir.

Elles creusent des ravines, tracent des voies d'eau, signes d'une nécessité vitale. De ces sillons émergent des écosystèmes entiers, preuve qu'il existe, encore et toujours, d'autres manières d'habiter le monde.

Souvent perçues comme de la mauvaise herbe, du bruit, des détournements illégitimes d'outils et de codes, ces pratiques sont qualifiées d'inutiles, de grotesques, d'insolentes. Mais c'est aussi leur force : elles donnent à voir ce qu'une société rejette, relègue, ce qu'elle place au plus bas de l'esthétique et de la pensée. Elles remettent en question l'idée même du consensus.

Peut-être est-ce cela que ces pratiques questionnent : l'*arkhè*, ce terme du grec ancien qui désigne à la fois le commencement et le commandement, l'origine et le pouvoir. Elles n'interrogent pas seulement ce qui est produit, mais ce qui autorise à produire, ce qui fixe les conditions de légitimité du langage, des formes, des savoirs...

L'enseignant, tout comme l'institution, occupe encore aujourd'hui, ce lieu du commencement et du commandement : la référence qui triangule, celui qui oriente, qui légitimise. Vecteur depuis l'origine d'un savoir établi. Les pratiques alternatives, elles, démontent cette

architecture du savoir. Elles révèlent que ce qui est présenté comme évident, universel relève en réalité d'un consensus construit, fragile et situé. Elles ne cherchent pas forcément à bâtir une nouvelle origine, mais assument leurs écarts, leur hétérogénéité, leur vivacité.

Ce refus de l'origine unique, ce geste de décentrement, produit un autre rapport au savoir : un savoir en devenir, toujours en train de se fabriquer, avec d'autres et autrement.

Le sens n'est pas simplement transmis ou hérité : il émerge de l'usage, de l'adaptation, de l'expérience concrète des situations, des contraintes, des contextes. Il ne vient pas d'un dehors autorisé, mais prend forme dans les marges, dans les gestes, dans les écarts. C'est là que les pratiques alternatives prennent sens : dans cette dynamique collective, bricolée, où rien n'a jamais commencé, mais où l'on continue en transformant.

Et si l'on élargissait cette logique ? Et si l'on acceptait que partout le sens est en mouvement et que l'origine n'est jamais unique, qu'elle est rhizomatique ? Si l'on déplaçait l'an 0 ? Si l'on acceptait, comme le font certaines musiques électroniques, de remettre en cause la notion même de répertoire, de performance, d'œuvre ? Si l'on accordait les mêmes moyens à ce qui émerge qu'à ce qui est déjà établi, si les masses de granites pesaient aussi lourd qu'une vrille de liseron ?

Qu'advierait-il de ce tissu culturel ? À quoi ressembleraient alors les *conservatoires* ? Serions-nous capables de reconnaître dans les gestes les plus quotidiens, les inventions les plus discrètes, les signes d'une culture qui s'invente, plus libre, plus collective, plus vivante ? Existerait-il encore ce fossé qui sépare notre quotidien du monde de l'art ⁴³ ?

⁴³ Voir John DEWEY, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010

Bibliographie

Alternatif, *Trésor de la langue française*, CNTRL, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/alternatif>, consulté le 06/05/2025

BECKER, Howard, *Culture: A Sociological View*, *Yale Review*, Juillet 1982

BERRY, Vincent, Les communautés de pratique, *Pratiques de Formation/Analyses*, n°54 Mai 2008

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

DAWKINS, Richard, *Le Gène égoïste*, Paris, Odile Jacob, 2003

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien - 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuits, 1980

DEWEY, *Expérience et nature*, Paris, Gallimard, 2012

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010

GALLET, Bastien, *Le boucher du prince Wen-houei - Enquêtes sur les musiques électroniques*, Musica Falsa, 2002

HEBDIGE, Dick, *Sous-cultures - Le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, 2008

KOSMICKI, Guillaume, *Free Party (Une histoire, des histoires)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2013

L. Christophe et M. Céline, Les femmes pionnières de la musique électronique, *Bibliothèque de Paris*,
<https://bibliotheques.paris.fr/musique/les-femmes-pionnieres-de-la-musique-electronique-ep1.aspx>, consulté le 05/05/2025

LAGARDE, Yann, "Comment le contrôle de la fête a transformé la musique que nous écoutons", *France Culture*, 20/01/2021
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/techno-jazz-comment-le-controle-de-la-fete-a-transfo-rme-la-musique-que-nous-ecoutons-2260773>

LAHIRE, Bernard, *Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éditions La Découverte, 2006

MARTINAND, Jean-Louis, *Connaître et transformer la matière*, Berne, Peter Lang, 1986.

Ministère de la Culture, *SNOP, Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement public spécialisé de la danse, de la musique et du théâtre*, 2023

MORIN, Edgar, *La Méthode : La Nature de la Nature*, SEUIL, 1977

PHUTURE, Acid Tracks, Trax Records, 11min17, 1987

PIAGET, Jean. *Psychologies et pédagogies*. Paris, Denoël-Gonthier, 1969

RANCIÈRE, Jacques, *La fabrique du sensible*, entrevue réalisé par Alice, Multitude, 1999, <https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/>, consulté le 01/06/2025

RANCIÈRE, Jacques et Michel VIGNARD, "Episode 2/5 Le partage du sensible, c'est fondamentalement une certaine distribution des possibles", 06/09/2011, 27min, dans *Jacques Rancière ou la philosophie déplacée*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/a-voix-nue/jacques-ranciere-2-5-6189040>

ROYER, Florian, "La naissance des sound-systems", 14/07/2024, 1h, dans *Avant Bob Marley*, <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/la-jamaïque-avant-bob-marley/la-naissance-des-sound-systems-1950-1954-4-8-1195217>

SHAPIRO Peter et Caipirinha Productions, *Modulations (Une histoire de la musique électronique)*, Paris, Éditions Allia, 2013

VYGOTSKI, Lev, *Pensée et Langage*, Paris, Les Éditions Sociales, 1985

WEILL, Benjamine, *À QUI PROFITE LE \$ALE - Sexisme, racisme et capitalisme dans le rap français*, Paris, Payot & Rivages, 2023

ZASK, Joëlle, *Art et démocratie*, Paris, PUF, 2003

Merci Colin pour les vacances (les vrais), Hélène pour les vacances (...), Anatole pour la séquence, Robin pour le travail, tic&tac pour les travaux.

Merci aux jeunes Poux éclaireurs, lumière au bout du dimanche, au Mbira squad et leurs pouces bleus, aux tradeux pour leur boîte à gants, et à la team Vinatier pour les soudures.

Merci à Jean-Charles pour le compas, à Maël pour la bonne étoile, à Guillaume pour la trajectoire.

Jules Baudet

PRATIQUES ALTERNATIVES

Mise en tension des usages et du sens

Abstract :

Ce mémoire interroge les pratiques culturelles dites alternatives — des manières de faire ailleurs et autrement. À partir d'un parcours personnel entre conservatoire et cultures électroniques, il propose de considérer ces pratiques souvent marginalisées comme des dynamiques légitimes de construction du sens. En tant que parties prenantes du processus culturel, elles révèlent comment celles et ceux qui les portent participent activement, en dehors des cadres dominants, à la fabrication, l'adaptation et au partage du sens.

Mots clés :

Alternatif, Pratique, Processus, Culture, Musiques électroniques, Invention, Subversion.