

Mémoire de recherche

**Une vision des musiques actuelles:
L'exemple du nouvel équipement culturel
de la ville de Fontaine « La Source »**

Diplôme d'état de musiques actuelles

Promotion 2007-2009

Sommaire

Table des matières	Erreur ! Signet non défini.
I. Introduction	1
II. Comment aborder la transversalité et la complémentarité entre l'enseignement, la répétition et la diffusion.	2
<i>A. Les vecteurs d'apprentissage des musiques actuelles.</i>	2
1. Importance de l'identité musicale, du style.	2
2. Une logique de groupe	3
3. Un nouveau rapport au savoir.....	3
4. Apprentissage par l'écoute, le rapport à l'oralité.....	5
5. Le savoir tacite.....	5
6. Compétences, et aptitudes visées.....	6
7. Progression et situation de l'élève dans un parcours.	7
<i>B. La transversalité entre enseignement, répétition et diffusion.</i>	11
1. L'éducation artistique globale.....	11
2. L'importance de la multiplicité des vecteurs d'apprentissage.....	12
3. Une diversité des situations pédagogiques.....	13
III. Vers une école idéale.	15
<i>A. La prise en compte des pratiques amateurs et autodidactes.</i>	15
1. Une démarche sociale.	15
2. Les pratiques amateurs.....	16
3. Les pratiques autonomes.	17
4. L'intégration dans l'institution.	18
<i>B. Un lieu d'apprentissage global.</i>	19
1. Une diversité des modes d'apprentissage.	19
2. Des situations pédagogiques collectives.	21
3. Des situations de confrontation musicale.....	22
4. Des situations partant d'une démarche de projet.	23
5. Utilisations des nouvelles technologies, le son.	23
<i>C. La question de « l'accompagnement ».</i>	23
1. Une démarche pédagogique originale.....	23
2. Qui accompagne t'on, quels publics?	25
3. Comment accompagner?	25
4. Qui accompagne, quels compétences pour un accompagnateur?	26

5. L'école de musique se doit d'avoir des enseignants et des accompagnateurs qui sont des spécialistes du rapport au savoir.....	26
6. Évaluer l'accompagnement.....	27
<i>D. Vers un accompagnement global.....</i>	<i>28</i>
1. Accompagnement artistique.....	28
2. Accompagnement technique.....	29
3. Accompagnement administratif.....	30
4. Accompagnement à la réalisation de disque.....	30
IV. Une occasion originale : la source.....	32
<i>A. L'implication progressive des lieux de musiques actuelles dans les processus éducatifs et pédagogiques.....</i>	<i>32</i>
<i>B. Le nouvel équipement culturel de la ville de Fontaine « La Source ».....</i>	<i>33</i>
1. Genèse:.....	33
2. Caractéristiques:.....	34
3. Les acteurs de La Source:.....	35
4. Les financements:.....	37
<i>C. Mettre en place un dispositif global.....</i>	<i>38</i>
1. Les ateliers de musiques actuelles:.....	39
2. Cours d'instruments adaptés aux besoins de l'élève:.....	39
3. Des ateliers autour des musiques électroniques:.....	40
4. Accueil des groupes autonomes en répétition:.....	40
5. Accompagnement pédagogique des groupes autonomes.....	42
6. Répétitions montées.....	42
7. Résidence d'artistes.....	43
8. Stages.....	43
9. Prévoir des cadres adaptés.....	43
<i>D. Coordonner les projets de la source.....</i>	<i>44</i>
1. Pourquoi coordonner ?.....	44
2. Les limites de la gestion centralisée.....	45
3. Eviter les cloisonnements.....	46
4. Comment coordonner?.....	46
5. Prévoir des cadres adaptés.....	48
V. Conclusion.....	49

I. INTRODUCTION

Ce mémoire, réalisé dans le cadre de ma formation au CEFEDM Rhône-Alpes, propose une vision des musiques actuelles dans les institutions, à travers l'exemple du nouvel équipement culturel de Fontaine « La Source ». Il est le fruit d'une réflexion globale sur l'enseignement et la prise en compte des musiques actuelles. De plus, il a pour objectif d'être un document de travail, qui permettra de préciser les enjeux, les objectifs, et les cadres pour la diffusion, l'accompagnement et l'enseignement des musiques actuelles dans les structures culturelles dédiées. A travers cette réflexion, ce mémoire traite du cas précis de la ville de Fontaine, dans le département de l'Isère, et du projet de « La Source ».

La Source est un équipement de la ville de Fontaine qui ouvrira ses portes à la rentrée 2009/2010, c'est-à-dire dans quelques mois maintenant. Cet équipement sera construit autour de la diffusion, de l'enseignement, et de l'accompagnement. Il aura donc la particularité d'inclure un pôle dédié à l'action culturelle et à la création de spectacles, à travers une équipe administrative et technique, et trois salles de concert. De plus, des studios de répétition et des moyens techniques sont prévus pour accompagner des groupes de musiques actuelles en répétition, et accueillir un public autodidacte. Enfin, l'Ecole de Musique municipale de Fontaine (dans laquelle je travaille depuis six ans) déménage, et intègrera le nouvel équipement avec de nouvelles fonctions d'accompagnement des pratiques amateurs de musiques actuelles, et de lien avec le tissu associatif de la ville. Ces trois pôles devront donc être coordonnés pour converger vers des objectifs communs construits en transversalité.

L'enseignement, l'accompagnement, et la diffusion des musiques actuelles dans un établissement culturel pose les problématiques suivantes:

-Comment aborder la complexité des musiques actuelles, les différents vecteurs de leurs apprentissages, entre enseignement, répétitions et diffusion, comment articuler ces pratiques?

-Comment prendre en compte les musiques actuelles dans une structure et les intégrer dans la vision d'un lieu d'apprentissage global ? Quelle est la place des pratiques amateurs et autodidactes de musiques actuelles par rapport à l'institution et à l'école et comment « accompagner » ces pratiques ?

-Quels dispositifs pédagogiques proposer pour créer un lieu d'apprentissage global? Comment coordonner les actions pédagogiques autour de projets artistiques?

Voilà les problématiques auxquelles je vais tenter d'apporter des réponses à travers ce mémoire.

II. COMMENT ABORDER LA TRANSVERSALITE ET LA COMPLEMENTARITE ENTRE L'ENSEIGNEMENT, LA REPETITION ET LA DIFFUSION.

« Les musiques actuelles amplifiées reconsidèrent la fonction de l'école, des enseignements, des apprentissages. (...) L'école de la rue, non formelle, peut-elle rentrer dans l'école de musique formelle ? Dans quelles conditions? » Michel Develay professeur en sciences de l'éducation, Enseigner la musique n°8.

Comment situer les musiques actuelles dans cette opposition entre école de la rue et « école-institution »? Comment prévoir des formes particulières pour les enseigner et les accompagner, des dispositifs d'enseignement-apprentissage, des lieux et des structures adaptées?

A. LES VECTEURS D'APPRENTISSAGE DES MUSIQUES ACTUELLES.

1. IMPORTANCE DE L'IDENTITE MUSICALE, DU STYLE.

« Chaque groupe construit son identité musicale propre. Pour que celle-ci soit valable aux yeux des jeunes, il faut que le monde sonore qu'ils sont en train de créer leur semble authentique et nullement un produit dérivé. L'identité de chacun contient un héritage vertical et un héritage horizontal. (...) Les traditions classiques constituent notre héritage vertical(...), l'héritage horizontal se rapporte plutôt à une culture vernaculaire vivante(...). Les responsables de l'encadrement des pratiques sont en face d'un grand défi : celui de se placer à cette intersection entre le vertical et horizontal. » Michel Develay, Enseigner la musique n°8.

La question du style est sous-jacente à celle des musiques actuelles, tant par la pluralité des identités musicales qu'elles reflètent que par la complexité de leurs modes d'apprentissages. Je parlerai donc volontairement de musiques actuelles au sens large du terme, ne plaçant donc pas le débat uniquement au niveau des musiques amplifiées, mais en prenant en compte toutes ses autres formes, qu'elles soient rock, électroniques, traditionnelles, jazz...

Cette pluralité des musiques actuelles doit pouvoir permettre à chaque groupe, à chaque individu de se construire des attentes et des aspirations musicales, leur permettant de s'affirmer une personnalité propre, de définir et de s'engager dans leur propre identité.

« Le socle fondamental du conservatoire est constitué par les leçons individuelles. ...Les gens dépendent de certaines personnes qui sont leurs gourous, leurs maîtres, leur professeur. ...Question : comment faire pour que les musiciens soient engagés dans la musique ? » Peter Renshaw à propos du projet « Connect », *Enseigner la musique* n°8.

2. UNE LOGIQUE DE GROUPE

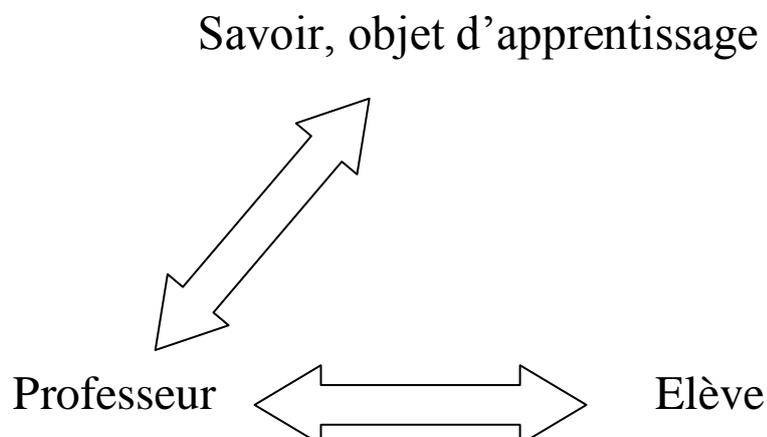
Les musiques actuelles font plutôt appel à des logiques de groupes, d'ensemble, en tant qu'entité. Un groupe représente des individus, l'inverse étant pour l'instant beaucoup plus rare, même si cela a tendance à s'inverser aujourd'hui.

Du point de vue de l'enseignant, l'idée globale serait donc de trouver des réponses créatives par rapport aux centres d'intérêts musicaux du groupe, sans imposer un style ou une esthétique particulière, et prédéfinie. Cela signifie être capable de faire de la musique qui ne soit pas forcément déterminée par un genre spécifique, et laisser la place au groupe pour créer et développer leur propre identité, leur propre son. Le contenu musical abordé doit donc être en relation avec les centres d'intérêt et les goûts des participants.

Cependant, pour que les groupes ne restent pas cloisonnés dans une tradition particulière, il est aussi intéressant d'ouvrir leur champ d'intérêt en les mettant face à des pratiques voisines qu'ils ne connaissent pas ou peu. Ainsi, c'est aussi grâce à des voyages en aller-retour vers d'autres horizons qu'ils pourront affirmer leur propre caractère. L'important étant de juger à quel moment il faut élargir et l'expérience musicale de chaque participant, et celle de l'ensemble.

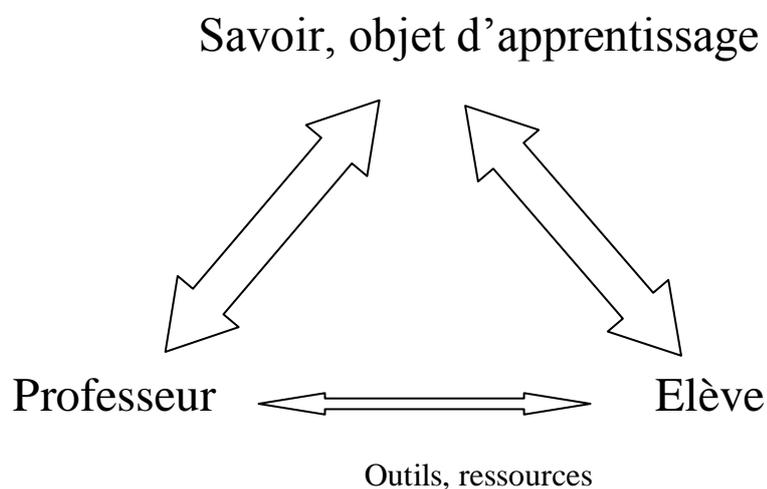
3. UN NOUVEAU RAPPORT AU SAVOIR

Le type d'enseignement qui consiste à placer l'élève en face d'un professeur qui détient le savoir, ne peut donc pas, ou mal fonctionner avec les musiques actuelles. Ceci remet en cause toute une génération d'enseignement de la musique basée sur la formation de musiciens interprètes à vocation professionnelle à travers des situations pédagogiques de cours magistral.



Cours magistral : Le professeur détient le savoir, l'élève est face au professeur

Aujourd'hui, le public a changé et la professionnalisation n'est plus la seule finalité à l'apprentissage, bien au contraire. Le savoir est partagé, l'enseignant est là pour donner des outils à l'apprenant, en tant que personne ressource, pour lui permettre de construire son savoir. L'apprenant est confronté directement au savoir et à l'objet d'apprentissage.



Dans cette logique on peut citer les travaux de Piaget et le mouvement dit « d'école moderne » qui lui est lié. Ce mouvement vise à placer l'élève ou le groupe au cœur d'un dispositif d'apprentissage directement lié avec son projet personnel de développement, en contact avec l'objet d'apprentissage et avec sa finalité, sa réalisation. Il vise à des notions d'autonomie, de sociologie des groupes.

Ainsi, le savoir-faire, le savoir-être, le savoir-vivre en société sont de plus en plus considérés comme des compétences importantes. Le fait de se situer dans un groupe, de trouver son rôle par rapport aux autres est essentiel dans la construction de l'individu. Peut-être que l'enseignement des musiques actuelles a aussi ce rôle-là ?

Il faut donc mettre en place de nouvelles approches pédagogiques, un nouveau rapport au savoir. L'enseignant se doit donc d'être musicien et technicien, mais aussi un spécialiste du rapport au savoir. Nous devons donc nous poser la question d'une nouvelle structuration, d'une nouvelle organisation, d'une nouvelle architecture des lieux d'apprentissage de la musique, spécialement quand nous abordons le sujet des musiques actuelles.

L'accompagnement, par sa déclinaison sémantique et par les situations pédagogiques qu'il suggère est un nouveau type de rapport au savoir. Il permet de prendre en compte un nouveau public, de nouvelles attentes, une nouvelle manière d'enseigner.

4. APPRENTISSAGE PAR L'ECOUTE, LE RAPPORT A L'ORALITE.

Les musiques actuelles, dans leur genèse, se sont toutes construites par des processus de transmission orale. C'est sans doute ce qui a permis de développer la richesse et la nouveauté liées à chaque esthétique. Actuellement on trouve bien sûr des transcriptions écrites de certaines, mais leur création s'est assurément faite par voie orale.

Pour pouvoir permettre aux jeunes de participer eux-mêmes à l'élaboration de leurs musiques, et d'une culture vivante qui leur serait propre, le recours à l'oralité et à la pratique de l'écoute paraît indispensable. L'écoute rend la musique plus vivante, c'est de la vraie musique qui vous saisit sur-le-champ par son immédiateté, son pouvoir et sa force. L'apprentissage oral permet de travailler directement sur l'émotion de l'instant, sur le ressenti immédiat, d'aller au delà des contraintes posées par la maîtrise de l'écrit.

Cela ne veut pas dire qu'il faut abandonner l'écrit, mais plutôt qu'il faut repenser la suprématie du rapport à l'écrit dans les écoles de musique. L'apprentissage peut se faire aussi par l'oral et par l'écoute, grâce à la pratique de l'improvisation et à la mise en place de processus de création. Ceci ne dévalorise pas pour autant l'usage de l'écrit, au contraire, l'apprentissage oral produit une forte prise de conscience des capacités d'écoute, de l'importance du son et du ressenti, qui sera ensuite utilisée pour mieux mettre à profit la lecture, et le rapport à l'écrit.

5. LE SAVOIR TACITE

Le savoir tacite c'est-à-dire le savoir que l'on ne peut pas enseigner, que l'on saisit à la volée, qui dépasse les mots et les leçons, a une place importante dans l'enseignement. Par exemple le fait d'assister à un concert qui nous marque, peut nous apprendre beaucoup de choses. On n'est plus alors dans un mécanisme de reproduction, d'appropriation, et on touche plus ici à des notions - pas difficilement palpables, que l'on ne peut pas forcément enseigner directement.

Un exemple qui me paraît bien illustrer ce propos est celui du « groove » : on perçoit bien quand un groupe est dans le groove : ça tourne, on le ressent, on s'en saisit. Pourtant cette notion est difficile à définir donc à enseigner, c'est plutôt les élèves qui vont le ressentir, qui vont s'en saisir.

Il paraît donc indispensable que les groupes et les élèves puissent assister à des performances de qualité, qu'ils se trouvent des modèles pour qu'ils puissent construire leur univers, et donc il s'agit de multiplier les occasions et les rencontres. Pour l'enseignant, le fait de jouer avec ses élèves est important, et implique une autre dimension de transmission de savoir.

Il faut noter que si ce savoir tacite est capté par l'élève, il ne sera pas intégré tant qu'il ne l'aura pas pratiqué. En effet « c'est en forgeant que l'on devient forgeron », et le fait d'assister à un concert ne suffit donc pas. Il faut créer une occasion pour l'élève de pouvoir mettre en application ce qu'il a vu, ce qu'il a capté. On pourrait citer comme exemple les stages occasionnés par la venue d'une personnalité musicale, qui permettent la rencontre, la découverte mais aussi la mise en application, le travail en commun. Là encore, le savoir est partagé, il n'est pas exclusivement du côté du musicien « professionnel », et ce schéma particulier du rapport au savoir permet la curiosité et l'apprentissage.

6. COMPETENCES, ET APTITUDES VISEES.

Quelles seraient les compétences et les aptitudes à avoir en fin de formation ? Quelle est la finalité à former des musiciens de « musiques actuelles » ? Une question est sous-jacente à cela : doit-on former des musiciens amateurs ou des musiciens professionnels. En effet, selon le cas, je pense que les finalités, mais aussi les modes d'apprentissage ne sont, et ne doivent pas être les mêmes. Nous nous situerons, pour cette question, dans le cadre d'un établissement comme le nouvel équipement culturel de la ville de Fontaine « la Source », qui est plutôt destiné, pour ce qui est de l'accompagnement et de la formation, aux musiciens amateurs, la formation professionnelle étant à priori réservée aux établissements supérieurs.

« Un musicien plein de ressources est celui qui possède un répertoire de savoir et l'attitude qu'il peut utiliser à bon escient dans des contextes musicaux variés. » Peter Renshaw, Enseigner la musique n°8.

Globalement, on vise une idée d'autonomie dans divers contextes, pour que l'élève ne soit pas démuné, à cours de compétence, de savoir, dans la plupart des situations musicales qu'il sera amené à rencontrer dans sa vie de musicien amateur. On pourrait arriver à lister plusieurs compétences spécifiques qui participent à créer cette autonomie :

- L'écoute est un outil important voire même premier dans cette autonomie. C'est grâce à la qualité de son écoute que le musicien va pouvoir s'adapter.
- Pouvoir s'expliquer oralement, proposer des idées musicales semble aussi être un outil indispensable à l'autonomie.
- Une connaissance des rythmes, des carrures rythmiques, des cycles est aussi très importante. Il faut que l'élève puisse se placer dans une polyrythmie, et puisse en créer une.
- Une connaissance de l'harmonie suffisante pour pouvoir se placer dans un contexte de composition de groupe, c'est-à-dire l'apprentissage d'un vocabulaire et d'un langage spécifique à l'harmonie, aux formes. Ceci induit bien sûr une compréhension de la mélodie, dans sa mémorisation, son interprétation, mais aussi dans sa création.

- Maîtriser les outils techniques associés au style pratiqué semble un passage obligatoire. Ainsi un groupe de Rock doit savoir régler ses amplis, brancher une sono, travailler sur le son et les effets, réaliser un petit enregistrement, connaître son matériel.
- Une maîtrise suffisante de son instrument pour pouvoir transmettre la puissance, l'émotion liée aux musiques actuelles.
- Avoir les outils nécessaires pour aborder la création, sous toutes les facettes que cela implique. Il faut maîtriser l'harmonie, mais aussi savoir articuler les éléments expressifs d'une pièce, les changements, les formes, les nuances, les couleurs, textures sonores. Pouvoir développer une personnalité, un caractère par le biais de la création.

Pour conclure ce paragraphe, j'insiste sur une finalité essentielle de la formation des musiques actuelles : permettre aux apprenants de devenir des artistes originaux, qui puissent développer leur propre personnalité artistique.

7. PROGRESSION ET SITUATION DE L'ELEVE DANS UN PARCOURS.

La notion d'évaluation de progression dans un parcours est un vecteur d'apprentissage important. Ainsi, l'apprenant doit pouvoir se situer dans une trajectoire incluant un point de départ et un point d'arrivée, et ce, à plusieurs échelles, à plusieurs moments.

« La progression musicale est un élément important, les critères de son évaluation sont basés sur la capacité du dispositif de former un musicien d'un nouveau genre, un musicien complet et créateur, qui ne se limite pas à la musique écrite et à la technique instrumentale. » Peter Renshaw, Enseigner la musique n°8.

a) PEDAGOGIE DE PROJET.

Pour pouvoir évaluer une progression il est essentiel d'avoir établi auparavant un diagnostic qui situe les élèves dans leurs projets. (Ce projet peut lui-même être un projet ponctuel situé dans un projet plus global: une boîte dans la boîte). L'idée du projet est d'établir, à partir d'une envie, d'une curiosité, d'un désir, la mise en place d'une réalisation artistique. À travers ce but fixé, le projet induit un travail sur de multiples objectifs d'apprentissages, qui permettent de travailler sur des compétences et des enjeux particuliers. Le projet doit être défini à l'issue d'une discussion entre l'enseignant et l'apprenant, et ses objectifs de réalisation doivent être adaptés au parcours de l'élève, à sa situation, à son niveau, à ses envies. Le projet permet de faire appel à différentes ressources : des personnes particulières, un matériel technique spécifique, un lieu adapté. Ses ressources sont définies par l'enseignant et l'élève dans la définition du projet.

b) IMPORTANCE DE L'EVALUATION.

L'évaluation est importante pour que le musicien sache où il en est. C'est grâce à l'évaluation qu'il va pouvoir progresser, qu'il va se situer dans ses points forts mais aussi dans ses points faibles, qu'il va pouvoir établir sa trajectoire passée et future, qu'il va pouvoir construire « un plan d'apprentissage ».

On pourrait aussi parler de l'évaluation d'un groupe, et même de l'évaluation d'un élève dans un groupe, car le fait de se situer par rapport à un groupe est aussi important.

L'évaluation ne doit pas se faire sous forme d'examen technique formel et formalisé, mais doit être incluse au cœur d'une discussion générale. Elle ne doit pas forcément se faire à des moments précis mais plutôt être un retour constant sur le travail fourni. Il ne s'agit pas de réduire l'apprentissage de la musique à un catalogue de savoirs contrôlables, ni de créer des situations de mal être. Ces moments d'évaluation ne doivent pas être forcément formalisés, et peuvent se passer en groupe, en mettant chaque individu à la fois dans la condition d'évalué mais aussi dans celle d'évaluateur.

L'évaluation est en rapport direct avec le projet de l'élève, elle découle directement du diagnostic des objectifs et des enjeux liés. Elle doit intervenir plusieurs fois : en amont du projet par la formalisation d'un contrat pédagogique, pendant la préparation et le travail comme un retour constant, puis après la réalisation finale, ce qui pourra donner lieu à un bilan. Pendant l'évaluation on doit pouvoir parler et discuter du contenu, de son déroulement et de la satisfaction que cela procure. Les outils d'autoévaluation permettent de dépasser le rapport écrit, et de faire à un aller-retour entre pratique et réflexion.

c) CRITERES D'EVALUATION

« Les deux principes incontournables pour déterminer la qualité d'une expérience musicale sont l'adaptation à l'objectif et l'adéquation au contexte. Les activités musicales ne peuvent être jugées qu'en fonction de ce qui est approprié à leur objectif et de connexions qui font sens dans un contexte particulier. » Peter Renshaw, Enseigner la musique n°8.

Globalement, on peut trouver un certain nombre de critères qui peuvent s'adapter à la plupart des situations musicales. Que les musiciens du groupe soient à l'écoute et soient attentifs à la musique, à l'ouverture au style et à l'esprit de la musique, à l'authenticité de la production sonore, à la qualité de la transmission au public, à l'engagement dans l'interprétation, à la clarté de l'intention musicale, sont un certain nombre d'aspects qui permettent de déterminer si une réalisation de projet est plutôt réussie.

On peut ensuite trouver des critères d'évaluation plus spécifique à plusieurs autres niveaux. Il ne faut pas oublier que l'évaluation du dispositif et des membres de l'encadrement est aussi importante que celle des participants. Dans le développement du projet « Connect » Peter Renshaw tente de définir des critères généraux:

Pour les participants, cela signifie :

- faire preuve d'une compréhension pratique et d'aptitudes nécessaires pour être un musicien complet capable d'improviser, de composer, d'interpréter.
- communiquer le feeling de la musique en faisant preuve d'une compréhension du fonctionnement des structures et des lignes superposées de la pièce, acquise par la participation directe à sa fabrication.
- faire une prestation forte et convaincante qui traduit une implication dans la musique, résultant d'une compréhension orale, physique et émotionnelle du processus créatif.
- montrer un sentiment de propriété individuelle et collective dans lesquelles les voix des participants sont entendues et reconnues.

Pour les membres de l'encadrement, on évalue :

- l'efficacité de l'encadrant à gérer et à comprendre les variables relevant du profil des participants et du contexte social et culturel.
- l'efficacité de l'encadrant à organiser, à structurer et à assurer la direction artistique nécessaire à tous les éléments interconnectés d'un atelier de création (échauffement, interprétation, aptitude instrumentale, composition, arrangements, improvisation, prestation, écoute, évaluation)
- la capacité à parler simultanément plusieurs langues musicales, à prendre en compte les différences sociales et culturelles.
- l'efficacité de l'accompagnateur à jouer divers rôles : compositeur, arrangeur, animateur, improvisateur, interprète, chef d'orchestre, enseignants et catalyseurs.
- l'efficacité de l'accompagnateur à faire preuve de compétences génériques artistiques nécessaires à l'accompagnement des pratiques déjà mentionnées ci-dessus.

d) LE RAPPORT A L'AUTOEVALUATION.

L'autoévaluation permet à l'apprenant de faire un aller-retour constant entre pratique et réflexion. Le contexte et le cadre du dispositif pédagogique doivent pouvoir permettre cette autoévaluation. On peut recenser plusieurs critères généraux qui permettent de faire cette autoévaluation :

- Qualité du processus, du projet, de la prestation publique (critères génériques spécifiques pour juger de la qualité).

- Compétences d'encadrement (compétences artistiques, génériques, et celles qui favorisent l'apprentissage tacite du savoir).
- Capacité à communiquer.
- Capacité à créer des relations interpersonnelles.
- Capacité à gérer ou administrer.
- Compétences de création (improvisation, composition et arrangement).
- Capacité à jouer en public.
- Capacité à évaluer.
- Evaluation de son propre parcours de développement personnel.

L'autoévaluation peut se faire de plusieurs manières. Il est important de tenir un journal où l'on peut écrire et noter ses pensées, ses réflexions, ses observations et ses axes de recherche future au cours de l'activité du projet. L'auto-évaluation doit être constante, de manière implicite, pas forcément formelle, pour que l'élève ait un retour permanent sur sa pratique. À chaque fin de projet, on peut faire un bilan, plus formel, qui tente de mesurer l'efficacité du processus et de la production. Enfin on peut aussi évaluer collectivement avec l'équipe pédagogique un projet, ce qui a le mérite d'élargir le champ de réflexion et de compétences et sûrement d'évaluer de manière plus neutre, plus réfléchie.

B. LA TRANSVERSALITE ENTRE ENSEIGNEMENT, REPETITION ET DIFFUSION...

« Une équipe, nous semble-t-il, c'est aussi bien les formateurs, je dirais plutôt les intervenants pédagogiques, que le régisseur de studios, de répétition, les programmeurs, directeur de structures et les directeurs pédagogiques. (...)L'éducation artistique dans sa globalité, amène à des nouveaux projets de structures culturelles : ces structures sont constituées comme des lieux ressource, permettant des apprentissages et doivent permettre de solutionner des enjeux de société. Ainsi, elles doivent traiter de plusieurs questions : le rapport au savoir et ses modes d'appropriation, le rapport à la création et à l'œuvre, l'évolution de la frontière entre culture et loisir. Cela implique la prise en charge dans ses structures de la notion de parcours de projets. Il s'agit donc de prendre en compte la pratique musicale dans sa globalité, c'est-à-dire dans une approche pédagogique avec des entrées multiples. Répéter, créer, enregistrer, jouer sur scène, travailler le son, promouvoir, organiser, sont autant d'aspects qui peuvent amener à connaître des outils, à maîtriser des compétences musicales, voire même extra-musicales. C'est dans ce contexte d'approche d'éducation artistique globale que l'on pourra arriver à accompagner, à enseigner les musiques actuelles. » Thierry Duval, le collectif, dans enseigner la musique n°8.

1. L'EDUCATION ARTISTIQUE GLOBALE

L'école de musique est un lieu d'apprentissage, où l'apprenti va suivre et assister à des cours. Mais le rôle de l'école de musique, qui est peut-être moins perceptible, c'est de proposer aussi à son apprenti un lieu où il pourra travailler et répéter en situation autonome. Cela fait partie des outils qu'un lieu de formation devrait mettre à disposition de ses élèves.

Prenons l'exemple d'un batteur ou d'un organiste, la contrainte posée par son instrument ne lui permet pas de travailler chez lui, pour des raisons sonores ou de place. L'école se doit de mettre un lieu à disposition de son élève pour qu'il puisse venir travailler, cela fait partie à part entière de son apprentissage, et c'est peut-être même un des aspects les plus importants. On peut translater cet exemple sur le cas du groupe de rock, qui a lui aussi des besoins en termes d'accueil en situation d'apprentissage autonome. Car c'est là que l'enjeu est essentiel, le travail fait par l'élève en autonomie, c'est-à-dire devant son instrument, est un point, selon moi, essentiel à sa progression, et à son apprentissage. On ne peut pas déconnecter cet apprentissage en autonomie sans faire le lien avec la formation à l'école.

Enfin, le rôle de l'école c'est aussi de proposer aux élèves, quel que soit leur niveau, de pouvoir se réaliser et se confronter à un public. Car c'est à ce moment-là que l'action de faire de la musique se réalise en son sens : être écouté. Ce moment de concert, d'audition, de

diffusion fait lui aussi partie intégrante du processus d'apprentissage au même titre que le moment de cours ou le moment de répétition.

Les musiques actuelles, par leur spécificité, leur technicité, et leur nouveauté amènent à reconstruire des cadres et des manières de faire nouveaux. Ainsi, nous sommes amenés à repenser, à reconstruire une éducation artistique, une formation musicale pour répondre à une demande et à un besoin bien particulier. Le caractère même de ces musiques implique l'idée d'amplification, de sonorisation, de scène et de travail du son, ce qui ne correspond pas toujours aux cadres des écoles de musique. La notion de projet de groupe est elle aussi structurelle de ces musiques, et lui est aussi lié un besoin d'infrastructures en terme d'apprentissages, de répétitions et de diffusion. Un certain nombre de structures culturelles ont donc vu le jour, ayant pour objet de développer une approche d'éducation artistique globale, sur plusieurs niveaux : social, culturel et pédagogique. C'est bien en prenant en compte la globalité de tous ces aspects, et en construisant une pédagogie adaptée, que l'on pourra arriver à enseigner, accompagner les musiques actuelles.

Dans cette démarche d'éducation artistique globale, un élément important à prendre en compte est de ne pas vouloir séparer ces différents aspects (enseignement, répétition, diffusion). L'idée serait même plutôt de mettre en place une organisation qui permettrait un accès facile à ces trois aspects, pour qu'ils émettent tous les trois au cœur du même dispositif, de la même structure. Ceci répond en partie à la question suivante : Quelle est la place de l'école dans les structures culturelles? En effet, l'école en tant que lieu d'apprentissage, en tant que lieu d'éducation artistique, peut être la structure culturelle dans sa globalité. C'est par l'enseignement, la répétition, le concert que l'on « fait école », là est la démarche d'éducation artistique globale.

2. L'IMPORTANCE DE LA MULTIPLICITE DES VECTEURS D'APPRENTISSAGE.

« Le schéma d'apprentissage n'est pas linéaire ou ascendant par rapport à un niveau de difficulté, mais s'organise sur un mode stellaire, avec un objet d'apprentissages défini par l'apprenant....Ce schéma d'apprentissage se construit sans cesse autour de l'apprenant et se décline à travers des termes comme : contrats, objectifs, engagement... » Thierry Duval, le collectif, dans Enseigner la musique n°8.

Les mécanismes de construction du savoir sont complexes. Le savoir ne se constitue pas par couches, par strates successives, mais il est un tout qui est l'enjeu d'une multitude de mécanismes, d'une multitude d'entrées différentes. Ainsi pour arriver à construire un savoir global, il faut multiplier les entrées, les vecteurs d'apprentissages. Les enjeux de l'apprentissage sont différents pour chaque personnalité, comme les chemins que l'on doit emprunter pour y arriver. C'est donc en multipliant les entrées, les vecteurs d'apprentissages que l'on construit une éducation artistique globale.

Un élève qui suit un cours sur un rythme particulier, le rythme « jungle », ne va pas forcément pouvoir intégrer immédiatement le rythme, étant donné qu'il va peut-être lui manquer certains pré-requis. C'est peut-être seulement plus tard, grâce à l'apport d'une ou de plusieurs informations supplémentaires, qu'il va intégrer totalement le savoir et le savoir-faire lié au rythme « jungle ». Ceci illustre le fait que le savoir est un ensemble que l'on ne peut pas résumer, séparer en des entités distinctes. Tout est lié, et c'est par une multitude d'entrées, de vecteurs différents, que l'on peut construire un savoir.

On doit donc mettre en place plusieurs dispositifs pour travailler sur une même notion en l'approchant sous plusieurs aspects. Ces dispositifs n'auront d'ailleurs pas forcément de liens directs apparents. Un lieu de formation dédié aux musiques actuelles doit pouvoir permettre ces diverses entrées, il doit prendre en compte la nécessité de varier les ressources et les vecteurs d'apprentissages : salles de formation, salle de concert, locaux de répétitions, espace multimédia. Ceci conforte l'idée d'une éducation globale en ce sens que la pluralité des dispositifs ne peut que mieux permettre la construction du savoir. Reste à construire un accès, une organisation qui permettent à l'individu ou au groupe lambda d'avoir accès à l'ensemble des dispositifs.

3. UNE DIVERSITE DES SITUATIONS PEDAGOGIQUES.

L'apprentissage nécessite donc le besoin d'alterner les approches, de multiplier les vecteurs d'apprentissage. Ce besoin se traduit par une nécessité de multiplier les offres de formation, de diversifier les situations pédagogiques. L'apprentissage de la musique nécessite aussi d'alterner des périodes d'apprentissages formalisés, elles-mêmes déclinées dans plusieurs formes (cours magistral, formation, stage, accompagnement), avec des périodes de pratiques autonomes.

Les périodes d'apprentissages formalisés peuvent se décliner sous plusieurs formes. Le cours particulier et le cours d'ensemble sont déjà des modes d'apprentissages différents qui ne mettent pas forcément en jeu les mêmes compétences. Au-delà de l'aspect du nombre d'élèves, on trouve aussi une vraie diversité des modes pédagogiques dans la transmission.

Le cours magistral, où l'enseignant détient le savoir et le transmet à l'élève. « L'école moderne », où l'enseignant et l'élève sont tous deux en rapport direct avec le savoir, grâce à la mise en place de projets communs (pédagogie de Freinet). L'accompagnement, où l'élève se confronte directement à l'objet d'enseignement, l'enseignant intervenant pour guider et apporter les ressources nécessaires à l'aboutissement de l'élève. Les situations d'autonomie, où l'élève est seul face au savoir. Les situations de spectateur, où l'élève reproduit un savoir de manière tacite. Toutes ces situations pédagogiques sont différentes, permettent de multiplier les démarches d'approche et sont toutes nécessaires à une approche globale de l'éducation artistique.

L'école doit pouvoir prendre en compte tous ces dispositifs pour aller vers une construction en transversalité, pour tendre à une éducation artistique globale. Comment faire alors pour construire cette « école idéale » ?

III. VERS UNE ECOLE IDEALE.

A. LA PRISE EN COMPTE DES PRATIQUES AMATEURS ET AUTODIDACTES.

« l'école est le lieu d'un long cheminement d'un apprentissage d'ensemble aujourd'hui pour vivre demain ensemble(...)un principe surplombe tous les types d'établissements qui font école : celui de l'égalité des chances dont le corollaire est de toujours veiller à donner à chaque élève le maximum de chances pour réussir et installer le principe d'éducabilité au cœur de son action. L'école doit être juste. » Michel Develay, dans Enseigner la musique n°8.

1. UNE DEMARCHE SOCIALE.

a) LA DIMENSION SOCIALE DES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES.

La prise en compte des musiques actuelles dans les institutions sous-entend l'insertion sociale de leurs principaux acteurs. On considère que toutes les musiques méritent d'être enseignées, on ne refuse aucune esthétique. On se met en communication avec la communauté sociale environnante pour encourager les jeunes à entrer dans les lieux culturels. On crée même des lieux de diffusion, de formation, d'éducation qui amènent aujourd'hui à mener une dynamique de développement local et d'actions culturelles. Ces lieux sont donc clairement identifiés comme des lieux de rencontre, de brassage de styles, et ils ont clairement une volonté et une dimension d'insertion sociale.

Ce brassage social signifie donc le mélange et la rencontre de publics différents. Le public amateur se mêle au public professionnel, et des passerelles se créent. On profite donc d'associer la venue d'un artiste dans le cadre de la programmation d'une action culturelle, une rencontre, un projet. Se développent aussi des rapports avec l'éducation, la formation.

L'objectif des lieux culturels est aussi d'offrir un soutien aux vocations locales. L'institution prend en compte et invite les artistes de sa ville et met à leur disposition un lieu d'accueil, un réseau social. Les formations locales ont un réel rôle éducatif sur leur environnement, elles rayonnent dans la ville et participent donc à leur tour à une action sociale sur la cité.

b) L'ENJEU DE LA DEMOCRATIE CULTURELLE.

« Malgré une volonté de démocratisation de la culture toujours plus affirmée, l'accès à l'art et à la culture pour tous se trouve confronté à un échec pour un grand nombre de nos concitoyens. Nous proposons de ne plus penser l'action culturelle uniquement à partir des valeurs artistiques inédites pour aller à la conquête de nouveaux publics, situer la personne citoyenne au cœur de notre démarche éducative et éviter les pièges du conservatisme pour intégrer, par des contenus adaptés, une offre aux émergences artistiques. » Thierry Duval, le collectif, dans Enseigner la musique n°8.

Le principe de la démocratie culturelle, c'est d'affirmer la notion d'une participation de tous en tant qu'acteur et critique. Ce qui implique une organisation qui permet à tous de s'impliquer, de faire entendre sa voix, de faire des choix et de prendre des positions. Ceci se traduit au niveau culturel, par la prise en compte de toutes les esthétiques musicales et artistiques et par un soutien unilatéral en termes de formation, de répétition, de diffusion.

« Dans la perspective d'une démocratie culturelle, comme alternative à la démocratisation des œuvres, revient, lancinante, la question du relativisme : toutes les formes artistiques se valent-elles vraiment ? Tous les publics doivent-ils avoir l'occasion de devenir apprentis dans un établissement spécialisé ? » Eddy Schepens, dans Enseigner la musique n°6.

Les musiques actuelles, de par leur origine et leur histoire, sont des vecteurs essentiels pour la démocratie culturelle. On peut d'ailleurs souligner la part importante de critiques, de réflexions et remises en question qui traversent ces pratiques, tant entre les différents acteurs qu'au niveau des formateurs. La prise en compte de ces pratiques dans les structures institutionnelles, dans les établissements culturels, la mise en place de leur enseignement et de leurs réalisations sont des vecteurs importants pour mener à bien le processus de démocratisation culturelle.

2. LES PRATIQUES AMATEURS.

S'il est, dans certains contextes, relativement difficile de différencier les musiciens amateurs des musiciens professionnels, il faut pourtant arriver à définir et à différencier ces deux types de publics qui ne mettent pas en rapport les mêmes enjeux.

Selon la loi : « est désormais amateurs, dans le domaine du spectacle vivant, toute personne qui pratique, seul ou en groupe, une activité artistique à titre de loisirs et qui tire ses moyens habituels d'existence de salaires ou de revenus étranger à cette activité. » texte de loi

On voit bien que cette définition est très rigide, et ne correspond pas forcément à une réalité stricte. De nombreux musiciens de haut niveau ont pourtant une activité pour subvenir à leurs besoins. Cela pose aussi la question des enseignants, sont-ils des musiciens amateurs ?

Ceci nous amène donc à redéfinir le public amateur par d'autres biais que celui du critère financier.

« Pour nous l'amateur ne se définit pas comme un statut socio-économique (par défaut professionnel) mais par une volonté de s'approprier une pratique artistique qui devient espace de son développement personnel, de recherche, où l'exigence est motivée par la nécessité de partager et confronter sa passion aux autres. » Salon Musicora 2001

Le musicien amateur est donc défini dans ce contexte comme celui qui s'approprie la musique comme un espace d'expression artistique personnel. La prise en compte par les pouvoirs publics des pratiques amateurs est essentielle, car les pratiques amateurs inventent des formes d'écriture, de langage et une vision du monde aussi neuf que profondément ancré dans notre société. Les nouvelles pratiques artistiques émergentes viennent pour la plupart d'un milieu amateur et impose d'autres références en matière d'art, de culture, de société. Les pratiques amateurs révèlent des nouvelles formes artistiques, actuelles.

« On peut s'interroger sur la justification d'une implication des cours publics dans un domaine relevant au départ de l'initiative privée. C'est que l'enjeu des pratiques culturelles dépasse simplement le domaine culturel : elle participe au renforcement des liens sociaux et à l'exercice d'une citoyenneté active » Catherine Trautmann, conseil des ministres 23 juin 1999.

3. LES PRATIQUES AUTONOMES.

Les pratiques autonomes sont à prendre en considération en tant que vecteurs d'apprentissage dans les écoles. De plus elles présentent une culture liée à part entière aux musiques actuelles, celle du mode « indépendant », de « l'alternatif ». Cette autonomie est donc garante de leur authenticité, de leur liberté à faire leurs propres choix.

« On s'adresse à des groupes déjà constitués, la base n'étant pas leurs capacités musicales. C'est vraiment la capacité qu'ils vont avoir à nous prouver leur motivation et à nous motiver sur leur projet. On peut travailler avec des groupes très avancés comme débutants mais "qui ont la niak". C'est en fonction de ça qu'on adapte et c'est pour ça qu'on parle d'accompagnement : on va partir du projet du groupe en essayant le moins possible de le dénaturer - bien évidemment en participant à son évolution on va forcément y mettre notre pâte, tout en essayant de rester hyper neutre, et réagir en fonction de leur avancée. C'est un truc auquel je tiens beaucoup justement parce qu'encore une fois c'est de là que je viens, c'est ma culture : celle du groupe autodidacte qui se débrouille, de l'indépendance, de l'alternatif, de l'underground, tout ce qu'on peut mettre derrière le "do it yourself". » Rémi Velotti, La cave à musique, Macon, interview.

4. L'INTEGRATION DANS L'INSTITUTION.

« Donc voilà au niveau institutionnel, on a toujours revendiqué qu'on remplissait une mission de service public. Et donc les choses qui allaient avec : on s'est toujours battu dans cette logique, avec cette espèce d'ambivalence et souvent d'ambiguïté d'ailleurs entre cette volonté d'indépendance. Parce que c'est notre culture les musiques alternatives!(...) Mais donc cette ambiguïté entre positionnement de financement public, revendication d'une mission d'intérêt public, et cette volonté de ne pas rentrer complètement dans les clous, de ne pas être cloisonné, voilà, on a beaucoup de mal à se situer par rapport à l'institutionnalisation... » Remi Velotti, La cave à musique, Macon, interview.

Les institutions publiques, les conservatoires, les lieux de spectacles importants, les grands médias, se sont construits à travers le prisme de l'artiste professionnel, dans un fort contexte de rentabilité. L'intégration dans l'institution des pratiques amateurs est donc à construire rapidement, car elle réalise le droit à l'expression personnelle, et donc à avoir une pratique artistique, c'est un droit fondamental de la personne. Il s'agit même d'un droit constitutionnel fondamental. L'intégration des musiques actuelles et des pratiques amateurs dans l'institution est nécessaire pour aller vers une démocratisation de la culture.

Ceci soulève des questions épineuses, car du moment que ces pratiques intègrent une institution, quelle sera alors la place pour le développement personnel, la recherche, l'autonomie, pour le renouvellement des formes d'expression artistique. La construction des musiques amateurs se fait avec des partenaires, et non pas avec des tuteurs. La fonction de l'école, des enseignants, des apprentissages est donc à reconsidérer.

« Les musiques actuelles amplifiées reconsidèrent la fonction de l'école, des enseignements, des apprentissages. Où se trouve leur place dans l'opposition entre école de la rue et école de savoir. L'école de la rue, non formelle peut-elle rentrer dans l'école de musique, formelle ? » Michel Develay, dans Enseigner la musique n°8.

La question de l'intégration de l'école de la rue, autodidacte, sauvage et impitoyable, dans l'école institutionnelle, formelle, est aussi soulevée par la prise en compte des musiques actuelles. Le principe fort qui émane de l'institution scolaire, est de favoriser l'égalité des chances, et de croire en la réussite de chaque élève, c'est un fondement même de la démocratie. L'école autodidacte, de la rue, serait plutôt attentive au résultat, à la réussite et serait donc construite dans une logique autre : c'est la loi du plus fort.

Enfin, on peut aussi parler du rapport au plaisir, qui n'est pas le même selon les contextes. Si le musicien travaille son instrument chez lui ou en groupe, c'est bien pour arriver à cette notion de plaisir. Quelle est la place de ce rapport au plaisir dans un contexte d'école, d'apprenants, d'institution? Freud dit :

« Apprendre, c'est investir du désir dans un objet de savoir »Freud.

« Seulement, le désir ne se confond pas avec le plaisir. Le désir est ce qui fait sens, le plaisir et ce qui fait contentement. Le désir et l'écart entre le besoin et la demande. » Michel Develay, dans Enseigner la musique n°8.

Il faut donc arriver à créer ce désir d'apprendre et de pratiquer dans les institutions. Peut-être est-ce là l'un des enjeux principaux de l'intégration des musiques actuelles dans les institutions.

B. UN LIEU D'APPRENTISSAGE GLOBAL.

L'école idéale serait donc un lieu qui permettrait une éducation artistique globale. Ceci implique de pouvoir accueillir les différents acteurs sociaux qui gravitent autour, d'accueillir les différents publics de la cité, et de proposer des dispositifs adaptés. La prise en compte des pratiques amateurs et autodidactes, des pratiques autonomes, les partenariats avec le tissu associatif local, l'enseignement des différentes esthétiques musicales, notamment l'accueil des musiques actuelles sont nécessaires pour construire un lieu d'apprentissage global. De plus, c'est aussi en permettant de construire des ponts, des passerelles, entre travail, diffusion, et formation, qui sont les trois piliers de l'école de musique, que l'on peut tendre vers cette démarche d'apprentissage global. Reste à construire, à proposer des dispositifs d'apprentissage, des situations musicales, des projets artistiques, qui puisse fédérer, mettre en relation les différents acteurs de l'école. C'est dans cette démarche de coordination que l'on arrivera à créer un lieu d'apprentissage global fonctionnel.

1. UNE DIVERSITE DES MODES D'APPRENTISSAGE.

L'école doit pouvoir proposer différents dispositifs pédagogiques. Elle doit pouvoir répondre, et s'adapter au public et à la demande, proposer des solutions permettant la construction d'un savoir global. Il existe différents modes d'apprentissage, différents types de situation pédagogique. Il est nécessaire pour créer un lieu d'apprentissage global, de permettre aux élèves d'avoir accès à ces différents modes d'apprentissage, en fonction de leurs besoins, et du diagnostic préétabli.

- Le cours magistral, où l'enseignant possède le savoir et le transmet l'élève, l'intervenant est centré sur l'objet, c'est ce qu'il maîtrise, il rend l'objet vivant. L'élève, lui, est en relation directe avec l'enseignant, par qui transite le savoir, l'objet d'apprentissage. C'est le mode d'apprentissage qui a été le plus développé dans la construction et l'histoire des conservatoires de musique de France, on le retrouve encore aujourd'hui dans une grande partie des situations que l'on rencontre dans les écoles de musique. Ce mode d'apprentissage a plutôt eu tendance à s'adresser à

l'individu qu'au groupe, et à la formation de professionnels plutôt que d'amateurs. Ce principe de transmission du savoir est fortement remis en cause par « l'école nouvelle », et l'émergence de nouveaux publics.

- « L'école moderne », où l'enseignant et l'élève sont tous deux en rapport direct avec le savoir, grâce à la mise en place de projets en commun. Les personnes à former sont au centre de l'acte de formation, en tant qu'êtres humains. L'élève et l'enseignant établissent un contrat stipulant la tâche à accomplir et ses conditions de réalisation. Par la réalisation de ce contrat, l'enseignant définit les objectifs d'apprentissage de l'élève et les difficultés qui sont en jeu pour la réalisation du contrat. L'enseignant définit le projet en fonction des objectifs d'apprentissage qu'il veut aborder. Ce type de dispositifs pédagogiques s'adresse autant à un groupe, qu'à un individu. Il permet de mettre l'élève en relation directe avec le savoir, et donc en situation où il se sent acteur de sa propre formation.
- L'accompagnement, qui s'éloigne du modèle scolaire conventionnel basé sur la performance et défend plutôt l'émancipation des individus et la créativité au centre de l'acte d'apprentissage. Dans la démarche d'accompagnement, l'accompagnateur reste secondaire de celui qu'il accompagne, c'est-à-dire qu'il s'adapte au projet de l'élève, qu'il l'écoute et qu'il permet l'émergence de sa demande. L'élève se confronte directement à l'objet de son projet personnel, l'enseignant intervient pour guider et apporter les ressources nécessaires à l'aboutissement de l'élève.
- Les situations d'autonomie, où l'élève est seul face au savoir. Les périodes de pratiques autonomes ont une réelle importance dans le cadre d'un apprentissage. En effet c'est lors de ces moments non formalisés que l'élève se confronte directement à l'objet, qu'il crée son propre savoir. Ces situations d'autonomie ne font école que si elles sont la suite d'une situation d'apprentissage avec un intervenant extérieur. Il est important de dissocier une personne totalement autodidacte d'une personne en situation d'autonomie dans le cadre d'un projet d'apprentissage, car c'est peut-être là que s'arrête le domaine de l'école.
- Les situations où l'élève est spectateur actif. On apprend aussi beaucoup par mimétisme, c'est-à-dire en reproduisant ce que l'on capte chez un artiste. En tant que spectateur, l'élève reproduit un savoir de manière tacite. Là aussi, cette situation fait école uniquement si l'on permet par la suite à l'élève de reproduire de manière active ce qu'il a capté en situation de pratiques. Dans cette idée, une situation pédagogique adaptée serait de permettre à l'élève de rencontrer l'artiste, et d'élaborer un projet de réalisation commune. On retrouve souvent cette situation dans le cadre de résidences d'artistes qui donnent lieu à un concert mêlant professionnels et amateurs.

2. DES SITUATIONS PEDAGOGIQUES COLLECTIVES.

Dans le cadre de l'apprentissage et de l'enseignement des musiques actuelles, il faut favoriser les situations pédagogiques collectives. En effet les musiques actuelles sont ancrées dans une logique de groupe, qui permet et favorise l'échange de savoir, l'entraide, l'ouverture culturelle et la complémentarité de jeu. Savoir jouer en écoutant les autres, savoir trouver sa place dans un jeu collectif, au niveau musical mais aussi social, construire sa personnalité au sein d'un groupe, tels sont les enjeux des musiques actuelles et les situations pédagogiques qu'elles engendrent.

On trouve ces situations collectives dans divers dispositifs d'apprentissage. Les ateliers de musique d'ensemble proposés par l'école, les projets et l'accompagnement de groupe, les stages et les résidences d'artistes sont les situations collectives que l'on retrouve déjà dans les écoles. Ces situations permettent une dimension d'apprentissage basé sur l'échange de savoirs, l'entraide, l'ouverture culturelle, et la complémentarité de jeu.

Ces situations de groupe ne remettent pas pour autant en question l'utilité des cours individuels, qui permettent d'aborder de façon plus précise et plus pointue des notions liées à la technique instrumentale, à l'individu et à ces difficultés propres. Pourtant, plutôt que de baser l'enseignement dans les écoles de musique sur les cours d'instruments individuels, autour desquels gravitent des ateliers d'ensemble auxquels l'élève a accès, on pourrait peut-être imaginer le dispositif inverse : au centre se trouverait le groupe et son identité, et les cours d'instruments s'organiseraient autour des besoins, des difficultés, des axes de travail diagnostiqués dans et par le groupe.

« Mais encore une fois ce ne sera qu'une étape dans une logique globale d'accompagnement, à savoir ne pas induire, ne pas forcer, jamais faire à leur place. Donc s'il y a cours individuels, ce sera au service du répertoire du groupe, voire dans une optique de provocation vers l'ouverture musicale, mais ce sera à chaque fois soit pour décroquer, soit pour avancer sur une chose ciblée, et toujours en rapport avec la pratique de groupe. » Rémi Velotti, La cave à musique, Macon, interview.

a) QUELQUES PRINCIPES FONDAMENTAUX POUR LES SITUATIONS PEDAGOGIQUES COLLECTIVES.

Il faut pouvoir travailler musicalement avec un groupe qui comprend n'importe quelle combinaison d'instruments. On doit pouvoir accueillir des instruments typiques des musiques actuelles (basse, batterie, guitare, percussions ...) mais aussi les instruments de type classique (violon, violoncelle, piano...), des instruments électroniques (samplers, boîte à rythme, ordinateurs... etc). L'enjeu principal de cet aspect est de pouvoir mener à bien un travail musical cohérent avec des instruments éclectiques. Cela implique pour le formateur de

connaître au préalable tous ces instruments, leur spécificité, leur timbre, leur tessiture, leurs modes de jeu, d'avoir des capacités en termes d'instrumentation, d'orchestration.

Il faut savoir faire un travail efficace avec des groupes mixtes où les participants varient tant par leur nombre, leur âge, leur compétence technique que par leur expérience musicale. On doit donc être capable d'accueillir et de faire travailler ensemble des niveaux très variés dans le même groupe, du débutant qui n'a jamais pratiqué l'instrument, au musicien confirmé, tout en ayant des exigences par rapport au déroulement de la séance, par rapport à la bonne participation de tout le monde, à la cohérence du résultat. Cela implique que certaines personnes seront soumises à un degré d'autonomie plus grand alors que d'autres auront besoin d'un soutien plus important. Au sein même du groupe, les plus avancés pourront intervenir auprès des plus inexpérimentés, pour les faire profiter de leurs acquis et de leur expérience. Cela dépend fortement de la qualité et du type de dispositif pédagogique mis en place au début, qui doit permettre de laisser la place à ce type d'interaction, qui ne doit pas reposer sur un principe de résultat, ou d'élitisme.

Il faut être capable de faire de la musique dans un ensemble qui ne soit pas déterminé par un genre spécifique. Le contenu musical doit toujours être le reflet des intérêts et des goûts des participants, des jeunes gens tout autant que de ceux qui les encadrent. Ils ne sont pas cloisonnés dans une tradition particulière, ils créent de manière active leur propre identité.

Dans le cas d'un travail en groupe, l'apprentissage des musique actuelles se fait surtout oralement et par l'écoute, l'improvisation et les processus créatifs. On développe des projets, on travaille par mimétisme, on apprend ensemble les uns des autres. Ceci ne remet pas en cause l'écrit, qui peut éventuellement être présent pour servir de support, d'aide-mémoire, mais les mécanismes développés dans l'apprentissage en groupe sont prioritairement l'écoute et le positionnement par rapport aux autres.

Il faut savoir créer de la musique de manière collective et participative. Cela demande pour celui qui encadre les ensembles, des compétences dans le domaine de la composition, de l'arrangement, de l'écoute pour permettre de servir les idées du groupe, de créer par l'arrangement collectif l'identité du groupe. On est donc dans le cas d'une composition collective, où l'intervenant a un rôle de catalyseur, d'arrangeur, mettant à disposition des outils de composition au service de l'esthétique et des idées du groupe.

3. DES SITUATIONS DE CONFRONTATION MUSICALE.

« Le fait d'être en présence de modèle à émuler est aussi très important. Le rôle de l'encadrement est de jouer vraiment de son instrument de manière vivante. C'est très important pour maintenir le niveau de la qualité, que les jeunes puissent jouer avec lui. » Peter Renshaw, dans Enseigner la musique n°8.

Le fait d'être assis et de jouer à côté de musiciens plus expérimentés constitue une forme d'apprentissage des plus efficaces. Ces situations provoquent et permettent une ouverture culturelle sur de nouvelles esthétiques.

4. DES SITUATIONS PARTANT D'UNE DEMARCHE DE PROJET.

Ces situations permettent de générer ou d'alimenter de la motivation et même une certaine notion de plaisir ainsi que de faire un premier tour d'ensemble des compétences nécessaires pour finaliser un projet musical.

5. UTILISATIONS DES NOUVELLES TECHNOLOGIES, LE SON.

Elles permettent de comprendre, de connaître et de maîtriser les outils techniques mis au service de la musique, leur évolution. Elles sont au cœur de la problématique des musiques actuelles et permettent d'aborder directement la dimension sonore, les textures de sons, les volumes, et tout le domaine des musiques dites électroniques.

C. LA QUESTION DE « L'ACCOMPAGNEMENT ».

1. UNE DEMARCHE PEDAGOGIQUE ORIGINALE.

Accompagnement: *"Méthode de formation par laquelle un supérieur ou une personne expérimentée transmet son savoir-faire à un employé en lui donnant diverses tâches à accomplir tout en lui prodiguant des conseils et en lui faisant des suggestions sur la manière dont la tâche doit être accomplie dans l'entreprise ou l'organisme[...]. [...]L'assistance professionnelle suppose une écoute attentive des individus, une confiance dans leurs possibilités de progrès, une grande attention aux conditions de formation et de développement des personnes, des capacités de formateur[...]" la définition générale (Office de la langue française)*

Permettons-nous une petite escapade vers d'autres horizons. On trouve l'idée d'accompagnement depuis longtemps dans une discipline sportive: "l'accompagnement en haute montagne". Le brevet d'état d'accompagnateur en haute montagne existe depuis 1976, et permet de conduire, d'encadrer, de guider, d'accompagner le randonneur ou le groupe dans l'itinéraire qu'il a planifié. Dans ce contexte de projet d'itinéraire et en prenant en considération les normes d'encadrement locales, les capacités des clients, la difficulté et la longueur de l'itinéraire, les conditions de la montagne, l'accompagnateur fixe lui-même les cadres qui lui paraissent appropriés. On peut noter que, depuis, l'activité d'accompagnateur est reconnue par l'Etat, qu'elle est régie par des textes de lois précis, et par un Code de Recommandations déontologique.

Le parallèle avec cette autre discipline illustre bien l'idée d'accompagnement que l'on retrouve en musique. Cela signifie qu'il faut être solidaire du projet de l'apprenant, l'accompagner dans sa démarche de réalisation.

« Accompagnement : acte de se joindre à quelqu'un pour aller là où il va, en même temps que lui. Cet acte comprend des notions de mouvement, de secondarité, et de solidarité. » Le collectif.

Accompagner, c'est donc être solidaire et seconder l'apprenant : le savoir est partagé, l'individu est considéré dans sa personnalité, son capital culturel et artistique est valorisé, il est considéré comme donnant le sens de l'acte de formation. L'accompagnement vise à la responsabilisation et à l'autonomie de l'individu, à l'affirmation d'une personnalité musicale. Ainsi, c'est en développant l'initiative, l'expression, la curiosité, l'écoute, et l'esprit critique que l'on accompagne. L'accompagnement vise moins à former à la maîtrise technique, à la virtuosité instrumentale, mais plutôt à intégrer les dispositifs propres aux pratiques musicales actuelles : un projet collectif, sa création et sa diffusion devant un public.

Selon le collectif: *“La démarche pédagogique d'accompagnement des pratiques amateurs se tient à distance du modèle scolaire dominant, basé sur la mise en compétition des individus pour accéder à l'excellence et à la performance technique. Elle défend plutôt l'émancipation des individus et met la créativité au centre de l'acte d'apprentissage, qu'il soit individuel ou collectif.”* Pourtant cette vision de l'enseignement qui met en avant l'apprentissage par rapport à un intérêt immédiat, et non pas un hypothétique avenir, qui apprend la démarche de construction de son propre projet, est celle qui est défendue dans le “mouvement d'école moderne” autour de la pédagogie Freinet. C'est le modèle de pédagogie défendu et pratiqué par un grand nombre d'enseignants, c'est un modèle qui est enseigné dans les Instituts de Formation des professeurs de l'Education nationale. La démarche d'accompagnement ne s'oppose donc pas à l'idée d'école, c'est une démarche que l'école doit revendiquer et développer.

L'accompagnement des pratiques musicales devient aujourd'hui une nécessité, face à l'émergence de nouvelles formes artistiques et d'un nouveau public. L'école et les institutions doivent donc réagir, et prendre en compte l'accompagnement dans l'école de musique et dans le service public. Se pose alors la question du cadre, et des compétences requises pour accompagner, ainsi que des manières de faire. En effet, alors que la question de l'accompagnement des pratiques amateurs se généralise dans tous les équipements spécifiques émergents, aucune décision politique nationale n'apporte un cadre approprié à l'exercice de cette pratique.

2. QUI ACCOMPAGNE-T'ON, QUELS PUBLICS ?

« L'accompagnement regroupe diverses actions, outils ou moyens (formation, information, répétition, filage, résidence, assistance administrative et juridique...) d'aide au développement artistique en direction des populations (artistes amateurs, en voie de professionnalisation, professionnels, associations, public...). Ainsi, on distingue entre autres, l'accompagnement artistique des pratiquants de l'accompagnement de projets des populations. » Fédurock

L'accompagnement est intimement lié à son public par l'expression de ses besoins et de ses demandes. Selon le cas on s'adressera à un public amateur ou professionnel, voire à des associations ou à des institutions. On distingue donc en fonction des publics, plusieurs manières de faire, plusieurs modalités d'accompagnement qui varient selon la nature des sollicitations:

- l'accompagnement des pratiques amateurs. Celui ci prend forme à travers l'accompagnement des individus dans leur parcours, l'accompagnement des groupes déjà formés, l'accompagnement de la répétition en situation, l'accompagnement à la production.
- l'accompagnement scénique d'artistes MAA en voie de professionnalisation, dont la résidence est le processus le plus abouti.
- le soutien aux initiatives culturelles et l'accompagnement de projets des associations locales

3. COMMENT ACCOMPAGNER ?

Selon les travaux du Collectif, trois éléments caractérisent la notion d'accompagnement. L'accompagnement est une réponse à un besoin ou à un désir de développement et s'appuie sur certains fondamentaux pédagogiques essentiels.

- un premier principe est celui de la subsidiarité: on se met « au service de », on accompagne des gens en train de faire quelque chose. Celui qui accompagne reste secondaire de celui qui est accompagné. On n'est pas au centre de l'activité qu'on accompagne : attention donc aux egos surdimensionnés...
- Un deuxième est celui de la dynamique : on part d'un point et on va vers un autre, se pose donc la question de la démarche. Cela suppose de poser un diagnostic et des objectifs et d'élaborer en commun les méthodes d'évaluation.
- Le troisième principe concerne la problématique de l'observation et de l'écoute, déterminante dans un processus d'accompagnement. Elle suppose d'accompagner au sens stricto sensu sans formats préconçus préalables.

4. QUI ACCOMPAGNE, QUELLES COMPETENCES POUR UN ACCOMPAGNATEUR?

Celui qui accompagne doit être un musicien à compétences multiples, ayant une expérience et un parcours dans le monde professionnel de la musique, mais aussi un pédagogue ayant eu une réflexion aboutie sur les modes d'apprentissage et de transmission.

Un musicien à compétences multiples, car en tant qu'encadrant d'un groupe, il va avoir à assumer des rôles diversifiés. Selon les moments et les besoins il devra donc faire preuve de diverses compétences, les mettre à disposition en tant que ressources sans format préconçu. Il doit donc maîtriser les outils d'animation, de direction, d'interprétation, d'improvisation, de composition, d'arrangement, et savoir quand les mettre à disposition. Cela implique qu'il ait eu une solide formation, ou une grande expérience de terrain dans tous ces domaines, puis qu'il les ait assimilés, synthétisés pour savoir s'en servir judicieusement. L'accompagnateur se doit d'avoir toutes ces compétences musicales, il doit donc être un musicien accompli.

Ceci implique aussi qu'il doit avoir eu un parcours professionnel, des expériences personnelles, un savoir faire reconnu. Pour pouvoir accompagner des groupes, celui qui encadre doit connaître les réseaux de sa ville, le mieux pour cela étant de les avoir déjà pratiqués. Il doit donc connaître et maîtriser les moyens de production, de promotion, les lieux de diffusion, et utiliser sa propre expérience en tant que ressource pour les groupes. Il se sert de son expérience mais ne la projette pas sur l'apprenant, il l'utilise à bon escient en l'adaptant aux projets et aux situations qu'il rencontre.

Il doit aussi savoir créer et accompagner des projets réalisables, mettant en rôle des enjeux et des objectifs adaptés aux besoins et aux envies. Créer un environnement qui encourage les participants à consolider leurs points forts, tout en établissant les conditions préliminaires appropriées pour assurer une expérience musicale de qualité. Il doit donc respecter, écouter et mettre en œuvre les idées du groupe, posséder les qualités d'ouverture d'esprit qui permettent d'aller dans la direction musicale que l'ensemble du groupe génère. Pour cela il doit savoir prendre en compte les individus du groupes, évaluer leurs points forts et leurs besoins, discerner leur intérêts, leur niveaux dans le but de structurer le matériau musical pour qu'il touche l'ensemble du groupe, pour permettre au groupe de construire des aspirations musicales collectives.

Celui qui accompagne est donc face à un véritable défi, la réussite du projet est dépendante des choix qu'il va faire, les décisions qu'il va prendre dans l'intérêt général de l'ensemble.

5. L'ECOLE DE MUSIQUE SE DOIT D'AVOIR DES ENSEIGNANTS ET DES ACCOMPAGNATEURS QUI SONT DES SPECIALISTES DU RAPPORT AU SAVOIR.

La personne qui encadre se doit d'être un « musicien professeur » faisant preuve de compétences pédagogiques. Elle doit connaître les différents rapports au savoir et ses vecteurs de transmission, avoir eu une réflexion sur l'autonomie et donc sur le rapport extrêmement subtil entre intervention et non intervention. Être consciente des mécanismes de transmission du savoir induits par les situations d'accompagnement et savoir judicieusement choisir et diversifier les entrées en fonction des situations rencontrées.

« Si le rôle des enseignants se limitait simplement à une fonction d'accompagnement, la notion d'école elle-même serait condamnée à disparaître faisant place à la seule notion de projet. En effet, l'école n'est pas seulement un lieu d'un vivre ensemble, elle est le lieu d'un apprendre ensemble aujourd'hui de la musique, pour vivre ensemble demain. Les enseignants doivent donc être des spécialistes du rapport au savoir. Ce rapport au savoir semble se nourrir de quatre approches : psychologique, sociologique, épistémologique et anthropologique (...) L'école de musique se doit d'avoir des enseignants accompagnateurs qui sont des spécialistes du rapport au savoir. Spécialistes dans le rapport à soi, aux autres et au monde. Les musiques actuelles parce qu'elles sont improvisations, groupe est scène semblent receler en elle ses trois composantes. » Michel Develay, dans Enseigner la musique n°8.

Cette réflexion de Michel Develay soulève plusieurs questions: Ou se place l'accompagnement par rapport à la notion d'école et comment l'intégrer dans cette institution? Cette interrogation est au centre du projet « La Source » et nous devons y répondre pour pouvoir proposer une unité cohérente pour la structure, pour ne pas tomber dans les travers d'un accompagnement démagogique, déconnecté de la notion d'apprentissage, d'une simple réponse à la demande, d'une prestation de service, comme pourrait le faire un établissement privé. Quelle type de pédagogie est mis en œuvre dans l'accompagnement? Quel statut pour l'accompagnateur? Comment coordonner les actions d'accompagnement avec celles de l'école de musique?

« Proposer que le professeur de musique soit un spécialiste du rapport au savoir de ses élèves, c'est suggérer qu'il puisse les aider à éclairer le sens de la musique, non pas pour chacun en tant que personne singulière, mais pour l'humanité en tant que groupe humain, quelle que soit la forme qu'elle ait pu prendre. » Michel Develay , dans Enseigner la musique n°8.

6. ÉVALUER L'ACCOMPAGNEMENT.

L'évaluation est un préalable et une finalité à la notion d'accompagnement de projet, et c'est sans doute grâce à elle que l'accompagnement peut rentrer et rester dans le cadre d'un apprentissage, dans le sens de l'école. Elle ne doit pas être forcément formalisée, sous forme d'un examen ou comme d'une contrainte, ni réduire l'apprentissage à un catalogue de savoirs contrôlables, mais plutôt être l'occasion de faire le point, de se situer dans une trajectoire, dans un parcours.

On pourra la concrétiser sous forme de contrat oral ou écrit. Ce contrat doit être le fruit d'une collaboration entre les apprenants et l'accompagnateur, ce dernier doit se laisser imprégner par la direction générale du groupe pour l'accompagner. Le contrat doit établir un diagnostic et définir des objectifs d'apprentissage. En fonction de ce contrat, on établira le cadre, les moyens techniques et humains nécessaires à l'accompagnement, et les critères de son évaluation. C'est selon l'aboutissement de ces critères d'évaluation que l'on jugera de la réussite du projet. Cette fois-ci, il est intéressant de faire le bilan par écrit, pour pouvoir revenir plus tard dessus, et établir un parcours.

L'évaluation peut aussi être omniprésente tout au long du déroulement du projet, et donc être un retour constant sur le travail. On doit pouvoir parler et discuter du contenu, de son déroulement et de la satisfaction que cela procure. Le contrat pourra servir de repère, mais peut aussi être critiqué, remanié, affiné pendant la réalisation. Les outils d'autoévaluation permettent à ce stade-là de dépasser le rapport écrit, et de faire l'aller-retour entre pratiques et réflexions. Quels sont les problèmes que l'on rencontre, quels sont les enjeux, ou sont les solutions?

La démarche d'évaluation permet de replacer le groupe et les individus dans un parcours, dans un cursus. Ce cursus n'est donc pas fondamentalement une hiérarchie de niveaux auxquels correspondent un catalogue de savoirs sensés être acquis, mais plutôt le fait de pouvoir se positionner dans le parcours de musicien en formation. C'est sûrement de cette manière- là que l'on pourra mettre en place un cursus pour les musiques actuelles, et donc mieux les intégrer à l'école.

D. VERS UN ACCOMPAGNEMENT GLOBAL.

Pour pouvoir accompagner les musiques actuelles, il est nécessaire de prendre en compte les activités qu'elles représentent dans leur globalité. Dans le monde professionnel de la musique classique, si l'on est habitué à tenir uniquement le rôle de musicien exécutant (c'est ce que l'on observe dans les orchestres professionnels), il en est autrement pour les artistes de musiques actuelles. Ils se définissent comme indépendants, alternatifs, et sont amenés à gérer par eux-mêmes toutes les facettes de leur métier. Ils sont donc contraints de gérer la partie artistique, musicale, mais aussi tout le domaine de la technique et de l'identité sonore et visuelle qui fait partie intégrante de leur identité. Enfin, dans un grand nombre de cas, les musiciens actuels sont amenés à s'autoproduire, ce qui nécessite donc des compétences particulières et un réseau en termes de promotion, de production, de booking. Aller vers un accompagnement global, c'est considérer toutes les facettes du musicien et mettre à disposition des outils de formation s'adaptant au contexte et aux besoins.

1. ACCOMPAGNEMENT ARTISTIQUE.

Comme je l'ai détaillé dans les précédents paragraphes, on le trouve sous différentes formes, dans différents types de dispositifs pédagogiques et de manière plus ou moins ponctuelle. Plus le groupe est débutant et plus il aura besoin de ce type de ressource.

2. ACCOMPAGNEMENT TECHNIQUE

On le trouve souvent sous forme d'accueil technique d'artistes sur scène, de « répétition », de résidence d'artistes. Cela consiste à placer le groupe dans un environnement technique pro, sur une scène équipée en sonorisation, lumière. Il concerne plutôt les artistes déjà expérimentés, en voie de professionnalisation ou en développement, et peut difficilement être mis à disposition de jeunes musiciens débutants pour des raisons de sécurité. Le type d'objectifs visé avec ce genre de dispositifs est de travailler sur la cohérence d'un spectacle dans sa globalité. On pourra donc travailler sur l'aspect musical, l'aspect de la sonorisation, le visuel, la dynamique, les enchaînements...

En fonction des besoins du projet du groupe, il faut mettre en place un encadrement humain spécifique en termes de compétences qui s'adapte au contexte. Selon le niveau et les objectifs de développement des artistes, les moyens techniques et l'encadrement humain seront plus ou moins importants. Les moyens mis en œuvre seront plus importants pour les artistes amateurs ou en démarrage, souvent moins structurés, que pour des artistes professionnels bénéficiant déjà d'un certain niveau.

La notion d'accueil d'artistes sur scène implique aussi la notion de durée et de présence géographique et le rayonnement sur la structure, sur la cité. Contrairement aux moyens techniques mis en œuvre, la durée sera plus courte pour des musiciens amateurs que pour des musiciens professionnels. Plus l'accueil est long, plus il prend la forme de résidence d'artistes, qui pourront proposer des échanges de services, et donc un retour sous forme de création, de production, de concert, d'un certain nombre d'actions qui rayonnent sur l'établissement et sur la cité.

Dans ce type de projet de résidence, il serait intéressant de développer les liens entre amateurs et professionnels, en permettant à ces deux publics de travailler ensemble sur un projet artistique commun, en coordonnant une action menée par « le pôle école de musique » et par « le pôle salle de spectacle » du complexe culturel. Encore une fois, cette action peut prendre différentes formes et être un projet à plus ou moins long terme. Dans ce type de dispositif, l'artiste professionnel en résidence prend sous son aile un certain nombre de musiciens amateurs et les emmène dans son projet vers une création artistique. Il est très important qu'un enseignant soit présent pour coordonner le projet et se placer en tant que « spécialiste du rapport au savoir », il fera office de « catalyseur » entre l'artiste en résidence et les élèves.

L'accueil ou la résidence d'artistes aboutira sur une ou plusieurs représentations qui permettront de faire rayonner le travail réalisé sur la cité.

3. ACCOMPAGNEMENT ADMINISTRATIF

Enfin, pour aller vers un accompagnement global, il est important de prendre en compte les contraintes liées à la diffusion et de proposer des outils administratifs de formation qui permettent aux artistes de développer leur propre activité, de créer leur réseau.

Cet accompagnement peut se décliner à travers diverses problématiques comme: comment préparer une tournée, comment financer un album, comment aborder le métier d'intermittent du spectacle, quelles sont les structures qui peuvent nous aider, les cadres juridiques, les contrats, les droits d'auteurs, les aides, la communication...?.

« Les structures interviennent sur l'information, l'orientation et le conseil ponctuel, allant de l'aide sélective à la structuration juridique, social et économique du projet. »
« L'accompagnement administratif d'un projet artistique sur divers plans : les moyens humains, techniques, financiers. On se situe presque dans le cas de l'aide à la création de projets d'entreprise. »

Ce type d'accompagnement s'adresse à un public en voie de professionnalisation, et on peut se poser la question de sa légitimité dans une école de musique. Est-ce bien le rôle de l'école ? Ce type d'accompagnement administratif est-il applicable à un public amateur? Par contre il faut bien prendre en compte que cet aspect administratif est le nerf de la guerre, et que l'on ne peut pas rester sans réponse, ou sans ressources, face à cette demande.

Une solution est donc de travailler en réseau avec divers intervenants extérieurs à l'école vers lesquels les élèves, les artistes en voie de professionnalisation puissent se tourner pour avoir à disposition des ressources.

4. ACCOMPAGNEMENT A LA REALISATION DE DISQUE.

Il est aussi intéressant d'accompagner en proposant aux groupes de finaliser leur travail sous forme de réalisation d'une maquette ou même d'un album. En effet, c'est en se confrontant à l'enregistrement que l'on peut d'une manière la plus réaliste faire son autoévaluation. La dimension « photo » de l'instant musical présent permet de se situer par rapport à ses objectifs et d'identifier un certain nombre de problèmes. C'est un moment très important dans la vie d'un groupe, souvent porteur de changement, de remises en questions, mais aussi un aboutissement, qui restera gravé dans le temps.

L'enregistrement peut se faire sous plusieurs formes, de la prémaquette à l'album distribué, ce qui implique plusieurs manières de faire. Une maquette peut se réaliser pendant une répétition en live, avec un simple enregistreur stéréo. Elle permet de garder une trace du travail accompli, voire même de l'équilibre sonore du groupe dans le lieu, si le micro est de bonne qualité.

L'album, lui, représente un réel travail. On peut enregistrer les pistes séparément, travailler après coup sur les sons, leur timbre, leur équilibre. Le travail va même au delà car on peut retoucher, réarranger, recréer les sons, et même ajouter de manière synthétique des textures sonores, inexistantes au départ. Ces nouveautés seront ensuite réintégrées dans le live. C'est donc en faisant l'aller-retour entre enregistrement et concert qu'un groupe aboutit réellement à une identité sonore, et donc l'enregistrement fait partie intégrante du travail d'un groupe.

En fonction du public, on choisira le dispositif d'enregistrement. Ainsi pour un groupe débutant, un simple couple stéréo peut suffire à soulever un certain nombre de problématiques et de pistes de travail. Pour un groupe en voie de professionnalisation, c'est plutôt un dispositif ayant pour objectif un enregistrement plus long, plus complet, avec une réalisation aboutie, voir même un plan de communication, une charte graphique, et tous les outils liés à la création d'un album que l'on doit mettre en place. Je crois que c'est le rôle de l'école que de pouvoir proposer ce type de dispositifs, l'enregistrement faisant partie intégrante de l'apprentissage, de l'accompagnement global des musiques actuelles.

IV. UNE OCCASION ORIGINALE : LA SOURCE.

A. L'IMPLICATION PROGRESSIVE DES LIEUX DE MUSIQUE ACTUELLE DANS LES PROCESSUS EDUCATIFS ET PEDAGOGIQUES.

L'histoire nous montre que la prise en compte des musiques actuelles dans les institutions s'est faite de manière progressive, que les enjeux ont évolué et que les structures d'accueil se sont adaptées à la demande. Le bâtiment La Source va nous être livré fin 2009, et il est intéressant, pour mieux comprendre les enjeux liés à son fonctionnement de retracer l'historique des établissements qui lui ont été précurseurs, depuis le début de la prise en compte de l'institutionnalisation des musiques actuelles.

Historique et évolution des lieux dédiés aux musiques actuelles selon « la Fédurok ».

a) LES MILITANTS BATISSEURS :

Certaines personnalités ont pris l'initiative de créer des lieux consacrés aux musiques actuelles. L'activité de diffusion a été le point de départ de l'ensemble de ces structures. Ces lieux sont rapidement devenus des lieux de convergence d'intérêts : ils sont le fruit d'un moment de rencontre obligée avec le public, les collectivités locales. Le ministère de la culture commence à prendre en compte les initiatives des « militants bâtisseurs », et à mettre des lieux à disposition.

b) LA GENERATION 2000 :

« Les collectivités territoriales, cette fois un peu plus aidées par les politiques de l'État, ont entamé une démarche de reconnaissance plus nette et plus franche de ces pratiques, sur la base d'initiatives rassurantes. Elle se traduit par la construction de lieux, souvent des complexes, lourds et dédiés exclusivement aux musiques actuelles. On constate l'apparition d'initiatives prises par des collectivités publiques dans le domaine.

c) DES PROJETS ARTISTIQUES ET CULTURELS QUI S'ELARGISSENT :

Suit une évolution des projets artistiques et culturels, qui ne sont plus exclusivement fondés sur la diffusion. Ainsi la diffusion ne constitue de plus en plus souvent qu'un des outils du projet global et n'en est plus la finalité majeure. Petit à petit ces lieux sont progressivement devenus des points de référence pour toute une partie du milieu musical, et ont été du coup sollicités sur d'autres plans que celui de la diffusion.

Le premier type d'activités nouvelles fut la mise à disposition de locaux de répétition : les studios de répétition mais aussi l'espace scénique, la salle et la scène en tant qu'outil de répétition. Assez naturellement, dans les lieux qui se cantonnaient jusque-là aux

activités de diffusion, on se préoccupe alors des questions d'enseignement et de transmission.

Parallèlement à la diffusion, d'autres activités se sont donc développées : nous les avons rassemblées, peut-être un peu rapidement et pour des raisons de commodité sous le terme global d'activités « d'accompagnement ». On peut ranger sous ce terme divers types d'actions : accompagnement des pratiques artistiques, ou accompagnement d'initiatives culturelles diverses, lesquelles peuvent concerner aussi bien le projet musical d'un centre social que des projets se déroulant avec des acteurs de l'éducation nationale.

Le nouvel établissement culturel de Fontaine se situe à l'aboutissement de cette évolution, puisqu'il intègre complètement l'Ecole de Musique de la ville. Il fait donc même partie d'un nouveau type de complexe culturel, ou « l'éducation à la démocratie de la culture » dans la cité est l'enjeu principal. L'activité d'éducation, de diffusion et de répétition sont toutes les trois considérées, et mises en relation dans une idée d'unification du lieu. On dénombre déjà plusieurs structures similaires dans le bassin grenoblois: « l'Espace Paul Jargot » à Crolles, « la Chaufferie » à Grenoble, « la Maison de la Musique » à Meylan.

B. LE NOUVEL EQUIPEMENT CULTUREL DE LA VILLE DE FONTAINE « LA SOURCE »

1. GENESE:

Le projet est né de la volonté municipale, qui a été rejoint par des fonds européens. Sa localisation a vu le jour dans une idée de reconfiguration urbaine, suite à la destruction d'une friche industrielle. Depuis 1999, il y a eu un certain nombre de consultations de la population, un travail d'audit, un travail de programmation puis un travail de projet architectural. Ces travaux ont amené à redéfinir le projet, à l'affiner. Au début, il était question de construire une salle de spectacle de qualité à Fontaine. C'est après consultation de la population, grâce au dispositif « Rêvons notre ville », qu'est apparue en 2002 l'idée d'y intégrer l'Ecole de Musique municipale, ce qui a conditionné le reste du projet. Le rapport d'étude réalisé par Jean-Claude Wallach (consultant dans le domaine des politiques publiques de l'art et de la culture, chargé de cours à l'Université Paris 1) en 2002 invitait fortement la ville de Fontaine à valider l'orientation musicale du futur projet, en soutenant l'idée de pouvoir bénéficier de locaux adaptés pour accueillir un plus large public dans l'Ecole de Musique, et d'y associer un projet artistique comprenant la richesse de la vie associative musicale de fontaine.

« Très rapidement , j'ai pris conscience que l'on avait une chance assez exceptionnelle, d'avoir un établissement qui a une image, qu'on le veuille ou non

d'établissement scolaire avec une image de contrainte forte pour apprendre la musique. On avait depuis des années des directeurs et directrice dans l'école de musique qui avaient œuvré pour que l'école de musique s'élargisse dans les esthétiques et dans les modes de fonctionnement, et donc on avait toutes les conditions d'une école de musique qui se modernise et qui puisse offrir des conditions d'accueil d'un plus large public avec un projet artistique qui puisse enrichir l'école de musique et la vie musicale locale, la richesse de la vie associative musicale étant quand même un élément important du projet de départ. Une réflexion sous-jacente à cela est comment permettre qu'une mayonnaise puisse prendre entre une salle de spectacle, des amateurs et une école de musique. (...) l'enjeu principal c'est la démocratisation de l'accès à la culture. » Edouard Schoene, Maire-adjoint à la Culture de Fontaine, interview.

2. CARACTERISTIQUES:

Le bâtiment dispose d'une surface de 3500m² répartie de la façon suivante:

a) LES SALLES DE L'ECOLE DE MUSIQUE.

- 1 salle de 50 m²
- 1 salle de 35 m²
- 2 salles de 26 m²
- 3 salles de 5 à 20 m²
- 5 studios.

Une salle de l'école sera équipée pour travailler sur les musiques actuelles. Elle sera un espace à configuration variable, au niveau de sa disposition et de son matériel, et aura donc une capacité d'adaptation aux contraintes pédagogiques liées à chaque atelier.

b) LES STUDIOS DE REPETITION AUTONOMES.

- 2 studios de répétition équipés pour les musiques actuelles, avec:
une batterie, un ampli de basse, un ampli de guitare, une sono.

Il est prévu de créer 20 créneaux de répétition par semaine, certains seront réservés pour les ateliers de l'école de musique.

c) LES SALLES DE CONCERT.

- 2 salles auditorium: plateau de 30m², 119 places assises, 100m² pour répétition d'ensemble.
- 1 grande salle de concert: plateau de 144m², 430 places assises, 600 debout, régie haute, passerelles, projection

d) LE STUDIO D' ENREGISTREMENT.

Relié avec les trois salles de concert et les deux studios de répétition. Il accueillera les cours de musique assisté par ordinateur, les ateliers d'électro-acoustique, les cours de musiques électroniques. Il permettra de faire un travail autour de l'enregistrement.

e) UN CENTRE D'INFORMATION/ RESSOURCES.

Il est prévu qu'un pôle ressource mettant à disposition des médias, des points d'écoute, des accès à internet soit intégré à la Source.

3. LES ACTEURS DE LA SOURCE:

Choix d'intégrer une co-direction avec deux entités qui communiquent: l'école de musique et une entité axée sur la création de spectacle et l'action culturelle.

- L'école de musique qui intègre de nouvelles fonctions d'accompagnement des pratiques amateurs de musiques actuelles, et une partie en lien avec le tissu associatif fontainois.
- Action culturelle et création de spectacles: programmation et partenariats.
- Les associations:

L'une des idées fortes du projet la Source est de tisser le lien avec les associations de la vie musicale fontainoise. Il est probable qu'il s'agira plus de conventions de partenariat avec la Source, incluant les conditions de répétition, les dispositifs d'accompagnement, les liens à la diffusion, la répartition des rôles et les moyens. La question de la diffusion devra être étudiée de manière distincte.

Ces associations ont été recensées dans le projet d'établissement de la Source (extrait):

• **Orchestre et Chœur**, qui met en œuvre d'une part un orchestre (essentiellement à cordes) de musiciens amateurs, et d'autre part, un chœur, qui bénéficient d'un encadrement professionnel rémunéré par l'association, complété par un encadrement bénévole (pour le solfège). Les deux ensembles répètent dans des espaces différents, dans la salle municipale des Alpes pour l'orchestre, et dans les locaux de l'École Municipale de Musique pour le chœur. Ils se produisent ensemble et séparément deux à trois fois par saison (Fête de la Musique, salle Edmond Vigne, Eglise).

• **L'Écho des Balmes**. « Créée il y a plus de 130 ans, l'Harmonie de Fontaine rassemble une soixantaine de participants répartis en deux formations. L'éventail des âges est celui observé par ailleurs (10 ans - 84 ans) avec une dominante autour de 40 ans. Le répertoire est celui que l'on rencontre le plus fréquemment dans ce type d'ensemble: répertoire « traditionnel »

des harmonies, musiques de film, ouverture au jazz... Elle répète dans un local mis à sa disposition par la commune. (...) Elle l'ouvre à quelques groupes de musiques actuelles et/ou amplifiées dont les participants sont issus de ses rangs. »

• **Le Réveil Fontainois.** *« Batterie-fanfare créée en 1932, cette association participe avec l'Harmonie aux fêtes et cérémonies (sauf celle du 14 juillet). » Elle fait partie de la petite quinzaine de fanfares de trompettes de cavalerie qui subsiste sur le territoire français. Confrontée à des difficultés de recrutement, elle réunit aujourd'hui 20 participants « de 11 à 75 ans, quasiment tous fontainois, de milieux sociaux très diversifiés, mais majoritairement modestes (cas de figure observé en règle générale dans ce type de formation). Elle est également affiliée à la Confédération Musicale de France. (...) Cette association répète également dans des locaux municipaux posant quelques problèmes de sécurité. »*

• **La MJC,** citée à part, mène une action spécifique « d'accueil et de premier accompagnement de groupes musicaux (musiques actuelles et/ou amplifiées) au travers de l'organisation de l'utilisation de l'Espace 70 » (voir note 4). Citons aussi l'implication de la MJC dans la diffusion musicale, soit par le soutien à des projets (festival « les Allumés » salle Edmond Vigne, ou échanges de groupes dans le cadre des jumelages), soit par « l'organisation des Renc'Arts6 avec le service Jeunesse de la Ville de Fontaine. » S'il n'y a pas lieu ici de développer plus avant les actions bien repérées de la MJC de Fontaine (y compris quelques activités musicales), il est évident qu'elle a sa part dans les rapports « historiques » que les MJC entretiennent avec les pratiques amateurs, voire qu'elles ont tenus dans l'émergence scénique de certains courants des musiques actuelles (tout particulièrement la chanson et les musiques traditionnelles dans les années 70-80).

• **L'association des parents d'élèves de l'Ecole de Musique,** doit être mentionnée ici en tant que telle, même si l'Ecole de Musique est par ailleurs largement partie prenante du projet d'établissement. Elle remplit au sein même de l'Ecole une fonction en termes d'attention à l'accessibilité et à la démocratisation de la pratique musicale. Il s'agit d'une part, à partir de la gestion d'un parc d'instruments de musique, de mettre à disposition des instruments sous une forme de location modique, ce qui permet notamment aux familles modestes l'accès à une pratique instrumentale pour les enfants. Il s'agit d'autre part de proposer un accès au concert par l'organisation d'une manifestation par an (salle Edmond Vigne). Bien implantée, l'association collabore régulièrement avec l'équipe pédagogique de l'Ecole de Musique et peut apporter son soutien aux projets montés chaque année. Au delà de ces « incontournables », le territoire fontainois est riche en initiatives plus ou moins visibles, qui permettent de compléter l'état des lieux :

• **Coream,** association dédiée à la musique électroacoustique, implantée depuis longtemps à Fontaine (notamment à l'origine avec Métamkine), est bien repérée dans les réseaux de ces musiques et gère un studio de création et de formation implanté dans l'Ecole de Musique. Ce studio / espace d'activités sonores, qui fonctionne sur un vrai partenariat avec l'Ecole de Musique (et qui est d'ailleurs à l'origine de son orientation pédagogique particulière quant aux rapports au sonore), sera amené à servir de base au futur studio implanté dans l'équipement culturel.

- **Le big band de Fontaine**, formation de jazz d'une vingtaine de musiciens amateurs et professionnels, mêle un répertoire de standards du jazz moderne et des compositions et arrangements de l'ensemble. De très bon niveau, il répète dans un local mis à sa disposition par la commune (qu'il partage avec l'Harmonie), et tente de se produire régulièrement en public (dans un cadre amateur, du fait de sa dimension). La direction est assurée par un musicien professionnel (intermittent).
- **Ensemble d'accordéons**, association active, disposant d'une infrastructure bien implantée, se produit en grand ensemble dans tout le département, autour d'un répertoire varié (musiques de films...etc). L'Ensemble répète dans des locaux municipaux (Château Borel) et organise un concours annuel d'accordéon (fin janvier salle Edmond Vigne).
- **Dyade**, collectif associatif implanté à Fontaine depuis l'hiver 2003, est hébergé, ainsi que son studio d'enregistrement, dans des locaux appartenant à la Ville de Fontaine (convention avec le service développement économique). Son activité, qui date de 2000 est structurée autour de plusieurs personnes d'horizon différent, soit aujourd'hui 4 musiciens et 1 technicien (tous intermittents), 1 NSEJ (consolidé), 1 permanent (détenteur d'une licence d'entrepreneur de spectacles). L'activité est large : production, enregistrement, son, radio, développement local (association Dyade développement), outil de production artistique, studio mobile, cours de musique (éveil musical, jeux de rôles...) et prestations. En termes de disques et d'artistique : production du trio Kerkennah (piano, bendir, sax) et du projet Acouphène avec des poètes de Mostar (en co-production avec Drugi Most), liens avec des musiciens traditionnels marocains gnawa... Le collectif a déjà noué des contacts institutionnels tant localement (services DSU, vie économique, service culturel), que régionalement.
- **Opéra studio**, association d'amateurs de chant lyrique, à laquelle la Ville prête une salle de l'Ecole de Musique pour répéter sous forme de chœur, avec l'accompagnement d'une pianiste (ancienne élève du CNR de Grenoble).
- La présence à Fontaine de nombreux musiciens (mais aussi de techniciens du spectacle) et de groupes musicaux tant d'amateurs, que de semi-professionnels ou de professionnels (...) Certains sont parfois structurés sous forme associative, comme **Envoyer la sauce (ELS)**, à l'origine association support du groupe Anka, qui a étendu son activité au conseil, à l'assistance technique et à l'organisation ponctuelle de concerts, ou **l'Interrupteur**, qui s'occupe des tournées des Phénos et du développement de groupes. »

Le profond ancrage de toutes les musiques dans cette ville, y compris au sein des diverses communautés, constitue l'une des raisons fortes de l'orientation du projet d'établissement du projet la Source.

4. LES FINANCEMENTS:

*« Le Plan Prévisionnel d'Investissement de la Ville de Fontaine prévoit un coût d'objectif global d'opération de **9.190 K€** (incluant l'intégralité des montants des travaux, honoraires et frais divers liés aux différents marchés nécessaires : marchés d'études MOE, marchés d'études AMO, études techniques diverses, marchés d'entreprises, prestataires des services divers, etc...). **1.550K€** sont aussi inscrits au titre des marchés d'équipement nécessaires aux aménagements intérieurs nécessaires à l'exploitation des lieux et au déroulement des futures activités. A ce jour **2.611 K€** de financements extérieurs ont été négociés (dont **1.076 K€ de crédits européens FEDER**) »*

Le projet la Source s'inscrit dans un plan européen de revitalisation (PIC Urban II de l'agglomération grenobloise) et bénéficie à ce titre de divers soutiens de subvention. Ces divers soutiens se situent à des niveaux différents.

- Fonds européens FEDER.
- L'Etat.
- La Région Rhône-Alpes.
- Grenoble-Alpes Métropole.
- Conseil Général de l'Isère.

C. METTRE EN PLACE UN DISPOSITIF GLOBAL.

Le centre culturel de Fontaine « La Source » ouvre fin 2009, tout reste donc à faire concernant l'organisation du bâtiment et la mise en place d'un dispositif d'accueil des musiques actuelles. Grâce à la visite et à des entretiens menés avec de multiples structures du même type (« l'Espace Paul Jargot » à Crolles, « la Chaufferie » à Grenoble, la « Cave à Musique » à Mâcon), j'ai pu observer divers dispositifs d'accueil pédagogique, mener des interviews avec les dirigeants et les acteurs pour essayer de comprendre le fonctionnement, les enjeux et les finalités de chaque projet. Je remarque que la réussite de ces projets d'établissement et leur rayonnement sur la cité dépend non seulement de la qualité, de l'ouverture, de l'organisation des dispositifs d'accueil qui y sont proposés, mais aussi de leurs inter-connexions. Cette notion d'interactivité entre les différents dispositifs est fondamentale, et elle implique une certaine perméabilité, un non-cloisonnement entre l'école, l'accompagnement, l'accueil en répétition, la diffusion.

Pour l'entrée dans La Source, à Fontaine, il faut donc penser, proposer, discuter la mise en place d'un dispositif pédagogique global cohérent, d'une coordination des diverses actions qui y seront menées. Je propose ici plusieurs dispositifs concrets qui, une fois coordonnés les uns par rapport aux autres, seront autant d'entrées qui construiront un dispositif d'apprentissage global. Ces dispositifs sont à construire, à discuter, à remanier et à

coordonner. Ils sont le fruit de ma réflexion et de mes recherches sur l'enseignement des musiques actuelles dans leur globalité.

1. LES ATELIERS DE MUSIQUES ACTUELLES:

- Public visé: groupes non formés, public amateur, personnes de l'école de musique et personnes extérieures, débutants à plus confirmés.
- Objectifs et enjeux: cours collectifs, ils permettent la rencontre, et sont en lien avec la pratique instrumentale. Ce sont des ateliers dans lesquels on apprend la musique ou on se perfectionne par le biais de la création et la composition. Ces cours sont à la fois un cours d'ensemble, et une formation musicale adaptée aux musiques actuelles. Un projet sera défini en fonction des besoins et des envies, il donnera lieu à une représentation finale.
- Conditions d'accès: priorité aux élèves déjà inscrits à l'Ecole de Musique en tant qu'instrumentistes, ou sur entretien. Il faut disposer d'au moins quelques années de pratique de l'instrument, en école ou en autodidacte.
- Niveau: défini en fonction du groupe, ce qui implique un niveau le plus homogène dans chaque groupe lors de leur formation.
- Format: Durée 2h/semaine pendant 1 trimestre avec représentation finale (soit 6-8 séances)

Pour l'instant, l'Ecole de Musique propose trois ateliers de musiques actuelles, soit 6h en tout, qui correspondent à peu près en termes de cursus à une fin de 1er cycle, un début de second et une fin de 2nd cycle.

2. COURS D'INSTRUMENTS ADAPTES AUX BESOINS DE L'ELEVE:

- Public visé: Tout public, Ecole de Musique et extérieurs
- Objectifs et enjeux: En lien avec la pratique d'ensemble, et adaptés au contexte du projet de l'élève. Ces cours doivent être dispensés par des enseignants compétents dans le domaine des musiques actuelles, et dans la spécialisation de leur instrument. Le minimum serait de regrouper des compétences en termes d'enseignants au niveau batterie/basse/guitare. Si le cas est diagnostiqué, et uniquement si, ces cours devront être complétés par des cours de formation musicale spécifiques.

- Conditions d'accès: Inscrits à l'école ou sur entretien. L'élève doit faire en sorte d'avoir son matériel (instrument, accessoires)
- Niveau: Tous niveaux avec une priorité aux jeunes amateurs.
- Format: cours chaque semaine dans le cadre de l'école de musique, et cours sur de plus courtes périodes dans le cas d'élèves extérieurs, possibilité de cours au trimestre.

L'Ecole de Musique doit se donner les moyens pour proposer des cours d'instruments cohérents et en rapport avec les ateliers de musiques actuelles. L'articulation et le lien entre les cours d'ensemble et les cours individuels pourra être faite, revue et modifiée si nécessaire, une fois par trimestre lors d'une réunion dédiée.

3. DES ATELIERS AUTOUR DES MUSIQUES ELECTRONIQUES:

En rapport avec la longue tradition de l'école de musique de Fontaine, et ses musiques électro-acoustiques, l'idée de proposer un atelier de musiques actuelles portant sur les musiques électroniques semble dans la continuation de son histoire.

- Public: amateurs et professionnels, tous âges, tous niveaux
- Objectifs, enjeux: Découverte et maîtrise d'outils hardware et logiciels liés aux musiques amplifiées et électroniques, par le biais de la création sonore. L'approche des musiques actuelles par le biais de la musique électronique permet de travailler directement sur le son, sans avoir au préalable besoin d'un bagage technique instrumental. Cet atelier peut aussi amener à mélanger ces outils avec des instruments ordinaires. Les objectifs sont multiples: connaissance d'outils techniques, travail sur le grain du son, création autour de formes originales, maîtrise des machines électroniques, des logiciels de son...
- Accès ouverts à tous publics sans obligation de rentrer dans un cursus global.
- Format: 2h/semaine

4. ACCUEIL DES GROUPES AUTONOMES EN REPETITION:

Par définition ces groupes sont autonomes, et donc n'ont pas besoin d'une aide extérieure. Mais l'école doit pouvoir proposer un soutien, un accompagnement pédagogique, qui aille plus loin que le simple fait de brancher et accorder les instruments. Peut être est-ce aussi le rôle de l'école de mettre à jour certaines lacunes ou certains points sur lesquels le

groupe est susceptible de progresser, sans toutefois prendre les commandes du groupe, ou être présent tout le temps. Il semble donc important qu'un certain volant d'heures soit prévu dans l'Ecole de Musique pour intervenir ponctuellement avec les groupes autonomes, et que celui qui fasse ces interventions ait les compétences pédagogiques et musicales pour le faire. Ainsi, si pour chaque groupe, un intervenant pouvait être présent sur un court moment, cela permettrait de recenser les différents groupes, leurs envies, leurs objectifs, mais aussi leurs manques, et les points sur lesquels ils pourraient être amenés à progresser, de faire le lien avec l'école. La connaissance de chacun des groupes autonomes est importante pour pouvoir avoir une bonne lisibilité du public qui fréquente la source, proposer un accompagnement adapté et faire le lien avec l'école.

Dans le projet d'établissement a été définie une charte de fonctionnement :

« Les principes généraux de fonctionnement proposés seront les suivants :

- Les musiciens ne pourront accéder aux studios de répétition qu'une fois inscrits, et lorsqu'ils auront réservé et réglé la période de répétition.*
- Les répétitions sont payées au moment de l'inscription et de la réservation. Toute heure entamée devra être payée.*
- Pour éviter de bloquer les réservations trop à l'avance et afin de permettre une rotation des groupes, il ne sera pas possible de réserver plus de 3 répétitions à l'avance, sur une période à venir de six semaines.*
- Il sera possible de louer du matériel (clavier, percussions, accessoires...) en complément de l'équipement mis à disposition dans les studios, sous réserve qu'il soit disponible au moment de la réservation.*
- Un régisseur des studios aura préparé préalablement le studio, en rapport avec la fiche technique réalisée à l'inscription avec le groupe. Ce régisseur accompagnera le groupe à l'entrée des studios et veillera à sa bonne installation. Le groupe sera encouragé à faire appel au régisseur à n'importe quel moment de la répétition, sous réserve de sa disponibilité, pour lui demander conseil ou lui signaler tout problème.*
- Un groupe arrivant en retard, devra patienter jusqu'à ce que le régisseur ait pu se rendre disponible, pour pouvoir être installé.*
- Le bon fonctionnement du matériel sera contrôlé avant et après chaque répétition. Le groupe pourra profiter de la présence du régisseur pour s'assurer de ce bon fonctionnement, au début et à la fin de la répétition.*
- Le temps d'installation et de démontage du matériel du groupe sera inclus dans le créneau de répétition.*
- Le nombre de personnes présentes dans les petits studios de répétition ne pourra pas excéder 8. Pour les plus grands ensembles des conditions particulières seront établies pour accéder à de plus grands espaces.*

- Le ou les utilisateurs d'un studio seront tenus pour seuls responsables, pendant toute la durée de la répétition, des équipements mis à sa disposition ou lui appartenant. »

5. ACCOMPAGNEMENT PEDAGOGIQUE DES GROUPES AUTONOMES.

- Public: groupes amateurs autonomes déjà formés et déjà accueillis par la structure ayant formulé la demande d'un accompagnement.
- Objectifs/enjeux: L'idée est de répondre à une demande formulée par les groupes autonomes pour un accompagnement de projet. Cet accompagnement sera construit en fonction du projet de groupe et la ou les personnes intervenantes seront choisies en relation. Ces intervenants peuvent être pédagogues musiciens ou techniciens. Le travail aura lieu à plusieurs niveaux: travail musical, mise en garde sur les risques auditifs, sonorisation, occupation d'un espace scénique. Le travail doit pouvoir donner lieu, si un individu est en difficulté à un soutien de sa pratique instrumentale, de manière ponctuelle. Cet accompagnement peut avoir lieu dans les studios de répétition, et sur les espaces scéniques. Il doit aboutir à une représentation finale sur une petite scène, devant un public.
- Format: à adapter en fonction du projet. La moyenne que l'on rencontre dans les autres établissements est de 6-8 séances de 2H par groupes accompagnés (un trimestre).
- Selon la demande, et vu la cadence de répétition des groupes prévus l'Ecole de Musique doit rapidement pouvoir réagir. Pour l'instant rien n'est prévu.

6. REPETITIONS MONTEES.

- Public: groupes en voie de professionnalisation et professionnels, ayant un projet de développement artistique établi nécessitant un travail sur scène.
- Objectif/enjeux: Permettre à des groupes déjà formés, ayant un répertoire et un projet de développement artistique, de disposer d'une scène équipée techniquement pour travailler développer et finaliser leur projet sur scène.
- Format : à adapter
- Accès : Sur projet de groupe

7. RESIDENCE D'ARTISTES

- Public artistes professionnel, ayant établi une notoriété ou ayant remporté un tremplin...
- Objectif/enjeux : Projet artistique et culturel qui met à la disposition d'un artiste certains des lieux de travail de la source, une assistance technique et éventuellement une aide financière. Elle prendra la forme établie dans le projet et servira plusieurs objectifs. Le premier étant le plus souvent de préparer un spectacle ou une tournée. Le second étant de rayonner sur la structure et la cité grâce à des partenariats.
- Format : à adapter
- Accès : Sur projet de groupe

8. STAGES.

Des stages pourront être organisés, en lien avec l'école de musique, les associations et l'actualité de la source. Ils pourront être l'occasion de mélanger les publics professionnels (professeurs, artistes en résidences ou en concert, techniciens, associations...) et amateurs, sur des projets concrets, et d'aboutir sur une création de spectacle dans La Source.

De plus un format de stage sur quelques jours permet un meilleur suivi et une plus grande implication dans un projet. La finalité de la création est directement palpable par les élèves et les formateurs, et le suivi de projet plus simple et cohérent.

9. PREVOIR DES CADRES ADAPTES.

Tous ces dispositifs qui accueilleront les musiciens, professionnels et amateurs s'inscriront vers une convergence commune, vers un dispositif pédagogique global, si leurs actions sont suffisamment coordonnées. Il faut donc anticiper cela, et prévoir des cadres de travail adaptés pour que l'Ecole de Musique porte, et développe sa nouvelle mission d'accompagnement des pratiques amateurs de musiques actuelles, définie dans le projet d'établissement.

Dans l'équipe pédagogique de l'école de musique, seulement 10h, soit un peu moins d'un mi-temps, sont consacrées à l'accueil des musiques actuelles dans le cadre d'un emploi en CDD. Aucune augmentation de l'enveloppe horaire globale de l'école n'est prévue, donc aucune nouvelle création de poste pédagogique. Comment alors faire face à la demande émergente de la Source, et mener à bien la nouvelle mission confiée à l'école de musique : l'accompagnement des pratiques amateurs de musiques actuelles?

Créer un dispositif pédagogique global pour les pratiques amateurs de musiques actuelles nécessite le soutien et l'engagement de l'Ecole de Musique, de La Source et de la mairie, dans la mise en place de cadres de travail adaptés à sa nouvelle mission.

D. COORDONNER LES PROJETS DE LA SOURCE

On pourrait rêver de beaucoup d'exemples de projets construits en transversalité : faire travailler les classes de l'école autour d'un projet de résidence d'artiste, permettre aux ateliers de l'école de travailler autour de la réalisation d'un spectacle et d'un enregistrement de qualité, provoquer la rencontre entre amateurs et professionnels dans les studios de répétition...

On peut aussi facilement imaginer des passerelles entre les dispositifs, s'articulant à travers des projets artistiques identifiés. Ainsi, le projet a pour avantage de pouvoir regrouper, de motiver et d'impliquer un public hétérogène. On peut imaginer autour d'un projet artistique, de regrouper professionnels et amateurs, et d'impliquer les différentes équipes (pédagogiques, techniques, administratives) de l'établissement. A travers cela, on s'inscrit dans un dispositif d'éducation global, on crée du lien social, on rayonne sur la cité.

Pour pouvoir faire converger ces ateliers et ces projets, et donc pour aller vers un dispositif pédagogique global, il est nécessaire de mener un travail sur la coordination des projets et des groupes dans La Source.

« Coordonner : produire, organiser dans un rapport de simultanéité et d'harmonie dans un but déterminé. » Dictionnaire Hachette.

1. POURQUOI COORDONNER ?

Dans la plupart des structures pédagogiques, écoles, conservatoires, se pose le problème de superviser la mise en place et d'assurer l'organisation et le suivi de différents projets. Ces projets concernent l'ensemble de la structure et sont donc amenés à être portés par les professeurs, par l'administration, par les services techniques, par la ville, par les associations. Coordonner un projet c'est donc assurer la logique d'une organisation en transversalité, ce qui peut se révéler très vite complexe.

En effet, dans un projet, chaque action élémentaire est souvent simple, et le résultat global obtenu peut également être simple. Mais c'est l'effet obtenu par la somme d'actes individuels qui peut se révéler très difficile à appréhender. Ainsi, le résultat global n'est pas la somme des actions individuelles car des nouvelles propriétés émergent des interactions entre les parties. Paradoxalement, c'est aussi grâce à cette multitude d'actes individuels que se

construiront la richesse et la cohérence d'un projet. La difficulté réside donc dans le passage du personnel au collectif et du collectif au personnel.

Dans le nouvel équipement culturel de Fontaine, les ensembles, les répétitions accompagnées, les cours d'instruments, les résidences, les stages, devront s'organiser autour de projets artistiques. Il faudra donc arriver à coordonner un public à la fois professionnel et amateur, à la fois élève à l'Ecole de Musique et autodidacte. Il faudra aussi coordonner des équipes de travail, des professeurs, des régisseurs, des responsables administratif et technique, des associations. C'est en articulant les projets de La Source autour de toutes ces entités, et donc autour d'une vision partagée que l'on pourra construire un « devenir ensemble ».

2. LES LIMITES DE LA GESTION CENTRALISEE

Le fait de vouloir tout contrôler en réduisant au plus petit dénominateur commun, est un mode de fonctionnement que l'on retrouve dans beaucoup de domaines. On crée des secteurs, des départements, lesquels vont avoir des représentants, des délégués qui vont se réunir à leur tour sous la tutelle d'un responsable, et qui à son tour rendra compte au directeur. On fonctionne donc avec un système de hiérarchie, une gestion centralisée que l'on trouve dans la plupart des institutions. Ce fonctionnement est construit sur le passage du personnel au collectif, mais permet-il réellement de prendre en compte celui du collectif au personnel ?

« Cette approche centralisée a des limites. Elle permet de traiter un travail qui est décomposable en tâches relativement autonomes, mais dès que les tâches sont interdépendantes la complexité apparaît. L'intelligence du groupe est alors réduite à l'intelligence du chef. Nous pouvons parler d'action collective constituée d'une collection de tâches mais pas d'intelligence collective. Une seule personne ne peut alors plus appréhender l'ensemble de ce qui se passe(...). Dans ce type de groupe, il est possible de mobiliser les personnes - c'est à dire de leur demander d'exécuter une ou plusieurs tâches élémentaires - mais on ne peut leur imposer de s'impliquer. Pour cela, il faudrait que les acteurs se sentent concernés par l'ensemble du projet. La gestion imposée de façon centralisée est mal adaptée à la complexité et à l'implication des personnes qui considèrent que tout ce qui ne leur est pas demandé est « le problème » du chef ou des autres.» Groupe Intelligence Collective de la Fing, dans La coordination des groupes.

On retrouve aussi ce type d'organisation dans les écoles, dans les cursus pédagogiques et leurs évaluations. On essaie de rapporter toutes les disciplines et leur évaluation à un tronc commun, mais ce fonctionnement trouve vite ses limites. En effet chaque pratique a ses propres caractères et développe son propre langage. Il est donc nécessaire de prendre en compte les spécificités de chaque esthétique dans leur globalité, leur intégrité, et de ne pas vouloir les ramener à leurs simples similitudes. A l'échelle du projet de groupe, de l'individu, ou d'une pratique spécifique, la logique de l'entonnoir ne permet pas de prendre en compte la richesse et les spécificités liées à chaque personne, à chaque initiative.

Il faut donc trouver des alternatives à cette gestion centralisé, et aller vers une coordination qui puisse permettre un ‘fonctionnement horizontal’, ou chaque individu, chaque esthétique, chaque spécificité peut être prise en compte et s’exprimer pleinement.

3. EVITER LES CLOISONNEMENTS.

Coordonner peut répondre aux limites du cloisonnement. En effet l’organisation traditionnelle qui prône la répartition par tâche, par secteur, par département trouve vite ses limites quand il faut travailler sur un projet qui dépasse leurs frontières. Dans les grandes institutions, il n’est pas rare de ne pas connaître son voisin et sa fonction, même si l’on travaille à coté de lui depuis plusieurs années. Ce n’est pas le cas pour l’instant dans l’Ecole de Musique de Fontaine étant donné que c’est une petite structure qui permet des relations de proximité. Mais en sera t-il de même dans La Source, qui sera une structure d’une toute autre dimension?

De plus, on observe que la plupart des projets qui voient le jour dans les écoles s’amorcent grâce à des affinités personnelles entre professeurs. On aime bien travailler avec une personne, donc on monte un projet avec lui. Il y a un réel travail à faire pour mettre en relation les individus, leur permettre de se connaître socialement, d’apprécier leurs compétences, de construire leur réseau. Ce travail peut tout à fait se faire autour de projets, mais il nécessite une amorce qui permette la rencontre. C’est dans ce sens que la coordination peut permettre de lutter contre le cloisonnement des individus

4. COMMENT COORDONNER ?

Une coordination de groupe c’est un rassemblement de personnes ayant des objectifs différents pour réaliser un projet commun. Elle constitue donc une mise en commun en vue d’un résultat commun. Elle consiste en la recherche, pour un ensemble de personnes, d’une coordination pour produire une action précise et efficace. Cette coordination peut nécessiter un coordinateur dont le rôle est de modifier l’environnement pour qu’il favorise au maximum les interactions entre les membres du groupe.

a) AGIR SUR L’ENVIRONNEMENT

L’environnement participe à coordonner les actions individuelles en favorisant certains comportements et en pénalisant certains autres, ce qui induit une direction. Dans ce sens la Source met en place un environnement déjà très défini où s’articulent distinctement plusieurs entités. Cet environnement proposera un certain nombre de dispositifs, de cadres, mais aussi de règles qui permettront de construire une action coordonnée, d’aller dans une direction commune.

L’environnement doit aussi être favorable à la rencontre, à la discussion. Dans cette optique, il faut donc mettre en place de nombreux temps de réunion de travail. En effet c’est

grâce aux réunions autour d'une table que l'on peut prendre en compte tous les avis et fonctionner de manière horizontale, en aller-retour du groupe à l'individu. Ces réunions doivent être en nombre suffisant pour permettre la genèse, le suivi, et le bilan de tout projet. On peut citer à titre d'exemple l'école de musique de Vénissieux ou les enseignants des musiques actuelles se regroupent pour une réunion d'une heure une fois par semaine. Il est donc réellement important pour pouvoir coordonner les actions pédagogiques et les projets artistiques de La Source, de disposer de temps de travail en réunion suffisants.

b) FAIRE CONVERGER.

D'après le groupe Intelligence Collective (On appelle « intelligence collective » la capacité humaine de coopérer sur le plan intellectuel pour créer, innover, inventer) qui propose de mettre en commun les éléments de compréhension en particulier sur la capacité d'initier, de développer et de rendre visible l'intelligence collective, plusieurs paramètres peuvent amener à une coordination et permettent de faire converger un groupe.

- *« Orienter dans un sens voulu*

-Connaître la direction à prendre plutôt que le but à atteindre. En définissant une direction, on ne présume pas du résultat exact à obtenir, ce qui n'est pas possible avec un groupe complexe par essence imprévisible. Elle permet cependant d'évaluer au fur et à mesure si les résultats vont dans la bonne direction.

-Pour accélérer la convergence, faire en sorte que les directions soient partagées par tous, par exemple en les définissant collectivement.

- *Faciliter la convergence vers une solution proche de l'optimum*

-Faciliter l'implication des acteurs en maximisant la motivation et l'investissement, en minimisant les freins (par exemple le manque de confiance).

-Multiplier les acteurs pour permettre d'explorer un grand nombre de voies. Plus il y a d'acteurs actifs et impliqués, plus les stratégies ont des chances de converger.

-Ne pas forcer les choix des acteurs, sinon le système converge plus rapidement mais s'éloigne de la bonne solution car il a exploré moins de possibilités

-Mettre en place des références communes (locaux, horaires, culture, rites...). Elles sont indispensables pour permettre la communication entre les acteurs.

-Multiplier les itérations entre les acteurs afin qu'ils ne définissent pas simplement leur stratégie dans le cas où les autres ne joueraient pas le jeu (équilibre de Nash), mais au contraire pour leur permettre de découvrir non seulement les stratégies des autres mais aussi l'efficacité des différentes stratégies

-Pour accélérer la convergence, éduquer les membres sur l'efficacité des différentes stratégies

- *Favoriser la convergence des intérêts individuel et collectif pour maximiser la coopération*

-Maximiser la « distance d'horizon » c'est à dire le temps, ou plus précisément le nombre d'étapes que les membres pensent vivre ensemble. Plus les acteurs pensent qu'ils auront d'itérations ensemble, plus ils auront tendance à privilégier les stratégies de coopération.

-Développer un environnement d'abondance. L'abondance peut être dans le nombre des échanges, les connaissances obtenues, le nombre de réalisations même petites etc. Elle favorise une « économie du don » où chacun a plus intérêt à partager pour gagner l'estime des autres et n'a que peu d'intérêt à garder ce qu'il a pour lui seul.

-Favoriser les mécanismes d'estime entre les membres. Le coordinateur n'a pas plus que les autres une vision totale des interactions. Plutôt que de décider seul de ce qui est bon ou mauvais le coordinateur doit faciliter une évaluation entre les membres eux-mêmes.

Groupe Intelligence Collective de la Fing, dans La coordination des groupes. »

5. PREVOIR DES CADRES DE TRAVAIL ADAPTES.

La réussite du projet de la Source passe donc bien par la coordination des équipes et des projets qui s'y tiendront. Il est donc nécessaire de prévoir un environnement, et des cadres favorisant cette coordination. Ceci implique la mise en place de réunions dédiées et leur prise en compte dans le temps de travail. Ces réunions permettront aux projets portés par La Source, par l'Ecole de Musique, par les salles de spectacle et par les studios de répétition de converger vers des objectifs communs. Plus encore, ceci implique la présence d'un ou de plusieurs coordinateurs dans le nouvel équipement culturel.

Le projet d'établissement de La Source prévoyait l'ouverture d'un poste de coordination pédagogique. Pourtant, dans le diagramme de fonctionnement de la Source, la branche liée à la coordination pédagogique a disparu, suite à des restrictions budgétaires. En vue de l'ouverture très proche du nouvel équipement culturel, aucun poste de coordinateur pédagogique n'est donc prévu. Comment alors mener à bien les missions de l'Ecole de Musique, et son intégration dans le fonctionnement et les projets de La Source. Coordonner un dispositif pédagogique global pour les pratiques amateurs de musiques actuelles nécessite la mise en place d'un environnement et la création d'un cadre de travail adapté.

V. CONCLUSION

Voilà donc une vision des musiques actuelles telles qu'elles pourraient être prises en compte dans l'établissement culturel de la Source. Cette vision s'articule en transversalité autour de trois niveaux : l'enseignement, l'accompagnement, et la diffusion. L'objectif vers lequel ces trois pôles d'activités convergent, est celui de la démocratisation de la culture, donc d'un accès ouvert à toutes les cultures, pour tous les publics, qui tende vers une éducation globale.

Dans cette vision, il faudrait donc coordonner les actions entre ces trois entités pour réussir à construire un dispositif pédagogique global, sans cloisonnements, qui mette en relation et en réaction les différents acteurs de La Source. Cette coordination découlera du degré de concertation entre les différents partis mis en jeu : l'Ecole de Musique, le pôle d'action culturelle et de création de spectacles, et les associations. Il faudrait donc mettre en place l'environnement nécessaire pour favoriser cette concertation, travailler pour la création sur un dispositif de coordination articulé autour de projets.

Pour l'Ecole de Musique de Fontaine, qui se voit confié de nouvelles missions, le défi est de taille. En effet, il faudra faire face et prendre en compte un nouveau public, celui des pratiques amateurs de musiques actuelles. De plus elle devra coordonner ses actions et ses projets avec le tissu associatif de la ville, et avec le reste de l'établissement culturel. Ces nouvelles missions poussent l'Ecole de Musique à se remettre en question et à construire des nouveaux systèmes d'organisation, de nouvelles manières de faire. L'accompagnement des musiques actuelles en est l'exemple concret, et c'est à ce genre de problématiques, que va devoir faire face l'Ecole de Musique de Fontaine.

L'Ecole de Musique a donc une place centrale dans l'établissement culturel « La Source ». Il faut maintenant mettre en place un environnement pour que l'équipe pédagogique soit plus concertée dans la construction du projet « la Source ». Des cadres de travail supplémentaire doivent être créés pour mener à bien les nouvelles missions de l'école. L'Ecole de Musique, le nouvel établissement culturel La Source, la mairie de Fontaine doivent maintenant se donner les moyens de porter leur projet, c'est une condition nécessaire à sa réussite.

BIBLIOGRAPHIE

- Enseigner la musique n°8 : éducation permanente, action culturelle et enseignement : les défis des musiques actuelles amplifiées.
- Interview de Jean-Francois Braun, responsable du projet de La Source.
- Interview de Edouard Schoene, maire-adjoint à la Culture de Fontaine.
- Interview de Fred Copolla, La Chaufferie, Grenoble
- Interview de Rémi Velotti, la Cave à musique, Macon.
- le projet d'établissement de la Source disponible sur le site internet de la Source : <http://www.fontaine38.fr>
- La coordination des groupes. Document préparé par le groupe Intelligence collective. Version finale du 19 aout 2005. <http://ic.fing.org/texts/la-coordination-des-groupes--final->

ABSTRACT :

Résumé : Une vision des musiques actuelles dans les institutions, à travers l'exemple du nouvel équipement culturel de Fontaine « La Source ». Il a pour objectif d'être un document de travail, qui permettra de préciser les enjeux, les objectifs, et les cadres pour la diffusion, l'accompagnement et l'enseignement des musiques actuelles dans les structures culturelles dédiées. A travers cette réflexion, ce mémoire traite du cas précis de la ville de Fontaine, dans le département de l'Isère, et du projet de « La Source ».

Comment aborder la complexité des musiques actuelles, les différents vecteurs de leurs apprentissages, entre enseignement, répétitions et diffusion, comment articuler ces pratiques ?

Comment prendre en compte les musiques actuelles dans une structure et les intégrer dans la vision d'un lieu d'apprentissage idéale et global ? Ou est la place des pratiques amateurs et autodidactes de musiques actuelles par rapport à l'institution et à l'école et comment « accompagner » ces pratiques ?

Quels dispositifs pédagogiques proposer pour la source ? Comment coordonner leurs actions autour de projets artistiques ?

Mots clés : structure, établissement culturel, musiques actuelles, transversalité, diffusion, autonomie, les amateurs, l'accompagnement, institution, démocratie de la culture, coordination, projets...