

Diplôme d'Etat de professeur de musique

Mémoire de fin d'études / janvier 2019

**Les pratiques sociales de la musique
Que nous apprennent les musiciens dans les
collectifs ouverts, non rémunérés et
autonomes de la musique ?**

PERRET Magali



Promotion FDCE 2017 / 2019

***Merci à chacun au Cefedem, pour m'avoir aidée
à construire l'expérience d'une école que je respecte,
merci à mon métier de musicienne et d'enseignante
pour m'avoir obligée à l'aimer,
merci à ma famille pour leur compagnie indéfectible.***

« A cette consommation idéologique,
on ne peut opposer davantage
que les modèles dispersés
d'une relation avec la musique,
et d'une musique qui,
elle-même, serait autre. »
Theodor W. Adorno,
Introduction à la sociologie de la musique
Fonction.¹

¹ADORNO, Theodor W.. *Introduction à la sociologie de la musique*. Editions Contrechamps.
Annecy : Périssin-Fabert, 1994.

Les pratiques sociales de la musique
*Que nous apprennent les musiciens dans les collectifs
ouverts, non rémunérés et autonomes de la musique ?*

SOMMAIRE

Introduction p.7

- I. Récits de participation à des groupes de pratique autonomes de la musique. p.9
 - a) Le groupe de rock. p. 9
 - b) L'orchestre de chambre. p. 10
 - c) La clique des sapeurs-pompiers. p. 12
 - d) Le monde du « trad. ». p. 13
 - e) Observations croisées. p. 14

 - II. Les pratiques sociales de la musique. p. 17
 - a) Les qualités intrinsèques du groupe de pratique sociale de musique. p. 17
 - b) Le collectif musical comme tentative d'émancipation p. 19
 - c) Rendre audible le message de la musique, avec quelle rhétorique ? p. 20
 - d) « Se structurer pour créer une musique qui a du sens » p. 22

 - III) Les besoins d'un apprenant qui veut évoluer dans ces contextes. p. 25
 - a) De la question des personnes et structures ressources. p. 25
 - b) Les questions pédagogiques au service des pratiques sociales de la musique. p. 26
 - c) la constitution socio politique solide et diversifiée d'un territoire musical. p.29
- Conclusion p. 31

INTRODUCTION

Depuis 2017, j'ai décidé de faire une pratique nouvelle de musicienne amateur pour rencontrer des collectifs de musiciens. J'ai pris des instruments et des situations inhabituels pour moi et suis partie à la rencontre de collectifs dont le propos n'était pas de faire une pratique rémunérée ou professionnalisante de la musique. Comme j'entrais au même moment dans la formation en cours d'emploi du Cefedem, j'ai eu les outils théoriques de sociologie et d'anthropologie sous les yeux et donc, j'ai commencé à me distancier de mon rôle de musicienne pour être à même de produire une observation raisonnée.

Ce mémoire clôt la première étape d'une démarche de recherche qui en est à ses débuts. Dans un second temps, j'espère prolonger les questions qu'il aborde ici abruptement. En effet, le questionnement que fait naître ce travail pour être traité avec rigueur demanderait une réflexion d'une autre dimension. Je fais donc le choix d'explorer et d'exposer simplement les enjeux de ce travail de terrain. Cela prend parfois des allures pamphlétaires car je partage aussi les convictions nées de moments vécus.

Dans toutes les configurations que j'ai observées, l'analyse de la mise en société de la musique l'a faite apparaître, invisible et pourtant autour de la table, interrogée, écoutée. Elle est un Autre qui permet de faire société, de construire la société, de construire un goût musical, de faire retour sur ce qu'on connaît. Je me suis donc naturellement demandé comment la construction musicale peut favoriser l'émergence d'une société de musiciens avec ses codes, ses redites, ses reproductions, ses représentations, ses échecs et surtout ce qui fait que les participants s'y attachent et y reviennent avec la plus grande fidélité parfois. Par exemple, dans mon village la fanfare des pompiers est une institution transgénérationnelle fragile, avec ses emblèmes, ses cortèges, ses représentations sociales de la mairie, de la nation, de l'histoire militaire, du partage d'une idée de bien, de transmission d'un fait social et d'un rôle social pour le musicien qui prend part à la vie de la communauté. Certains des musiciens sont là simplement parce que leur grand-père le faisait mais elle a bien failli disparaître comme tant d'autres dans les villages voisins.

Dans chaque cas que j'ai rencontré, on retrouve les mêmes constantes:

- volonté de collectif, de politique mais retours inconscients au leadership unique.
- importance du social, du public et difficulté à contextualiser, aller vers le public.
- importance de transmettre des messages politiques, difficulté à manipuler la rhétorique musicale, à la discuter.

Donc une société (guitaristes électriques en recherche, collectif LGBT, amateurs formés dans l'institution...) crée une société musicale (orchestre, groupe de création rock, bœuf de musique traditionnelle) capable de porter des valeurs (accueil, transmission, émancipation, revendication sociale...) et leur envie d'avancer les uns vers les autres par le biais de la musique et de s'ouvrir vers des publics de plus en plus rendus acteurs (accueil de tous les musiciens, jouer sur le parking avant le vrai concert, bals sauvages pour faire danser les gens...).

Je commencerai par quelques récits ethnographiques des moments les plus récents de l'enquête en cours, un parcours personnel mais éclectique.

L'idée de pratique autonome amateur dans des espaces publics a rapidement donné naissance à celle de pratique sociale musicale car ce sont des mondes où évoluent de nombreux professionnels et la vie culturelle française ne répond pas à ce critère binaire de caractérisation premièrement imaginé. En effet, pour la plupart des groupes rencontrés, les mairies prêtent des locaux, ou les louent à bas prix (sauf musiques actuelles ou bals traditionnels « sauvages ») et le concours des professionnels des mondes de la culture et de leurs réseaux est indispensable à la possibilité de ces moments.

Par contre, sans prendre en compte aucune situation de rémunération des acteurs, j'ai trouvé dans ces modes de réunion une question politique que tout musicien se pose : comment puis-je penser ma pratique musicale en regard avec la société de laquelle je fais partie, je dépends, par laquelle j'ai été formée et à laquelle je veux transmettre ?

La réponse est toujours de faire société. D'abord et avant toute chose. L'esthétique vient en second. L'innovation, la conservation ou le politique en troisième. C'est ce qui les distingue de simples pratiques collectives : parce que tout simplement il y a eu confiscation du politique et du collectif dans la vie quotidienne et que la musique devient un prétexte parmi tant d'autres possibles à une forme de contestation.

Néanmoins cette volonté politique se brise sur les esquifs aiguisés de notre société hyper individualiste et de nos formations institutionnalisées et cela finit par leur coûter parfois leur originalité, leur existence même, leur spontanéité. Nous verrons ce qui peut aider à avancer sur ces questions. D'abord, nous pourrions travailler sur le message lui-même de la musique et les moyens de le transmettre en modernisant le mot rhétorique. Ensuite, un modèle de société de musiques improvisées noire-américaine de Chicago peut nous aider à penser une organisation plus consciente pour le porter au sein d'une société globale qui reconnaît la création musicale en acte comme un bénéfice pour tous.

Enfin et puisque je fais bien partie du monde professionnel et que je suis amenée à enseigner la pratique de la musique et donc sa mise en société et en contexte, je terminerai ce mémoire par quelques idées pédagogiques.

Il s'agit de prendre en compte le souhait de ne pas seulement reproduire ce qui se fait déjà mais de trouver des pratiques qui feront sens et les outils pour les porter. Les difficultés que j'ai rencontrées dans cette recherche m'ont fait intégrer des idées nouvelles pour regarder et faire évoluer les priorités de l'enseignement de la musique en général.

I. Récits de participation à des groupes de pratique autonome de la musique.

Dans ces paragraphes, je voudrais partager ce qui se passe cet automne sans extrapolation car ce sont des moments à raconter avec doutes, joies, arbitraires, partages autour du prétexte de la musique.

a) Le groupe de rock

Le 29 Novembre

Nous nous retrouvons, G., J. et moi à 19h30 quand nous avons tous réussi à passer la porte du local pour lequel il n'existe pas d'interphone et qui, parce que insonorisé, n'a pas toujours du réseau.

On ne s'est pas vu depuis plus d'un mois car il y a eu les vacances de la Toussaint, puis j'ai eu des empêchements professionnels et J. une tournée en Italie. Nous commençons par installer les guitares en discutant puis boire une bière que j'ai apportée en fumant une cigarette dehors. Deux activités que je ne pratique qu'avec eux...

Après avoir pris des nouvelles de chacun, nous jouons un moment essayant de retrouver le « thème » sur lequel nous travaillions la dernière fois. Pour cette fois, je n'ai pas mon cahier dans lequel je prends des notes et qui s'est, depuis quelques temps, substitué à l'enregistrement que nous faisons toujours l'an dernier. Mais les micros du Zoom saturent avec plusieurs guitares et cela rend l'écoute laborieuse. Nous avons aussi décidé d'écrire nos thèmes (parties principales et structures des morceaux) sur le logiciel Guitar pro afin d'accueillir plus facilement des guitaristes invités.

J'avais trouvé la dernière fois quelques accords un peu plus complexes dont je ne me souviens pas donc j'improvise un soutien. Nous jouons ce morceau pendant une heure jusqu'à sentir que nous l'avons bien retrouvé puis faisons une petite pause-bière-cigarette-bavardage. Ensuite nous entamons une session de jeu sur un couple d'accords proposé par G. et nous trouvons en jouant quoi faire comme d'habitude. Il joue sa partie longtemps (les cellules répétées sont généralement très courtes) et par-dessus, J. cherche des choses et je fais entendre des possibilités. J. prend ce qui lui plaît et crée un arrangement, nous discutons un peu l'ordre et je finis par trouver une cellule répétitive pour moi. C'est la fin du moment de travail. Cela a duré une bonne heure je dirais. A trois on ne joue pas aussi longtemps qu'à quatre ou cinq.

Le groupe se veut ouvert à tous les guitaristes qui le souhaitent peu importe leur style de rock de prédilection et nous cherchons la bonne formule pour créer un collectif « street band » portatif et modulable qui compte entre 5 et 10 musiciens. Certains sont investis sous forme de bureau d'association presque, et des musiciens plus lointains gravitent moins régulièrement mais souhaitent pouvoir faire partie de ce groupe quand même.

Nous composons tout collectivement à partir d'un riff proposé et je me dis souvent qu'il serait peut-être efficace de proposer quelque chose de plus construit. Néanmoins cette volonté de ma part se heurte à ma sensation de sidération face au processus créatif. En effet, au cours de toute ma formation, j'ai été « dressée » à jouer une partition, quel que soit le style et quand j'ai cru pouvoir m'évader par l'improvisation libre ou le jazz, on m'a imposé de nouveaux codes drastiques allant de « pas d'accord du tout » au « tout est accord ». Pour certains, il est question de ne rien répéter deux fois, pour d'autres il faut repiquer les grands solos avant de pouvoir jouer... C'est donc la première fois qu'on me laisse faire ma partie. Heureusement, je suis plus à l'aise avec l'improvisation sur laquelle je m'appuie donc énormément.

Le seul code c'est de faire du rock et là le problème est différent, ma culture est assez mince. Bien sûr j'aime le rock - notamment les musiques improvisées et noise, et mes références des années de mes 15 ans - mais je ne suis pas une amatrice au sens des amateurs souvent des hommes que j'ai rencontrés dans ce monde du rock et qui citent des dizaines de noms de groupes, de guitares, de matériels... dont je n'ai jamais eu connaissance puisque très loin des réseaux de la radio, de la télé... Ces musiciens se produisent très souvent sur les scènes locales et mon travail de soir me tient éloignée de ce monde depuis des années à mon grand regret car je sais que la scène lyonnaise est riche de ces groupes. Encore faut-il trouver

des amateurs avec qui y aller car il est un peu compliqué de sortir seule le soir dans ces lieux masculins à ce qu'il me semble. Cela est aussi assez ennuyeux. Dans le groupe aussi je suis la seule fille et je dois dire que je n'aime pas marcher toute seule à minuit à Vaise jusqu'à ma voiture.

Nous avons le projet de mettre sur papier suffisamment de thèmes à trois ou quatre voix pour pouvoir produire une heure de musique sous forme de jeu libre sur une structure. La première demi-année de notre existence a servi à produire un set de 20 minutes. Depuis le printemps, nous tentons de formaliser et compléter ce set pour pouvoir jouer facilement et être remplaçables, additionnables, employables par les scènes post rock pour des premières parties d'autres groupes que nous aimons écouter. Cette seconde phase s'avère compliquée, nous sommes fragilisés par des départs de musiciens, notamment celui d'un des plus prolifiques qui est parti pour des raisons professionnelles en Belgique.

Au début de l'année, le groupe a subi une scission, deux membres sont partis pour répéter dans un autre local permettant de se garer facilement et plus accessible pour un des guitaristes qui vit à Saint-Etienne. Ce moment a coïncidé avec celui où cette personne a commencé à proposer des compositions de départ. Je ne peux m'empêcher de me demander si ces deux faits sont en corrélation et si finalement, il n'y avait pas sous le prétexte de la commodité une révolte contre le leadership du « chef » actuel, le bénéfice de la composition revenant donc de droit avec le choix du local et des façons de faire.

b) L'orchestre de chambre

Semaine du 15 au 23 Novembre

J'arrive le mercredi soir après mes cours un peu en retard comme d'habitude. L'orchestre a commencé comme il en a été décidé lors de l'assemblée générale le mois dernier : on n'attend pas les retardataires, on joue de 20h30 à 22h30 pour se garder les trente minutes avant de devoir quitter la salle pour discuter, boire un verre, ce qui nous semble essentiel.

Nous répétons un Adagio non troppo de Brahms qui met l'orchestre en difficulté depuis longtemps. Pendant toute la répétition, c'est plutôt désagréable. La mesure est donnée à 4 temps plutôt que deux pour faciliter les choses mais cela ralentit considérablement le mouvement (c'est dur pour les archets qui se finissent toujours trop tôt) et brise l'accentuation naturelle donnée par le compositeur. Je serre les dents et subi la répétition sans percevoir vraiment quand je suis supposée jouer. D'autant plus que je ne me sens pas à l'aise. Je joue en violon 2 car je ne suis pas violoniste depuis longtemps et n'ai jamais pris de cours. Je suis assise à côté de B. qui semble en difficulté lui aussi. M. est absente. La semaine dernière j'ai aussi raté la répétition « cordes » ainsi que B. ce qui semble agacer l'orchestre et le chef.

C'est un orchestre de chambre avec des musiciens diplômés du conservatoire ou jouant depuis longtemps dans des harmonies et des familles de musiciens, des musiciens expérimentés qui côtoient des musiciens réputés « moins à l'aise » notamment les violonistes. Pourtant de mon point de vue, les violons jouent tous bien. Néanmoins, je sens pour ma part que je ne peux pas jouer vraiment. Dès que nous jouons un peu plus fort, il nous est demandé de diminuer. C'est une position très peu confortable mais qui semble récurrente puisque cela dure depuis que j'ai intégré l'orchestre en Mai. Cela se produisait aussi dans l'orchestre symphonique que je fréquentais avant et que j'ai quitté pour des raisons d'horaires mais aussi à cause de la prise de pouvoir d'une des deux cheffes et du départ de sa « rivale », avec qui je me sentais le plus en accord au niveau des valeurs. Il y avait aussi ces tensions contre les violons moins bons ou absents car peu nombreux dans l'orchestre. D'autres musiciens de l'orchestre viennent de mon ancien orchestre qui malgré ses valeurs d'accueil de tous n'a pas réussi à générer un climat sans conflit et la paix entre deux chefs

Ici c'est un orchestre de chambre et il y a cinq violons pour deux pupitres. Est-ce trop ? Pas assez ? De toute façon, les efforts pour recruter des violonistes se sont avérés infructueux depuis un an..

Nous finissons par la lecture de l'arrangement de Lala Land pour la dernière demi-heure puis G. nous redonne le sourire en nous offrant de boire une bière pour son anniversaire qui tombe justement aujourd'hui. Je discute un moment avec V. qui est australienne et est venue apprendre le français pour son travail de juriste là-bas et B., qui l'a faite rentrer à l'orchestre après une rencontre via les sites pour célibataires. Lui est flûtiste et enseignant. Il vient pour se

délasser et jouer depuis longtemps dans cet orchestre. Il joue très bien et nous offre toujours de beaux solos, de belles cadences. On rit un moment sur les mésaventures de V dans le terrain du vouvoiement et du tutoiement puis c'est l'heure de fermer la salle et nous partons précipitamment car l'alarme se déclenche à 23h.

Là, je retourne à ma voiture avec C. et V., les deux violons 1, qui n'ont pas passé un bon moment non plus. C. n'a pas apprécié que lui soit reprochée sa seule erreur de la soirée alors que les autres en ont fait plus, notamment les violoncelles, trois garçons qui n'ont jamais de remarques de travers. V. ne commente pas. Je réponds que je trouve le tempo trop lent et on discute de la battue qu'on ne comprend pas vraiment. Le chef vient du monde de l'harmonie et ne « saurait pas diriger les cordes » selon un observateur de l'an dernier.

Le surlendemain, j'ai la surprise de découvrir un mail de N. le président qui demande très gentiment à tous de travailler un peu ses partitions étant donné qu'on a du mal à avancer et que certains perdent patience. Il y a aussi un message de C. qui propose une répétition chez elle ce week-end et comme je ne pourrais pas y assister, qui me demande si on peut discuter par téléphone du message.

J'écris de mon côté un message au président en mettant le chef en copie puisque associé à la demande. Dedans je fais part de mes problèmes avec cet adagio devenu un lento et un 4 4 et aussi je m'ouvre à eux du problème de notre place dans l'orchestre. J'explique que nous ne pouvons pas vraiment jouer. Je propose des exercices improvisés, des déchiffrages pour que nous trouvions chacun notre place et que l'orchestre joue plus fort.

Dans les dix minutes, le chef me rappelle pour que nous discutons de tout ça et me demande d'intervenir pendant la répétition et de dire aux autres ce qui se passe de notre point de vue en temps et en heure. Il me dit qu'il a prévu de nous faire passer les nouvelles partitions. C'est lui qui fait les arrangements pour notre formation et nous jouons aussi plusieurs de ses compositions.

Ensuite je discute avec C. qui me parle du découragement de M. et B. qui se sentent les boucs émissaires et n'ont plus envie de venir. Je lui raconte ce que j'ai fait et mon point de vue, que nous sommes acculés dans un coin sans véritable autorisation de jouer, lui semble vrai aussi. Je m'excuse encore de ne pas venir à sa répétition et lui dit qu'on va faire corps à la prochaine répétition pour faire entendre notre problématique. En effet, sans soutien les parties aiguës de violons sonnent toujours grinçantes, trop fortes, il faut que nous trouvions un point d'équilibre avec l'orchestre et qu'il remplisse l'espace même si l'acoustique de la salle est prévue pour des concours de belote.

Nous recevons au lieu des partitions promises un mail qui nous propose de discuter tous ensemble le mercredi suivant. Hélène organise donc plutôt qu'une répétition un rendez-vous le mercredi midi pour que nous puissions discuter ensemble avant « d'affronter » les autres.

Nous arrivons le même soir à une forme de procès – mené par ceux qui se revendiquent de niveau « troisième cycle » - visant à pousser les violonistes vers la sortie en raison de leur peu de travail, manque d'assiduité et problème surtout, de niveau insuffisant. La réalité de la faiblesse des autres pupitres est niée farouchement (le chef est imprécis, en l'air et ses partis pris discutables répondra « si tu veux avoir un avis artistique monte ton ensemble et dirige le » ; la parole n'est donc pas partagée ici), les arrangements très typés harmonie demanderaient un travail pour servir les cordes, le violoncelliste jamais en rythme est l'instigateur principal de la chasse aux sorcières, l'orchestre refuse d'entendre qu'il n'a pas de son ni de cohésion, une alto très agressive joue souvent faux mais pourtant prône le travail personnel et l'importance de « faire les notes ». Le projet politique est remis en cause au détriment des statuts de l'association, de ceux que ça n'arrange pas et par décret de la majorité sous prétexte que le chef menace de quitter l'orchestre.

Chaque pupitre doit être tenu par un musicien de valeur « soliste ». La valeur du collectif pourtant à la base du son de l'orchestre apparaît comme subsidiaire à la plupart des participants à cette réunion à l'exception du président et du trésorier, du prof de flûte et des violonistes mis en question. Pour les autres il s'agit d'être motivés, de travailler et d'avoir le niveau. Les mots employés sont très cruels contre des gens pourtant coéquipiers de longue date qui investissent du temps dans la pratique de ce répertoire. On finit par parler des gens et des niveaux plutôt que de la musique même. Quand j'oppose à leurs arguments des faits qui la remette au centre (la battue du chef est imprécise et le rythme des basses fluctuant et impossible à anticiper - en tant que professionnel, on travaille une heure trente de programme

à la fois et pas un morceau et ses traits à passer en trois répétitions - je propose à nouveau d'autres façons de travailler) la réponse est le silence de l'impensé et de l'impensable. L'argument du niveau ne fonctionne que dans un sens. J'ai dû me mettre en colère et dire des choses certes vraies mais très froidement et fortement et cela grâce à ma formation professionnelle et à des années de réflexion et d'activité. Il est décidé de se donner jusqu'à Noël pour voir.

A la suite de cette réunion, un des violonistes (B.), profondément blessé par la violence des attaques a quitté l'orchestre. J'ai été triste, piquée au vif aussi mais je suis curieuse de voir ce qui va se passer et comme je suis en recherche, j'y retourne. Malgré un silence sur les événements il semblerait que les plus virulents aient été remis en question par les arguments qui leur ont été opposés mais ils sont absents. Cette première répétition avec de nouveaux morceaux est de loin celle de meilleure qualité que j'aie vécue dans cet orchestre.

La seconde semaine, les anciennes habitudes semblent revenir, le chef souhaite contrôler la longueur de toutes les notes des violons, nous travaillons des parties éparpillées dans les morceaux et les absents font poids en restant absents. Une étrange ambiance règne, peu amène, et l'envie de jouer là me quitte. Pour la seconde fois dans un orchestre classique, je m'aperçois que mes connaissances loin de se révéler un avantage pour le groupe, sont vécues comme un affront fait au chef et au système hiérarchique que la majorité ne tient pas à remettre en question.

A la répétition suivante que je trouve humiliante, et où l'on travaille, je trouve, comme des enfants au conservatoire, je pars en colère avant le moment convivial et décide le lendemain que je n'y retournerai plus. Je voulais faire de la musique en orchestre, faire sonner, pas tatillonner sur de courtes parties par pupitre en obéissant sur tout à une seule idée.

c) La clique des sapeurs- pompiers

Le 2 Novembre

Une répétition de la clique des sapeurs-pompiers du village a lieu chaque vendredi soir à 20h30 en préparation de la cérémonie du 11 Novembre dans les locaux de la mairie.

Tout le monde arrive quand il a terminé « le travail » (sous-entendu de s'occuper des bêtes) et les arrivées s'échelonnent jusqu'à 21h. Tout le monde prend des nouvelles et fait un crochet saluer le « petit jeune » qui apprend le tambour dans un coin avec son métronome à balancier. C'est J., le chef qui le lui a prêté avec l'instrument et qui lui apprend. Il écoute toutes les répétitions et enregistre sur le smartphone de son père nouvellement arrivé aussi.

Le tambour-major de cette petite fanfare militaire de campagne dirige donc la répétition, F. le seconde au tambour mais il ne vient pas aux cérémonies car il joue pour un autre village déjà. Il a un statut de membre honorifique avec sa veste quand même car il vient depuis longtemps et fait partie des anciens. Le chef des sapeurs-pompiers joue avec nous et arrive. Il s'occupe des nouvelles vestes en question, brodées au nom du village et qu'il a achetées en même temps que les uniformes d'intervention. Il en manque encore une et certaines circulent encore de main en main pour des questions de taille mais on les aura toutes pour le 11.

On répète donc pour la cérémonie au monument aux morts le répertoire militaire d'occasion auquel s'ajoute un ou deux morceaux « pour aller au bistrot ». Pour un tiers des musiciens, c'est un répertoire bien connu, pour un second tiers des rappels sont nécessaires et pour un tiers dont je fais partie, c'est notre apprentissage. Tous les âges sont représentés depuis cette rentrée grâce à des jeunes arrivés, et moi qui vient finalement régulièrement. Les « anciens » mènent la troupe et ont un statut spécial, mon père aide N., la jeune recrue à la grosse caisse et s'improvise souvent en ressource pédagogique, G. et B. ont les partitions pour la moitié qui les utilise car une moitié ne lit pas. D'ailleurs dans le moment collectif, on retrouve le fil et lire ne s'impose pas. La semaine dernière, je n'ai pas déplié mon pupitre qui me mettrait à l'écart et se révélerait assez peu utile. Je ne l'amènerai plus c'est sûr. Lire me coupe de l'apprentissage oral qui se fait mais j'en ai besoin pour avancer d'ici au 11 Novembre.

Je joue le clairon-basse car il y avait un instrument disponible chez mon père. Au début c'était plus facile. Maintenant je le trouve un peu lourd et il faut un sacré souffle pour ne pas être en retard.

La réunion se passe comme d'habitude. On répète d'abord les morceaux « officiels » (militaires) qu'on connaît mais qu'il faut être sûr de jouer bien ensemble. Je n'en mets « pas une dedans », individuellement on a tous l'air un peu dépassés en tous cas les basses et le nouveau clairon mais ceux qui connaissent bien assurent. Pour l'instant je traîne, donc je dissimule un peu mes attaques... A ma grande surprise, le chef salue toutes nos prestations d'un c'est bon, ça marche. C'est très simple donc il y a un lâcher prise à chanter dans l'instrument sans vraiment conscientiser. . C'est assez grisant de suivre les autres et de renforcer le son.

Ensuite une pause. Là, on n'a pas beaucoup travaillé puisque tout va bien mais on fait quand même la pause bavardage-repos des lèvres à la demande collective rigolarde. On a tous envie de parler et avec le décalage horaire on est un peu tous plus fatigués que d'habitude. On discute avec les voisins pendant une dizaine de minutes et le chef veut reprendre. Pour la première fois en ma présence tout le monde fait semblant de pas l'entendre et continue sa petite conversation. Au bout de deux minutes chacun arrive à son rythme et se prépare à jouer à regret, car c'était vraiment sympa cette fois avec des rires et trop de choses à raconter. Le métier des trois agriculteurs, G. et moi qui avons le même âge environ et les trente sangliers qu'on a vu passer vers chez moi... On n'a pas toujours tant de choses à dire.

Deuxième partie de la réunion, on joue les morceaux du bistrot. Ils sont plus difficiles et surtout plus longs. Comme il manque R., le plus expérimenté des clairons, ce n'est pas facile pour eux. Dans les basses, on est trois. Je laisse mes deux coéquipiers à l'autre bout du cercle se partager les reprises et me contente de tout jouer mal pour n'avoir pas trop de responsabilités. Sur un morceau qui a beaucoup de do graves, je joue tout une note au-dessus pendant les trois-quarts du « Chasseur » sans m'en rendre compte. J'assure mieux le « Fédéral ». Je dis à mon père que je ne les connais pas encore. Il trouve ça normal à ce stade et me dit d'inventer ma partie pour un nouveau morceau dont il n'y a pas les basses écrites. La répétition est terminée. On s'apprête à ranger et partir. En riant, un des frères tous deux pompiers (je les confonds encore) plaisante et dit qu'on n'a pas fermé le ban. Et tous très sérieux on joue le petit air solennel qui accompagne la descente du drapeau pour clore la répétition comme il se doit. Il ne reste qu'une répétition avant le 11 Novembre, du coup on boira un coup la semaine prochaine. A vendredi.

d) Le monde du « trad ».

Ma première incursion dans un bal avec scène ouverte en Novembre dernier m'a laissée sous le charme. Les instruments en vrai sur scène pour danser alors que je m'attendais à des disques d'abord, le consensus de faire danser les inconnus qui m'a fait passer une bonne soirée et rencontrer plein de gens (sans parler d'apprendre plein de danses en deux heures !) . Le moment que j'ai préféré, est sans contexte une certaine Noémie qui est montée seule sur scène accompagnée par les murmures approbateurs et respectueux du public précisant qu'elle est une sommité locale du monde trad. L'accordéoniste joue entre autre des valse et mazurkas dont le caractère intimiste et nostalgique me transporte loin des clichés « musique à danser-musique joyeuse ». La lumière est douce, les couples dansent bien et les pas sont fins et jolis... Je danse avec je ne sais plus qui mais je me rappelle de la musique et de cet état un peu à part de magie de la découverte. Je bavarde avec plein de gens qui me donnent les contacts Facebook pour m'informer des agendas futurs.

Grâce à ces contacts, je me rends quelques mois plus tard à un bœuf dans le but de jouer et suis acceptée à la table des musiciens même si je ne possède pas les codes. Apparemment, je devrais proposer au moins un morceau avec lequel je pourrais entraîner les autres, leur faire connaître ou reconnaître. Je comprends aussi que je ne dois pas improviser complètement dans les clous car j'ai l'air de déstabiliser l'organisateur, avec lequel j'essaie de converser sans réel succès. Je voudrais comprendre un peu plus ce qui s'est passé ce soir-là et aussi

connaître un peu les motivations de ce groupe de musicien mais les conversations sont difficiles et finalement, mettre des mots sur ce qui se joue presque impossible.

Les gens viennent de différentes régions de Rhône-Alpes ou de Lyon mais tous ont une pratique que je qualifierais de « déracinée » de la musique traditionnelle qui n'existe pas vraiment en soi ailleurs que dans ces groupes de pratique de la danse et de la musique institutionnalisés en associations. On y retrouve des propositions de stages, de cours, de bals et finalement, une activité associative. Je ne sais pas dans quelle mesure ces pratiquants sont en marge des institutions qui ont contribué il faut le reconnaître à sauver des pratiques par le biais des collectages et des départements trad. dans les conservatoires ces dernières décennies. Les gens sont « érudits » : ils connaissent les pas de nombreuses danses d'un peu partout en France et de nombreux airs et aussi pour certains ont commencé par le folk celtique ou américain.

Voilà donc une pratique de la musique qui est plutôt invisible : pas d'analyse, peu de concerts, pas de médiatisation, très peu de visibilité des musiciens même ceux qui sont de haut niveau. Il y a du mal à faire vivre les stages, une formation peut être annulée faute de participant. Les formations proposées par le CMTRA aux professionnels enseignants sont proposées à des prix dérisoires (moins de 100 euros pour deux jours) pour que l'argent ne soit pas un problème et pourtant elles ne sont pas remplies. J'ai pu accéder à deux de ces formations en lien avec la formation continue du cefedem sans problème alors que les autres sont réservées au CNFPT. Les lieux évoqués sont des locaux associatifs, une auberge de jeunesse privée et des bals en plein air, organisés ou « sauvages », c'est-à-dire dans l'espace public.

Bien sûr j'aurais pu entrer dans un groupe de musique traditionnelle plutôt que dans un orchestre ou un groupe de rock. Cela ne s'est pas fait pour des questions d'emploi du temps mais aussi parce que rentrer en trad. c'est entrer dans un monde plus fermé. Il faut le fréquenter, danser pour le comprendre. Je n'ai pas eu physiquement la possibilité d'aller plus loin mais l'an prochain quand j'aurai un peu plus de temps, je compte bien intégrer ce monde.

Au village voisin de mon nouveau domicile en Saône et Loire, un groupe traditionnel de musique bressanne enregistre des albums et se produit dans la mouvance folk avec les costumes traditionnels. Tous ont plus de 60 ans ce qui m'a quelque peu tenue à distance pour l'instant alors que ma première idée était de les rejoindre puisqu'ils ont fait passer un appel à recrutement. J'y viendrai sans doute dans les prochains mois.

Cela passera aussi par des ateliers de formation et du présentiel aux événements organisés dans d'un lieu réputé pour son festival, La Grange Rouge à La chapelle-Naude.

Je dois ajouter qu'on m'a mise en garde plusieurs fois sur le fait que les musiciens et danseurs traditionnels seraient « FN », fascistes, non politiquement correctes, excessifs dans leurs idées politiques, trop conservateurs... ce que je n'ai pas constaté dans les différents stages, entretiens, bals et bœufs auxquels j'ai participé. L'image des personnes qui s'activent pour conserver et faire vivre un patrimoine est aujourd'hui perçue comme négative. Elle s'oppose aux recherches autour des musiques du monde ou urbaines ou de migration, valorisées par les représentations rencontrées dans les milieux professionnels. Peut-être que les raccourcis de cette époque contribuent à l'opacité de ce milieu pourtant très jeune et dynamique à Lyon grâce notamment au Tango de Soie, une salle de concert et d'animation associative spécialiste des musiques traditionnelles du monde qui a failli fermer cette année faute de subventions pour les contrats aidés.

e) Observations croisées

On constate que chaque groupe de travail est fortement marqué par une sociologie qui correspond au style de musique joué. Chaque groupe pratique les pauses à sa façon mais c'est toujours convivial, chaque groupe à ses propres liens avec l'institution. Aucun groupe n'échappe à ces règles. Il y a des comportements induits : en rock, je fume et j'invente mes parties, en musiques traditionnelles, je danse avant de jouer, dans la fanfare, je défile et m'adapte au clairon et à la fatigue musculaire qui impose son rythme, en orchestre, je pratique les nombreux codes.

La répétition en groupe fabrique donc son petit « monde² » dans lequel la musique jouée est fortement liée aux habitudes sociales et aux liens avec l'extérieur qui en découlent. Cela nous amène au constat suivant : faire de la musique est social. Cela produit une organisation en fonction des buts visés, des habitudes, des relations entre les personnes, des réponses comportementales adaptées. La musique vient presque en second lieu comme le prétexte de cette socialité créée et entretenue par ce que réclame la musique : des répétitions, des pauses, des moments conviviaux, de l'échange démocratique, une réflexion pour porter la musique hors du groupe en direction du reste de la société.

C'est ce qu'on note tout de suite en rock avec l'échange de cigarettes même si on ne fume pas à la maison, avec le rapport étroit avec des idées marginales, une sorte de mise à distance de la société même si on en fait partie. Les gens viennent de tous les milieux des plus favorisés aux plus ouvriers et se retrouvent autour de cette mise à distance, mise en abyme, regard amusé ou en colère sur un pouvoir avec lequel on entre en opposition car il est hypocrite et vendu. On a néanmoins plus envie de jouer que de parler. Ou bien on parle musique, groupes, spécificités techniques des instruments. Sur le fond, on est d'accord donc on peut se permettre de se consacrer à la musique qui est vécue avec passion. On peut jouer plusieurs heures de suite : les répétitions durent parfois de 19h à minuit avec de très longs moments de jeu où on ne parle pas souvent. On cherche, on laisse advenir, on essaie de se caler, de trouver le son qui ira avec les autres, fera la différence, et la superposition qui nous met dans l'état de conscience que l'on recherche dans cette esthétique répétitive et qui ne cesse de nous échapper.

Dans l'orchestre, il y a un chef qui est nommé chef. Dans tous les autres groupes, le « chef » se nomme entre guillemets et tous ont voix au chapitre de fait. Mais ici les relations se font dans un seul sens. Les rapports très forts des pratiques classiques de la musique à l'institution conservatoire font que la plupart des musiciens viennent du même type d'enseignement de la musique et ont intégré les codes qui dans certains cas se révèlent un véritable formatage d'élèves permanents. Les trois chefs que j'ai fréquentés dans ces ensembles parlaient assez méchamment aux musiciens, leur demandant de travailler à la maison, n'utilisaient pas l'improvisation ni des exercices de son et de circulation de l'information qui les auraient rendus moins centraux, soit par ambition personnelle, soit par ignorance de ces procédés, soit par habitude. Ils reproduisent donc une image projetée du chef qui sait, enseigne et décide. L'histoire de l'orchestre en impose et se trouve sacralisée. On vous dit c'est comme ça dans les grands orchestres et on joue à reproduire fidèlement ce qui s'y pratique sans penser que ces personnes sont formées, payées et donc animées par un but totalement différent de celui de faire de la musique ou de faire société. Et en même temps, on continue de faire école alors que le propos n'est pas là, seulement le modèle était pédagogique. Ce qui ne relève pas du modèle est difficile à penser.

En musique traditionnelle, même si ce n'est pas dit, on s'aperçoit que la danse est prépondérante et qu'on ne peut pas la dissocier du jeu. On entre dans cette musique par le bal, par la danse, en assistant à ce qui se fait et en reproduisant un modèle en acte pour faire danser les gens. Lors des bœufs appelés des sessions, les danseurs sont présents aussi et dansent près du comptoir pendant que les musiciens assis en cercle jouent et discutent de ce qui sera joué ensuite. Pour jouer, il s'agit de connaître suffisamment bien les morceaux pour entraîner les autres musiciens qui entraîneront les danseurs. Les musiciens viennent d'horizons divers, principalement des milieux associatifs d'éducation populaire et d'organisation d'événements qui tendent à conserver ces musiques grâce à ces nouvelles personnes formées. Ces personnes ne savent pas toujours elles-mêmes la nature réelle de cette musique qu'ils pratiquent ce qui contribue à son charme mais la rend aussi plus difficile d'accès.

Dans la clique, les générations sont importantes car c'est une société plus vieille que nous. Les anciens y ont donc une place de fait. Ils savent, ils ont entendu ce qu'on ne pourra plus jamais entendre. Ils racontent souvent ce qu'il se passait quand ils étaient jeunes ou petits dans le village, dans l'école, dans la société. Tout le monde écoute. C'est intéressant, ça fait partie de ce qui est transmis au même titre que les morceaux exécutés qui sont communs à toute la France. C'est l'histoire de chacun dans le village qui nous est propre et qui va colorer le jeu de nos moments de musique. C'est aussi ce qui fait sens pour tous. On répond à un besoin de la

2 BECKER, Howard S.. *Propos sur l'art*. L'Harmattan, Paris, 1999. P.99

commune et on transmet une histoire. Les histoires dans l'Histoire. Le jeu démocratique n'est pas dans l'organisation ou le message puisque les possibilités du répertoire sont très limitées mais dans la relation au temps et à la transmission intergénérationnelle d'une petite histoire qui a sa saveur propre. C'est le lieu où la transmission se fait le plus naturellement du monde. L'endroit où ça fait partie du quotidien.

Donc, on peut donner de la valeur plus à l'histoire, à la danse, aux idées ou au code, cela crée des pratiques sociales et ces pratiques sociales se ressemblent toutes dans certains de leurs aspects que nous allons développer maintenant.

II. Les pratiques sociales de la musique

Dans cette partie, je vais observer les dynamiques internes des groupes décrits puis les dynamiques qu'ils entretiennent avec la société.

Je vais montrer comment la volonté des musiciens d'aller vers plus d'émancipation pour tous n'est pas toujours un succès.

Il semble qu'il manque un élément pour penser l'action musicale, parler de l'objet musique. Je ferai donc ensuite un retour sur un grand impensé de notre époque, la rhétorique. Elle pourrait servir de clé dans ce raisonnement pour se projeter dans les en-vies de musiciens en s'enrichissant de ce qui est notre patrimoine à tous et qui nous donnera les exemples de mots pour le faire.

Pour finir, je décrirai ce qui se rapproche le plus d'une société musicale en acte dans les recherches que j'ai menées parallèlement : l'AACM de Chicago qui entretient des liens puissants avec l'ensemble du quartier dans lequel elle s'est établie.

Ce chapitre montre comment la simple participation sociale des musiciens cache en réalité un engagement socio-politique profond.

a) Les qualités intrinsèques du groupe de pratique sociale de la musique

Les groupes de pratique observés sont des petites sociétés. Par-là, ils ont un fonctionnement identifiable qui est toujours un peu le même.

C'est le réseau de communications dit en Y qu'on retrouve le plus³. Il n'est composé que de deux blocs dans sa partie inférieure afin de permettre à tous d'avoir des liens directs.

Sollicitations extérieures portées
par un membre du groupe

« Bureau de l'association »,
membres du groupe qui prennent
en charge les contingences
matérielles d'organisation.

Ces deux groupes travaillent avec le
leadership artistique
dont font partie les exécutants
anciens expérimentés

puis les plus novices tout en bas.

³AMADO, Gilles et GUITTET, André, Dynamique des communications dans les groupes. Paris, Armand Colin, 1975. Réédition 1997. p. 59.

Cela correspond à l'organisation du son avec les aigus de deux types (vents et cordes ou saturation et surbrillance) les médiums dont les percussions et les basses à la base. Souvent le leadership est assumé par les médiums ; le tambour à la clique, une guitare rythmique dans le groupe post-rock. Ainsi, les quatre pôles représentés sont-ils tous reliés dans les communications et important de par leur rôle et leur identité.

Le chef en tant que tel, s'il se sépare des musiciens, dérègle ce qui se joue dans ces schémas fragiles. Il ajoute un étage compromettant la volonté de tous d'arriver à un système où tout le monde participe plutôt que celui où une personne est au centre des communications (schéma en étoile⁴).

La prise de pouvoir peut se faire par des cumuls de rôles, en s'extrayant du groupe pour se trouver en position de contrôle ou en cumulant trop de fonctions. Il devrait dans l'orchestre, selon ce que j'ai observé, se trouver dans les médiums et donc assumer une fonction rythmique en faisant se dérouler le cœur harmonique et rythmique de l'ensemble mais ne pas chercher à contrôler les musiciens solistes qui sont à même de communiquer entre eux pour se positionner. Finalement son rôle s'il ne joue pas est de maintenir les médiums en face des basses pour qu'adviennent les mélodies plus aigües. Il doit aussi se faire le relais de ce qu'il entend pour que le groupe puisse décider de la façon dont ils désirent jouer.

Pour toutes ces raisons un individu ne peut guère s'arroger trop de pouvoir sans dérégler le fragile équilibre. Comme tous les sons sont interdépendants, tous les membres du groupe doivent rester articulés sous peine d'exclusions, d'ennui du groupe, de couper le groupe en deux ou bien de le voir se dissoudre.

Comme la musique est un processus complexe, qu'il s'inscrit dans le temps et que les musiciens dépendent les uns des autres pour réaliser un tableau vivant, il n'est pas inintéressant de noter que le groupe ressemble à son action musicale.

Les systèmes d'organisation s'apparentent donc à des associations et en cela ils ont aussi des liens avec la société qui les entoure. Chacun des participants peut-être susceptible d'apporter du lien social : par la mairie ou bien des réseaux de fonctionnaires, un emploi dans le secteur culturel, le cabinet des maires ou l'organisation de concerts pour musiciens professionnels. Il y a les techniciens du spectacle, les professeurs de musique, de FM, d'instruments et enfin les « déçus » de la musique, ceux qui aurait voulu en faire leur métier mais ont capitulé pour se garantir un revenu plus conséquent (architectes, biologistes, cadres supérieurs...). Ces liens garantissent des locaux le moins cher possible ainsi que des possibilités de concerts. Ils maintiennent aussi ces réseaux dans les mêmes écueils que les pratiques plus visibles de la musique, notamment celle de la musique professionnelle avec une soif de productivité ou un culte à la virtuosité. C'est aussi souvent par eux que se fait la transmission aux plus jeunes ou aux derniers entrés. C'est aussi souvent par eux que le pouvoir est confisqué. L'irruption de l'institution dont on veut se défaire par le groupe refait surface sous le visage des processus d'identification au chef qui perpétue au sein du groupe ce qu'on a voulu fuir en entrant dans le groupe⁵. La place donnée au chef a le pouvoir de cristalliser les comportements inconscients et manipulables.

On note le problème que pose aujourd'hui l'enseignement musical par l'orchestre et la chorale ainsi que la relation pédagogique descendante⁶ que l'on voit si souvent encore pratiquée dans nos écoles. L'étudiant n'est pas encore considéré comme un apprenti artiste que l'on peut former et qui deviendra un égal dans le compagnonnage. Pourtant il pourrait nous accompagner pour former notre grand œuvre par le simple intérêt désintéressé qu'il porte à la musique. Ce comportement hiérarchique se retrouvera donc en place avec des adultes sans remise en question quelques années plus tard.

Le lieu fait partie intégrante du groupe lui aussi et si je constate que les orchestres trouvent à négocier avec les fonctionnaires et les bâtiments publics, les MA sont souvent en périphérie large et dans le domaine privé, cachées dans des locaux insonorisés loin des regards. Car si l'alcool est toléré pour les membres d'une harmonie après chaque répétition dans une école de

4 Ibid p. 62

5 Ibid. p.128

6 BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude. *La reproduction*. Les éditions de Minuit. Paris, 1970. p. 135

musique, il ne l'est pas pour un groupe de rock qui lors des pauses, serait buveur de bières et fumeur de cigarettes. Quant-aux musiques traditionnelles, elles campent dans les lieux traditionnellement ouvriers, la Croix rousse, Villeurbanne, une auberge de jeunesse, la très grande banlieue, dehors, même si l'alcool n'est pas systématiquement présent. Les pratiques d'improvisation libre, de création contemporaine, elles, ne se trouvent guère que dans le monde professionnel. On voit donc que différents statuts sont offerts aux différentes esthétiques citées. Cela va de l'accaparement par l'institution au rejet total.

Cela m'amène à une sorte de classement du rapport qu'ont les groupes avec l'institution en France : la création contemporaine, le jazz, les chorales, la danse (hors traditionnelle), et les harmonies semblent réservées à l'institution et à ses professionnels. La pratique des orchestres classiques est encouragée par elle selon les codes enseignés, les musiques actuelles sont subventionnées ailleurs que dans l'institution et les musiques traditionnelles ou les fanfares de clairons sont à la fois exclues et sauvées par les institutions. Nous sommes face à de grandes différences de traitement qui ne manquent pas d'influencer considérablement toutes ces pratiques selon qu'elles sont produites par la culture dominée ou par la culture dominante.⁷

b) Le collectif musical comme tentative d'émancipation.

En me rendant dans ces groupes de pratique non rémunérateurs (ils coûtent même un peu aux participants sous la forme d'adhésions, de locations de salle de répétition ou de concert mais jamais de formation), je formais l'hypothèse que le musicien libéré des contingences financières de devoir vivre de sa production artistique, se trouverait dès lors plus libre, hors des clichés imposés par les radios et les labels. Bien sûr pour une part ces groupes font ce qu'ils veulent mais leur volonté même est aussi liée à la formation qu'ils ont reçue et à la société dans laquelle ils vivent. Ils demeurent influencés par les enregistrements et ce qui se fait à côté.

Rendre la musique divertissante et commercialisable est le projet de la société de consommation, condamnant à l'« inertie » les possibilités d'innovation des acteurs⁸. Par son uniformisation elle rend toute sortie du système compliquée et surtout la laisse dans l'ombre en monopolisant l'attention du public sur autre chose. Par exemple, on peut déplorer l'absence totale de musique improvisée, live, post rock ou traditionnelle à la radio ou que les radios classiques véhiculent toutes la même image du classique : une musique plutôt classico-romantique avec quelques têtes d'affiche et des enregistrements propres parfois sans contextualisation ni effort vers une réalité historique. Par exemple cette habitude de changer les tempos des plus grands compositeurs est tenace et on peut souvent s'interroger en écoutant ces instrumentistes dits « grands virtuoses » s'ils comprennent vraiment ce qu'ils jouent, ce qu'ils disent ou bien si ils font simplement des notes de la manière la plus parfaite et politiquement correcte qui soit.

Heureusement quelques radios font des efforts vers des labels indépendants et le web regorge de toutes les publications numériques des groupes les plus avant-gardistes et aussi des plus grands. Cela nous permet d'écouter tout ce qu'on veut aujourd'hui, du monde du jazz expérimental new yorkais aux collectages du CMTRA, en passant par les pièces pédagogiques que l'on travaille ou fait travailler.

Cela nous éloigne aussi de la réalité de la musique, avec ses fausses notes, les versions que l'on ne réentendra jamais, la question aussi de jouer la musique d'ici et de maintenant in vivo plutôt qu'un enregistrement d'avant et d'ailleurs, de pouvoir faire des ajustements comme on le souhaite et s'arroger le droit de la pratiquer en toute collégialité, d'improviser, de choisir de rencontrer le public plutôt que de le faire asseoir passivement pour écouter ce que le musicien saurait dire mieux que lui.

⁷ GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard Le Seuil. 1989. p.15. Culture savante et cultures populaires.

⁸ Op. cit. p. 16. p. 59.

Le musicien sait-il vraiment ce qu'est la musique au point de ne faire que la professer ? Et cette illusion de pouvoir qu'on lui laisse ne sert-elle pas à simplement à l'écartier de l'espace public et le dissuader de faire valoir une véritable démocratie en acte ce qui déstabiliserait les habitudes institutionnalisées en France. Bien sûr je parle du point de vue de l'utopie d'un musicien mais je m'étonne que si peu la revendiquent. Je vois donc dans les résultats de ce travail, ce qu'il en est de la résistance des mondes autonomes de la musique, ceux qui veulent « innover » musicalement et forment des projets d'associations ouvertes.

Les « bals sauvages » du milieu traditionnel lyonnais sont un exemple de cette résistance comme nos compositions rock qui déplorent les illusions à propos du progrès. La clique répond au temps qui passe. Les orchestres classiques qui se placent en dehors du très courant « réservé au troisième cycle de conservatoire » se posent aussi toutes ces questions d'intégration des publics même s'ils se heurtent à leur formation-formatage.

Si l'art est ordinaire, on doit faire le deuil de cet extraordinaire auquel semble aspirer le musicien maintenu en état d'enfance perpétuel : pas de choix, pas de voix au chapitre, pas d'innovation, pas de parole du public, pas de vagues. Le concert est un exutoire au manque de perspective de la musique.

En anthropologie, la musique est vue comme un « système symbolique qui transcende la parole »⁹, la musique et le projet politique sont donc liés à la dynamique de groupe et ce qui est dit par la musique est vécu par le groupe. En entrant dans la pratique on quitte la contemplation de la musique et on entre dans une forme de réalité, de transformation sociale de la culture.

La musique parle, le rock, le trad sont des musiques engagées dans des revendications d'espaces de paroles, de place pour eux qui ne se sentent pas écoutés ou qui sentent qu'un mode de vie leur a été confisqué.

Les *100 guitares sur un bateau ivre*, oeuvre de Gilles Laval produite en 2017 à Villeurbanne et cette année à Avignon, témoignent de cette croyance qu'on peut fédérer le monde rebelle des guitaristes rock et punk en leur proposant un projet qui leur parle tout en leur laissant vivre leur vision revendicative en marge de la société de consommation. C'est ce projet qui a fait naître notre collectif rock. Dans le monde du bal trad, l'écrin mis en place pour que se fasse l'irruption de la nostalgie et la création des bals sauvages sont des actes de résistance douce.

Ils essaient de sortir de la place qui leur a été assignée : le rock dans des studios de répétition en périphérie ou dans des salles dédiées, le folk à la campagne ou dans le passé, les musées et les locaux associatifs.

On peut aussi constater que les groupes issus du classique ont la même volonté même si ils n'arrivent pas toujours à s'inféoder du système du chef tout puissant ou du modèle unique des grands orchestres à cause de l'imprégnation qu'ils ont vécu dans leur apprentissage.

Néanmoins il y a un vrai désir de jouer une musique actuelle, composées par un membre du groupe ou en cherchant des subventions pour se faire écrire des pièces. Il y a aussi la volonté d'un système démocratique en totale contradiction avec les dérives constatées mais avec le courage général de chercher quand même dans cette direction.

Je pense qu'on peut dire qu'il y a de la part de tous ces musiciens la volonté de convaincre le public par la musique de créer une société différente et de faire corps avec cette société.

c) Rendre audible le message de la musique, avec quelle rhétorique ?

Vouloir adresser un message est le propre du musicien. Le compositeur de musique classique le savait, le musicien rock le souhaite de tout son cœur en révolte, le musicien traditionnel connaît la valeur des messages du passé. Mais qui sait en parler ? Pourtant il existe une science des effets de la parole liée, dans les premiers âges, au chant.

⁹ AROM, Simha et MARTIN, Denis-Constant, *Enquête en ethnomusicologie, préparation, terrain, analyse*, Paris, Vrin. 2015. p.269

La rhétorique est l'art de bien dire, de persuader¹⁰. Or la rhétorique et ses effets, ses conditions, ses prédécesseurs mais aussi l'art de créer de la musique et du discours avec esprit et style, ne sont plus tellement enseignés et nous voilà revenus à un âge primitif de la conversation musicale.

La musique a toujours une fonction. Il est prouvé depuis l'antiquité qu'elle sert à exprimer, défendre mettre en lumière le monde selon différents « modes ». D'ailleurs les discussions sont nombreuses autour des supposés pouvoirs de la musique, destructeurs, thérapeutiques, apaisants... Chacun a son point de vue dans son coin de l'histoire mais ici, la conversation n'a plus lieu. En 15 ans de conservatoire et 15 ans de métier, je n'ai jamais rencontré ce questionnement. On trouve difficilement les mots pour parler de la musique.

Dans le concert, on pourrait pourtant se dire que c'est le moment privilégié de la rhétorique, que c'est la seule fonction attendue puisqu'on s'assoit simplement pour l'écouter. Encore faut-il comprendre de quoi on parle. En effet, les musiques baroques s'adressaient à des gens lettrés et donc beaucoup plus formés à ces questions¹¹. Aujourd'hui on s'adresse à tous et on doit s'efforcer de comprendre et faire comprendre cette ancienne rhétorique quand on joue des musiques anciennes.

Dans le cas des musiques plus récentes voir contemporaines ou actuelles ou trad ou jazz, cette rhétorique est présente même si elle ne porte pas de nom latin et il me semble important de s'y pencher vraiment et d'inventer une nouvelle façon de penser vraiment la musique, ses moyens et ses effets, une sorte de rhétorique moderne.

L'acteur musicien est conscient de cette dimension de la musique, de la recherche et doit pouvoir y être initié correctement. Or aujourd'hui, l'accès à la rhétorique musicale est une spécialité qui intervient - si elle intervient - à la toute fin des études musicales professionnelles d'un élève quand elle était à la base de l'apprentissage du musicien et de l'érudit jusqu'aux lumières¹².

Pour bien faire, un élève devrait dès son plus jeune âge apprendre à reconnaître les moyens employés par un musicien pour faire ressentir un effet sur son public, être capable de l'expliquer et de l'imiter aussi. Cela implique de se documenter sur les modes et leurs utilisations dans l'histoire, de faire des rapprochements avec leur utilisation ces derniers siècles. Par exemple, y a-t-il un rapport entre les utilisations anciennes du mode phrygien et la fameuse #11 du jazz ? Ces questionnements appellent des réponses fouillées de musicologie mais aussi des outils pour les enseignants notamment pour les activités de création que l'on propose aux élèves.

Pour finir, ce qui me semble essentiel ici c'est la facilité qu'on aurait à créer grâce au ressort de cette rhétorique moderne. C'est ainsi plus facilement qu'on pourrait répondre aux compositeurs du passé, construire une musique adaptée aux demandes du public d'aujourd'hui. Les musiciens classiques notamment souffrent de leur ignorance et voilà pourquoi on manque tant de compositeurs alors même que le nombre de musiciens a considérablement augmenté.

Ne partir de rien est impossible. Les racines rhétoriques de l'art la musique nous manquent tout autant que l'enseignement des musiques traditionnelles de nos régions, porteuses de savoirs faire et de savoirs culturels qui tombent dans l'oubli ne nous permettant pas de devenir qui nous sommes ou voulons être. La musique devient alors un grand inconnu, un dieu puissant et mystérieux au lieu d'être notre patrimoine.

Pourtant la musique est traditionnellement présente dans les pratiques culturelles de la transe qui permet à une culture d'avoir une meilleure compréhension des phénomènes qui nous transcendent. Elle sert alors de connexion au grand Autre dont parle Lacan, le pouvoir symbolique, le divin, la métaphysique, le hasard de l'avenir... Cela semble sa juste place. L'ériger en déesse pourrait nous placer bien en deçà de ce que nous sommes. De drôles de démiurges créatifs.

10 GARDES-TAMINE Joëlle, *La rhétorique*. Armand Colin. Paris, 1996. p.8

11 HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical*. Gallimard. 1984. Saint-Amand (2002) p.9

12 CHÂTEAU, Jean (coll) , *Les grands pédagogues*. Paris, 1980 PUF, La pédagogie des Jésuites, 1548-1762, Pierre Mesnard p. 57

Plus sérieusement, la musique sert aussi de support au groupe social (cohésion politique dans les musiques républicaines des fanfares et harmonies, musique de danse, d'enterrements, de mariages, d'églises, de culture commune...). En cela elle porte les messages de la société : message de l'organisation politique, parole des chansons, choix des musiques qu'on danse, message philosophique de Bach et Beethoven, messages d'adieux... Nous serions bien mieux armés pour prendre part à la conversation du monde avec quelques exemples analysés des effets et arguments de nos aînés.

Il est peut-être temps de remettre des mots sur nos émotions et aussi de se poser la question de ce que nous souhaitons produire comme effet sur le public¹³.

Ici, je ne veux pas que la pensée dicte à la musique en toutes circonstances, je plaide pour un juste milieu qui puisse laisser apparaître aussi ce qui ne relève pas du discours de façon plus entière et multiple.

Je pense par exemple au piano d'Alban Berg et à son utilisation particulière comme un sous-titrage dans l'opéra Lulu. Il s'agit de sortir de la torpeur de la musique qui nous manipule. Les passions violentes, objet de la catharsis de la tragédie de cet opéra s'opposent aux réflexions humaines du compositeur contenues dans la partie de piano. Les partitions de JS Bach et LV Beethoven quant à elles ne cessent de décrire ce que Pierre Favre appelle les « passions modérées qu'il convient d'enseigner ». Se laisse-t-on emporter par la musique ou bien la regarde-t-on en connaisseur goûtant les subtilités de son discours?¹⁴

Et si la musique nous demandait de faire les deux à la fois? De pleurer en comprenant pourquoi on pleure? De mettre des mots, de la poésie sur certains de nos mystères? Alors pourrait-on dire que c'est une technique difficile en même temps qu'un art de la connaissance de soi. Et que cet art de vivre dans lequel de nombreux musiciens nous ont précédés et se côtoient mérite qu'on s'y attarde pour l'enseignement de la musique et la création impliquant de la musique.

d) « Etablir une coopération permettant de créer une musique qui a du sens »¹⁵.

Il semble donc que nous ayons besoins de nous émanciper de certaines formes de pouvoir tout en renouant avec notre capacité de créer du discours. Il semble aussi que nous ayons besoin d'inscrire notre pratique de la musique en acte dans une société qui bénéficiera de ses bienfaits.

C'est le tour de force réalisé par l'Association for the Advancement of Creative Musicians à Chicago, une fédération de musiciens afro-américains de jazz et musiques improvisées. Ils se sont fédérés d'abord pour avoir du poids et résister à l'industrie musicale des années 70, pour s'entraider, et se documenter. Ils ont ensuite acheté des locaux pour aider leur communauté, participer à la vie quotidienne et en tant que musiciens, se donner les moyens de mener une vie bonne, loin de la drogue, des tournées interminables, de rester près de leur famille et de transmettre.

L'improvisation et la création sont des éléments constitutifs : ils inventent leur musique et s'y inventent tout en inventant leur communauté et leur cadre de vie avec une vision de la liberté comme un cadre d'exigence qui ressemble à la liberté de l'improvisateur d'un orchestre de jazz. En cela il rajoute une fonction d'innovation au modèle que nous avons observé.

Pouvoir s'insérer avec bonheur dans une société et y participer en tant qu'élément actif et étayant est le souhait caché de toutes les pratiques sociales de la musique. L'autonomie n'en est pas le but. Le lien, le tissage est l'objectif même quand il est ignoré des protagonistes eux-mêmes. Ici il est pris en charge par tous les membres à part égale. Chacun s'y investit à sa façon.

13 FAVIER Jacques, *La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects ? perspectives historiques et théoriques*. Thèse de philosophie. Université de Strasbourg, 2017, p 244

14 Ibid p.260

15 Muhal Richards Abrams cité dans : PIERREPONT, Alexandre, *La Nuée, l'AACM, un jeu de société musicale*, Parenthèse, Saint-Etienne, 2015 p.244

Ce qui m'a fascinée dans les groupes de pratique musicale dont j'ai relaté quelques moments, c'est qu'ils se distinguent de simples groupes de pratique collective de la musique dans une école ou le métier en cela que c'est l'envie d'un certain type de musique qui fait se réunir des gens de différents horizons et produire une forme d'émancipation. Bien sûr on peut trouver des corrélations de types sociologiques, les musiciens rencontrés sont blancs, adultes et ont suffisamment de moyens pour penser à autre chose que subvenir aux besoins du lendemain ce qui est bien peu. J'ai rencontré des étudiants, des ouvriers, des professeurs, des cadres, des employés, des acteurs des mondes culturels, des hommes et des femmes, des artistes.... Et tous se confrontent seuls au groupe dans le but de construire collectivement la musique qu'ils aiment pratiquer et à laquelle ils ont été initiés au préalable. En cela, ils poursuivent un but artistique totalement gratuit, avec naïveté certes parfois mais aussi constance. Et dans cette quête, tous ont fait le choix du collectif dans la volonté de la vie associative. De là à une véritable organisation sociale, il y a un grand pas qui a été fait par l'AACM.

Un premier point : conquérir de l'espace public.

Dans tous les exemples cités, la musique est supposée privée de par son statut associatif. Il lui faut des lieux autorisés. Le recours à l'association permet de pallier à ce conflit entre pratique publique et recherche de lieux d'accueil et de se relier à la commune, à une école, un lieu ou bien comme l'AACM, de posséder des locaux permettant de soustraire une population à la ville et à l'anonymat.

En sortant de leur maison pour se réunir, les musiciens abandonnent un certain nombre de prérogatives permettant la rencontre avec autrui sous la protection du prétexte de la musique. Il y a en filigrane, l'envie d'investir le territoire de la collectivité avec le collectif de musiciens présents dans un même lieu.

La musique se fait en partage et se contextualise: fanfares, danses, commandes, cérémonies intergénérationnelles, habitudes, pour se voir et boire un coup, entretenir une pratique, sortir de la zone de confort, découvrir, la musique est un prétexte avant tout. C'est la société elle-même qu'on reconstruit. La conquête de ces lieux privés rendus à la collectivité fait partie du processus et permet de prendre une place dans la société, de développer des rencontres.

Se soustraire au pouvoir

En fait, la pratique sociale de la musique suppose une organisation sociale qui va au-delà de toute hiérarchie politique externe et interne. Elle est profondément liée à une solide organisation socio-culturelle de valeurs inscrites dans le quotidien et finalement, si elle se met en pratique en toute harmonie, elle se libère du pouvoir.

Or le pouvoir ne supporte pas d'être évacué de force. Souvent il refait surface à travers la personne du chef ou bien dans des dissensions internes qui coupent le groupe en deux. Les pratiques sociales apparaissent donc pour moi comme des espaces de dimension militante dans lesquels les interdits de prise de pouvoir doivent arriver à être posés. Le groupe doit être volontaire dans son entièreté. Et cette façon de vouloir intégrer tout le monde et non une simple majorité en reconnaissant à chacun une marge de différence est fortement valorisée. Pourtant ce charme commun apparaît dans le même temps comme la grande fragilité de ces groupes. Là aussi, un apprentissage commence.

Pour tisser le lien social.

Dans tous ces lieux où les musiques représentent des émotions "gratuites", on note l'importance du concert, du partage avec un public de ce qui est jugé bon. Derrière se profile l'envie de faire un acte visible dans le quotidien d'un public, l'envie de transmettre aussi. Non seulement la musique peut accompagner le quotidien (musique de travail, de méditation, de fêtes) mais elle implique aussi différents rapports au temps (soutien, passe-temps dans l'ennui, efficacité d'un message, révolution intérieure). Ce qui interroge c'est la primauté du concert sur les autres modes d'expressions. Il y a un pas à faire vers le quotidien des gens en lui-même. Par exemple, les enterrements, les mariages, l'extérieur, les fêtes ne sont pas investis à leur juste valeur...

Dans la musique dite classique, la primauté de l'orchestre, du concert est évidente. On peut se demander où sont les pratiques expérimentales, les pianistes, les guitaristes... En musiques

actuelles aussi, il y a des canons et parfois cela peut être un frein à la création, à inventer des nouveaux modèles. Il faut bien dire aussi que pour inventer du nouveau, il faut pouvoir se rencontrer, ce que font difficilement ces groupes sinon dans un cadre de concours, de comparaison car il n'y a guère de lieux pour ça. Les associations sont de petite taille et agissent séparément sur une petite échelle. C'est pourquoi le territoire est si important car il est le lieu de toutes les rencontres réelles à rendre possibles, le lieu de fédération de ce type de structurations.

Les musiciens ne sont pas aguerris aux pratiques politiques de groupe, pas à l'aise à parler de ce qu'ils font pourtant avec bonheur et obstination, pas forcément prêts à abandonner l'illusion de pouvoir qu'ils ont par leur musique, ou à faire le deuil de leur idée de la musique comme un grand Autre intangible et tout puissant. Ils ne sont pas non plus conviés souvent à prendre des décisions politiques. Mais ils pourraient.

L'idée de faire société avec la musique c'est plutôt tisser une œuvre d'art humaine, une œuvre de lien social. La musique y est un outil de cohésion et pas plus, un agrément, un garde-fou. Et cela nécessite aussi une bonne organisation dans laquelle les limites sont posées et comprises par tous. Cela nécessite aussi un territoire politique à penser et travailler. Ce qui nous amène à la dernière partie : comment transmettre la musique pour soutenir ces véritables productions de valeurs.

III. les besoins d'un apprenant qui veut évoluer dans ces contextes

A la lumière des précédents chapitres, je souhaite poser la question de l'école à partir des besoins d'un musicien en vue de faire société. Le fameux amateur éclairé des textes cadres¹⁶ que nous sommes appelés à former mais nulle part pris en compte dans les politiques des institutions d'enseignement pour la réalité des pratiques relevées sur le terrain. En faisant apparaître certaines logiques de la vie musicale d'un musicien du quotidien, je voudrais explorer les possibilités d'amélioration de notre système pédagogique pour aider la mise en société de la musique. En effet un musicien souffre de ses errances dans une organisation non préparée à la coopération.

a) De la question des personnes et structures ressources

Ce qui m'a interrogé au début de cette recherche, c'est de ne voir les musiciens amateurs qu'à travers leur recensement dans les écoles et MJC qui effectivement encadrent ces pratiques de chorale, d'harmonie, d'apprentissage... Je n'arrivais pas à faire apparaître les chiffres des musiciens qui pratiquent effectivement la musique et leur répartition, leurs musiques de prédilection, leurs organisations.

Il semble par exemple, que la réflexion en cours à la CMF soit de former de plus en plus de chefs d'orchestre ou de directeurs artistiques professionnels et rémunérés pour encadrer ces pratiques qui représentent des emplois encore vacants.

Je me place ici d'un autre point de vue, plus proche des avancées pédagogiques réalisées par les musiques actuelles et de la notion d'accompagnement. De quoi ont besoin les musiciens en cours d'autonomisation pour évoluer en dehors des écoles, comment leur permettre d'exister en tant qu'organisations indépendantes d'artistes et non comme des éternels apprenants à contrôler tout en répondant à la demande de formation ?

Les écoles de musiques pourraient être à même dans un futur très proche de développer un pôle ressource qui pourrait intervenir et former les musiciens qui le désirent à la direction d'ensemble ou à la prospection de groupe et cela dans la même idée qu'ont développé les sites d'éducation populaire ces 20 dernières années, en accompagnant et pas en encadrant d'un bout à l'autre. On peut imaginer des formations courtes, des échanges de pratiques réunissant les membres investis de ces groupes, des festivals pour se rencontrer, des encadrements de type démocratique.

Les groupes de pratique sociale de la musique tentent par leur activité récurrente de se réapproprier du politique. Comment discuter d'un projet, s'y investir et donner à la mesure de ce qu'on peut et de ce que l'on désire créer. Il s'agit donc bien de donner le pouvoir à des groupes de se prendre en main politiquement mais aussi artistiquement et techniquement en répondant positivement à une demande mais sans forcément rendre un intervenant professionnel indispensable. Une des missions identifiées des écoles de musique pourrait donc être une mission conseil en formation à destination de ces porteurs de projets.

Ces moments de ressources partagés pourraient aussi amener chacun à se rencontrer et donc par là même nous pourrions avoir une cartographie plus précise des activités musicales hors cadre sur un territoire. Des séminaires, des scènes ouvertes, des bœufs et autres gourmandises sociales comme des bals éclectiques ou des actions caritatives à organiser en association, toutes ces idées, si elles sont mises en place et suivies par des professionnels, peuvent contribuer grandement à faire apparaître des musiciens et leurs pratiques invisibles. En effet, j'insiste sur le suivi du professionnel qui doit être capable, ce qui n'est pas encore accepté

¹⁶ Ministère de la Culture et des communications, Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacle, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008 :

«- Renforcer les liens avec les pratiques en amateur

La mission première des établissements étant de former des amateurs, les établissements veilleront à favoriser les liens avec la pratique en amateur existant à l'intérieur ou à l'extérieur du conservatoire, afin qu'un grand nombre d'élèves poursuivent leur pratique artistique au-delà des enseignements du conservatoire.» p.3

aujourd'hui, de faire apparaître les calendriers, les annuaires et les interactions qu'il crée dans un territoire tout en étant reconnu pour ce travail qui demeure invisible ou inexistant dans les écoles types.

En plus des accompagnements ciblés, il faut offrir un interlocuteur spécialiste et une structure contenant des ressources documentaires même dématérialisées. L'idée est qu'une personne souhaitant efficacement faire avancer son groupe puisse trouver quelque part les documents pertinents. Ces ressources doivent être théoriques, légales, pédagogiques, pratiques mais aussi contenir les fameux annuaires recensant les relais professionnels et les associations au niveau communal, départemental et régional comme national et permettre des rencontres informelles dans un espace qui accueille de façon pluridisciplinaire des artistes, des commerçants, des structures territoriale... Les idées d'écoles ressources, de réseau pourrait s'enrichir ici d'une mission tangible et transdisciplinaire.

Il faut veiller à sortir le plus possible du tout institutionnel qui règne actuellement où seuls sont visibles les musiciens qui passent par les systèmes éducatifs, par l'intermittence, les pratiques amateurs encadrées par des professionnels et faire une place dans les statistiques et les écrits professionnels aux musiciens du quotidien qui ne sont pas animés des mêmes préoccupations et se passent très bien de l'institution. On l'a vu, leurs préoccupations sont plus proches de la réalité politique et sociale du terrain que ne le sera jamais l'école de musique. Il n'est donc aucunement question de les capter, de les encadrer, de les contraindre, de les former mais de les laisser exister et proposer des leviers qui n'existent pas encore mais qui manquent fortement pour tisser les liens socio-musicaux d'une société globale dans l'écoute.

b) Les questions pédagogiques au service des pratiques sociales de la musique

La création au centre

La première question qui me vient est celle de la création : il me semble important de redonner la possibilité de créer ses musiques et ses spectacles et de désacraliser le travail de composition. En effet, aujourd'hui le compositeur est souvent un leader comme les autres, travaillant en solitaire et possédant le pouvoir par son acte même de créateur. Il faut redonner ses lettres de noblesse à l'invention, la créativité, l'improvisation mais aussi les enseigner comme on enseigne un artisanat : en produisant des pièces en série. Dès l'école de musique, dès tout petit, on peut commencer à accompagner les compositions, générer les croisements expérimentaux entre les arts et les esthétiques, provoquer des rencontres avec le public et la transformation même du public à travers un véritable engagement à s'interroger sur ce que l'on produit. . On a pu voir avec l'AACM que l'acceptation de la créativité de chacun est un prérequis pour construire une société (musicale) viable.

L'écriture, une technique de la musique au même titre que la sonorisation, l'informatique...

Le traitement de l'écriture en lien avec la création et non en lien avec la lecture se fera bien plus naturellement et nous aurons des lecteurs avertis qui sauront laisser une trace pour mémoire de leurs compositions. La question de l'accès aux logiciels informatiques et d'enregistrement est en lien avec ces questions : il semble important aussi d'enseigner la technique de la musique qui se joue aujourd'hui pour tous par le biais de la sonorisation et de l'enregistrement. Il faut faire fréquenter ces réalités de la musique dès que possible et sans attendre à nos élèves dans la diversité de ce qui existe.

Le concert n'est pas l'aboutissement de la vie du musicien

La question du concert et de la contextualisation de la musique, comme la sonorisation, doit être rendue à l'élève. Nous sommes aujourd'hui dans un lien stéréotypé au concert comme moment roi de la production de la musique. Environ cinquante auditions d'élèves l'an dernier dans une école associative de 450 élèves pour laquelle je travaille indiquent ce que l'on « attend » d'un musicien, tout comme des agendas d'organiseurs de spectacles complets ne

produisant que des saisons de spectacles où l'on contemple l'objet artistique unique. Sa récurrence non questionnée pourrait être transformée au profit d'une vraie interrogation sur l'objet musical. Comment aller vers des publics actifs ? Comment changer nos habitudes professionnelles ancrées. Ces questions sont à travailler entre les professionnels du terrain et les amateurs de ce terrain car les liens sont à inventer dans de nombreux lieux de vie par le biais des associations et du territoire socio politique. Vouloir que la musique soit le centre d'intérêt n'est pas toujours possible. Bien souvent, elle n'est qu'un élément du décor. C'est dans ce relâchement que pourront se nouer les partenariats, les conversations, les découvertes, les rencontres les plus créatifs.

Connaître les lois qui régissent notre art pour pouvoir les utiliser.

Aujourd'hui, on apprend à jouer de la musique mais pas vraiment à se demander ce qu'elle est, ce qu'elle dit et comment elle le dit.

Dès lors que l'on se permet de faire ces travaux de recentrage se pose la question de la rhétorique de la musique. Qu'est-ce que la musique nous permet d'exprimer ? La question politique du message de la musique et donc de comment on le fait passer, à qui et pour quoi est primordiale. La question de la rhétorique musicale centrale jusqu'à l'époque baroque a disparu de l'enseignement littéraire et musical. Pourtant, par ce biais, des exemples peuvent être lus et contextualisés, des créations réalisées, un regard peut être porté sur la musique en elle-même. Il est si difficile de parler de la musique qui est placée dans une sphère « sacrée » sur laquelle on n'a pas de mots et pas vraiment de droit à la parole. Cette sphère artistique échappe aujourd'hui au regard critique par manque d'outils pour en parler mais aussi parce que nous aimons que cela soit inaccessible. Or la musique n'est pas Dieu, juste un moyen d'en parler pour le plus croyant des musiciens. Les musiciens passionnés nous apprennent qu'on peut écouter des heures de musique et savoir en parler à la perfection, comparer des versions de tous les concerts de nos musiciens préférés et analyser ce qu'ils peuvent nous dire, nous faire sentir, comment ils ont été construits et vécus. Ils nous apprennent aussi que l'on peut être créatifs et s'en détacher.

Apprendre à se positionner dans un groupe, à accepter le collectif et la collégialité.

C'est là qu'apparaît la politique des groupes et des apprentissages avec notamment celui du leadership pour tous : les questions de l'ordre de ce qu'on appelle la direction artistique appartiennent à tous les musiciens. Cela arrange le pouvoir et la passivité de ne pas le remettre en question dès l'école de musique. L'art de la musique est aussi un art des choix dans l'instant et donc il faut lutter contre l'habitude qui nous empêche de prendre des décisions artistiques et d'en parler sans conflits car c'est la base d'un fonctionnement collectif. Il me semble que nous passons complètement à côté encore trop souvent et l'institution peut être remise en question puisque l'uniformisation de l'enseignement est une spécificité française. A nous de nous réapproprier cela de sortir de ce conformisme derrière lequel nous nous cachons volontiers. Cela interroge quand même notre vision du musicien. Le musicien a-t-il le droit d'être créatif, original, libre de ses choix esthétiques et politiques en France ? A-t-il le droit de s'imposer plus sans être le centre de l'attention, l'objet du fantasme ? Peut-il être formé à la prise de position en groupe qui ne soit pas une valorisation d'égo mais bien un service rendu à la communauté et faisant participer cette communauté.

L'emprise du pédagogue ne peut plus être permanente. On y perd trop à cause de la passivité même de l'apprenant qui associe sa pratique de la musique avec cette passivité. Il attend qu'on lui dise quoi faire, prof, chef ou partition ou même esthétique pure et dure. Il a aussi du mal à faire le deuil de sa toute-puissance avec un modèle au-dessus de lui. Pourtant tout projet collectif implique d'adapter ses prérogatives personnelles à la situation en cours. En tant que pédagogue, en conservant notre vision unilatérale descendante et hiérarchique de la pédagogie, nous formons des interprètes, disqualifions des artistes et passons complètement à côté de notre mission de service à la société en reproduisant ce qui nous a été enseigné. Nous perdons aussi la chance de pouvoir être musiciens aux côtés de nos élèves, artistes au même travail.

Renouer avec les musiques traditionnelles et avec notre culture musicale

Il me semble que dans cette démarche de réappropriation de notre identité collective et politique, les études devraient porter sur les différentes racines culturelles de la musique, ce qu'elles sont comment on s'y connecte, qu'est-ce qu'elles véhiculent comme savoirs et quels

en sont les modes de transmission, d'appropriation. Modes et tempéraments variés, cultures des musiques actuelles à porter par les élèves dont c'est le projet pédagogique qu'ils peuvent mettre en partage dans l'école, musiques traditionnelles, autant de musiques qui permettent de se construire. L'égalité entre les esthétiques par l'ouverture de départements musiques actuelles, jazz, chansons, musiques traditionnelles, du monde... a été une première étape. Aujourd'hui, il faut aussi se battre pour y avoir accès de fait et que la formation prenne en compte l'importance que de ce que véhiculent ces musiques. La place par exemple des racines de la musique traditionnelle a permis d'alimenter la période romantique de même que la tradition d'improvisation a générée la génération du Sturm und Drang.

Accepter de faire de la musique avec des entrées différentes, des chemins adaptés à tout un chacun et sortir de la vision de dominance de la pratique virtuose d'un instrument.

A l'heure actuelle de nombreuses propositions sont en cours qui changent l'organisation même des cours de FM et d'instrument. Ils peuvent être proposés en soutien, hors cursus, comme un coaching instrumental, accompagnés de découverte de répertoire par le déchiffrage et l'analyse qu'ils soient lus ou entendus. La pratique d'un solfège de l'audible comme proposé par Alain Savouret¹⁷ est complètement d'actualité. Il faut développer l'oreille du spécialiste par la pratique de l'improvisation, de l'écoute directe et de la réponse du collectif. La conscience du son, de ses qualités, de ses recoins intérieurs seraient très profitable aux ensembles qui tentent d'exister comme orchestres. L'improvisation libre et l'improvisation sur grilles ont leur place. Cela permet de prendre en considération l'objet musical comme un objet qu'on entend et non un objet que l'on voit sur une partition.

Par la même occasion, cela permet de travailler sur des entrées en musique par le collectif qui sont moins chères. Tout cela portera ses fruits si l'on est capable de remettre en question le rôle même du chef et par là même du pédagogue et du directeur. Les Musiques actuelles amplifiées ont fait ce chemin. Elles nous interrogent en tant que professeur sur notre droit à prendre des décisions politiques ou esthétiques pour un groupe. On peut se poser la même question face à un élève seul. Les choix esthétiques doivent être faits en conscience et sans jugement de même que les choix politiques que sont le répertoire choisi, la façon de l'aborder, la posture face à la création, la place de l'improvisation et du collectif. Toutes ces questions sont trop souvent oubliées et l'élève suit le parcours qu'on a imaginé pour lui sans lui.

On le constate aujourd'hui, il n'y a pas une seule façon d'être musicien, être spécialiste de son instrument. Il y en a beaucoup d'autres notamment par le foisonnement des styles que l'on peut aborder, en questionnant aussi la place de l'instrument unique. Avant le Conservatoire de Paris, les musiciens jouaient de nombreux instruments, les compositeurs aussi qui pouvaient les manier et en tester eux même le registre, les possibilités techniques, les caractéristiques... Les musiciens multi-instrumentistes sont souvent stigmatisés car jugés moins bon sur leur instrument de spécialité. Cela dénonce tout de même une grande importance accordée aujourd'hui à la virtuosité, à la complexité qu'on observe dans le monde du jazz à Lyon par exemple dans les bœufs, devenus des jam sessions il y a quelques années, mais toujours réservés à un public très averti car le répertoire abordé est souvent rapide et bavard. Pas de place à l'amateur de Blues ou de free jazz dans les lieux de rencontre habités par des musiciens semi professionnels et sortis des institutions lyonnaises. Cela induit quand même un certain conformisme. Il est très difficile d'être soi-même dans ces contextes et d'écouter vraiment la musique dans les effets qu'on cherche à obtenir sur soi et le public quand toute notre attention est tournée vers la « maîtrise » d'un instrument.

Il me semble que le schéma d'orientation de 2008 va heureusement dans ces directions souvent contournées par les « lots » concert ou pédagogique¹⁸ qui s'assurent si souvent le respect des codes de la part du public et des participants.

17 SAVOURET, Alain, *Introduction à un solfège de l'audible, l'improvisation libre comme outil pratique*, Symétrie, Lyon, 2010.

18 Op. cit. p. 16. p. 59.

c) la constitution socio-politique solide et diversifiée d'un territoire musical

Nous sommes tous dans des pratiques sociales de la musique ou dans des écoutes sociales de la musique. Il y a de la place pour tout le monde, professionnels et amateurs, au vu de la désertification de la musique vivante dans certains événements qui ont recours exclusivement à des enregistrements.

Les politiques culturelles liées à la musique ces 50 dernières années ont apporté beaucoup de nouvelles structures et ont notamment porté l'essor des musiques actuelles. A Lyon par exemple, le nombre de salles, de possibilités de rencontre et de programmation a été multiplié par 10 ces vingt dernières années. Des salles intéressantes, novatrices et différentes ont vu le jour dans le sillage des Smacs (Épicerie moderne, Périscope, Jackjack ou associations type Kraspek music ou Tango de Soie ...). De plus on recense beaucoup plus d'amateurs et de professionnels formés à la musique qu'auparavant. On peut donc considérer qu'un premier grand pas a été accompli et qu'il s'agit de faire le second et ce second se situe probablement dans un faire autrement à inventer.

On peut par exemple proposer des nouveaux fonctionnements aux centres culturels, aller vers leur mise en réseau, inventer de l'animation par des professionnels et des amateurs pour que les équipements qui existent génèrent de la rencontre publique. Dans les cas où, au contraire, ils n'existent pas de « nouvelle » construction, on peut parier que les rencontres toujours plus nombreuses et productives créeront des mouvements vers des lieux jusque-là désertés dans lesquels on pourra se réinstaller plus facilement et renforcer des liens entre les associations d'habitants et les collectivités territoriales.

Pour ce faire, il y a une diversification des rendus possibles du travail musical à faire, une contextualisation de la musique qu'il faut promouvoir, donc un travail de visibilité, montrer que la part la plus coûteuse a été accomplie et qu'il reste maintenant à faire fonctionner ce qui existe déjà. Cela contribuerait aussi à faire apparaître de nombreuses idées non représentées dans la société actuelle et dont on pourrait parler, enrichissant le débat actuel un peu appauvri par les événements difficiles que nous traversons et auxquels nous ne savons pas comment faire face. Par exemple, des projets liés à l'écologie bénéficieraient d'une couverture publicitaire artistique, musicale et des projets de jardins partagés pourraient aller avec des collectifs de musiciens engagés sur un terrain-terreau fécond. Les arts graphiques y reprendraient leur place ainsi que les épicerie et cafés de proximité. Les musiques expérimentales aussi, l'improvisation, les musiques d'ambiance, de méditation, d'accompagnement du quotidien aussi. Les activités pourraient se faire en commun. Quoi de plus formateur pour des musiciens qu'accompagner des séances de jardinage, de qi qong ou de danse ? Quel meilleur public que celui qui n'est pas là pour écouter la musique uniquement mais pour vaquer à ses affaires ?

Les maillages d'associations seraient aussi des leviers puissants face aux groupements des entreprises du marché et des politiques internationales. Il faut mutualiser nos forces avec ce qui existe déjà de politique car l'art est tout sauf une affaire privée.

Nous avons besoin de progresser sur les questions politiques de mise en commun. L'art par sa gratuité (l'homme est un animal artiste) et particulièrement la musique, éphémère par nature, peuvent nous permettre de penser le progrès qui nous a apporté un confort mais aussi de grandes questions anthropologiques à résoudre. Nous l'avons vu, le politique a été confisqué à la sphère publique, et la musique aussi, pour aller se jouer dans des salles de concerts et les studios de l'industrie musicale.

Si je me suis intéressées aux amateurs d'un premier abord c'est parce que le professionnel que je côtoie en tant que collègue, soumis à une pression sociale et financière, pris dans les flux complexes de ses sphères de musiciens spécialistes, n'a pas le temps de travailler les questions que se pose l'amateur en tout premier lieu. En effet, toute tentative d'innovation prend du temps et se heurte à des impensés qu'il faut être en capacité de résoudre car nous

n'avons pas été formés à cette pratique sociale et concrète de la musique mais à exécuter une partition (écrite ou non) millimétrée.

Les réflexes individualistes et productivistes mettent souvent en périls les projets ambitieux et même les relations interpersonnelles. Il y a une urgence à s'ouvrir à une pratique plus ouverte et plus à même de proposer des solutions concrètes au travail d'équipe, musical, pédagogique ou de structuration du territoire. La place du chef est à remettre en cause. La relation du musicien au pouvoir est très forte. Les directeurs et chefs d'orchestre s'arrogent souvent le pouvoir des décisions artistiques unilatéralement, et les pratiques dites collectives sont souvent des pratiques avec un chef. Je n'ai pas trouvé de chorales ni d'harmonies autogérées avec un chef dont le statut est le même que celui des exécutants ?

Les musiciens y sont tellement habitués qu'ils ne le voient même plus. Ils produisent, sous l'égide de celui qui est désigné comme le meilleur et le plus à même de prendre toutes les décisions, comme au sein d'une entreprise hiérarchisée, un produit musical qui pourrait être vendu.

Cette façon de travailler ne permet pas de vraiment parler de la musique ni de créer de simples lieux de rencontre et d'échange qui seraient un plus dans notre quotidien. Les activités sont dissociées, cloisonnées avec le sport dans un lieu, le centre-ville ailleurs, les écoles en dehors, les commerces hors du centre culturel et aucune propriété collective autogérée comme des jardins partagés à « habiter » pleinement¹⁹. Aujourd'hui, se pose le défi de l'isolation subie de plein fouet dans la pratique du musicien par le biais de nos élèves qui ne veulent plus pratiquer tous seuls à la maison. A nous donc d'œuvrer avec les écologistes, les politiques, les cultivateurs, les écoles et les habitants pour tisser une société plus en lien.

19 HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, traduit par André Préau, Saint-Amand, Gallimard, 1958 *Bâtir habiter penser* et « ...L'homme habite en poète... » pp. 171 et 224

CONCLUSION

Les pratiques sociales de la musique que j'ai pu observer sont souvent des pratiques privées sous un régime associatif et qui ne peuvent à elles seules renouer avec la dimension publique même si c'est leur volonté et leur droit. Le musicien n'a que très peu de place dans l'espace public, il doit y demander des autorisations, répondre à un cahier des charges de concert-spectacles achetés par des centres culturels ou des labels quand il s'agit de la grande distribution, attendre la fête de la musique pour se produire en extérieur.

Pourtant la dimension publique et collective est inhérente à la société et la musique fait partie du politique, de l'écologie et de notre façon d'habiter le monde en tant qu'êtres humains, en tant que poètes disait Heidegger.

Considérer les pratiques sociales de la musique comme une réalité statistique peut nous aider à construire des générations de musiciens plus heureux et soudés. Cela peut aussi nous permettre d'investir la sphère publique en tant qu'artistes dans le quotidien et contribuer à faire abandonner le mythe du concertiste de génie qui finit par perdre sa vie dans des tournées orchestrées dans des lieux autorisés comme l'apothéose d'une vie de musicien.

Si je me suis intéressée aux pratiques autonomes et non rémunérées de la musique, c'est avant tout parce que les subventions qui régissent la vie musicale française créent une orthodoxie que l'on peut rapprocher d'ailleurs de celles en cours dans d'autres organes subventionnés par l'état: la presse, la politique et l'agriculture, des mondes qui souffrent tout autant que le nôtre.

Ce que j'espère, c'est que nous serons à même dans les prochaines décennies, de reprendre la main sur nos pratiques musicales, sur leur diffusion, leur enseignement, sur nos échanges et sur les liens que nous entretenons sans nous en rendre compte nous musiciens, avec la vie politique, médiatique et avec le vivant, la nature et le quotidien humain.

Les musiciens travaillent à l'édification de la société avec les autres corps de métier en polissant les liens qui nous unissent par le biais des moments passés ensemble. Tant d'espaces de rencontre sont à recréer....

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W.. *Introduction à la sociologie de la musique*. Editions Contrechamps. Annecy : Périssin-Fabert, 1994. 237p.
- AMADO, Gilles et GUITTET, André. *Dynamiques des communications dans les groupes*. Armand Colin. Paris, 1975, 1997. 213 p. (collection U)
- AROM, Simha et MARTIN, Denis-Constant, *Enquête en ethnomusicologie, préparation, terrain, analyse, Paris, Vrin*. 2015. 285p. (MusicologieS).
- BECKER, Howard S.. *Propos sur l'art*. L'Harmattan. 1999. 217p. traduction sous la direction de Jean Kempf (Logiques sociales)
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude. *La reproduction*. Les éditions de Minuit. Paris, 1970 (1983) 279p. (Le sens commun)
- CHÂTEAU, Jean (coll) , *Les grands pédagogues*. Paris, 1980 PUF, La pédagogie des Jésuites, 1548-1762, Pierre Mesnard. 378 p.
- GARDES-TAMINE Joëlle, *La rhétorique*. Armand Colin. Paris, 1996. 181p. (Cursus)
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire, misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Gallimard Le Seuil. 1989. 257p. (Hautes études)
- FAVIER Jacques, *La rhétorique musicale et les émotions: éveil ou expression des affects ? Perspectives historiques et théoriques*. Thèse de philosophie. Université de Strasbourg, 2017, 282p. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01830467/document> le 5/12/18
- HARNONCOURT, Nikolaus. *Le discours musical*. Gallimard. 1984. Saint-Amand (2002) 294p. (Nrf)
- HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, Saint-Amand, 1958. 349 p. (Tel) traduction d'André Préau
- ILLICH, Ivan, *Le travail fantôme*. Seuil. 1981. Saint-Amand. 161 p. traduction de Maud Sissung
- LEFEBVRE, Noémi. *Education musicale et identité nationale en Allemagne et en France*. Thèse de Sciences Politiques. Grenoble : Université Pierre Mendès France, 1994. 369p.
- PERRENOUD, Marc (sous la dir.). *Terrains de la musique – Approches socio-Anthropologiques du fait musical contemporain*. L'Harmattan. Paris. 2006. 249 p. (Logiques sociales)
- PIERREPONT, Alexandre. *La Nuée – L'AACM : un jeu de société musicale*. Parenthèse. 2015. Saint-Etienne. 443 p. (collection Eupalinos)
- SAVOURET, Alain, *Introduction à un solfège de l'audible, l'improvisation libre comme outil pratique*, Symétrie, Lyon, 2010, 186 p. (Pédagogie)

Magali PERRET

*Les pratiques sociales de la musique.
Que nous apprennent les musiciens dans les collectifs ouverts, non
rémunérés et autonomes de la musique ?*

Résumé: Ce mémoire traite des pratiques sociales de la musique qui ont lieu lorsque des musiciens se rassemblent hors de chez eux pour pratiquer la musique qu'ils ont choisie sans motivations financières.

En découle une organisation type, variation de l'association, et la mise en lumière de désirs autour de la musique qui peuvent alimenter nos pratiques pédagogiques car il semble évident que les personnes qui les pratiquent voudraient aller plus loin à la rencontre de la société que ce qu'ils font aujourd'hui. Leur formation pourrait les y aider et les institutions pourraient les prendre en compte dans leur indépendance artistique.

MOTS CLÉS: ethnomusicologie, organisation des collectifs de pratique, aspirations des groupes de musiciens, adaptation pédagogique.