

Champs culturels

ISSN 1253-0352

n° 7 - juin 1998

Direction générale de l'enseignement et de la recherche



REGARDS CROISÉS**QUESTIONS DE SONS**

- 1 Univers sonores et pratiques culturelles (J-P. Achard)
- 2 Pratiques musicales actuelles: approche sociologique des genres récents (A-M. Green)
- 5 Pratiques musicales chez les jeunes et intervention éducative (G. Boudinet)
- 7 Condensés de savoirs (J-M. Dupêchaud)
- 8 Esthétismes musicaux et préférences sonores (J. Subileau)
- 11 De Charybde en Décibel (D. Debienassis)
- 13 Remarques sur le «phénomène» électroacoustique (F. Delalande)
- 16 Construire un son (M. Chion)
- 20 Tribulations d'un pédagogue au pays des sons (M-N. Brun)
- 22 Appellation sonore (P. Le Roux)
- 23 Musique et partenariats (V. Niqueu)
- 46 La musique au ministère de la Jeunesse et des Sports (L. Dioudonnat)
- 48 La culture est dans le pré (G. Casamayou)
- 51 Morceaux choisis (B. Lubat)
- 53 La mémoire en mouvement (J-P. Tissanié)
- 55 A chacun de trouver sa voix (V. Pérez)
- 57 A l'écoute de musiques d'ailleurs (L. Gunnel)
- 59 En avant la zizique ! (M. Guillemain)
- 61 Elèves du lycée de Châteaulin: parlons musique.
- 62 La bourse aux spectacles (C. Vermorel)
- 63 De Marjolaine à Génépi... (A. Balembois)
- 64 Musique sur la RN2 et ses bas-côtés (R. Piechoviak)
- 65 Les Moiss'Batteurs (M. Kamprath)
- 66 Une approche musicale en 4°-3° techno (P. Beaux)
- 67 «La Tordue» au lycée de Brive (P. de Murcia)
- 68 Petite bibliographie indispensable

ACTIONS... PASSIONS...**LES ÉCHOS DU TERRAIN**

- 25 150ème anniversaire de l'enseignement agricole (Henri Le Naou)
- 26 Action théâtre-forum et racisme (Sara Veyron)
- 28 Méchante semaine à Lons (J. Vial, N. Herbin)
- 29 Semaine culturelle théâtrale à Belleville (Mme Anglada, P. Beaux)
- 30 Aventures verbales (M-P. Chanois)
- 32 Vivre le Festival des Francophonies et se former (D. Schröpfer)
- 35 Les Diseurs d'histoires (C. Gallois)
- RenadeJ : promouvoir les écrits de jeunes (J. Foucaud)
- 37 L'université au jardin (B. Minne et des élèves d'Ahun)
- 38 "Les vins ont un visage" (M. Hauthier)
- 39 Collaboration avec un musée (Y. Fabes)
- 40 Un film sur les étangs du Forez (H. Rex)
- Quand lycée rime avec "branché" (P. Commun)
- 41 Les communes rurales pour la culture
- 42 Les Espaces Culture Multimédia (J-C. Théobalt)
- 44 Réponse à J. Besançon (L. Mannevy)
- Le projet : drame ou tragédie ? (P. Le Roux)

COMITÉ DE RÉDACTION DU N°7

Jean-Paul Achard, Marie-Noëlle Brun, Jean-Michel Dupêchaud, Pascal Faucompré, Françoise Flageul, Martine Hauthier, Charley Illouz, Joël Toreau

Je suis particulièrement heureux de l'initiative de l'équipe de Champs Culturels qui a choisi de consacrer ce numéro à la musique.

Dans un esprit d'ouverture et de diversité, Champs Culturels ouvre largement ses pages à de nombreux aspects de notre vie musicale : les institutions, les relais, les réseaux, mais aussi des univers sonores, les pratiques et leurs approches, les musiques nouvelles et leur diffusion...

Cette volonté d'information destinée aux agents de l'action culturelle dans les établissements d'enseignement agricole et, au-delà, à de jeunes publics en milieu rural, rejoint les préoccupations essentielles qui sont celles du ministère de la culture et de la communication en matière de démocratisation de la culture, de médiation culturelle, d'enseignements artistiques.

Permettre à tous d'accéder librement à la culture est en effet un objectif majeur du ministère que la déconcentration en cours, comme la prochaine mise en place d'une direction unique consacrée à tous les aspects du spectacle vivant, voudraient encore mieux concrétiser.

Je suis donc très sensible à l'intérêt témoigné par Champs Culturels à tant de thèmes situés au cœur même de la politique que le ministère entend promouvoir et développer en faveur de la musique. Je suis également conscient de l'avancée réelle que représente un numéro comme celui-ci pour accroître la présence et le rôle de la musique dans un dispositif d'éducation socio-culturelle.

L'engagement et la compétence de toute l'équipe de Champs Culturels me font bien augurer de l'impact de ce numéro, comme des perspectives d'une réflexion à approfondir en commun.

Dominique Wallon

**Directeur du Théâtre et des Spectacles
Directeur de la Musique et de la Danse**



Univers sonores et action culturelle

Ce numéro de *Champs Culturels* prolonge la session de formation continue consacrée à ce thème, session qui s'est déroulée du 12 au 16 janvier 98, et qui se voulait le pendant, pour le son, du travail conduit l'an dernier sur l'image. Au départ de cette opération, il y avait donc une volonté de définir la place, analyser les formes, et réfléchir aux enjeux des différents types de sonorité dans la culture d'aujourd'hui.

Après de multiples discussions et réflexions, il nous est apparu que, contrairement à l'image qui, tout en se présentant sous de multiples formes et sur de multiples supports, peut malgré tout s'appréhender dans sa globalité, en ce qui concerne le son, une approche trop générale ne permettait pas de situer les pratiques culturelles actuelles ni de situer les enjeux de leurs évolutions.

C'est un premier constat qui témoigne déjà en lui-même de plusieurs choses.

Premièrement : la grande antériorité des pratiques sonores a conduit à instituer (à stratifier) des objets culturels très différenciés. Le chant, la parole, le travail de la voix, la musique... nous propulsent aux origines profondes de notre statut d'être humain et l'on comprend que les siècles aient enraciné des formes, des styles, des pratiques extrêmement différentes. L'image, en revanche, ne connaît un usage de masse que depuis que les techniques ont permis sa démultiplication.

Deuxièmement : l'image est un objet en soi qui peut être perçu, saisi, analysé, étudié dans son unité, tandis que le son ne peut exister que dans la durée (on peut effectuer un "arrêt sur image", alors qu'il n'existe pas d'arrêt sur le son). Par ailleurs nous pouvons détourner notre regard d'une image, mais nous ne pouvons échapper à un son. Le son est constitutif de notre environnement tandis que l'image est toujours représentation.

Troisièmement : et ceci est sans doute la consé-

quence de cela, il n'existe que très peu de recherches universitaires globales sur le son. Contrairement à l'image qui a fait l'objet d'approches théoriques diversifiées (et qui continuent d'ailleurs), les recherches sur le son ne sont généralement mises en œuvre qu'à partir de champs disciplinaires forts éloignés entre eux : musicologie, sociologie, économie...

Deuxième constat : la proposition de stage sur les univers sonores a rencontré un écho moindre chez nos collègues que celle sur l'image l'an dernier. Alors que les pratiques musicales représentent l'activité culturelle dominante des jeunes, on peut se demander le pourquoi de ce moindre intérêt. C'est un point qui, bien sûr, a été évoqué durant ce stage.

Ces différentes considérations nous ont conduits à recentrer le contenu du stage sur les pratiques musicales des jeunes, approche davantage sociologique, qui a eu le mérite d'approfondir ce qui nous semblait être la question dominante des pratiques culturelles en ce domaine, mais qui, en revanche, nous a obligé à délaissier maints autres aspects comme, par exemple, tout ce qui concerne la création de formes acoustiques originales, tout ce qui pouvait concerner une (ou des) méthodologie(s) de travail sur le son, mais aussi tout le domaine de la chanson, ou encore les industries culturelles si présentes en ce domaine.

(Il y a dans ces aspects non abordés, matière à organiser de futurs stages. A vous de nous faire part de vos demandes. Les industries culturelles pourraient, par exemple, faire l'objet d'une future session de formation.)

Les pratiques musicales des jeunes sont en soi un domaine extrêmement vaste. A défaut de cerner tous les aspects qui s'y rattachent, il me semble que nous avons, au cours de cette semaine, posé les jalons qui nous permettent de repérer les contenus et les contours de ce champ si étendu. Au lecteur de nous dire si les différentes interventions sont susceptibles d'apporter une aide à la compréhension de

phénomènes qui, dans le système scolaire, et au-delà de lui, concernent au premier chef les professeurs d'éducation culturelle.

Pour conclure cette présentation, je voudrais revenir sur le parallèle entre image et son et m'interroger sur les différences entre les diverses pratiques pédagogiques qui s'y rattachent et en particulier sur la quasi absence de posture critique vis à vis des pratiques musicales.

Alors que pour l'image, l'analyse, la construction/ déconstruction, la mise à distance, la relativisation de la représentation, etc. constituent les axes principaux d'intervention des éducateurs, en ce qui concerne le son, toute critique semble malvenue ou, en tout cas, difficile à formaliser et/ou à afficher. La plupart des actions

éducatives visent en général, à établir, à accompagner ou à faciliter les diverses pratiques musicales, sans vraiment construire une distanciation par rapport à leurs implications culturelles. Cette forme de "non-ingérence" des adultes et des éducateurs face aux pratiques musicales des jeunes consacre un domaine où les praticiens feraient l'apprentissage de la liberté, voire même qui se construirait en opposition aux valeurs culturelles qu'ils défendent. Comparativement à l'image, c'est un paradoxe qui ne peut que nous interroger, car cela revient à considérer que d'un côté l'image serait le lieu de toutes les chausse-trappes en face desquels il conviendrait de former le citoyen, tandis que d'un autre côté, le son ou la musique seraient les lieux du plein épanouissement de l'expression. Comme si, dans le domaine musical, les enjeux sociologiques, culturels et économiques n'étaient pas tout aussi présents et déterminants que dans le domaine de l'image.

paradoxe : la quasi absence de posture critique vis à vis des pratiques musicales

Jean-Paul Achard
ENESAD

Pratiques musicales actuelles : approches sociologiques des genres récents

Pourquoi, aujourd'hui, la présence de la musique est-elle si importante chez les jeunes ?

Face au «désenchantement» du monde, la musique ne serait-elle pas l'«enchante-ment» qui donne du sens à leur vie ?

Enchantement, dont, au passage, les industries culturelles savent bien tirer partie.



C'est une position difficile à tenir que de parler de sociologie de la musique, car il n'y a pas de véritable courant pouvant revendiquer ce terme ou cette approche. Le fait de travailler sur les faits musicaux ne signifie pas que l'on fasse de la sociologie de la musique.

Ne pouvant m'appuyer sur aucune tradition sociologique, j'ai, comme Adorno, cherché à mettre en évidence "ce qui est inhérent à la musique en soi en tant que sens social, et les positions et la fonction qu'elle occupe dans la société".

La présence de la musique dans la vie quotidienne des jeunes est si importante que nous pouvons la considérer comme un fait social très spécifique de la société contemporaine. S'il n'appartient pas aux mondes de l'éducation d'avoir cette démarche analytique, il ne pourra trouver qu'avantage à utiliser les travaux des sociologues.

Avant d'affirmer quels pourraient être les concepts utiles, il est peut être plus intéressant et plus éclairant d'interroger l'absence de toute définition de concepts sociologiques appliqués à la musique.

Dans la plupart des cas, les œuvres musicales ou les genres musicaux sont considérés en eux-mêmes, en dehors de tout contexte social et hors de tout contexte psychique. On écarte toute destination sociale ou psychologique au fait musical; seule l'œuvre musicale ou le genre musical achevé, devenu objet autonome, compte. Le fait musical semble bénéficier d'une sorte de res-

pect, commun à tous les faits de pensée et de création en général, il serait incompréhensible dans sa genèse et imprévisible dans son destin. Il est entouré d'un certain mystère par rapport au créateur, c'est le don qui surgirait, inattendu et inexplicable. En d'autres termes, si une signification ou une finalité sont perçues, elles n'ont plus rien de commun avec une création humaine réelle.

Nous ne pouvons comprendre le lien entre le fait musical et la société qu'à travers la notion de langage, langage spécifique "qui réunit les caractères contradictoires d'être à la fois intelligible et intraduisible" (Levi-Strauss), c'est-à-dire qu' "on ne peut traduire la musique qu'en autre chose qu'elle-même" (Levi-Strauss). La musique se distingue alors de la communication et du sens proprement linguistique, mais reste "communication réelle et échange selon la personnalité de chaque auditeur, (d') une série illimitée de contenus significatifs différents" et "naît entièrement libre de liens représentatifs".

Je me suis appuyée sur la notion de "fait musical total", c'est-à-dire qu'il s'agit d'une "totalité réelle en marche" ou en mouvement [les faits culturels sont donc à la fois les producteurs et les bénéficiaires des transformations sociales]. Ces faits musicaux peuvent donc être parfois en décalage, ce qui implique qu'il est nécessaire d'étudier et de comprendre également l'inattendu, le spontané, le fluctuant et pas uniquement le

régulier, le tout fait, l'évidence. Cependant, à terme, quels que soient les différents aspects de sa complexité, c'est toujours vers une dimension de l'ordre du sensible que nous sommes renvoyés.

En premier lieu, il nous paraît essentiel de circonscrire le statut qui est accordé dans notre société au fait musical. Petit à petit, la musique vivante a cédé la place à la musique enregistrée et reproduite, et cette dernière est présente en tous lieux et tous moments. En étant omniprésente, la musique provoque des sensations et des émotions qui ne sont plus guère ritualisées (au moins en apparence). Le caractère unique, éphémère et exclusif de tout événement musical a laissé la place au caractère permanent et reproductible d'un support musical dans sa diffusion et dans sa pratique d'écoute qui peut être infiniment répétée.

Ajoutons qu'on ne peut aborder avec pertinence le fait musical qu'en prenant en compte sa dimension temporelle : en effet, la forme musicale a une durée qui impose une fin, elle implique donc le temps et la mort, mais elle suscite en même temps au plus profond de l'inconscient un désir d'éternité. La musique procure un plaisir ambivalent qui consiste à être en soi et hors de soi (en dehors de la réalité quotidienne). C'est "le retour de la conscience à l'attitude du monde corrélatif, le monde magique. L'émotion n'est pas un accident, c'est un mode d'existence de la conscience, une des façons dont elle comprend

[...] son "Etre-dans-le-Monde" (Sartre).

Pour ma part, je cherche à étudier le sens que prend la musique dans l'univers quotidien de ces jeunes.

conduites musicales des jeunes

Il y a un peu plus d'une dizaine d'années, j'ai procédé à une étude sur les conduites musicales des adolescents. Mon questionnaire d'alors pouvait se résumer ainsi : *"Comment, à propos de la musique, les adolescents s'affrontent, vivent cet affrontement avec leur milieu d'origine - système de valeurs musicales dont ils héritent sans les avoir personnellement choisis - et avec leur système d'orientation - système de valeurs musicales dans lesquels ils s'insèrent pour un choix plus ou moins libre"*. Il s'agissait, en effet, de vérifier l'hypothèse qu' *"il existe un accord entre le*

comportement musical des adolescents et la culture musicale due à leurs origines sociales, ainsi qu'avec l'idéologie sous-jacente aux programmes de l'école".

Contrairement à l'hypothèse couramment avancée, la pratique instrumentale ne semble pas être un espace de socialisation.

Les adolescents ont acquis une autonomie culturelle dans les années cinquante et la "musique jeune", qui leur était alors proposée, se voulait souvent marquée par un engagement refusant les valeurs de la société adulte et par-là même leur donnait une identité communautaire ; celle qui leur est proposée et qui est appréciée par eux depuis les années quatre-vingts a subi une évolution.

J'ai abordé ma nouvelle recherche dans une perspective complémentaire. Certes les appartenances en termes de classe d'âge, de classe sociale ou de milieu culturel ont leur importance mais une autre approche permet d'affiner ces points : celle de culture de goût. Ceci permet de pallier les insuffisances et les aspects trop partiels et réducteurs d'une théorie sociologique qui s'appuierait sur les seules considérations démographiques ou sur l'étude des invariances en fonction des appartenances (ethniques, classes sociales, sexe, éducation, etc.). Ces jeunes sont attirés par un genre musical particulier autant par choix que par opportunité sociale, parce que certains genres sont accessibles à tous.

La notion de jugement esthétique occupe une place prépondérante dans la perspective de ce type de culture de goût. Ces nouveaux réseaux d'interaction à partir de la musique favorisent l'établissement de liens nouveaux entre des individus dont les intérêts peuvent se différencier progressivement. La culture de goût permet de rendre compte plus finement de la segmentation d'une

catégorie sociale très large en groupes de taille réduite qui se caractérisent par leur préférence pour tel ou tel genre de musique, ce qui leur permet de se différencier sur le plan des signes, qui deviennent des signes de prestige (affirmation d'un statut social et d'une légitimité). Il faut posséder le "bon" T shirt, le "bon" poster, se déplacer avec les "bonnes baskets", posséder la "bonne guitare", le "bon" ampli. Autrement dit, se met en place une stratégie d'attachement des adolescents à certains nombre de codes musicaux prédéfinis par l'industrie culturelle. C'est ainsi que les jeunes, dans notre société, développent des réseaux et des groupes d'amis sur la base de goûts musicaux partagés.

Nous proposons dans cette intervention une approche de la pratique, de l'écoute et des goûts musicaux et renvoyons le lecteur à *"Des jeunes et des musiques"* (L'Harmattan) pour les autres aspects.

La pratique musicale

◆ L'apprentissage : dans leur très grande majorité, les enquêtés ont eu, à un moment donné, un enseignement musical scolaire. Le pourcentage d'individus ayant appris la musique dans un autre cadre est faible.

Le taux de la "non-pratique musicale" croisé avec l'appartenance sociale du père indique que le rapport à l'argent est un élément essentiel. Ajoutons que la pratique musicale n'est pas une référence culturelle forte dans ces catégories, et c'est plus de la moitié de ces jeunes qui soulignent le "manque de motivation". Il ne faut cependant pas négliger que la moitié des enquêtés manifeste une "crainte de ne pas être capable de jouer d'un instrument", ils se déterminent devant cette éventualité comme s'ils avaient intégré l'idée que l'apprentissage d'un instrument de musique est comparable à un apprentissage scolaire. Enfin, ceci confirme, une fois de plus, le constat mettant en évidence que la pratique est beaucoup plus faible dans les familles où aucune pratique musicale n'existe.

◆ Les instruments : plus de la moitié de ces adolescents possède un ou plusieurs instruments. D'une façon générale, en l'espace d'une décennie, on retrouve sensiblement la même répartition en terme de possession d'instruments de musique. Les flûtes à bec arrivent en tête. En seconde place, on retrouve la guitare sèche, puis le synthétiseur, la guitare électrique et enfin, à égalité, l'harmonica et l'orgue. La prépondérance de la guitare peut être relativisée si l'on accumule l'ensemble des différents types de guitares d'un côté, et tous les types de claviers de l'autre (nous entendons par ce terme tous les instruments électroniques utilisant le clavier, à l'exception du piano). On trouve alors que le clavier a actuellement une place privilégiée dans les pratiques musicales juvéniles.

Cependant, posséder un instrument ne veut pas forcément dire que l'on s'en sert. Effectivement, 65 % l'utilisent rarement ou jamais. Ceci peut s'expliquer par l'achat sur un coup de tête ou la méconnaissance de l'utilisation réelle de l'instrument. C'est souvent le cas du synthétiseur qui, dans un premier temps, est acquis pour son aspect "gadgets" et ludique, mais qui lasse rapidement, surtout si le jeune ne se donne pas les moyens de progresser techniquement ; une fois les potentialités électroniques épuisées, l'instrument est mis au placard.

Contrairement à l'hypothèse couramment avancée, la pratique instrumentale ne semble pas être véritablement un espace de socialisation. En effet, plus des deux tiers de ceux qui ont une pratique instrumentale, l'ont de façon solitaire.

- La pratique de groupe : bien souvent l'on souligne l'importance de la pratique musicale en groupe et l'on affirme que se joue là une reconstitution symbolique des enjeux de la vie sociale. Il semble bien difficile à la lumière de cette enquête de mettre en avant des conclusions semblables car très peu d'adolescents pratiquent la musique en groupe (8 %). Cette pratique subit davantage une influence familiale, puisque le pourcentage de ceux qui ont un ou plusieurs membres de la famille ayant une activité musicale est plus important. Ainsi apparaît-il, là encore, que la transmission d'une pratique culturelle se fait beaucoup plus en fonction de l'origine sociale que de l'appartenance à une catégorie d'âge.

L'écoute de musique reproduite

◆ Les disques et cassettes : le fait nouveau est que le baladeur est possédé par presque tous les jeunes enquêtés. La quasi-totalité des enquêtés possède des disques ou des cassettes, il s'agit d'une tendance qui émergeait déjà il y a une dizaine d'années. Leur possession pour la majorité de ces jeunes est influencée par la télévision et la radio.

◆ La radio : actuellement presque tous les jeunes possèdent une radio. Majoritairement, les adolescents

accordent leurs préférences aux programmes musicaux. L'explosion des stations de radio FM (stations en modulation de fréquences) a entraîné une multiplication des programmes majoritairement musicaux. Du fait de l'affinité des jeunes pour ce type d'émission, les radios FM ont pu facilement s'attacher une population au détriment des stations "généralistes". La radio se présente essentiellement comme un "prescripteur", un stimulateur d'achat et un fond sonore.

La radio se présente essentiellement comme un «prescripteur», un stimulateur d'achat et un fond sonore.

◆ Les conditions d'écoute de la musique : l'audition musicale reste avant tout solitaire (54 %), et est donc peu pratiquée avec les copains (11 %). Nous confirmons, là encore, que la musique offre l'occasion d'une prise de distance par rapport au noyau familial [l'écoute en famille ne concerne que 2 % de ces jeunes]. Mode d'émancipation, de construction de la personnalité, souvent en opposition aux parents, l'écoute solitaire résulte, en partie, d'une inadéquation des goûts du jeune et de ceux de sa famille.

Le lieu de naissance nous apporte également des informations intéressantes, car l'on découvre que les adolescents nés à l'étranger ou originaires des DOM-TOM sont plus sensibles à l'écoute familiale. De plus, privilégiant leurs goûts pour les musiques traditionnelles, ceci explique qu'on ne retrouve pas les mêmes clivages entre pratique musicale "jeune" et pratique musicale "adulte". Le partage culturel a donc une signification plus importante pour cette catégorie de jeunes. On peut

Les différences sociales se situent essentiellement dans la possibilité qu'aura un jeune d'avoir une position critique vis-à-vis de la politique commerciale dont il est l'objet.

penser que pour cette population culturellement déracinée, préserver certains repères est une nécessité, même si ces adolescents marquent une nette volonté d'intégration à la culture européenne.

Les goûts musicaux

En mettant en perspective les conduites musicales avec les goûts musicaux on peut affirmer que la suprématie des genres musicaux est toujours associée à la danse. On peut y ajouter le Rap (34 %), qui rentre dans la même grande famille des musiques d'origine noire et dansante. Il s'est, de plus, couplé avec d'autres éléments culturels jeunes qui ont renforcé sa crédibilité : le Rap s'associe aux phénomènes revendicatifs propres aux jeunes (les banlieues, le rejet de l'autorité...), il fait également partie de la "culture basket" et de tous les centres d'intérêt qui en sont dérivés.

Quant aux autres genres, musique classique, musique traditionnelle ou opéra, ils recueillent toujours un aussi faible pourcentage de choix.

Ils sont attribués à l'adulte, considérés comme sérieux et intellectuels, vécus comme étant peu adaptés aux conduites d'écoute adolescentes, c'est-à-dire une audition non exclusive.

LA MUSIQUE COMME "ENCHANTEMENT DU MONDE"

La musique, dans la société contemporaine, est donc bien une réelle composante de la vie quotidienne des adolescents ; l'investissement dans une pratique active restant somme toute assez superficielle, et l'écoute impliquant toujours, la plupart du temps, une autre activité. Cette large place accordée à la musique dans le vécu quotidien est tout de même très solitaire et ne donne guère de place aux pratiques de groupe.

Certes il y a une certaine uniformité des goûts, mais nous ne pouvons en déduire pour autant que les relations que les jeunes entretiennent avec la musique sont totalement disjointes du milieu familial. L'analyse de cette enquête confirme que les conduites musicales de l'environnement familial sont déterminantes pour le développement d'une relation active à la musique.

Cependant en concluant notre questionnaire par une question ouverte : "dites en quelques mots, ce que la musique représente dans votre vie", les résultats atténuent ce rapport à la consommation, car les termes les plus souvent cités sont *détente, loisir, évasion, distraction, divertissement, passe-temps, joie, plaisir, identité, identification, indépendance, communiquer*. Autant de termes qui, pour un adolescent, disent que la musique lui permet de s'émanciper du quotidien, de l'influence familiale et de s'affirmer avec ses copains.

Les industries culturelles connaissent parfaitement ces relations que les jeunes entretiennent avec la musique, et les utilisent le plus souvent possible pour modeler des "produits musicaux", en laissant accréditer l'idée que ce sont les goûts qu'ils manifestent librement. A l'épreuve de ces faits, on peut conclure qu'en ce qui concerne la musique, les différences sociales se situent essentiellement dans la possibilité qu'aura un jeune de prendre ses distances face à la réification de ses goûts, et d'avoir une position critique vis-à-vis de la stratégie commerciale dont il est l'objet. Le point déterminant, à cet égard, est moins le patrimoine économique ou symbolique, que culturel et surtout musical. Face au "désenchantelement" que le monde et l'environnement leur proposent, la musique est "l'enchantelement" qui donne sens à leur vie. C'est pourquoi il n'est pas possible de n'envisager ces conduites et pratiques musicales comme la seule volonté d'une relation privilégiée et particulière au fait musical ; par leurs contenus, leurs fonctions, les faits musicaux que les jeunes s'approprient sont un tout culturel. Finalement, il n'y a aucune discontinuité entre l'appropriation d'un certain style musical ou d'un autre : les intérêts et les attentes sont les mêmes.

■ Anne-Marie Green

Pratiques

Du walkman au clip, du CD au single, force est de constater l'extraordinaire emprise de la musique sur les petits-enfants du "papy-boum". En fait, jamais, semble-t-il, le continuum musical n'a été autant omniprésent parmi les repères culturels de la catégorie démographique dite "des jeunes". Un tel engouement de la jeunesse pour les Muses du rock ou du rap se retrouve notamment dans la multiplication en crescendo des groupes de musiciens amateurs. Or cette multiplication est aussi celle d'espaces de création, d'expression, de structuration et, par conséquent d'appropriation de savoirs. Dès lors, le pédagogue ne pourra que se réjouir du souffle nouveau de ces pratiques musicales. Encore faut-il préciser leur contexte extra-institutionnel et extra-scolaire, qui d'ailleurs repose en très large part sur des protocoles d'autodidaxie. Bien davantage, elles semblent assurément trouver leur dynamique dans un jeu de démarcation vis-à-vis de l'action éducative "instituée", vis-à-vis des référents culturels "officialisés". On mesure ici un paradoxe. Si ces pratiques recèlent des occurrences qui interpellent la scène éducative, comment les écouter alors qu'elles semblent déroger par principe à tout "encadrement" pédagogique ? Quel processus de réalisation du savoir mettent-elles en jeu ? Peuvent-elles présenter une compatibilité avec une intervention éducative ? En nous référant aux données d'une recherche¹ que nous avons entreprise auprès de jeunes rockers, nous proposons ainsi d'esquisser des pistes de réponse.

Rock et rapport au savoir

Cette recherche, limitée à une aire géographique correspondant à une partie d'un département de la banlieue parisienne, a été menée par entretiens auprès de jeunes jouant dans des groupes de rock. Les consignes de base des entretiens étaient "Pourquoi faites-vous du rock ? Comment procédez-vous ?".

En suivant la pensée de M. Foucault², qui nous rappelle qu'un savoir "c'est ce dont on peut parler dans une pratique discursive", les entretiens sont marqués par des dénominations et des énonciations

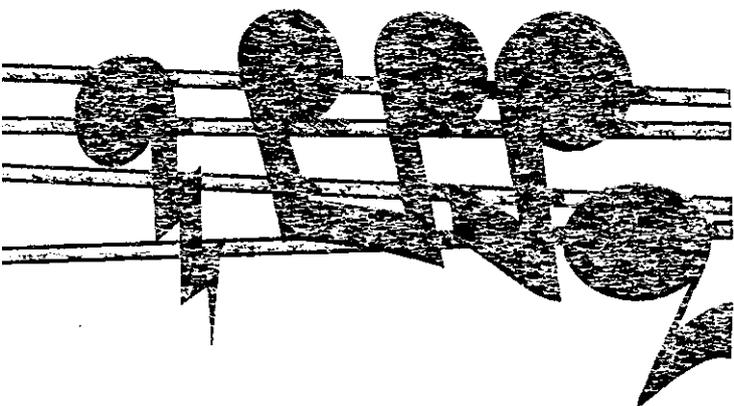
1. Boudinet, G., *Pratiques rock et échec scolaire*, Paris, l'Harmattan, 1996

2. Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Paris, Callimard, 1969, p.252

musicales chez les jeunes et intervention éducative

Comment un groupe de rock construit-il son «style»? Quels sont les processus d'apprentissage qu'il se donne, sachant qu'on a affaire le plus souvent à des autodidactes de la musique ?

Y a-t-il place pour une intervention pédagogique, et, si oui, quel rôle un médiateur culturel pourrait-il jouer en face de ce groupe ?



de savoirs. Pour les jeunes, *faire du rock* n'est pas uniquement *faire* confusément, mais bien *faire quelque chose*, c'est-à-dire se situer face à un espace où l'on objective des savoirs et par rapport auquel on se réalise en tant que sujet constructeur de savoirs. Ainsi, si elle est indéniablement accordée à la conquête d'un "puissant moyen d'expression", la pratique rock apparaît-elle déjà comme l'axe ressenti d'une appropriation de savoirs. Ces derniers concernent d'une part des savoirs sur la musique et d'autre part un "savoir-être" par la musique.

Les savoirs musicaux ont prioritairement trait à la création musicale. Pour les rockers, leur activité est essentiellement envisagée sur le mode d'une pratique de création. Il s'agit d'aborder la musique par une situation d'essais et d'improvisations menés dans un cadre non écrit. Plusieurs registres sont associés à ce savoir de création. Déjà celui d'une maîtrise technique soit des instruments et du matériel utilisé, soit de l'aptitude à pouvoir improviser (découverte d'éléments harmoniques et rythmiques...). Egalement, créer implique par principe une recherche d'ordre esthétique qui, au travers des choix opérés, interroge la relativité des critères et normes du musical. Cette démarche instaure d'emblée une réflexion sur l'art et la musicalité, tout en permettant une ouverture initiatique à la musique que tous présentent selon une acception la plus éclectique possible, "du hard au classique".

Par ailleurs, le caractère éminemment collectif de cette activité situe un "savoir-être" groupal. Le rock apparaît ainsi comme un lieu d'apprentissage du

groupe et par le groupe. Le fait de jouer ensemble nécessite une implication responsabilisante de chacun autour d'un objectif commun qui en vient à inscrire la notion de projet, que tous les rockers présentent comme salutaire. Ces savoirs que les jeunes confèrent à leur activité sont toujours situés dans une dynamique autodidactique de constante élaboration, dans un mouvement ininterrompu d'apprentissage et d'interrelation entre un sujet et ce qu'il construit. Cette pratique correspond au processus d'une "création permanente de savoir sur soi et le réel" qui, selon J.Beillerot, définit le "rapport au savoir"³

Rock et "pédagogie active"

A l'inverse d'un stade liminaire de théorie, les jeunes abordent la musique par un "faire" instrumental immédiat, basé sur des improvisations exploratoires menées sous une forme très libre et spontanée : le *boeuf*. Cette phase correspond à une sorte de "tâtonnement expérimental" initial à partir duquel des données formelles sont progressivement abstraites par inductions - «...on part de n'importe quoi... petit à petit on organise... on commence par la pratique, et la théorie vient après».

Face à cette démarche empirique, l'importance du groupe se révèle au titre de l'instance régulatrice de l'action entreprise. En instaurant les modes d'organisation que réclame toute production collective, le groupe se désigne comme un lieu consensuel de médiations et d'échanges. Ainsi permet-il, au fur et à mesure de l'expérience, une autodétermination de règles par des discus-

sions répondant à un "faire" préalable. «Puis il y a une période de discussion qui va permettre de stabiliser ce que l'on a fait avant... en parlant on confronte ses idées». Cette alternance "en écho" de moments de "faire exploratoire" et de "dire concertant" situe les conditions d'une autoréférence : les données abstraites par les commentaires autocorrectifs sont à leur tour réinjectées dans le matériau du "faire" suivant, et ainsi de suite. Dans ce jeu du "faire" et du "dire sur", un appareil cumulatif et récursif, auto-alimenté par le rappel de ses stades antérieurs, se dévoile alors comme un trait caractéristique de la pratique "rock".

Une telle typologie contribue à spécifier les implications éducatives de cette autodidaxie rock.

Son "faire" immédiat indique une situation dans laquelle l'expérience vécue initie un rapport direct et autoréférentiel entre le sujet et le savoir. Sur ce point, faut-il alors reconnaître, dans l'exemple des rockers, la voie d'une "pédagogie active" de la musique ?

Rock et "articulation de base"

Si la pratique rock se prête à rencontrer les "pédagogies actives", elle appelle aussi à être plus précisément cernée au regard du mouvement inductif qui en sous-tend la démarche de création. A l'inverse de la référer à la recherche d'une œuvre "nouvelle", les jeunes assignent à leur activité deux principaux objectifs : celui d'une appropriation musicale et celui de "trouver le style". Cette appropriation s'opère par simulations, essais empiriques et intégrations progressives accomplis à partir de la "texture" de la musique rock. C'est sur la base de cette "texture" que, dans le jeu des goûts et des possibilités instrumentales de chacun, des éléments sont reproduits, prélevés et incorporés au travers de l'expérience de

Les consignes de base des entretiens étaient : «Pourquoi faites-vous du rock? Comment procédez-vous ? »

3. Beillerot, J., *Savoir et rapport au savoir*, Note de soutenance, Thèse d'Etat, Paris V, 1987, p.63

production. «On crée en essayant de faire des trucs qu'on aime bien, mais version nous». Une telle création se désigne sur le mode de la *mimesis*, sur celui d'un acte imitatif où le sujet intègre des éléments "déjà là" qu'il recrée, des "plans" selon la terminologie des rockers. Cette "texture", en tant que référence culturelle et que modèle possible, se révèle alors au titre d'un matériau de base, conquis en étant "filtré" et réorganisé dans un jeu de simulations. La démarche est ainsi accomplie depuis le "matériau", ce dernier signifiant ici à la fois l'espace musical du rock et celui du corpus des diverses données que chaque musicien a pu en extraire.

Cette démarche "depuis" la matière directement expérimentée trouve un positionnement théorique auprès de la notion de la "première articulation" que R. Court explore dans *Le Musical*⁴. En reprenant le commentaire de C. Lévi-Strauss au sujet de l'application de la notion linguistique de "double articulation"⁵ au domaine esthétique, R. Court distingue deux plans pour la musique. Pour schématiser à l'extrême, la "première articulation", ou "système de base", concerne l'émergence et la première mise en forme du "matériau" de l'œuvre. "Organisation effectuée sur le sonore brut"⁶, elle correspond à l'expérience du travail empirique où le créateur auto-détermine un système propre de codes. Ce "système de base" se caractérise par un aspect dynamique où prédominent de permanents changements que l'on peut reconnaître dans nombre de musiques improvisées. Aussi, et de façon similaire avec les trois premières des *Cinq phases du travail créateur* que décrit D. Anzieu⁷ dans un contexte différent, cette "première articulation" débouche sur l'émergence du style, sorte d'affirmation identitaire du Moi créateur qui préserve une trace signifiante de son originalité. C'est ainsi que celui-ci peut ensuite décentrer ses propres symbolisations antérieures pour les accommoder à un ensemble crois-

Face à ce schéma théorique, la démarche empirique des rockers, où la dimension de la spontanéité et de l'improvisation laissent un espace ouvert, non écrit, incompatible avec une inamovible fixité, adhère au terme de la "première articulation". Cette adhésion est d'autant plus favorisée que le champ musical de référence, le rock, est lui-même un système souple et "à entrées multiples" dans lequel les éléments improvisés prédominent. En fait, ces rockers ne composent pas une résultante possible - telle ou telle œuvre immuable - d'un langage musical dont ils maîtriseraient déjà les codes. Bien davantage, au travers de leur expérience, ils s'approprient par une "auto-intra-élaboration" mimétique le processus de fabrication des paramètres d'un langage musical : «trouver une gamme pour faire un solo, trouver des rythmiques, avoir le son». Par ailleurs, ce processus d'appropriation coïncide particulièrement avec la finalité du style : arriver à un "entre-deux" en proclamant, par le style, leur identité de sujet entre les symbolisations personnelles et les codes externes, peut-être aussi entre les ébauches de l'adolescence et les règles futures de la vie d'adulte...

CONNAISSANCE ET MÉDIATIONS

Au travers de l'exemple de leur pratique musicale, ces jeunes instaurent un mode de rapport au savoir déployé dans le terme d'une "articulation de base" où le code, ici musical, n'est plus appliqué "en extériorité", mais où il est déjà restitué dans le jeu de l'auto-élaboration. Par rapport à notre enquête, l'échantillon avait par ailleurs été divisé en deux sous-groupes : l'un de jeunes venant d'une situation scolaire difficile et, à titre comparatif, l'autre non. Pour ceux concernés par une scolarité difficile, le rock est présenté comme l'espace d'une "réparation" prononcée à l'encontre de l'institution scolaire. Aussi, dans les entretiens, cette réparation est-elle tout particulièrement associée à cette notion de sens redonnée aux codes (musicaux ou non) au travers de l'autodétermination que permet la création empirique.

Toutefois, toute auto-élaboration reste par définition prise dans une configuration bouclée, ainsi que le souligne bien le protocole récursif de la pratique rock. En termes d'apprentissage, si un dispositif bouclé est structurant dans un premier temps, il se prend lui-même dans les rets de sa propre dynamique, arrivé à un point donné. Le principal risque est celui d'une sorte d'autarcie confinée dans un narcissisme illimité où le système s'enferme sur lui-même, devenant incapable de nouvelles appropriations de savoirs. "Si un changement est possible, il ne peut se faire qu'en sortant de ce modèle"⁸. Cette "sortie du modèle" définit désormais l'intervention de médiation ou

"l'interaction de tutelle"⁹. Aussi, par rapport à une démarche

"faire" - "dire sur", l'ouverture ou "l'interaction de tutelle" devient-elle située au titre d'un nouveau "dire sur" en second niveau, d'un "dire métalangagier" et extériorisant.

D'un autre côté, et notamment avec le "style", on aura reconnu dans cet espace musical que se "donnent" les jeunes, entre la spontanéité créatrice et l'organisation, entre les symbolisations personnelles et les codes externes, le paradigme de l'espace transitionnel que décrit D.W. Winnicott¹⁰ à propos du petit enfant. Cet espace est celui de l'expérience culturelle, c'est-à-dire une dimension où le sujet se relie au monde et se décentre vers son environnement par le jeu, par l'imaginaire et la simulation mimétique dans le pragmatisme des "essais et des erreurs". Sur ce point, la pratique rock s'accorde à la restitution d'un espace transitionnel où les jeunes réalisent leur propre identité constituée et "stylisée" de personne sociale.

Dès lors, s'il peut être question d'une "ouverture du système", celle-ci n'est concevable qu'au regard d'un "espace transitionnel", ni "du dedans, ni du dehors", à savoir ni relégué dans une immanence individuelle, ni "encadré" par l'institution. Là se retrouve l'aspect "extra-institutionnel", voire "en marge" des pratiques musicales des jeunes. "L'ouverture du système" appelle ainsi à une proximité - une "proximalité" (citée in Bruner, op.cit.) selon le terme de Vygotsky -, en phase avec la nécessité transitionnelle. Elle doit être "près de", autrement dit accompagner. Cette "proximalité" signifie que le "dire" accompagnant soit près du "dire" des autres, qu'il ne barre pas le discours en imposant du haut des données qui couperaient l'effet de sens, mais qu'il passe déjà par l'écoute de la parole de l'autre. Or une telle "proximalité" trouve son lieu privilégié dans un

Pour les jeunes concernés par une scolarité difficile, le rock est présenté comme l'espace d'une "réparation" prononcée à l'encontre de l'institution scolaire.

sant de codes externes à qui il fait alors sens. Ces derniers renvoient à la "seconde articulation" : celle de la composition définitivement stabilisée où, à l'inverse d'une auto-élaboration, l'action est menée en fonction des autres codes, à commencer par ceux de l'écriture solfégique. On retrouve là, par exemple, le projet des cursus des conservatoires.

4. Court, R., *Le Musical*, Paris, Klincksieck, 1976.

5. Nous soulignons ici que, suivant la proposition de C. Lévi-Strauss, l'ordre des niveaux d'articulation est inversé par rapport à celui de la théorisation linguistique d'A. Martinet.

6. op. cit. p.16

7. Anzieu, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, pp.93-211

8. P. Watzlawick, J. Helmick Beavin et Don D. Jackson, *Une logique de communication*, Paris, Seuil, 1972, p.235.

9. Bruner, J.S., *Savoir faire, savoir dire*, Paris, PUF, 1983, p.261.

10. D.W. Winnicott, *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1971.

Condensés de savoirs

groupe de parité où des jeunes discutent sur ce qu'ils réalisent, où des paroles s'ajustent les unes aux autres dans une complicité "ouvrante". Cette condition, par rapport à l'individualité de chaque musicien, le groupe rock la fournit. Mais à son tour, ce dernier réclame sa propre altérité. Ainsi devient-il possible de proposer "d'autres" groupes de rencontre, externes à la structure propre des groupes musicaux. Des groupes de rencontre, par exemple dans un lycée, entre musiciens et non musiciens. C'est ici ajouter un second lieu de "dire sur", externe et ajouté à celui du "dire sur le faire" spécifique à la pratique rock. Ce second lieu concerne une interaction où chacun dépose ses expériences et les savoirs qu'il y a construits, où s'opère l'échange culturel au travers de la confrontation avec "des autres".

Que l'on ne s'y trompe pas ! Il serait bien naïf de conclure par une préconisation de l'enseignement du rock en milieu scolaire. Toutefois, la construction d'une identité culturelle - l'éducation - ne peut qu'advenir sur la base des processus d'acculturation entrepris par les sujets à qui elle s'adresse. En cela, l'exemple de la démarche musicale "active" que donnent les jeunes indique un mode de rapport au savoir et d'entrée en culture. C'est bien au sujet de ce mode qu'il devient possible de parler, d'en échanger les représentations auxquelles il invite. Il n'est alors plus question de spécialisation musicale ou de l'apprentissage d'un genre donné de la musique. En fait, au travers des récits "métalangagiers" sur le jeu esthétique, du

"dire" sur le "dire musical", il s'agit de poser la question de l'appropriation du savoir, de s'interroger sur la façon dont le sens se réalise pour un sujet. Le terrain n'est autre que celui de la pédagogie et interpelle à ce titre tout enseignant, qu'il soit musicien ou non.

Mettre des groupes de rencontre "sur", des groupes où l'on confronte ce que l'on fait et comment on apprend, telle peut être la perspective d'une "ouverture" possible. La précédente terminologie de "groupes de rencontre" n'est pas innocente. Sa référence rogerienne ne fait que baliser la tâche de l'animateur ou de l'enseignant en termes de "facilitateur" vis-à-vis du déploiement d'une parole "proximale", ajustée à ce que chacun apporte, à ce que chacun a créé et ressenti, et invitant chacun à "dire sur". Une parole éminemment réflexive où, pour reprendre le mot d'Henri Wallon, l'enfant qui éprouve se met sur le chemin de l'enfant qui évoque...

■ Gilles BOUDINET

Pourquoi des schémas dans *Champs Culturels* ?

Parce que tout objet de réflexion est complexe, c'est-à-dire multiple ; parce que les réalités ne se laissent pas souvent enfermer dans des phrases linéaires, logiques d'un début à une fin. Parce que, dans le schéma d'un autre, il y a beaucoup de blancs que l'on peut compléter soi-même.

Les schémas, les dessins, les croquis, les figures, les plans et les diagrammes sont des genres de modèles, des condensés de savoirs, des images de théorie.

Nous en faisons tous, un peu plus, un peu moins, et, d'année en année, nous les complétons, les commentons, les oublions ; mais, en général, ils reviennent, parce qu'ils rendent évidents ce que nous cherchons à dire, à montrer, à expliquer, à illustrer.

Alors, pourquoi pas les imprimer eux aussi, sur du beau papier, entre les mots et les photos ?

Il y a un risque, qui est aussi l'avantage : c'est qu'un schéma est beaucoup plus ambitieux qu'un article ; il cherche à tout dire, et même plus, rêve de montrer d'emblée les rapports entre les divers points et résistances... en les déshabillant des phrases.

Pas de fausse et modeste pudeur. Il s'agit de publier, ici et maintenant, des schémas évocateurs et «riches» (!), sur les thèmes les plus variés, pour les partager ; de commencer dès aujourd'hui par une contribution sur la musique. Mais aussi et surtout, d'inviter les lecteurs de *Champs Culturels* à envoyer leurs propres schémas : schémas de savoirs, de cheminements logiques, pédagogiques, à forte densité d'ambitions et de contenus.

N'ayons pas peur ; comme disait Boris Vian : «Il y a des encyclopédies de toutes les tailles».

Jean-Michel Dupêchaud

«La musique existe par une accumulation de médiateurs (instruments, interprètes, langages, partitions, scènes, médias...) en jeu avec la présence d'un public : tout se joue chaque fois au milieu, dans la réussite d'un passage» (A.Hennion)

La musique a une fonction cathartique : «elle purge l'homme de ses passions» (Aristote). Elle l'apaise et peut le faire parler.

Elle trace un espace théorique dans la société ; voir la nature, la manière de son enseignement qui est tout de maîtrise théorique, généralisante, loin de l'enthousiasme, du laisser-aller, du laisser-bruier.

L'écouter, c'est accepter le risque de s'abandonner à une durée, un rythme, une harmonie où l'on n'a pas de repères, celle de l'Autre. Car l'écouter, l'Autre, c'est s'affranchir de notre différence, abandonner un peu de notre continuité intime, résister aux assauts d'un narcissisme toujours sous-jacent, par projection et identification dans la matière musicale.

La musique symbolise la société en actes.

Socialisation, partage d'un ineffable commun, symbolisation d'un moment d'un groupe, célébration, jusqu'à l'«illusion groupale».

Abstraction d'une durée hors du temps ordinaire par l'imposition d'un rythme, d'une nouvelle structuration du temps vécu.

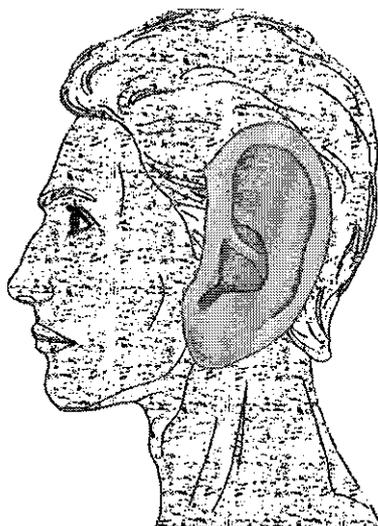
Musique

Muser, musique : il y a de la Muse.
Et du museau, avoir le nez au vent.
«Perdre son temps» dans d'inavouables délices : bader, bailler, plaisanter.

Partage de l'aventure d'une mélodie, plaisir commun, répétabilité de l'expérience. Se réjouir d'une mélodie déjà rencontrée, c'est s'affranchir de tout le temps passé depuis sa découverte. La musique donne un sens et une jouissance au comptage du temps, répond à l'«effroi devant la fuite du temps, symbolisée par le changement et par les bruits».

Esthétismes musicaux et préférences sonores

Parmi les critiques adressées aux "musiques d'aujourd'hui", on entend fréquemment l'argument de l'absence d'esthétisme de ces expressions musicales: elles ne seraient pas belles! et de plus, elles "sonnent" trop fort ! Et pourtant, n'y a-t-il pas un lien entre l'esthétisme propre à ces musiques et leurs qualités sonores ?



Pour traiter d'esthétisme musical, il existe une science autorisée nommée philosophie et esthétique de la musique. Son origine remonte à la moitié du XVII^e siècle, époque où apparut la notion moderne d'esthétique fondée sur l'identification du beau et de l'art (que les anciens appliquaient de préférence à la nature). Cette idée fut considérablement développée à l'époque romantique, époque qui se caractérise notamment par une réaction du sentiment contre la raison (idée du plaisir esthétique) ; et ce sont ces valeurs qui vont s'imprimer longtemps dans la pensée occidentale, au point d'y être encore dominantes dans la culture du monde actuel, notamment dans sa culture musicale. Ce type d'appréciation-perception des objets culturels, hérité de la longue tradition de spéculation philosophique voire, le plus souvent, idéologique, appliquée à l'objet musical, fait de celui-ci soit un objet de distinction (une musique d'ascèse mystique), soit un objet de perte (une musique qui produit du désordre).

C'est peut-être parce que les musiques populaires, et principalement celles qui utilisent l'amplification électrique, sont communément considérées comme appartenant au camp des musiques qui favorisent le désordre que les philosophes et les musicologues contemporains oublient de s'en préoccuper. Ceux-ci délèguent plus volontiers, dans une période récente, cette tâche, pourtant noble, aux sociologues (sociologie de la musique) dont l'intervention est avant tout requise chaque fois que la société moderne "apprécie" ou "juge" que tel comportement ou telle production humaine (y compris artistique) est ou

peut être génératrice de problèmes. Mais il y a un second obstacle (et pas des moindres) à l'étude et à la réflexion relatives aux aventures vécues par les musiques populaires amplifiées depuis quarante ans : c'est cette attitude très dominante que l'on rencontre auprès de ceux qui subventionnent ces musiques comme de ceux qui les managent, qui consiste à exprimer une certaine répulsion à l'égard de toute démarche qui envisagerait "le pourquoi et le comment" de la musique, et ce, au profit d'une croyance en un concept : celui de "pratique spontanée des jeunes". L'ennui c'est que les pratiques musicales en général, et celles des jeunes en particulier, sont peut-être bien en train de devenir de plus en plus fonctionnelles, de plus en plus reversées dans l'édification de rituels quotidiens signifiants. C'est là sans doute que les aspects "d'immédiateté", "d'utilité" ou d'urgence sont le plus souvent confondus avec l'idée de spontanéité. Quoi qu'il en soit, qu'elles soient jugées bonnes par certains ou mauvaises par d'autres, les musiques "populaires actuelles" se structurent comme toutes les autres musiques à partir de multiples ingrédients musicaux et sonores dont les choix requis pour leur création recèlent aussi des critères esthétiques (subjectifs et objectifs). Par exemple, le langage tonal du rock ne s'apparente-t-il pas fortement, dans ses fondements, au langage d'autres musiques dites plus classiques ?

Il s'agit donc de musiques comme les autres, dont l'existence même est ancrée dans une multitude de médiations produites par des intermédiaires de plus en plus nombreux (interprètes, instruments, partitions, supports, médias, ...) ? Et cette question de la présence des nouveaux médiateurs

dont ont besoin certaines musiques pour se faire, comme pour se dire, engendre la multiplication de représentations possibles pour le créateur, mais aussi pour l'auditeur. Cet état de fait complexifie du même coup toute tentative d'approche des dimensions esthétiques. Pour mieux comprendre ces musiques, l'analyse doit transiter par toutes ces médiations qui conduisent la musique des humains au cadre de la perception, des éléments matériels qui s'imposent à la matière, et ce jusqu'aux détails les plus précis des pièces musicales comme de leurs conditions de production.

Si nous insistons sur ce point, c'est pour signifier l'importance qu'il y a à ce que ces musiques-là, plus que toutes les autres, soient observées sous des angles variés : ceux de l'analyse sociale certes, mais aussi ceux des conditions de leur existence, comme ceux de l'analyse esthétique et/ou sémiotique des objets eux-mêmes. Pour ce faire, il serait temps que des équipes pluridisciplinaires "acceptent" de se réunir pour mener à bien les échanges qui contribueraient à faire évoluer les théories d'une représentation un peu figée, face aux gigantesques transformations de la conscience musicale des hommes qui s'opèrent aujourd'hui.

Les musiques populaires, et principalement celles qui utilisent l'amplification électrique, sont considérées comme appartenant au camp des musiques qui favorisent le désordre.

Et puisque la question de l'acoustique est le thème majeur de cet essai, nous avons choisi de traiter le thème de l'esthétisme musical en empruntant un cheminement lié aux préférences sonores. Nous explorerons tour à tour les trois paramètres constitutifs de la matière sonore que sont la hauteur, l'intensité et le timbre. Pour conclure, nous projeterons cette matière musicale et sonore dans une quatrième dimension qui fait l'objet de plus en plus d'attention de la part des créateurs comme des auditeurs: celle de la spécialisation électrique "artificielle" de la musique.

Intensité - le ton monte !

105 dB, ça passe, 120, ça casse...

Même si l'on constate ici et là des évolutions sur le plan des pratiques de l'écoute musicale (aspiration à une baisse des niveaux de production comme d'écoute sonores - voir la recrudescence de groupes structurés autour d'un instrumentarium acoustique...), il n'en reste pas moins vrai que, globalement, l'utilisation d'amplifications paroxystiques continue à progresser, voire quelquefois à s'ériger en tant que valeur esthétique fondatrice de genres musicaux. Certes le phénomène n'est pas nouveau : déjà, dans les années 70 à Londres, une partie de la population jeune vivait ses nuits dans les entrepôts de la capitale anglaise au rythme des "sound systems", Ware House, immenses groove-party, qui furent à l'origine de la promotion de l'acid jazz. Toutefois, le problème majeur de la surenchère de l'amplification se pose aujourd'hui de façon de plus en plus aiguë, (même si on en parle encore bien peu). Les puissances utilisées (nettement supérieures à 100 dB) associent, dans un même risque physiologique comme psychologique, le faiseur de son (DJ ou musicien) et le consommateur, ce dernier étant, dans la plupart des cas, pris en orage (dans le sens de "non informé" des dangers qu'il encourt). Il est temps de se poser la question : qu'est-ce qui pousse à vouloir écouter si fort ?

- l'espoir de se métamorphoser un jour en homme-son ; une sono supersonique qui martèle le corps de l'intérieur et qui transforme le musicien, le spectateur, le danseur, en membrane de haut-parleur... ?

- l'envie d'entrer en résonance avec la terre, le ciel, de vibrer, d'être à l'unisson avec l'autre (dans le sens d'être enveloppé par une matière vibratoire commune) ?

- le besoin inconscient de faire taire les peurs...?, de se faire entendre des décideurs qui, depuis la constitution de la planète adolescente et de l'apparition des musiques amplifiées, font la sourde oreille aux multiples revendications que les générations adolescentes n'ont cessé de réitérer depuis 40 ans ?

- la nécessité de revisiter, de parodier, de mettre en scène autrement l'actualité ? C'est Georges

Clinton, un des pères du funk, qui raconte de façon éloquent comment déjà dans les années 60 la nature sonore de sa musique épousait les contours de la crise : "*c'était la guerre du Vietnam, et il fallait un son bien lourd, bien acide pour toucher les gens. Nous avons plus d'amplis que tout le monde sur le circuit, on électrifiait littéralement l'audience.*"

Le monde serait-il en train de confondre intensité avec puissance ? puissance avec pouvoir ? les musiques amplifiées ne seraient-elles pas trop exclusivement des musiques masculines ? Sur ce point, toutes les études ou observations réalisées ces derniers temps peuvent le laisser croire.

Enfin, pour ce qui est de la dimension du plaisir, n'oublions pas que la musique est avant tout un art émotionnel et physique, et que la puissance sonore produit des sensations de bien-être dont l'homme musical aurait bien tort de se priver.

La musique prend de la hauteur

La musique, au cours de son développement, semble bien avoir tenté d'occuper de plus en plus largement le spectre sonore disponible (peut-être pour s'approcher de la palette de sons produits par la nature ?), par exemple, du facteur d'orgue qui fabrique des tuyaux de plus en plus longs pour produire des sons de plus en plus graves en passant par un compositeur comme Olivier Messiaen¹ qui recherche dans ses compositions, avec la complicité de l'orchestre des percussions de Strasbourg, les sonorités les plus graves mais aussi les plus aiguës des gongs et des cloches, qu'il fera créer pour l'exécution de ses partitions. En matière musicale, la recherche des extrêmes du spectre sonore semble bien être au cœur même de "l'écriture musicale".

Plus récemment, il faut noter les évolutions des habitudes d'écoute qui se sont principalement ancrées dans de nouvelles pratiques liées au développement des nouvelles technologies de production sonore, et de médiatisation de la musique. Par exemple, la radio FM qui indéniablement a permis une amélioration considérable de la qualité de la restitution sonore de la musique, va progressivement introduire toute une série de "manipulations" du son "émis", d'un son qui se voit chargé par ceux qui dirigent les radios, de séduire comme de fixer l'attention de l'auditeur. Cette "manipulation" touche principalement deux paramètres du son :

1. la production d'une plus grande dynamique, d'une plus grande force de frappe sonore, d'un son piqué (augmentation considérable des puissances des émetteurs)...

2. l'action directe sur le spectre sonore à travers l'effet "loudness", ce même effet que l'on retrouve

1. Olivier Messiaen : *Et Expecto Resurrectionem Mortuorum.*

sur la plupart des amplificateurs et qui est destiné à accentuer les très hautes et les très basses fréquences. Mais de plus, certaines radios agrègent en continu, et sur l'ensemble des matières sonores diffusées, d'autres effets, prétextant (côté marketing) que le premier son que doit écouter et reconnaître l'auditeur est celui de la radio... une façon de faire en sorte que toutes les musiques aient finalement quelque chose de semblable du côté de la pâte sonore.

Du côté des constructeurs d'appareils de production et de reproduction sonore, il s'agit également pour ces derniers de flatter les oreilles du musicien comme celles de l'auditeur, en prétextant offrir un plus large équilibre des bandes passantes (de 20 à 20.000 Hz). Pourtant, en miniaturisant les chaînes (donc les enceintes qui les équipent), c'est plus souvent de l'illusion que de la réalité sonore qui est vendue. Exemple : on

troque une "résonance" contre une "basse", car plus le son est grave, plus la masse d'air en mouvement est grande, et, de ce fait, inévitablement, requiert un grand espace physique pour s'exprimer pleinement. Ce type de défaut structurel dans ces appareils, outre le fait de faire mentir le label "haute fidélité", entraîne souvent l'auditeur à pratiquer l'écoute à forte puissance.

Comme pour l'intensité (la puissance), on peut aussi se demander ce qui pousse à fréquenter de plus en plus les extrêmes du spectre sonore ?

Structurellement, le champ d'audibilité maximale de l'ouïe se situe entre 2000 et 5000 Hz : à bas volume, l'oreille est moins sensible aux fréquences extrêmes, et recherche du même coup à explorer ces espaces sonores.

Une autre explication peut résider aussi dans le fait que l'homme est attiré "naturellement" par l'exploration de l'infiniment grand et de l'infiniment petit.

Enfin, le monde de la production industrielle produit lui-même de plus en plus de fréquences extrêmes (accélération de la vitesse des mécaniques de production, pour les extrêmes aigus, gigantisme des machines comme des poids déplacés pour les extrêmes graves) ... or il semble bien l'homme reverse dans ses pratiques musicales une grande partie de son univers sonore quotidien... Pour ce qui est des musiques amplifiées, celles-ci fréquentent avant tout et de plus en plus les graves et extrêmes graves. Leur architecture est de plus en plus souvent édiflée autour de la structure rythmique (basse-batterie-percussion), dont le spectre sonore naturel se situe dans les graves, ce qui en fait avant

Pour ce qui est de la dimension du plaisir, n'oublions pas que la puissance sonore produit des sensations de bien-être dont l'homme musical aurait bien tort de se priver.

tout des musiques "vibratoires"... mais ce que l'on peut dire, c'est que le commun dénominateur des genres musicaux les plus populaires aujourd'hui (rap, soul, reggae, rock, samba, ju-ju, soca, zouk, high-life ...) mais aussi du tango comme du candombe, c'est de plonger à des degrés divers leurs racines dans le son nourricier de l'Afrique. Ainsi du grave des voix du blues qui est peut-être le genre musical le plus partagé au monde... c'est un événement hautement significatif de la musique populaire du XX^e siècle.

Une musique " timbrée "

Dans l'évolution de la pensée musicale, le timbre a connu et connaît une importance grandissante au cours du XX^e siècle. Il fut longtemps assimilé à un simple trait qui permettait de distinguer les différentes lignes de la mélodie, voire à un simple paramètre décoratif de la partition musicale. Or, depuis peu (cinquante ans à l'échelle de la conscience musicale de l'homme), le timbre pénètre de façon formelle au cœur de l'œuvre musicale. Entre autre, et peut-être principalement avec Schönberg, et sa théorie de "la mélodie du timbre", qui est peut-être à l'origine de l'exploitation de cette dimension musicale par les fabricants de machines-à-produire-des-sons. Aujourd'hui, les technologies électroniques favorisent une maîtrise quasi parfaite de ce paramètre et, du même coup, pénètrent les musiques amplifiées. L'élaboration du timbre constitue une sorte de passage obligé du processus même de la composition musicale.

A la révolution technologique sur le plan de la maîtrise du timbre s'ajoute un autre fait tout aussi important : la marche accélérée via les mass-media qui favorisent la promotion d'une certaine forme de mondialisation de toutes les musiques. Cette donnée issue du développement des techniques de communication semble bien être déterminante dans le concoctage des musiques actuelles.

Le timbre envahisseur ...

Depuis plus d'une décennie, la variété de timbres disponibles qui sollicitent tout compositeur et auditeur ne cesse de s'accroître de façon quasi-exponentielle, à travers cette circulation médiatique des musiques du monde, des sons émis par des sources culturelles de plus en plus diversifiées. Aujourd'hui, l'oreille du moindre musicien ou auditeur est, ou peut être en contact avec les univers sonores spécifiques que représentent par exemple le kandeng (tambour balinaise), la tabla (tambour de l'Inde septentrionale), le raiko (tambour japonais), le bongo (tambour d'origine afro-cubaine), le bombo (tambour argentin), etc.

"Il y a assez de sons exotiques qui passent par nos câbles, nos téléviseurs, nos téléphones, pour je n'aie plus à sortir du studio, et cela devient de plus en plus terrifiant". Ce sont les mots de

Garry Gobain, membre du groupe F.S.O.L., qu'il a utilisés récemment, face à la presse londonienne; au F.S.O.L., ça se décline comment ? tout simplement "future sound of London" !

Certes, la donne du métissage en musique n'est pas nouvelle. Il n'y a pas si longtemps que du "mélange" de trois cultures est née au Brésil la samba, une des musiques

les plus originales du monde. Quid de cette histoire comme celle du jazz, du tango ou même du rock ? C'est que pour ce faire, ces genres musicaux ont pris le temps d'enchevêtrer "leurs essences", sans pour cela les confondre.

La musique, il est vrai, prône l'unité. C'est peut-être la raison de son goût pour le métissage. Mais le risque qui accompagne l'accélération que produirait la nécessité de se fondre dans les sociétés d'adoption est celui qui souvent produit le "collage", la juxtaposition de sonorités comme de phrases musicales : une certaine idée véhiculée dans le concept commercial de la world music. Au strict plan de la manipulation sonore, cette indigestion de "sources nouvelles" ne peut que contribuer certaines fois à multiplier les difficultés de traitement du "jeu" musical et sonore auxquelles sont inévitablement confrontés aujourd'hui les jeunes compositeurs de tous bords.

Musique et espace: une quatrième dimension

Cette dernière dimension est à reverser dans la condition même de l'existence des trois dimensions que nous venons d'approcher : la spacialisation de la musique n'est peut-être pas d'une moindre importance dans le grand chambardement de la production comme de la perception sonore de la musique. Elle concerne globalement le traitement de la mise en espace-temps, dans lequel, depuis près d'un demi-siècle, la musique a choisi de s'installer ou plutôt de naviguer. Ce qui, en matière de virtualité, lui confère une bonne longueur d'avance sur l'image.

L'espace pour se dire...

Il y eut d'abord la stéréo, sorte de reproduction (copie, imitation) du paysage sonore originel (du moins à ses débuts, car si l'on écoute ou réécoute les Beatles, on se rendra vite compte que ces derniers - et surtout John Martin leur producteur - va bricoler ingénieusement l'architecture sonore du groupe : par exemple, l'ensemble des voix dans l'enceinte de droite, toute la batterie contenue dans l'enceinte de gauche, ... plus fort encore, une fois à droite, puis au centre, puis une fois à gauche. Il s'agissait déjà de réaliser un voyage spatial par procuration de boutons panoramiques...). Mais,

Plus que jamais, la musique vient de la rue, et souhaite peut-être vivre dans la rue. Car c'est pour elle l'espace où l'on rencontre les autres, une sorte de voie tracée pour l'universalité.

à ces ingéniosités qui permettent de "travailler", d'interpréter autrement la partition sonore, rapidement s'en ajoutent beaucoup d'autres, au point même que le musicien (comme l'auditeur) en perd ses oreilles. Les petites boîtes noires, boîtes d'effets (reverb, delay, phasing...) vont permettre aux musiciens non seulement de travailler la texture

de chacun des sons produits, mais aussi de les "placer", de les isoler dans des espaces "privatifs" : vaste ou intime, clair ou flou, chaud ou froid ; la voix, la caisse claire ou la flûte peuvent désormais se côtoyer sur un même enregistrement, chacune isolée dans son propre espace sonore. De la même façon, chaque voix ou chaque instrument peut alors être traité sur un plan d'égalité sonore et/ou d'inégalité sonore (du point de vue de sa puissance d'enregistrement comme de sa restitution dans la partition exécutée sur le support). En matière de musique-communication, cette quatrième dimension est aujourd'hui devenue primordiale, et doit être considérée à part entière par le professeur de musique, l'architecte... l'élu.

L'empreinte sonore sur les espaces

Plus que jamais, la musique vient de la rue, et souhaite peut-être bien vivre dans la rue (le rap, la techno...). Car c'est pour elle l'espace où l'on rencontre les autres, une sorte de voie tracée pour l'universalité. Ainsi, elle n'a de cesse de rechercher "l'autre" tant au travers de sa propension au métissage, qu'à travers le goût qu'elle développe depuis toujours d'accompagner les hommes là où ils se trouvent, lorsqu'ils dansent, lorsqu'ils rient, lorsqu'ils défilent, lorsqu'ils manifestent...

Cette donne devrait être largement prise en compte dans la réflexion qui conduit à la construction des espaces qui devront savoir accueillir les nouvelles pratiques de la relation culturelle ou sociale par le sonore, et ce tout particulièrement à un moment où chaque ville envisage de construire des lieux pour les pratiques des musiques amplifiées.

Il ne faudrait pas que, trop vite, s'impriment dans la construction des murs (qui "bétonnent" pour longtemps) des esthétismes sonores trop formatés par certains genres musicaux. Du même coup, on en exclurait beaucoup d'autres, en oubliant de les écouter, voire de les imaginer.

■ Jacques Subileau

De Charybde en Décibel

Depuis l'invention de la polyphonie, on écoute de plus en plus fort parce qu'on n'écoute plus la résonance. Il ne faudrait pas rechercher ailleurs les raisons d'une course aux décibels qui permet la transe... et provoque la surdité. Ne serait-il pas temps de penser une écologie du musical?



ls mettent la musique si fort, qu'ils en perdent l'audition.

Ils sont devenus sourds et mettent plus fort encore...

Ils disent: "Comment faire pour supporter de l'augmenter encore?"

Quand on leur demande pourquoi, ils répondent:

- "Parce que c'est mieux, parce que ça chauffe, parce que ça vibre!..."

Ils disent encore:

- "Parce qu'on oublie tout, parce que notre corps sent les vibrations, parce que l'on vit enfin!..."

Dans un monde aussi centré sur la pensée, et à l'heure où le virtuel prend le pas sur la réalité, le corps crie-t-il son existence ? Sentir, toucher, vibrer, hurler semblent venir s'inscrire là où s'ouvre un espace, cet espace parfois marginal par nécessité de vie... ou de survie... La transe reprend ses droits sur un monde qui se voulait rationnel.

Mais pourquoi faut-il aujourd'hui, pour toute une génération, des décibels à la musique pour qu'elle fasse vibrer ? La musique n'a-t-elle pas toujours su le faire ? Qu'est-ce qui a changé ? Et depuis quand ?

La musique, support d'identité sociale et culturelle

Depuis toujours on connaît les pouvoirs de la musique. Dans toutes les civilisations, la musique a servi les causes tant des gouvernements que des églises. Elle a rythmé les moments de la vie, accompagné rites et cérémonies, souligné les appartenances, entraîné les foules. La musique attendrit les cœurs, endort ou éveille les sens, ébranle les corps...

La musique agit sur l'homme à tel point que toutes les civilisations

cherchèrent à la maîtriser ; les chinois firent même un trou dans la caisse de leur luth afin que le son soit moins mélodieux et n'amollissent point trop les cœurs... Aujourd'hui, c'est par les médias que s'opère la sélection, poussés par des intérêts occultes.

Les modes, séries de notes et d'intervalles sélectionnés, expriment des états intérieurs divers. Ils furent choisis en fonction des saisons, des popu-

lations, de l'ambiance à installer.

S'ils témoignaient de l'état d'âme du compositeur, ils devenaient ensuite illustration et emblème d'une population, d'un groupe, d'un mouvement, d'une mode.

Pour nous, rien n'a changé. Chaque génération s'identifie à un style, et une cérémonie religieuse, une fête villageoise, un bal populaire ne choisissent pas les mêmes musiques, les mêmes instruments, les mêmes rythmes. L'armée possède ses propres harmonies. Certains vont au concert classique, d'autres n'aiment que la musique de film, le rap, la techno... Posséder un piano chez soi signe aussi une certaine catégorie sociale, ou bien l'envie d'y appartenir...

Oui, la musique est plus qu'un simple divertissement, elle est support d'identité sociale et culturelle.

La musique, un médicament?

Je rentre tard et fatigué(e), ou le matin pour me lever... une déception, une joie, un petit spleen... et ce n'est pas la même musique que je choisis d'écouter...

Nous nous aidons par la musique. Certaines sont relaxantes, d'autres stimulantes.

Sons graves ou sons aigus, couleurs de timbres, intensités, plaintes ou danses endiablées, solo ou symphonie, je sélectionne pour transmuter mes états d'âme. Et parfois même c'est le silence, qui est aussi musique, que je décide d'écouter.

La musique est devenue notre compagne à tout moment. Mais hélas, c'est elle qui nous façonne, influe sur notre psyché, et cela, nous

Pourquoi faut-il tourner à fond le bouton des décibels pour pouvoir vibrer ?

nous ne le voyons plus. La radio, égrenant indéfiniment ses mélodies, colore notre esprit, au gré des interprétations, des styles et des rythmes, sans même que nous en prenions conscience. Certains magasins diffusent des ambiances sonores plus ou moins étudiées pour nous inciter à rester... et consommer. D'autres ne se rendent même pas compte, comme nous-mêmes, qu'ils nous font fuir par le manque de soin accordé à l'ambiance

sonore.

La musique est puissante. Elle soulève nos corps quand elle danse et rythme la cadence, et cela presque malgré nous. Elle sait aussi nous émouvoir, nous attendrir, nous agacer, nous faire pleurer. Elle stimule l'intellect, mais peut aussi nous élever loin du corps et des émois dans des chants comme le grégorien, ou les musiques planantes.

Corps, émotions, esprit, elle a pouvoir aux trois niveaux.

L'ascension des décibels

Le son au départ est un phénomène acoustique qui comporte par nature deux parties:

- l'attaque de la note, quand vous tapez sur un gong ou pincez une corde de guitare,
- et ce qui suit, la résonance...

La première partie est forte et compacte. La seconde est subtile et plus ou moins longue. Les harmoniques dansent dans l'espace, notes légères qui résonnent, de plus en plus aiguës, autour du son fondamental. Ces deux parties sont totalement interdépendantes.

Par nature, ces sons vibrent et nous font vibrer. Nous entrons en sympathie avec eux et, instruments nous-mêmes, nous vibrons aussi.

C'est ce pouvoir-là que possède la musique sur nous. Alors, pourquoi aujourd'hui, faut-il tourner à fond le bouton des décibels pour pouvoir vibrer?

Historiquement, le phénomène ne date pas d'aujourd'hui. Depuis la Renaissance, on n'a cessé d'augmenter le volume sonore. Peu à peu les formations se sont étoffées, les instruments ont gagné en intensité. Le piano "forte" aux cordes frappées supplante le clavecin. Les flûtes de bois cèdent le pas aux traversières de métal, plus sonores. La famille des violons chasse celle des douces violes. Petit à petit, les instruments trop peu sonnants disparaissent. Quant aux ensembles, ils s'agrandissent tant et si bien qu'ils deviendront l'impressionnant grand orchestre symphonique du 19ème siècle.

Quand apparaît l'électricité, plus rien n'arrête l'ascension des décibels. L'invention de la radio, du micro, et le son synthétisé marquent une étape

décisive. Mais cette fois le volume sonore dépasse de loin la capacité de réception de l'oreille..

Mais la courbe de la demande sonore suit celle du sucre, ou du tabac. Plus on en a, plus on en veut même au détriment du corps... Paradoxalement, et avant l'ère des nouvelles technologies, le phénomène n'existe pas ailleurs qu'en Occident, sinon par la médiatisation et l'importation de nos musiques.

Le son ne peut jouer que sur ce qui lui reste : l'attaque, le premier son, le début seulement d'un son acoustique.

Que s'est-il donc passé chez nous pour qu'apparaisse cette exaspération de l'amplitude sonore? La réponse est dans l'évolution de notre système musical. Jusqu'au Moyen-Âge, il est essentiellement basé sur le mélodique et ses résonances. Peu à peu, il passe à un système poly-mélodique puis harmonique. Pour parler simple, avant (et encore en Orient aujourd'hui), on ne jouait qu'à une seule voix. Une simple mélodie extrêmement subtile dans ses nuances, ses intervalles et micro-intervalles, étaient soulignée d'accords très sobres (en harmonie avec les résonances, d'où leur nom). Un grand nombre de modes illustraient les divers sentiments. La polyphonie s'exprimait dans la résonance. Habitée à écouter, l'oreille était assez fine pour goûter la danse des harmoniques. Ensuite, on ne chante plus à une seule voix mais à plusieurs.

L'invention de l'imprimerie entraîne l'habitude d'écrire ce qui était transmis par tradition orale jusqu'alors. Mais toutes les subtilités n'y sont pas. Seuls sont notés des repères de hauteur et de durée améliorés peu à peu. Est-ce pour cela que les merveilleuses arabesques et nuances disparaissent? Toujours est-il que s'inscrivent en contrepartie contre-chants et superpositions de voix parallèles à la mélodie de base.

La polyphonie est née.. Mais avec elle meurt l'écoute des résonances. En effet, d'une part elle élabore trop d'informations simultanées pour l'oreille, d'autre part on est obligé de simplifier la gamme, et de la diviser en douze demi-tons égaux. Catastrophe pour les harmoniques, inspiratrices naturelles de la gamme, et qui se voient imitées mais faussement. L'oreille, si elle écoute l'orchestre et les résonances qu'il produit en même temps, n'entend qu'une véritable cacophonie. On connaît la réflexion d'un indien:

- "Mais pourquoi jouent-ils tout le temps faux?", et de cet autre:

- "Pourquoi ne jouez-vous pas chacun votre tour". Car les indiens, eux, écoutent encore la résonance..

Donc, notre civilisation a choisi d'inventer un nouveau monde sonore. Et pourquoi pas? Seulement, cela ne "vibre" plus pareil. Coupé

de sa moitié, le son ne peut jouer que sur ce qui lui reste: l'attaque, le premier son, le début seulement d'un son acoustique.

Et c'est pour cela que l'on monte le son... On monte le son, pour couvrir les résonances. On invente des instruments qui n'en ont plus, comme les synthétiseurs.

L'électrique permet aussi le prolongement du son sans l'intervention de ces mêmes résonances. Un autre progrès technologique rajoute

au problème: la possibilité de reproduire des concerts par les disques et cassettes. Outre la banalisation du message, qui permet de se passer de la richesse qualitative d'un direct, la dégradation de la qualité sonore par les appareils obligent à se reporter sur l'unique intervention possible, l'intensité, et ce, malgré les immenses progrès de la technologie. Le baladeur le prouve: la qualité obtenue n'empêche pas le besoin d'augmenter la puissance, avec les dangers que l'on sait pour l'appareil auditif. L'atmosphère unique et toujours inattendue du "live", et le halo sonore d'un son naturel ne sont plus au rendez-vous.

Le baladeur met aussi en valeur la présence d'un troisième facteur: l'univers sonore du monde industriel qui nous entoure. La musique remplace le bruit de fond naturel, lui-même devenu désagréable: bruit des machines, voitures, moteurs etc. L'isolation par les casques est d'une efficacité indiscutable, mais isole aussi l'écouter.

Bon, et alors? Si cela ne gêne personne, pourquoi pas? Nous sommes dans cette expérience où l'homme veut asservir la nature. Le combat est le même qu'ailleurs, avec ses contre-courants. Il y a en effet une écologie du sonore: retour au traditionnel, ouverture de la world music, chant harmonique, percussions africaines, voix chantées et parlées...

Dans ce combat de l'homme contre lui-même, révoltes, envies de prendre la main, forces créatrices s'opposent à sa nature essentielle qui ne trouve de paix que dans la symbiose avec l'harmonie universelle... Un dilemme vieux comme le monde.

Une écologie du musical ?

Ils mettent la musique si fort qu'ils en perdent l'audition, parce qu'ils veulent vibrer et ressentir la vie. Et, de fait, la musique est faite pour vibrer, résonner, entrer dans la danse, participer à celle du monde.

Les jeunes gens d'aujourd'hui sont les héritiers de l'aventure passionnante de ces quelques derniers siècles. Mais, pour l'intensité, les frontières du possible sont atteintes. Passé un certain seuil, les décibels nous détruisent. Tout comme la disparition des aires de silence et l'intoxication inconsciente de messages musicaux non maîtrisés.

Il nous faut revenir au centre, au modèle cosmique, et redonner au son sa pleine dimension en lui restituant sa résonance. Car avec elle, nous vibrons, et il n'est pas besoin que le potentiomètre

soit à fond.

Il nous faut redécouvrir la gamme naturelle offerte par les harmoniques. Les chanteurs l'utilisent instinctivement, et se font d'ailleurs reprendre par des instrumentistes accordés dans la fausseté académique !! Il nous faut réapprendre à écouter et à entendre.

La nature est ce qui perdure. En découvrir les lois permet de vivre. "l'homme n'est jamais qu'une partie de la nature", disait Spinoza. Dès lors que sont respectées les limites de notre intégrité, toute aventure peut vivre et concilier le dilemme.

Aujourd'hui, une autre ouverture s'annonce, englobant le silence sonore.

■ **Domitille Debienassis**
Professeur LPA Pézenas
Musicothérapeute

À PROPOS DE TECHNO

Si l'on a un temps considéré la techno comme une péripétie musicale sans lendemain, force est de constater aujourd'hui qu'il s'agit d'un genre solidement installé, tant sur les plans économique et culturel que social. Le seul point de résistance, mais il est de taille, vient des pouvoirs publics, qui s'évertuent à limiter son développement. Les autorités, en France, font la chasse aux rassemblements techno: les raves. Elles devront cependant se résoudre à les admettre un jour, comme c'est déjà le cas dans les autres pays européens. Le principal argument avancé pour justifier cette attitude répressive consiste à mettre en perspective les manifestations techno et l'usage de la drogue. L'équation techno = rave + ecstasy aboutit ainsi à un amalgame rédhilatoire pour un développement légal du mouvement. La consommation de produits stupéfiants est une réalité, comme dans d'autres types de rassemblements musicaux d'ailleurs. Freiner l'éclosion des musiques nouvelles en leur accolant le spectre de la drogue, c'est un réflexe connu, réactionnaire pourrait-on dire. Mais si le but est bien de marginaliser le mouvement en le discréditant aux yeux de l'opinion publique, cela conduit plus sûrement à sa radicalisation, lorsque la fracture entre la réalité culturelle et la volonté des autorités devient trop grande. Ce que la musique techno recèle aujourd'hui, comme le rock hier, c'est l'énergie de son époque, le souffle d'une jeunesse en rupture sociale et culturelle. Elle catalyse ses angoisses et ses déboires pour mieux les refouler. Les fans de techno ne revendiquent rien d'autre que la liberté de se réunir, de danser et de faire la fête. Une amnésie de masse, une étrange communion où chacun s'isole dans un flot ininterrompu de décibels électroniques. Une finalité

Remarques sur le "phénomène" électroacoustique

La possibilité technique de "travailler" les sons, comme un sculpteur "travaille" la matière, a ouvert la voie des musiques électroacoustiques. Mais cette exploration concrète du sonore a aussi bouleversé la sensibilité musicale et permis une révolution pédagogique et sociale.



Alors que la musique modale avait duré des siècles, la musique tonale a duré trois ou quatre siècles, pas plus, la musique sérielle a duré, pour être gentil, soixante ans, et les écoles actuelles, l'école répétitive, l'école aléatoire et toutes les autres écoles, elles durent quelques mois, quelques jours : c'est de plus en plus court.

Mais de toutes ces choses-là, au 20ème siècle où il y a eu tant de choses, et tant de progrès scientifique (...), il y en a une qui frappe (...), c'est la musique électronique. Je crois que c'est la principale invention du 20ème siècle, et c'est probablement celle qui a le plus marqué tous les compositeurs. Parce qu'il y a des compositeurs qui font de la musique électronique, comme Pierre Henry qui est spécialiste (...), mais presque tous les compositeurs ont subi l'influence de la musique électronique, même s'ils n'en font pas".

C'est Olivier Messiaen qui parle, dont le jugement ne saurait être soupçonné de plaidoyer pro domo¹. C'est de cette "principale invention du 20ème siècle" que nous allons essayer d'évaluer la portée et la place dans la musique actuelle, par trois remarques.

Mais d'abord, de quoi s'agit-il ? Musique électronique, électroacoustique, concrète, acousmatique, computer music : la profusion terminologique correspond à des différences de frontières; mais c'est un seul et même courant, une seule "invention du 20ème siècle" qui consiste à réaliser la musique avec des machines (magnétophone, synthétiseurs, ordinateurs) qui aboutissent à un haut-parleur (transformateur électro-acoustique).

On connaît l'histoire : 1948, Pierre Schaeffer imagine la musique "concrète", et -1950 - Stockhausen la musique "électronique" (opposition qui s'évanouit vers la fin des années 50). Fin des années 60 et année 70, multiplication des studios : après quelques centres en Europe, ce sont quelques dizaines qui se créent. Simultanément, apparition et développement des

synthétiseurs analogiques puis de la synthèse sonore par ordinateur. Années 80, développement de la micro-informatique et du "home-studio" - anglicisme dont voici la traduction littérale : "les outils de composition sont à la portée de tous les foyers...".

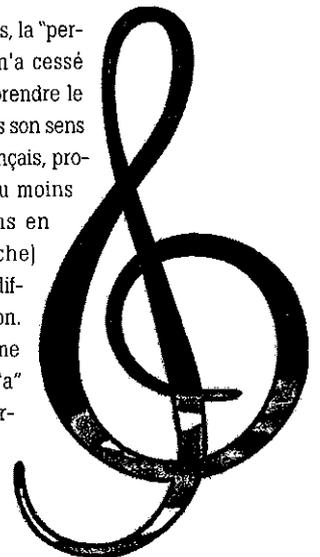
Première remarque : le fait électroacoustique s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la musique

On peut souligner la coupure : c'est la possibilité technique de fixer les sons, et donc de les "travailler" directement, comme un sculpteur "travaille" directement la matière ; coupure aussi radicale, peut-être, que celle qui a consisté à imaginer la musique directement sur le papier et a permis la maîtrise de la polyphonie. Mais on peut aussi souligner la continuité de l'évolution qui mène de la période baroque à celle de l'électroacoustique. C'est ce que nous ferons, de deux points de vue.

De la note à la matière.

Il est périlleux mais très utile de ramener l'histoire de la musique à quelques idées simples: en voici une.

Du 17ème à nos jours, la "pertinence" du timbre n'a cessé d'augmenter. Il faut prendre le mot "pertinence" dans son sens phonologique. En français, prononcer le "i" plus ou moins clair (plus ou moins en avant dans la bouche) n'introduit jamais de différence de signification. En revanche, le même changement sur le "a" est pertinent car il permet de distinguer,



paradoxaux pour ces réunions "underground" qui ont comme préalable une partie de cache-cache avec les forces de l'ordre, chacun se livrant à un rocambolesque jeu de piste pour rattrier le point de rencontre !

Comme maîtres de cérémonie, les DJ ont remplacé les musiciens. Bien plus que de simples passeurs de disques, ils sont les nouveaux artistes. Ils créent en assemblant des rythmes, en se consacrant davantage aux bidouillages technologiques plutôt qu'à l'écriture musicale. La technique, par définition, est au cœur du mouvement techno. Mixages de sons électroniques et lumières lasers constituent la toile de fond des rassemblements. Le champ culturel de la techno dépasse pourtant largement le cadre tracé par la musique. Elle se décline en un vaste univers sonore et visuel, elle inspire des créateurs de mode, de spectacles, des graphistes, elle est même l'objet d'une presse spécialisée.

Par leur capacité à incarner la créativité et l'inventivité, comme à susciter des réactions conservatrices et archaïques, les musiques nouvelles délivrent nombre d'indices sur la modernité. Elles sont des caisses de résonance où s'exprime toute une culture alternative. Aujourd'hui dans ce rôle, la techno s'élève en mur du son, en rempart contre les formes admises, dont elle reste cependant l'ultime évolution. A l'avènement d'un prochain mouvement musical, elle sombrera à son tour dans l'usage convenu.

■ Ludovic Mannevay
Professeur d'ESC
LPA St-Jean Brevelay

¹ Entretien télévisé avec Alain Duault 10/12/1988, FR3

par exemple, "pâte" de "patte". Bien que le concept de signification soit difficilement transposable à la musique, celui de variable commutable, c'est-à-dire d'un trait morphologique qu'on peut changer librement sans dénaturer gravement l'œuvre est tout à fait utilisable, et très utile pour raconter l'histoire de la transcription. Comme on sait, au 17^e et encore au début du 18^e siècle, l'instrumentation était souvent plus ou moins libre. C'est le cas de beaucoup de sonates et autres pièces publiées qui laissaient un assez grand choix pour le "dessus" (violin, flûte, hautbois...). Bach lui-même transcrivait volontiers ses chorals, les concertos de Vivaldi, etc.. Ce qui ne veut pas dire que les musiciens baroques ne s'intéressaient pas aux qualités sonores des voix et des instruments (bien au contraire). Mais le timbre (comme on l'appelle maintenant) n'était pas véritablement intégré au projet compositionnel ; c'était un habillage final qu'on pouvait changer, une variable commutable. C'est beaucoup moins vrai au 19^e. On transcrit l'orchestre au piano (mais c'est conçu comme une "réduction"), mais on ne peut plus transcrire la musique de chambre ou pour instrument soliste. Le *Clavecin bien Tempéré* au piano, ça va, mais Chopin au clavecin, c'est impossible. Dès avant le début du 20^e, la transcription devient inacceptable (Debussy la condamne sévèrement). Les esquisses de Stravinsky portent des indications d'instrumentation : la musique est imaginée avec son timbre. Bartok joue des modes d'attaque, des morphologies de notes des cordes : ce sont presque des "objets sonores" au sens de Schaeffer. Le mot "timbre", déjà, devient insuffisant : c'est de morphologie, de matériau, de matière, de "son" qu'aujourd'hui les compositeurs préfèrent parler. Cette dimension de réalisation sonore est devenue pertinente : non seulement on ne peut plus la changer librement (elle est intégrée au projet de l'œuvre) mais c'est souvent une sonorité particulière, un mélange de timbres, une "matière" concrète qui constituent l'idée musicale. Il ne manquait plus que les techniques électroacoustiques pour pouvoir contrôler totalement le son.

L'attitude concrète.

Cette évolution s'accompagne d'une autre, concernant l'attitude du compositeur. Le musicien du 19^e pouvait écrire pour piano sans piano (comme Schubert à certains moments de sa vie) ou même composer en étant sourd. Utilisant un vocabulaire fini d'accords et de timbres, il était

capable de s'en faire une représentation mentale précise : on écrivait "à la table". Inversement, Debussy, Ravel, Stravinsky composent au piano. Pourquoi ? Précisément parce qu'ils recherchent des harmonies nouvelles, des sonorités nouvelles, jamais entendues, qu'on n'a donc pas en mémoire. Il faut essayer. Et c'est cette technique de recherche, d'essai, d'expérimentation avec les instruments (et a fortiori directement dans le studio électroacoustique) qui a conquis droit de cité, notamment dans la seconde moitié du 20^e siècle.

Ces deux évolutions parallèles - de la note à la matière, de l'écriture "à la table" à l'expérimentation concrète - ont l'une et l'autre des conséquences sociales et pédagogiques qu'on n'a peut-être pas encore bien mesurées et qui intéressent au premier chef, me semble-t-il, le professeur de musique.

Deuxième remarque : le goût du "son" est devenu un trait dominant de la sensibilité musicale contemporaine, tous genres confondus.

Lorsqu'un programmeur de France-Inter ou d'NRJ écoute un disque de variété pour le sélectionner, on aurait tort de penser qu'il juge l'invention mélodique, la qualité du texte ou la justesse de l'harmonisation : ce qu'il écoute d'abord, c'est le "son". On sait quelles techniques sophistiquées d'enregistrement multipiste, de synthèse et de traitement sont mises en œuvre par le technicien et l'arrangeur pour réaliser des timbres originaux, des plans sonores artificiels et finalement une véritable composition du "son". On ne peut s'empêcher de comparer ces techniques à celles du studio de musique électroacoustique, où, là aussi, bien que dans une esthétique complètement différente, des sons sont enregistrés ou synthétisés, traités, mixés, quelquefois avec les mêmes machines et avec le même souci de réaliser des plans de présence, des attaques différenciées, un "son".

"A la recherche du son perdu" était le titre du premier chapitre d'un livre de Philippe Beaussant sur la musique baroque (*Vous avez dit baroque?* Actes Sud, 1988). On pourrait presque dire "A la

recherche d'un son nouveau", car paradoxalement ce n'est pas tant l'authenticité que la nouveauté, la modernité de certains "sons" baroques qui explique leur succès. Cette netteté, cette lisibilité des plans, rencontre une oreille bien actuelle.

Il y a évidemment des causes techniques à cette convergence : le disque, le studio, le numérique. Mais elles ne doivent pas masquer le fait esthétique. Comme toujours, en musique, les conditions matérielles accompagnent, en la renforçant,

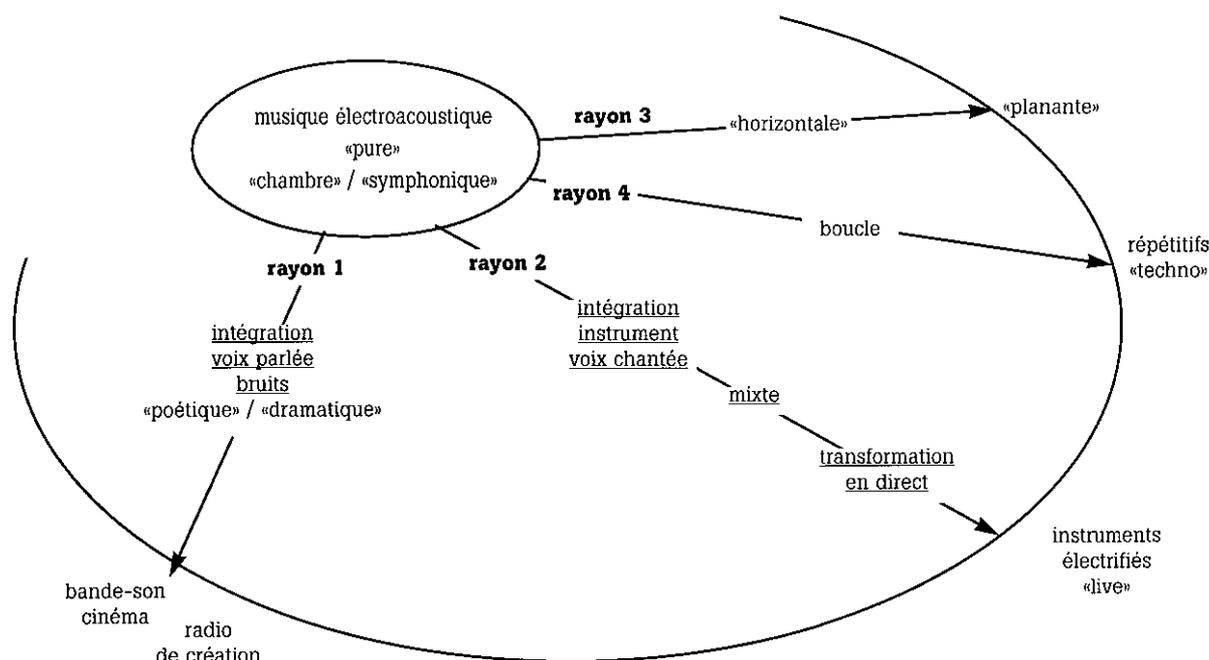
Troisième remarque : compositeurs, enfants, amateurs sont sur une même ligne de départ, l'exploration concrète du sonore. Une révolution pédagogique et sociale.

l'évolution d'une sensibilité.

Qu'un compositeur comme Pierre Henry ait pu faire un disque en utilisant comme instrument une porte qui grince (*Variations pour une porte et un soupir*) fait naître un espoir qui aurait été fou vingt ans plus tôt : celui de fonder la pédagogie musicale, non pas sur un savoir solfégique et technique mais sur des conduites d'exploration sonore qui apparaissent chez l'enfant quelques mois après la naissance, et qu'il suffit de développer dans le sens de la création musicale.

Révolution pour l'"éveil musical", par conséquent, mais aussi pour les pratiques amateurs. On notait, depuis le début du siècle, un fossé de plus en plus profond entre la musique contemporaine et son public. L'amateur du 17^e ou 18^e siècle pouvait jouer sur son clavecin la plupart des œuvres de son époque, et en écrire à l'occasion. Déjà, au 19^eème, le profil du simple auditeur se dessinait. Au 20^eème, les musiques devenaient de plus en plus injouables pour un amateur. Quant à en composer soi-même, n'y pensons pas - sauf à passer sa jeunesse dans un Conservatoire. On aurait pu penser que la technicité du studio puis de l'ordinateur allait creuser le fossé : c'est l'inverse qui se produit. On assiste à un retour de l'amateur-compositeur. La barrière des technologies s'avère infiniment moins sélective que celle du solfège et des classes d'écriture. Non qu'il n'existe pas un professionnalisme, mais l'accès direct par la composition est à nouveau possible.

On annonçait un développement de la "consommation" musicale. Il se produit, en effet, mais jumelé à un développement tout aussi rapide des pratiques créatives. Bonne nouvelle, non ?



Le schéma ci-dessus a pour but de faire apparaître la diversité des genres explorés par la musique électroacoustique et sa relation à d'autres formes de création sonore.

On a situé au centre la musique électroacoustique qu'on pourrait appeler pure, ce mot n'étant employé que soustractivement : c'est celle qui n'intègre ni bruits réalistes, ni voix, ni instruments, cas prototypique du pur assemblage de matières et de formes sonores. On peut opposer deux extrêmes entre lesquels on rencontre toutes les situations intermédiaires : une musique qu'on nommera par analogie "de chambre", dans laquelle on distingue clairement quelques voix solistes, et une autre plus "symphonique", faite de masses généreuses qui se déploient, et qu'en concert on serait porté à distribuer dans tout l'espace environnant l'auditeur.

Les quatre rayons qui s'écartent de ce centre s'éloignent, dans des directions différentes, de ce centre prototypique.

Le premier (I) en intégrant sur le support, mixés, soit de la voix parlée, éventuellement traitée, soit des sons réalistes. Il en résulte une esthétique quelquefois narrative, dramatique ou poétique. Le cas limite, qui vous fait sortir de façon progressive du cercle de la musique électroacoustique proprement dite (et même en l'occurrence de la musique elle-même), est celui de la bande-son sophistiquée de cinéma, lorsque les bruits et les voix sont traités "musicalement", ou encore de la radio de création qui quelquefois, lorsqu'elle est très

élaborée, ressemble tout à fait à une musique de concert de tendance dramatique, incorporant voix et sons réalistes. La limite ici entre musique et non-musique n'est pas franche.

Le second rayon (II) du schéma figure l'intégration d'instruments ou du chant. Quelquefois, ils sont mixés sur la bande. Mais quelquefois l'instrument joue sur scène en relation avec une bande (musique mixte). Ou même, sans que rien ne soit préalablement enregistré, les sons émis par l'instrument sont repris par un micro et traités en direct et projetés par haut-parleurs. L'instrument simplement électroacoustique (comme la guitare électrique) nous fait sortir de ce qu'on appelle classiquement "musique électroacoustique".

Sur les rayons III et IV on a figuré deux cas de genres électroacoustiques qui ont beaucoup influé sur les compositions instrumentales. Certaines pièces très horizontales, sans pulsation rythmique, évoluant par nappes, trouvent leur prolongement instrumental chez des compositeurs comme Ligeti, qui lui-même a influencé les "spectraux" (Grisey, Murail). Et de même le procédé typiquement électroacoustique des boucles de bande magnétique tournant indéfiniment sur des magnétophones a influencé certaines musiques répétitives (Steve Reich), et des genres populaires, d'ailleurs tout à fait électroacoustiques, comme la techno.

■ François Delalande

Exemples d'œuvres électroacoustiques illustrant ces catégories.

■ Musique électroacoustique "pure" :

- B. Parmegiani, *De natura sonorum* (1975) *
- C. Zanési, *Stop l'horizon* (1983) *

■ Rayon 1 :

- F. Bayle, *Expérience acoustique* (1970-72) *
- M. Chion, *Requiem* (1973) *
- M. Luras, *La cabane su'l chien*

■ Rayon 2 :

- A. Vaino, *Chants d'ailleurs* (1992) *
- D. Teruggi, *Xarys* (1988) *

■ Rayons 3 et 4 :

- B. Parmegiani, *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* (1971) *
- K. Stockhausen, *Stimmung* (6 chanteurs), (1968)
- S. Reich, *Drumming* (1971)

* Œuvres au catalogue INA-GRM,
116 avenue du Pr Kennedy,
75786, Paris Cedex 16,
Tél : 01 42 30 29 88

Livres

L'électroacoustique

Schaeffer Pierre, *Traité de Objets musicaux*, Seuil, 1966.

Chion Michel, *La musique électroacoustique*, Que sais-je ? PUF.

Collectif, *Recherche Musicale au GRM*, Richard Masse/Hermann, Paris, 1986.

et dans la Bibliothèque de Recherche Musicale INA-GRM/Buchet-Chastel.

Mion, Thomas, Nattiez, *L'Envers d'une oeuvre*, 1982.

Bayle François, *Musique acousmatique*, 1993.

Chion Michel, *Guide des objets sonores*, 1983.

L'éveil musical

Delalande François, *La musique est un jeu d'enfant*, Buchet-Chastel, 1984.

Céleste, Delalande, Dumaurier, *L'enfant du sonore au musical*, Buchet-Chastel, 1982

Disques

A côté des collections de l'INA-GRM (116, avenue du Président Kennedy 75786 Paris Cedex 16 - Tél 01 42 30 29 88), il existe un grand nombre de labels.

Construire un son

Dans *Le son*, un livre à paraître aux Éditions Nathan, Michel Chion, musicien et chercheur, pose la question du son comme objet à construire.

Et comment le construire, culturellement, sinon par le langage ?



Photo Marie-Noëlle Bru

"Was künstlich ist verlangt verschlossnen Raum"
"Ce qui est artificiel réclame un espace fermé"
(Goethe, *Second Faust*)

LE SON EST UNE CONSTRUCTION CULTURELLE

Notre démarche vise dès le début à reposer la question du son en des termes différents, non-naturalistes. Contrairement à ce qu'on postule souvent, en effet, l'écoute et le son ne sont pas tenus d'être naturels. Le bruit, même non musical, qui nous sollicite de tous côtés est susceptible d'être isolé, fondé et créé artificiellement en tant qu'objet-son, grâce à la fixation sur le support, qui permet à l'homme de se réapproprier sa propre audition. Celle-ci peut devenir un processus non spontané, s'exerçant de manière raffinée dans des cadres conçus pour elle. Une attitude pratiquée parfois pour la musique, mais jamais pour tous les sons dans leur généralité.

Cet ouvrage est également inspiré par une expérience que nous avons souvent faite comme compositeur de musique concrète, au cours de répétitions de concert où nos œuvres pour bande

Le son est une chose à construire culturellement, en créant si besoin est des mots spécifiques, et en tout cas, des pratiques d'écoute particulières

magnétique côtoyaient des pièces instrumentales. Lorsque des instrumentistes répétaient, les personnes présentes dans la salle - personnel technique, amis des musiciens ou du compositeur, organisateurs- gardaient le silence, mais lorsque le son ne sortait "que" d'un haut-parleur, elles se sentaient libres de faire du bruit - donc, non seulement de ne pas prêter attention à ce qui se

passait, mais aussi de le brouiller et de le recouvrir.

Nous nous sommes alors demandé quelles seraient les conditions nécessaires pour qu'un son provenant du haut-parleur obtint le respect d'écoute qui lui est dû, sans recourir au déluge de décibels. Et qu'ainsi, il devienne un être sonore identifié auquel l'auditeur se confronte.

Le son n'existe pas encore

On peut en venir à l'idée que le son tel que nous cherchons à le définir n'existe pas naturellement.

Souvent, on parle du son comme de quelque chose qui existerait déjà en l'homme et qu'il lui faudrait retrouver. Nous aurions tendance à dire que c'est une chose à construire culturellement, en créant si besoin est des mots spécifiques, et en tout cas, des pratiques d'écoute particulières. Après tout, les conditions où nous écoutons aujourd'hui sont totalement différentes de celles d'autrefois; or, ceux qui travaillent sur l'environnement sonore en parlent comme si rien n'avait changé depuis cent vingt ans, et que le son fût un phénomène attaché naturellement à sa cause initiale. S'ils prennent en compte l'enregistrement, c'est pour le considérer comme une trace neutre, un simple moyen d'étude du "son naturel" ou au contraire comme une trahison. Il n'est pourtant pas naturel au son, si l'on peut dire, de se reproduire exactement le même. S'il est "anti-naturel" de fixer des sons et d'en répéter l'écoute, cet anti-naturel ne demande qu'à devenir une culture.

Ce son en tant qu'objet n'est pas le fruit automatique de la technologie, il est seulement permis par elle. La technologie ne suffit pas à constituer des objets, il y faut une méthode d'écoute, de la pensée et des mots. Ainsi, de même que la notion d'image est une notion culturelle, le son peut très bien être envisagé comme quelque

chose qu'on construit par un travail d'œuvres, de réflexion, de nomination, d'écoute.

Pour certains, le son n'est pas et ne pourra jamais être un objet. A cela, nous répondons : faisons comme s'il pouvait l'être, traitons-le comme tel et nous verrons bien. Cela ne peut manquer d'être intéressant.

Résistances: mythe de l'écoute passive

S'il existe un mythe de l'écoute "passive" (ainsi désigne-t-on l'écoute d'un son que l'on ne produit ou n'influence pas) alors que cette écoute peut être très mobilisante, c'est pour deux raisons:

- parce que c'est une activité qui ne se voit pas, vice capital dans une société valorisant le démonstratif, l'ostensible. Aurions-nous des oreilles externes mobiles, comme celles des lapins ou des chats, qu'il en irait autrement.

- mais aussi parce que cette activité implique de lever des défenses, et notamment un "bouclier mental" [faute que ce bouclier puisse être physiologique] contre les sons. Nous avons l'impression qu'en écoutant, nous deviendrons impressionnables et manipulables. Le sonore est suspect d'avoir pouvoir sur nous.

La profusion de choses à entendre, dans le monde moderne, semble déposséder l'artiste, le chanteur, le psychologue de ce que simultanément les machines, les médias lui offrent comme moyens de créer des sons. C'est d'instruments descriptifs et conceptuels dont nous avons désormais besoin, pour nous réapproprier nos sensations.

Quand le vocabulaire actif ne suit pas l'enrichissement des sensations, il y a risque de barbarie. Pour lutter contre elle, il ne servirait à rien de refouler le son ou de refuser d'en parler, au nom d'arguments obscurantistes (c'est indicible, c'est plus beau quand on n'en parle pas, etc.). Il faut y revenir, et mettre des mots.

La constitution de l'objet sonore par "couches d'audition" répétées.

"A mille milles de toute région habitée" : chaque fois que nous pensons à cette phrase tirée du *Petit Prince*, de Saint-Exupéry, un circuit se déclenche dans notre "mémoire", les intonations très particulière de Gérard Philippe pour dire ces mots réapparaissent, la sonorité nasale de sa voix, le caractère appliqué et insistant de sa diction quand il dit cette phrase - laquelle déjà se répète en écho dans le texte même de Saint-Exupéry (la première fois, c'est "à mille milles de toute terre habitée") - se représentent.

Un enfant né en France à la fin des années 40 comme nous, qui a écouté des dizaines de fois un disque parlé aussi populaire que ce *Petit Prince* (avec Georges Poujouly, et une musique de Maurice le Roux), ou la fameuse *Pastorale des Santons de Provence*, qui fut un succès sur plusieurs générations - version provençale de la naissance de Jésus, écrite par Yvan Audouard, avec des acteurs méridionaux - cet enfant a mémorisé, à force d'auditions, non seulement des thèmes musicaux, mais aussi des intonations très précises de voix, uniques, attachées à une façon particulière de dire tel ou tel mot, ainsi que des bruits: "Moi - silence - je suis l'Ange Boufaréou. Ils m'ont appelé com-me ça à cause des grosses joues (la voix monte légèrement sur "grosses") que j'ai pour jou-er de la trompette." Ainsi commence la *Pastorale*, avec l'accent du Midi, dans un bel écho de studio.

Il ne suffit donc pas de dire qu'on "fixe le son", il faut s'interroger sur ce que change dans la manière d'entendre et comment fonctionne la multi-audition permise par le son fixé.

Déjà, à partir du moment où, par la fixation, on peut l'entendre plus d'une fois, le son n'est plus l'effet de l'écoute (laquelle: la première? les suivantes?), ou pas en tout cas dans le sens mythifié de communication ineffable et ponctuelle donné à ce mot. Les disques ainsi rejoués souvent construisent un objet, allant au-delà des aléas psychologiques et matériels de ses écoutes successives. Il n'y a pas encore de mot pour désigner ce creusement progressif d'une empreinte, cette constitution écoute après écoute d'un objet qui dès lors, préexiste à l'écoute nouvelle qui va en être faite.

Ecoute après écoute, ou audition après audition?

Ecoute ou multi-audition?

C'est abusivement en effet que nous-même dans ce cas parlons souvent d'écoute comme d'une activité consciente et concentrée, ou bien d'une attitude de disponibilité mobilisée toute entière vers son objet.

Un son fixé entendu plusieurs fois n'est pas for-

cément toujours écouté, isolé par l'écoute, mais il n'en imprime pas moins une forme, un ensemble de traits - et la multi-audition, même lorsqu'il n'y a pas activité consciente, n'en est pas moins constitutive. Nous parlerons donc plutôt de la multi-audition du son fixé. (...)

Le "moment de l'écoute" ici n'a plus la même importance. Ce qui se dépose dans la mémoire, non comme événement mais comme objet, n'est plus lié à un moment particulier. Il est même possible qu'on soit tenté, au fil des auditions nouvelles - si on ne les accompagne pas d'une intention particulière- d'écouter de moins en moins.

La ré-écoutabilité du son fixé n'est donc pas à soi seule la garantie d'une meilleure attention, dans la mesure où elle augmente dans l'écoute le rôle de la pré-perception, c'est-à-dire généralise à la matière du son, ce qui avant 1877 se produisait principalement pour l'aspect musical: on pré-entend ce qui va se passer, et ainsi on n'écoute plus.

Le son est trans-écoute.

"L'objet sonore n'est pas un état d'âme", disait Pierre Schaeffer (*Traité des objets musicaux*, p.269)

Fonder les sons comme objets, c'est les considérer comme objets symboliques, associés à un acte de nomination, non comme des "reflets de l'écoute". L'objet sonore est trans-écoute, mais il faut le langage pour le fonder. Ainsi, il transcende chacune des circonstances où l'on appréhende, de même que le visage de quelqu'un, ses traits, se gravent au-delà de chacune des circonstances où on l'a appréhendé. (...)

Au-delà des partitions classiques, le rêve de "visualiser" le son semble aussi vieux que le son lui-même. Notre écriture alphabétique, à base de lettres figurant des phonèmes (contrairement à l'écriture dite à tort "idéogrammatique", où il n'y a pas de corrélation précise entre écriture et prononciation) nous laisse croire qu'elle est possible. D'autre part, tout le monde peut voir, à l'échelle de la vision humaine, une corde de guitare ou de piano vibrer, même si le nombre de vibrations par seconde échappe à notre échelle de perception. Enfin, tout un chacun constate que des corrélations précises unissent par exemple, la longueur d'une corde de piano, et sa hauteur. Ceci nous encourage à souhaiter une "visualisation" des sons encore plus exacte et fiable - visualisation dont nous attendons beaucoup d'avantages.

Pour répondre aux problèmes de concentration sur le son que nous avons soulignés, certaines méthodes actuelles de travail, dans la réalisation audiovisuelle, cherchant à suppléer l'absence de partition, ont amené à utiliser, pour monter et "traiter" les sons enregistrés sur mémoire d'ordinateur des figures graphiques, sous la forme de courbes d'in-

1. On appelle ainsi les images données par les «sonagrammes» qui servent à donner une «représentation visuelle» du son en amplitude et en fréquences.

tensité et de fréquences... qui comportent leurs avantages mais aussi de graves inconvénients, si on leur prête une fonction qu'elles n'ont pas.

Si elles peuvent en effet offrir un accès au son traité, être un aide-mémoire ou un repère visuel permettant de localiser la zone du son sur laquelle on travaille, de détecter les pointes, les ruptures dans le flux sonore, en revanche elles risquent d'induire un nouveau type d'attention, ou plutôt d'inattention, au son, qui risque de faire régresser la pratique en appauvrissant l'écoute.

En quoi pouvons-nous dire que ces visualisations que nous donnent les sonagrammes¹ dans les systèmes de montage sonore par ordinateur n'ont rien à voir avec ce qu'on entend? C'est qu'elles ne se structurent pas de la même façon. Un accord ou un intervalle de deux notes, sur un sonographe, devient un brouillamini, et les traits essentiels de

Fonder les sons comme objets, c'est les considérer comme objets symboliques, associés à un acte de nomination, non comme des "reflets de l'écoute". L'objet sonore est trans-écoute, mais il faut le langage pour le fonder

ce que nous entendons disparaissent.

En l'état actuel des systèmes d'analyse physique du son, il est en effet impossible au "sonagramme", et même à l'heure actuelle à l'ordinateur, de résoudre un accord de trois notes en ses notes constituantes, ce qu'une oreille courante fait facilement, parce que l'emmêlement inextricable des fréquences trompe la machine. En d'autres termes, un Do et un Sol joués simultanément sont transcrits par un amalgame de fréquences qui ne les distingue aucunement. Notre oreille, elle, les distingue.

Ces figures donnent certes un repérage utile pour le montage, et c'est aussi un moyen d'étude de la structure physique - mais le sonagramme n'est en rien une aide pour l'écoute. On est donc loin de pouvoir dire que le sonographe est une "caméra à filmer les sons" (comme on le lit dans un texte d'Alain Léobon, in *Urbanités sonores*, p. 3) et qu'ainsi, il dispenserait presque de les écouter. Malheureusement, ces relevés sonographiques sont souvent les matériaux dont se servent certains urbanistes, etc... pour "étudier" les sons de l'environnement. Le son est étudié, conceptualisé, à partir de transcriptions non-sonores - dans la conviction causaliste qu'on tient là quelque chose d'objectif.

Fonder l'objet en le nommant Noter et nommer

La notation, si on ne tient pas compte de ces correctifs, est traîtresse, parce qu'elle tend à

confondre les niveaux, de la cause matérielle de l'exécution et de ce qu'on entend. Une partition d'orchestre est, du point de vue de l'écoute, et si on n'en corrige pas la lecture et l'interprétation par l'expérience concrète, un "faux ami". Les mêmes "causes" ne produisent pas les mêmes "effets", mais la notation nous le cache.

Son inconvénient, quant à la description du son, n'est pas seulement qu'elle disjoint les valeurs de l'objet et ne donne pas d'idée de sa totalité, ne rendant jamais compte de l'ensemble, mais aussi qu'il n'y a rien en elle qui désigne ce qui lui manque, ce sur quoi elle fait l'impasse.

À l'inverse, le mot, par essence, ne cesse de désigner, dans la confrontation avec l'entendu, ce qu'il ne suffit pas à circonscrire: il en implique et n'en occulte jamais le caractère incomplet: c'est pourquoi, chez un écrivain aussi minutieux dans le compte-rendu verbal de ses sensations - notamment sonores - qu'est Proust, le caractère constamment inachevé de la phrase, par touches ajoutées, de l'évocation, la structure constamment ouverte (ouverture de parenthèses, de notes, de "pape-rolles") situe la description dans ses propres limites. Au lieu que la notation graphique la plus sommaire, la plus expéditive, et la moins fidèle, la plus négligente, se referme sur elle-même, semble totaliser visuellement le son.

La notation a certes l'immense mérite de permettre de saisir "d'un coup d'œil", synoptiquement, un déroulement sonore. Ses pièges sont d'inciter à traiter le son comme un phénomène spatial, mais aussi de faire oublier qu'elle ne concerne que des valeurs et enfin de faire oublier ce qu'elle ne note pas.

Ce n'est pas la peine d'avoir des mots, suppose-t-on, puisqu'on a des images et des graphiques. Et puis le son est indicible, n'est-ce pas? A quoi on peut répondre que tant qu'on n'a pas été jusqu'au bout de dire ce qu'on peut dire, le mot indicible ne sert qu'à se défilier devant le nommer.

Nous n'en appelons pas, bien au contraire, à refuser toute partition et à se priver de ses avantages; simplement à l'équilibrer par un usage responsable des mots. (...)

LE SON INDICIBLE?

Ce n'est pas la peine d'avoir des mots, suppose-t-on, puisqu'on a des images et des graphiques. Et puis le son est indicible, n'est-ce pas? A quoi on peut répondre que tant qu'on n'a pas été jusqu'au bout de dire ce qu'on peut dire, le mot indicible ne sert qu'à se défilier devant le nommer. Pas par des mots exacts, absolus, mais des

mots honnêtes, des mots de bonne volonté.

Il y a, dit-on, peu de mots dans les langues pour décrire et désigner les sons eux-mêmes.

Parmi les idées reçues actuelles sur le sujet, il existe le mythe selon lequel il existerait quelque part des êtres "prêts de la Nature", des Indiens, des Esquimaux qui disposeraient de beaucoup plus de mots pour désigner les impressions acoustiques.

Il se peut que telle civilisation, telle langue ait des mots plus différenciés pour désigner tel type de phénomènes sensoriels, entre autres sonores, en rapport avec leur mode de vie. Une culture ou une civilisation de la chasse, comme une culture du vin, entraîne un certain vocabulaire. Inversement, l'usage d'une langue entretient cette différenciation culturelle. Mais il ne faut pas compter sur d'autres cultures pour nous dispenser de connaître la nôtre.

Il existe donc dans une langue donnée toujours plus de mots que ne croient ses "utilisateurs", comme on dit bien à tort, pour désigner et qualifier les impressions sonores

Un individu francophone doté d'une bonne culture générale en connaît un certain nombre, il les reconnaît et les comprend lorsqu'il les trouve employés par un écrivain, mais ne les utilise jamais dans sa vie ou dans son travail, fût-il musicien. Même les ouvrages spécialisés ne cessent de dire ou d'écrire "son", "bruits" quand ils pourraient préciser "choc", "grésillement", "fracas", "froissement", "chuintement", etc. Cette surprenante limitation lexicologique, quand elle se rencontre dans des ouvrages théoriques ou scientifiques comme tous ceux que nous avons cités, signifie clairement une position a priori: le refus de reconnaître au froissement, au grésillement, au choc, la dignité, la qualité d'une perception spécifique. Or, quelle que soit en effet la marge d'interprétation de ces mots, ils cernent des phénomènes assez précis. On peut hésiter sur la frontière entre un grésillement et un pétilllement, mais non sur ce qu'ils ont en commun [agglomérat de petites impulsions complexes de site aigu, rapprochées dans le temps mais d'un rythme non périodique statistiquement aléatoire, etc.], et sur ce qui fait qu'on ne peut les confondre avec un "choc" ou avec un "tintement", de même que personne ne va confondre un "clapotis" avec un "grondement".

Personne, sauf les écrivains, ne dit ou ne songe à dire - ou à écrire, dans une recherche ou un essai, même un essai sur la perception sonore, à propos d'une musique de Ravel ou d'un son dans un film, qu'on entend un tintement, alors que c'est un mot relativement précis et spécifique. Qu'il soit produit par une petite cuiller contre une tasse, une note de célesta ou un synthétiseur, un tintement est un phénomène sonore caractérisé par une masse tonique de site aigu ou médium aigu, ayant les caractéristiques d'un son à image-poids réduite (petite échelle), une forme de percussion-résonance et une attaque très distincte et nette: si on veut l'ono-

matopéiser, l'expression française "ding" lui convient assez bien.

Notre hypothèse est que l'exigence de précision verbale active est un moyen primordial d'affinement et de

culture de la perception - de responsabilisation de l'écoute. C'est lui qui nous permet de ne pas être l'objet, mais le sujet de nos sensations, dès lors que nous sommes capable d'en dire quelque chose, d'assumer la responsabilité de notre dire.

Mais cette précision verbale n'a pas de sens et n'aboutirait qu'à un jargon si elle ne tirait pas le meilleur parti du lexique déjà existant - lexique qui dort dans les livres et n'est utilisé en fait que par les écrivains.

Il se peut d'ailleurs que ce vocabulaire soit piégeant, rempli des ambiguïtés, des incertitudes normales dans une époque où le son ne se fixait pas, et ne se produisait pas sans sa "cause", n'était pas accessible à une multi-audition. Mais il faudrait d'abord faire l'inventaire.

Nous avons attaqué de front cette question, en nous servant de dictionnaires par catégories de son, en dépouillant un certain nombre de textes scientifiques ou littéraires, et nous sommes aperçus, comme chacun peut le faire, qu'il y en a en fait beaucoup plus que ce qu'on croit.

Ainsi, le dictionnaire regorge de mots inemployés sur les sons. Le problème est que ces mots là font partie de ce qu'on appelle vocabulaire passif.

La discipline consistant, avant de décrire un son, à chercher si le mot lui correspondant, même approximativement, existe et lequel est le bon, est une discipline qui fait travailler la perception, parce qu'elle oblige à choisir.

Le croisement des non-dits crée une grille

Il y a évidemment une insatisfaction permanente qu'engendre le recours au mot, mêlée au réel plaisir de nommer, et qu'on ne ressent pas avec la notation la plus grossière et la plus incomplète. Par là, nous voulons dire qu'au début, armés des mot «stridulation», «grouillement», «impulsion» - dont nous nous servons de temps en temps - nous sommes fiers puis nous apercevons qu'ils ne nous permettent pas de tout nommer. Ils nous énervent, nous semblent rater l'essentiel, ou au contraire apporter une précision superflue. D'ailleurs, à quoi nous sert de savoir désigner, sous le nom d'impulsion, un son bref, qu'il nous semblait que nous reconnaissons et isolions fort bien en tant que tel avant de connaître le mot?

Nous aurions tort, parce que c'est ce mot d'impulsion qui nous permet d'avancer de proche en proche dans ce qui n'est pas lui. L'insatisfaction que nous ressentons est constructive, et sa pré-

Notre hypothèse est que l'exigence de précision verbale active est un moyen primordial d'affinement et de culture de la perception - de responsabilisation de l'écoute.

sence est signe que nous touchons juste quelque part. Tel mot qui semble d'un intérêt relatif comme "grain", parce que la plupart des sons ne comportent pas de grain, oblige à entendre ce qu'il y a là où il n'y a pas de grain - à se poser la question de savoir si l'absence de grain est significative, ou non, pour la perception, etc.

Chaque mot transporte avec lui son non-dit, ce qu'il ne nomme pas - comme un axe de structuration. Et le croisement de ces lacunes verbales crée une grille de perception, l'organise et la structure peu à peu.

Un mot pour chaque son, un son pour chaque mot?

En travaillant sur l'écoute des sons, et en "ratissant" ainsi les mots existant dans un certain nombre de langues à travers le monde, il ne faut certes pas s'attendre à ce que, miraculeusement, chaque son trouve son mot, et que chaque mot de son côté désigne un phénomène sonore bien précis et repérable. Il serait naïf de s'attendre à une correspondance terme à terme entre les deux corpus, ou de vouloir aboutir à un système clos, et complet. Le but n'est pas là: il est de chercher à serrer au plus près par les mots ce que nous entendons, en laissant sa part à l'ap-

proximation et en faisant celle aussi des déplacements et des effets du signifiant verbal (qui structure la perception de proche en proche)... Ce qu'il s'agit de cultiver, c'est l'approximation verbale la plus précise. C'est ainsi que s'enrichissent à la fois la perception et le langage, c'est ainsi qu'une culture peut naître. (...)

Un objet... dans certaines conditions

La position consistant à considérer le son comme totalement subjectif et dépendant de celui qui écoute est une fuite commode; on ne peut pas non plus l'objectiver par référence à des niveaux qui ne concernent pas ce que l'on entend (acoustique). Le son devient objet, comme objet de discours - objet qu'il ne s'agit pas de retrouver (selon le mythe qui fait de l'écoute un "retour aux sources"), mais de constituer culturellement, par un acte à la fois d'attention et de nomination.

Le son n'est donc pas l'"inréfiable". Qu'on l'appelle "auditum", ou que l'on garde, avec les ambiguïtés qu'il véhicule, le terme courant de son, nous savons très bien ce dont nous parlons: de quelque chose qui est un objet, mais dans certaines conditions.

Il s'agira alors d'aborder le son différemment de ce qu'on fait aujourd'hui, aussi bien dans l'ur-

banisme sonore que dans la mouvance "multi-media", et bien sûr au cinéma et dans l'audio-visuel. Notamment :

- de le présenter pour lui-même, et non au service d'une image ou d'un propos,
- de le montrer localisé dans l'espace, et non comme un "environnement" global,
- localisé et cadré dans le temps, alors qu'on en fait un continuum.
- de l'accuser comme artificiel, fixé et sortant d'un haut-parleur, alors qu'on le traite en objet "naturel" ou en reproduction censée être "fidèle".

Le son dans cette démarche d'observation n'est pas partout et tout le temps, mais ici et à tel moment. Il n'est pas anonyme et global, mais individualisé.

Devant lui, nous avons à assumer notre responsabilité de l'écouter ou de ne pas l'écouter, et, dans les deux cas, consciemment.

■ Michel Chion

extrait de "LE SON",

à paraître en juin

chez Nathan, coll. Fac

(avec l'aimable autorisation de l'auteur,

de Michel Marie,

et des éditions Nathan)

Les «risques» de l'ÉCOUTE

L'écoute, c'est l'intérêt porté par le récepteur.

Les multiples raisons de la non-écoute dévoilent les enjeux complexes de toute relation duelle ou groupale.

Écouter le chant des oiseaux, la musique, c'est toujours connoté positivement.

Écouter un autre, s'entendre avec lui, c'est déjà être lié à lui, avoir à assumer cette relation devant le groupe, même intérieur; c'est risquer sa personne.

Écouter l'autre pour l'entendre se fait dans des circonstances définies, objectivées. Si c'est fait dans le hasard, l'absolu d'une rencontre, les enjeux sont majeurs pour soi. Pourquoi? Si on se défend d'écouter trop bien, si on résiste, si on refuse, s'il y a des risques, c'est qu'on peut y perdre quelque chose...

Quels sont donc les dangers de l'écoute?

écouter, c'est être attentif, mais c'est aussi «comparer».

peut-être détruire les certitudes plus ou moins conscientes qui structurent notre intégrité.

mettre à mal le personnage social assuré, habituel, qui nous permet de tenir notre rôle

découvrir chez l'autre les mêmes failles qui nous minent, ce qui ruinerait le consensus de possibilité de la société habituelle.

être lié à l'autre d'un nouveau lien, d'autant plus fort et intime que se sera dévoilé la même attente d'écoute chez lui que chez soi-même.

écouter, c'est être attentif, mais c'est aussi «comparer». ne plus se ressentir sujet agissant, mais accepter une relative et provisoire dépendance de l'autre.

D.VASSE: *Écouter quelqu'un, c'est entendre sa voix. Écouter la voix d'un autre, c'est écouter, dans le silence de soi, une parole qui vient d'ailleurs.* [L'ombilic et la voix, p.183]

■ Jean-Michel Dupéchaud

Les tribulations d'un pédagogue au pays des sons

Pour le pédagogue qui n'a pas de formation musicale «classique», il existe un terrain fertile qu'on peut cultiver en partant de ce qui est la source de la musique : le son.

« Qui notera sur nos portées le bruit d'une chaise traînée sur les planches, celui d'un ascenseur qui se met en mouvement ou d'un robinet d'eau qui s'ouvre?... Il me semblait plausible que la vraie musique chère à l'homme soit celle qui mettrait en œuvre tous ces bruits et toutes ces intonations et timbres plutôt que les douze misérables sons arbitraires de l'octave. » Jean Dubuffet

Très souvent l'approche pédagogique de la musique au lycée s'appuie, avec ce que cela implique comme nécessaire ou involontaire arrière-pensée, sur certaines formes incontournables du répertoire, ou sur la chanson française et la défense de la sacro-sainte langue et poésie hexagonale, ou éventuellement sur les expressions traditionnelles de France et de Navarre et leur valeur ethnologique. Quand il paraît difficile de faire une étude historique de ce patrimoine (domaine réservé des professeurs de musique et des conservatoires), une approche esthétique des différents courants (nécessitant une capacité à appréhender des notions de style et d'écriture, comportant un risque de hiérarchisation), on se cantonne dans une analyse sociologique centrée

sur les pratiques culturelles des Français et plus particulièrement sur celles des jeunes.

Le pédagogue perplexé et culpabilisé, sentant bien qu'il laisse de côté des pans entiers de possibles, que ses références culturelles sont différentes de celles de ses élèves, se dit

Bien que ne sachant ni lire, ni écrire la musique, ni jouer d'un instrument, je pouvais sensibiliser les jeunes à ce domaine, comme je l'avais fait avec l'art contemporain et une certaine forme de cinéma.

qu'il faut appréhender le sujet par un angle d'attaque plus pertinent qui puisse trouver un écho auprès des jeunes qui lui font face. Alors - après avoir essayé quelques déconvenues avec la chanson "rive gauche" et son plaidoyer pour l'éternelle beauté des textes en français menacés par l'envahissement des produits anglo-saxons, il se plonge à corps perdu dans la découverte des musiques de "jeunes". Passant avec curiosité ou abnégation de l'écoute du "rap", à la "techno" (prise en compte par la nouvelle Ministre de la Culture), jetant une oreille sur la "Jungle" ou la "House", essayant de se mettre au goût du jour, explorant tous ces territoires inconnus, il espère pouvoir renouer le dialogue avec ces adolescents, qui oublient parfois d'ôter leur walk-man en entrant dans la salle de classe.

Devant toute ces tendances, sa perplexité ne fait qu'augmenter et une question se met à le tarauder : serait-il en passe de devenir l'otage de la bande FM et du marché ? Se transformerait-il en suppôt du show-business et de la culture de masse ?

Le problème reste pour lui intact : comment aborder la musique - comme il le fait avec d'autres formes d'art - en faisant découvrir les expressions d'aujourd'hui, sans tomber dans les modes, les produits "kleenex" qui inondent le marché, faisant souvent passer les vessies pour des lanternes ?

Il n'est pas simple, quand on n'est ni musicien, ni compositeur, ni particulièrement "branché", d'aborder ce langage abstrait, de se repérer dans un domaine, où les jeunes - même si la musique représente pour eux une pratique culturelle dominante - n'ont pas une large culture, pas tant d'ouverture et de curiosité qu'il n'y paraît au premier abord, sont souvent les jouets, les cibles préférées du show-business et de l'industrie du disque. Notre pédagogue se souvient de séances épiques quand il a voulu interroger ses élèves sur leurs goûts musicaux : les pro-raps et les anti ont failli en venir aux mains, les fans de Goldman ont menacé les tenants du hard-rock, les supporters de la techno ont insulté ceux de la dance...

Que faire? Baisser les bras, laisser ce domaine trop complexe à d'autres enseignants plus spécialisés et se réfugier dans la sémiologie de l'image ou l'expression dramatique, en apparence plus rassurantes ?

Face à cette question de l'approche de la musique

dans les cours d'Education socioculturelle, j'ai essayé, consciente de toutes ces difficultés, de trouver des méthodes me permettant de sensibiliser les élèves à des expressions importantes de la création musicale d'aujourd'hui, que je souhaite défendre et qui leur sont parfaitement inconnues.

Etant amatrice, supportrice des musiques dites "nouvelles", issues du jazz, du rock, de l'écriture savante, allant de la musique contemporaine, au free-jazz et à la musique improvisée en passant par l'électroacoustique et les expériences d'explorations sonores les plus radicales, je me suis dit que bien que ne sachant ni lire, ni écrire la musique, ni jouer d'un instrument, je pouvais, en mettant en œuvre les moyens appropriés, sensibiliser les jeunes à ce domaine, comme je l'avais fait avec l'art contemporain et une certaine forme de cinéma.

Ayant été amenée par ailleurs à développer ma propre créativité pour la réalisation des bandes-son de mes films, vivant dans un univers musical où l'exacerbation des sons est une recherche permanente, où l'électricité ouvre des perspectives d'exploration infinies, où la gamme bien tempérée n'a pas de sens, j'ai pensé qu'une porte pouvait s'entrouvrir en partant de ce qui est la source de la musique : le son.

Mes premières tentatives partirent de la musique concrète et électroacoustique avec des classes de troisièmes et de secondes. L'objectif de cette formation était d'apprendre à considérer le son comme un matériau, les bruits qui nous environnent comme des corps sonores que l'on peut s'approprier en les enregistrant et en les traitant, que l'on peut organiser de façon créative pour construire des pièces plus ou moins abstraites. Ecouter les mots comme une musique et non pas uniquement comme porteurs d'un sens, fût-il poétique.

Armée d'un unique Revox, d'une table de mixage basique (genre disco des élèves) et de quelques Tandberg (aujourd'hui malheureusement rangés au rayon des accessoires démodés), je mis en place différents ateliers de création sonore. Les élèves écrivaient des scénarios (pas forcément narratifs ou réalistes) qu'ils concrétisaient à travers une bande-son. Par l'intermédiaire de cette réalisation, ils commençaient, de manière ludique, à apprendre à écouter, à enregistrer, à utiliser et à traiter des sons existant, à les associer, à couper des bandes, à les coller, à mixer... La ruche se

Instrument fabriqué par Ken Butler



déployait, se démenait, développait sa créativité... Je pratiquais en alternance cette sensibilisation à la création - et - cela me semble indispensable pour enrichir la culture et l'imaginaire - l'écoute de bandes électroacoustiques réalisées par des compositeurs et une approche historique de ce domaine (le rôle des précurseurs comme Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Stockhausen...). Après cette première étape, j'essayais d'amener les élèves plus loin, vers la conception d'un langage plus abstrait associant les sons comme une composition musicale, à partir d'un mot, d'une couleur, d'un thème.

Malgré les difficultés matérielles (manque de magnétophones, gestion complexe des groupes de travail...), ces actions furent une franche réussite tant sur le plan de la créativité que de l'ouverture artistique et culturelle. Ce premier contact ludique et valorisant leur donnait une curiosité plus grande, une envie de découvrir des terrains inconnus. Je pouvais alors parler de John Cage, de Luc Ferrari, les amener à un concert de free-jazz ou de musique industrielle. Ils comprenaient que leur malaise devant l'atonalité était lié à notre culture occidentale qui les avait bercés depuis leur plus tendre enfance avec des structures tonales (musique classique, variété, chanson...). J'ai pu ainsi vérifier - comme auparavant pour l'art contemporain ou le cinéma d'auteur - que la peur de l'inconnu crée des réactions de rejet panique, que l'acquisition des codes d'analyse, l'expérimentation personnelle, donnent confiance, diminuent les appréhensions, rend l'oeuvre d'art perceptible, voir même génératrice d'émotions et de sensations agréables.

J'ai ensuite mené des actions de formation

plus théoriques sur des questions précises : la musique électroacoustique, les relations entre écriture et nouvelles technologies, entre le son et d'autres formes d'expressions artistiques avec des élèves de BTA. L'approche ne se faisait plus par la pratique mais à travers l'acquisition de connaissances en classe et surtout les rencontres avec des créateurs, les visites et l'assistance à des concerts. Amener des élèves à un concert du GRM dans l'auditorium de Radio-France, avec sur la scène une forêt de haut-parleurs en lieu et place de musiciens en chair et en os fut une expérience intéressante. Malgré le travail de sensibilisation réalisé en amont, il régnait au début une certaine perplexité, remplacée bien vite par un intérêt visible, puis par la sensation d'une plongée magique, d'une immersion profonde dans l'univers des sons. La rencontre avec l'ordinateur UPIC utilisé par Iannis Xenakis pour ses compositions leur ouvrit des perspectives de relations ludiques à la machine où l'aléatoire peut côtoyer la rigueur de l'écriture. Les sculptures de Jean Tinguely, de Frédéric Le Junter, associant création plastique et sonore à partir de matériaux de récupération provoquèrent en eux une grande émotion surgie de la confrontation directe à un langage artistique fort entrant en résonance avec leur imaginaire. Ils furent abasourdis par la performance de Christian Marclay et de Perry Hoberman manipulant platines tourne-disques (ils n'en avaient jamais vu une telle utilisation, même de la part de leurs scratchers préférés...), projecteurs diapositives et ordinateurs, précipités dans un univers de sons et d'images incroyables, au service d'une critique radicale de la société américaine. Ils sentirent la force de l'art épuré de tout parasite inutile.

Nous avons - il est vrai - la chance en Lorraine avec le Festival Musique-Action de Vandoeuvre-Nancy, festival international des musiques nouvelles et ses actions périphériques, de pouvoir mettre les jeunes directement en contact avec les explorateurs du son, les créateurs de la musique d'aujourd'hui, vivante, hétérogène, souvent inclassable. Il est en effet nécessaire dans ce domaine - comme dans d'autres champs de la création - de pouvoir associer approche théorique (historique, esthétique, culturelle...) et fréquentation des oeuvres et des artistes. Certaines pièces, déstructurant les schémas habituels de l'organisation sonore, transgressant les règles d'écriture dominantes en Occident, refusant les constructions mélodiques rassurantes, sont parfois difficiles à appréhender uniquement par l'écoute discographique. Mais pendant un concert on pénètre dans la musique en train de se créer, on voit les matériaux hétérogènes - et pas seulement instrumentaux - servant à produire les sons, on est transporté dans un univers de vibrations, suspendu aux gestes précis des musiciens. Moments magiques de la musique

improvisée, où la composition se fait dans l'instant, dans la tension créatrice qui unit les musiciens, et qui peut produire des rencontres sonores inoubliables.

Quel bonheur de montrer aux jeunes incrédules que l'on peut faire feu de tout bois : roues de bicyclettes, pots de fleurs, marteaux-piqueurs, coquillages, tapette à mouches, moules à tartes, même dans des compositions dites sérieuses, que les objets quotidiens peuvent se transformer en instruments, que les instruments eux-mêmes peuvent être détournés de leur usage habituel (piano "préparé", guitare jouée à plat, contrebasse dont on utilise la caisse...), que les ordinateurs peuvent être utilisés de façon créative pour traiter en direct des sons instrumentaux...

Le plaisir de faire entendre aux élèves des oeuvres de création, de les voir abandonner leurs défenses, ouvrir leurs oreilles au son "pur", à l'abstraction musicale, à l'atonalité, est une récompense pour le pédagogue acharné, qui pense qu'il existe une clef pour faire pénétrer ses protégés dans un univers qu'il a découvert et qu'il veut faire connaître. Ensuite chacun pourra, bien sûr, faire ses choix en fonction de sa sensibilité, de ses goûts, de son sens esthétique, mais au moins un accès aura été donné à des formes d'expression inconnues, insoupçonnées, dont les médias ne parlent jamais.

Vous me direz qu'il s'agit là d'une expérience singulière, que je parle souvent au passé, que les programmes ont changé laissant beaucoup moins de place au développement de la créativité, aujourd'hui réservé à quelques aficionados inscrits dans les ateliers de pratique ou options artistiques, que les contraintes deviennent de plus en plus importantes (temporelles, budgétaires, organisationnelles...)... Tout cela est vrai, mais il me semble que le programme d'Education socio-culturelle en Bac Technologique laisse encore quelques possibilités malgré le peu d'heures accordées aux objectifs à atteindre. Il permet peut-être, en s'appuyant sur les Matières 1 et 4, de conduire une progression autour des musiques nouvelles, associant approche artistique (découverte de nouveaux langages) et culturelle (diffusion et politiques culturelles). Ce sera - je pense - ma prochaine aventure...

■ Marie-Noëlle Brun
Professeur d'ESC
Lycée Agricole de Nancy-Pixérécourt

Quel bonheur de montrer aux jeunes incrédules que l'on peut faire feu de tout bois : roues de bicyclettes, pots de fleurs, coquillages, marteaux-piqueurs, tapette à mouches, ...

APPELLATION SONORE CONTRÔLÉE

Du côté des élèves... et des autres

Le projet, qui s'est étalé sur deux ans, a démarré avant que les élèves n'arrivent en classe de Première BTA. Dans les faits, ils ne l'ont pas choisi. On ne peut donc pas dire que l'opération relève de la pédagogie de projet, il s'agit plutôt d'un projet pédagogique de classe. La présence de partenaires, l'importance des enjeux financiers ont fait que le projet ne pouvait pas échouer, et la classe de BTA n'a été en fin de compte qu'un des partenaires du projet. Les élèves ne se sont pas appropriés le projet, mais ont juste participé sans s'investir outre mesure, ou alors par éclipse.

Les élèves se sont irrégulièrement impliqués dans le projet. Une des raisons relève bien sûr de la longueur du projet et des attentes culturelles de élèves; a priori, la musique contemporaine à base de sons concrets, ils s'en moquent. Il s'agit donc obligatoirement d'un investissement pédagogique à long terme. Le but poursuivi n'était pas de les transformer en fanatiques de Stockhausen ou de Schaeffer, mais d'élargir leur horizon musical et de les faire réfléchir. Cette opération, même si nombre d'entre eux n'ont pas saisi l'intérêt et l'utilité du projet, laisser des traces indélébiles dans leur esprit, j'en suis certain.

Au niveau du personnel de l'établissement, la mobilisation s'est faite à reculons, rares étant les collègues qui ont participé au projet ou qui s'y sont intéressés. Heureusement, Martine Hauthier, du réseau régional, présente en permanence, m'a grandement aidé. Cependant, les élèves, les collègues (enseignants et ATOSS) sont venus très nombreux pour suivre le parcours sonore, ce qui m'a surpris. Un autre point positif est la rencontre entre techniciens chargés du montage du matériel et le personnel de l'exploitation. Je craignais le pire, d'un côté les "cultureux" qui travaillent sur un projet fumeux, inutile et qui coûte cher, et de l'autre les "viticultrices", beaucoup plus terre à terre. Finalement, la rencontre a eu lieu grâce à la technique. Le personnel de l'exploitation a pu mesurer la lourdeur du travail, l'importance du matériel, le temps de l'installation (plus de 3 journées de 12 heures pour deux personnes). Entre techniciens, on se comprend et on se respecte.

Personnellement, ce qui m'a le plus gêné dans la réalisation du projet, c'est que je n'ai pas eu l'occasion de participer concrètement à l'élaboration des séquences sonores; je suis resté spectateur, parce que les tâches de coordonnateur et d'organisateur ne m'ont pas laissé le temps de mettre la main à la pâte.



■ Pascal Le Roux
Legta Libourne

Création d'un parcours sonore dans le chai du lycée de Libourne

Un chai est un lieu où se produit quotidiennement des sons, ceux du vin en mutation, ceux que produisent les manipulations des personnes qui le travaillent, véritables alchimistes.

Fin Mai 1996, pendant 4 soirs, à la fin du projet, des visiteurs ont parcouru le chai et ont pu déguster tout au long du parcours des séquences musicales réalisées par les élèves de BTA sous la direction d'un musicien professionnel, à partir d'enregistrements des sons du vin et du travail de la vigne. Pour l'occasion, un éclairagiste proposait une création lumière mettant en valeur les séquences musicales.

Les objectifs

Le but de l'opération " Appellation Sonore Contrôlée " était double. Il s'agissait d'une part de transcrire un peu de cette magie en un parcours initiatique dans le chai, transformé pour l'occasion en un espace poétique.

Le deuxième objectif était aussi de réaliser une opération innovante et ambitieuse d'animation et d'accueil dans un chai.

Les partenaires

Ce projet n'aurait pu être mis en place sans la participation de plusieurs partenaires, l'IDDAC (Institut Départemental de Développement Artistique et Culturel), le C.R.A.R.C. (Le Complexe Régional d'Animation Rurale et Culturelle), la D.R.A.C., la D.R.A.F., le lycée ainsi que Stéphane GUIGNARD du groupe ECLATS, responsable artistique.

Le projet

L'opération comprenait trois étapes.

- Dans un premier temps, les élèves d'une classe de première BTA, dans le cadre des cours d'ESC, ont bénéficié des interventions régulières de Stéphane GUIGNARD du groupe ECLATS, qui

les a initiés au travail du son pendant et en dehors des heures de cours. Par ailleurs pendant une année, ils ont collecté des sons dans le chai et les vignes de l'établissement. Ce sont ces enregistrements qui ont servi à élaborer les séquences musicales. Cette première phase a débuté en décembre 1994.

- Dans un deuxième temps, fin Janvier 1996, les élèves ont participé dans le cadre pédagogique du module B1, à un stage de 4 jours à l'extérieur du lycée. Ce stage leur a permis d'élaborer dans un studio électroacoustique des séquences musicales à partir des sons collectés.

- Dans un troisième temps, au printemps 1996, une exposition sonore des séquences réalisées a été organisée durant une semaine dans le chai de l'établissement.

Un bilan contrasté

L'IDDAC et le CRARC se sont partagés les frais d'intervention du musicien ainsi que la location du matériel nécessaire au projet; le lycée prenait en charge l'achat de matériel, les frais d'accueil, de secrétariat, d'affranchissement, induits par l'opération. Le CRARC prenait en charge les frais de création du dépliant, l'IDDAC les frais d'impression. Le CRARC payait les techniciens son et lumière, l'IDDAC prêtait une bonne partie du matériel d'éclairage (pour plus de 130 000F), le lycée prenait en charge le matériel de diffusion sonore. Finalement, le budget s'élevait à environ 100 000F couvert par deux PAE gérés par le CRARC, une subvention de la DRAC, le reste étant pris en charge par le lycée et l'IDDAC.

Fréquentation : en 4 soirées, plus de 350 spectateurs sont venus se promener sur le parcours sonore qui durait une demi-heure, de 21h à 23h. Pour un travail pédagogique autour de la musique contemporaine, ces chiffres sont très satisfaisants.

Une quarantaine de médias complétait cette information. Les échos dans la presse ont été satisfaisants.

Musique et partenariats

Dans le domaine musical, l'action de l'Etat est essentiellement construite en partenariat avec l'ensemble des collectivités publiques.

L'aménagement du territoire constitue en effet un enjeu fondamental de la politique culturelle, d'autant que le développement musical est au cœur du débat culturel.

Lorsqu'on veut analyser l'action des pouvoirs publics dans le domaine musical, on se réfère le plus souvent à une description des actions menées dans chaque «secteur» : institutions symphoniques et lyriques, musiques «actuelles», «création contemporaine», patrimoine, écoles de musique, pratiques amateurs etc. Ces catégories ne sont pas forcément homogènes, mais elles sont couramment admises.

Il existe pourtant une autre entrée pour parler de cette action des pouvoirs publics, et qui se révèle sans doute plus représentative des volontés politiques : celle de l'aménagement du territoire.

Derrière ce terme souvent galvaudé, il y a l'expression d'une préoccupation forte d'analyse des besoins des populations et des modalités de leur accès aux pratiques culturelles. Une préoccupation forte, également, d'apporter une réponse à ces besoins par la mise à disposition d'équipements et de services culturels adaptés aux publics, et «équitablement» répartis sur l'ensemble du territoire. Le colloque de Dijon des 16 et 17 avril 97 a bien mis en valeur ces enjeux ¹.

Le poids du secteur musical

Le développement musical est particulièrement lié à l'aménagement du territoire. L'importance quantitative des réseaux professionnels et amateurs, l'aspiration du plus grand nombre à une pratique d'amateur ou de spectateur/auditeur et, en regard, la faiblesse de certaines réponses institutionnelles - particulièrement en matière d'initiation et d'apprentissage à l'école - renforcent la nécessité de réponses cohérentes des pouvoirs publics à cette multiplicité de besoins.

Sommes-nous suffisamment conscients, à cet égard, du fait que le milieu musical se décline en dizaines de milliers de professionnels sur le territoire, mais aussi en centaines de milliers, voire en millions de praticiens réguliers ² ? Que les pratiques dites «traditionnelles» ont décuplé dans cer-

taines régions au cours des quinze dernières années ? Qu'un formidable syncrétisme entre ces pratiques «traditionnelles» et les «musiques actuelles» crée une dynamique sans précédent ? Et que le poids économique de la pratique amateur musicale, enfin, est beaucoup plus considérable qu'on pourrait le croire (il peut être estimé à quelques 5 milliards de francs, soit la moitié du poids total attribué à la pratique artistique amateur ³).

Le partenariat entre collectivités publiques, donnée fondamentale

Si l'Etat a des responsabilités propres en matière culturelle, il convient néanmoins d'insister sur le fait que, dans le domaine musical peut-être plus qu'ailleurs, son action est bâtie sur le partenariat avec l'ensemble des collectivités publiques : communes, départements, régions. L'analyse des dépenses des collectivités en matière de musique témoigne de cette **responsabilité partagée entre tous les partenaires** ⁴ : sur un montant total de 9 milliards de financements publics sur le secteur musical et chorégraphique, 6 milliards proviennent des communes, 2 de l'Etat, 700 millions des départements, et 400 millions des régions. Il faut rappeler que dans les grandes villes, mais aussi parfois dans de petites communes, le secteur musical peut représenter jusqu'à 50% du budget culturel. Du même coup, ces collectivités locales en appellent à un effort partagé avec les autres partenaires publics.

Cette forte complémentarité témoigne bien d'une conscience commune de l'urgence artistique et sociale de l'accompagnement des publics en matière musicale : action en milieu scolaire, soutien à l'enseignement spécialisé, développement des pratiques jeunes, valorisation du patrimoine et de la création, action en faveur des institutions permanentes...

des difficultés à surmonter

Cette implication des pouvoirs publics est de plus en plus délicate dans certains domaines : le poids des écoles de musique pour des villes-centres qui ne peuvent s'appuyer suffisamment sur une organisation intercommunale forte ; le divorce entre certaines formes de pratiques «élitaires» et des besoins de masse ; l'inadéquation entre des besoins nouveaux - par exemple dans le domaine des musiques «actuelles» - et l'offre culturelle héritée de notre histoire ; mais aussi, parfois, la difficulté des acteurs du développement à s'entendre sur des objectifs communs.

On citera, à l'appui de cette remarque, les malentendus récurrents sur la question de l'«artistique» et du «social» renvoyés souvent dos à dos, alors qu'ils constituent les deux pans indissociables d'une même démarche de service public culturel. Difficile à déterminer, enfin, le juste positionnement des politiques musicales par rapport aux secteurs économiques et commerciaux, la prise en compte de nouveaux cadres juridiques et fiscaux, ou encore l'effet induit des nouvelles technologies sur l'approche du spectacle vivant.

L'adaptation constante des politiques publiques

L'analyse des dépenses des collectivités en matière de musique témoigne de la responsabilité partagée entre tous les partenaires.

1. Le colloque «Musique, Danse et aménagement du territoire» a été organisé à l'initiative de l'association nationale des délégués départementaux à la musique et à la danse, et de la conférence des ARDMC, sous le patronage du ministère de la culture, de la DATAR, de l'APGC, de l'APCR, de l'AMF et de la FNCC.

2. Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français, DEP, Documentation Française, 1996.

3. Le poids économique des activités artistiques amateurs, DEP, 1996 - N°109 de la revue Développement Culturel.

4. Les dépenses des collectivités territoriales, DEP, 1993.

à l'évolution du contexte socio-économique général s'impose de façon majeure, et les politiques musicales sont tout à fait emblématiques de cet enjeu. Nombre de réponses sont à l'étude, qui ont été au cœur de la réflexion préparatoire au rapprochement des deux directions de la musique et de la danse d'une part, du théâtre et des spectacles d'autre part.

L'organisation des partenariats: l'exemple des centres - ressources

Pour mettre en œuvre ces politiques complémentaires dans le domaine musical, l'une des formes les plus originales de l'action de l'Etat a été d'encourager l'émergence de «centres-ressources», véritables structures de partenariat avec les collectivités locales, et chargées d'une mission à la fois de prospective, de coordination des acteurs, et de mise en œuvre d'actions innovantes : il faut ici parler des **associations départementales** et des **associations régionales de développement musical (ADDMC et ARDMC)**. Mais il faut citer aussi des structures plus spécialisées, telles que les centres de musique et de danse traditionnelles, les centres polyphoniques, ou encore les pôles régionaux des musiques actuelles, dont les missions s'apparentent également à une organisation de partenariats.

Car l'enjeu majeur du développement musical se situe bien dans cette approche concertée des pouvoirs publics. En l'absence des compétences attribuées de façon indirecte à l'une ou l'autre des collectivités publiques, il faut expérimenter des solutions et des collaborations possibles. En fait, c'est peut-être une chance réelle de pouvoir s'adapter, dans un partenariat souple, à l'extrême diversité des besoins. Il s'agit en effet, dans ce contexte, de répondre à une question simple : qui est le mieux placé pour faire quoi ? Mais il faut pour cela des outils de travail communs. Telle est la vocation expérimentale de ces réseaux de centres-ressources, paradoxalement encore mal connus du grand public. De cette phase d'ajustement et d'expérimentation à grande échelle émergeront peut-être les réponses neuves dont le besoin se fait si fortement ressentir.

Au cœur des partenariats, il y a les DRAC, dépositaires aujourd'hui de la majorité des moyens d'interventions réglementaires, financiers, voire d'expertise, du ministère en charge de la culture. Dépositaires surtout d'une fonction de conseil et d'accompagnement des politiques musicales au plus près du terrain, dans cette préoccupation constante de l'aménagement du territoire. C'est l'enjeu même de la déconcentration d'accompagner la décentralisation dans une démarche permanente d'ajustement au terrain. Le conseiller pour la musique et la danse, et le conseiller pour le théâtre et l'action culturelle, voire le conseiller pour la politique de la ville sont, sous l'autorité du DRAC, les acteurs principaux de cette structuration des partenariats.

ADDMC / ARDMC : un réseau structurant

On ne développera pas ici une description de ces structures⁵. Rappelons simplement qu'il s'agit bien de structures de droit privé, mais conçues dans une logique de partenariat Etat / Département ou Etat / Région, en relation avec les usagers du milieu musical et chorégraphique.

Aux origines, il s'agissait de mobiliser ou de remobiliser tous les acteurs sur des champs dans lesquels n'étaient pas toujours investies les collectivités publiques : l'action en milieu scolaire, mais aussi les pratiques amateurs, voire le patrimoine. Mais c'est l'**enseignement spécialisé**, surtout, qui a été au centre des préoccupations qui ont amené à la création de ces associations. Nombre d'écoles ou de plans départementaux -particulièrement en milieu rural- sont nés au sein de ces structures. Ce sont notamment les associations départementales (appelées aussi délégations départementales) qui ont développé ces actions depuis 20 ans.

Les associations régionales étaient, pour leur part, plus axées au départ sur les actions des DRAC. Elles ont largement diversifié leurs champs d'action au milieu des années 80, pour se posi-

tionner progressivement en complémentarité avec les délégations départementales, particulièrement dans le champ de la formation continue, mais aussi des pratiques amateurs et, plus récemment, de la danse et des musiques actuelles.

Ces associations ont, en fonctionnement, une double mission :

- de prospective : faire l'état des lieux, et proposer des plans d'action ;
- d'animation de «réseaux» et de montage d'actions-pilotes. On citera notamment, à cet égard, l'intervention de ces associations auprès des réseaux de la pratique amateur et des écoles de musique qui ont pu connaître ainsi une forte redynamisation.

La tâche d'animation de ces associations va jusqu'à la réalisation d'actions qui se veulent novatrices, expérimentales. Ces actions se font parfois dans une logique de relais des opérateurs de terrain, défaillants ou trop isolés (en matière de formation tout particulièrement). Elles veulent également permettre la remobilisation de certains acteurs (en relation avec les fédérations de pratique amateur, par exemple dans le domaine des harmonies-fanfares ou des chorales). Mais l'idée fondamentale est de ne pas se positionner en substitution mais bien en accompagnement des acteurs de terrain.

aujourd'hui : des enjeux structurels

Ces associations, qui couvrent aujourd'hui les deux-tiers du territoire, sont appelées à évoluer parce que le milieu lui-même a évolué et progressé. Elles sont confrontées, plus que jamais, à la nécessité d'avoir une vision encore plus prospective, qui prenne en compte à la fois les interventions, désormais beaucoup plus structurées, des pouvoirs publics, et la remobilisation des acteurs de terrain. Elles cherchent donc à s'engager dans des fonctions de coordination plus

5. Mesures, n° 41, novembre 96, DMD

150ème anniversaire de l'enseignement agricole Atlas des établissements de l'enseignement agricole

L'enseignement agricole tel que nous le connaissons aujourd'hui est un produit de l'histoire.

Apparu en France dans la première moitié du XIXème siècle, il s'est développé dans diverses directions pour aboutir aux " familles " actuelles de l'enseignement agricole.

L'étude de l'histoire de cet enseignement agricole est assez récente. La connaissance de ce passé est pourtant une composante importante de l'identité des établissements. Cette connaissance a parfois été exploitée lors des temps forts que sont les célébrations d'anniversaire des établissements (certains sont plus que centenaires). Mais la connaissance globale de cette histoire reste encore à construire, même si de nombreux travaux y ont été consacrés ces dernières années.

Le comité d'organisation du 150ème anniversaire de l'enseignement agricole (COCCA) a donc estimé qu'il était urgent, et opportun, de faire l'inventaire de ce patrimoine historique et culturel et d'y sensibiliser les communautés éducatives et les élèves des établissements, dans le cadre de la célébration de l'anniversaire de la loi de 1848.

Le patrimoine des établissements est en effet très varié. La sous-commission du COCCA chargée d'élaborer le Répertoire et l'Atlas du patrimoine historique et culturel de l'enseignement agricole s'est intéressée à plusieurs facettes de ce patrimoine:

◆ le patrimoine bâti. C'est bien entendu le plus visible, et celui qui vient spontanément à l'esprit. Ceux qui ont l'occasion de visiter souvent des établissements sur l'ensemble du territoire national savent que ce patrimoine est riche et varié. En effet, les établissements d'enseignement agricole ont souvent été créés sur des domaines anciens, parfois issus de donations. Le noyau de ces domaines comporte souvent un château, un manoir ou une maison bourgeoise. Parfois les bâtiments d'exploitation témoignent aussi d'une période de l'histoire agricole. Par ailleurs, les bâtiments récents ont été souvent conçus par des architectes de talent et présentent un intérêt architectural. C'est pourquoi la première partie de la fiche élaborée pour recueillir les données nécessaires à l'élaboration des Répertoires et de l'Atlas concerne le patrimoine bâti.

◆ le patrimoine vivant et le paysage. Du fait de leur implantation en milieu rural, les établissements se trouvent souvent au cœur d'un espace présentant un intérêt particulier dans le domaine de la flore, de la faune, du paysage. Certains possèdent par exemple un parc remarquable, d'autres ont créé des vergers conservatoires de variétés anciennes et locales d'arbres fruitiers. Le paysage environnant est souvent digne d'intérêt. L'environnement est alors un atout important pour la formation des élèves et des adultes. Il en est de même pour le patrimoine animal et les techniques d'élevage.

Les équipements divers dont disposent les établissements

constituent également un patrimoine riche et varié. C'est le cas du mobilier, du matériel pédagogique souvent riche mais parfois menacé (cartes, collections, instruments aratoires, pressoirs...)

◆ les archives des établissements, qu'elles soient conservées sur place ou aux archives départementales, constituent une somme documentaire irremplaçable pour les études actuelles et à venir. Il convient donc de les protéger particulièrement, ainsi d'ailleurs que les ouvrages de bibliothèques, souvent menacés lorsqu'ils sont considérés comme " périmés ".

◆ les produits et le savoir-faire. Ils constituent un aspect essentiel du patrimoine culturel, souvent détenu par un petit nombre de personnes. L'enquête porte donc aussi sur cette culture.

Comme on le voit, le patrimoine de nos établissements constitue une richesse pour l'enseignement agricole et le monde rural. Ce patrimoine mérite d'être répertorié, conservé et mis en valeur, dans le cadre des diverses missions de l'enseignement agricole.

La collecte des données, actuellement en cours, permettra d'éditer un répertoire historique et patrimonial de l'enseignement agricole, sous la responsabilité de Mme Le Roux, Directrice du Cempama de Fouesnant. L'équipe qui s'est attelée à ce travail souhaite que cette enquête concerne le personnel et les élèves de nos établissements, afin que la prise de conscience de cette richesse soit la meilleure possible. C'est d'ailleurs le sens de la lettre de M. Claude Bemet, Directeur général, qui accompagne la note de service du 17 novembre 1997. La collecte des données a été confiée au Cempama de Fouesnant pour les établissements publics, et aux diverses fédérations pour l'enseignement privé. L'exploitation informatique des données est en cours, sous la responsabilité de Mme Bargeot, de l'ENESAD.

Nous espérons que le travail actuellement mené ne constitue pas un aboutissement, mais soit au contraire un point de départ pour une nouvelle prise de conscience et une meilleure valorisation du patrimoine historique et culturel.

Henri Le Naou
Fouesnant, le 11 Mars 1998



*Grignan,
1950.*

*Travaux
pratiques
autour de la
charrue.*

Enseignement AGRICOLE

Sara Veyron, comédienne et metteur en scène du Théâtre du Chaos, nous fait partager son expérience et ses réflexions, après avoir créé, avec un groupe d'étudiants du lycée agricole de Saint Germain-en-Laye, une pièce de théâtre-forum dans le cadre de la Journée Européenne contre le racisme.

Petites réflexions sur une expérience théâtrale en particulier et sur le théâtre-forum en général

On ne se méfie jamais assez ! J'ai beau avoir une certaine expérience en la matière, la force d'inertie que rencontre la mise en place de tout projet, me prend toujours de court. Le fait est que ce lundi, à 19h 30, je n'avais devant moi que Pablo, Alexandra et Sandra. Pourtant, le mot qui avait circulé dans les cahiers de texte, annonçait une réunion pour préparer une pièce dans le cadre de la Journée Européenne contre le racisme. Avec comme troupe deux filles et un garçon, soit l'information n'avait pas vraiment circulé, soit l'intérêt pour le théâtre ou pour la thématique était plus que mince.

Après réflexion, mon trio décida d'investir l'internat. Nous frappons à toutes les portes, d'abord chez les filles, puis chez les garçons. Devant une assemblée assise le long d'un couloir étroit, je plaide le projet. On m'écoute, on réfléchit, on s'anime. Les volontaires se font connaître. C'est donc dans ce couloir, et parmi un auditoire en pyjama, que je lève la troupe enthousiaste qui, six semaines plus tard, donnait "Nous le sommes tous un peu". Les voies du Seigneur sont impénétrables, dit-on. Selon moi, celles du théâtre sont plus accessibles; mais sont-elles moins tortueuses ? Je n'en jure pas.

" Madame, le théâtre-forum, c'est quoi ? "

Bonne question ! Ma troupe d'apprentis comédiens ne sait rien de cette forme théâtrale, inventée par le brésilien Augusto Boal pour faire prendre conscience de leur condition aux paysans sans terre du Nord-est, et ce, en pleine dictature militaire. Le théâtre-forum se compose donc d'une pièce de théâtre de trente à quarante minutes dont le sujet, volontairement simple, colle au plus près de la réalité que l'on veut traiter. Bien qu'exacerbé pour la dramaturgie, il reflète autant que faire se peut, soit le vécu du public, soit une situation qu'il pourrait vivre s'il devait affronter les réalités du problème social dont on veut débattre. Les personnages sont à l'image du spectateur et le langage utilisé est le sien. La situation, les idées qu'elle sous-tend sont ainsi immédiatement assimilées et déclenchent d'elles-mêmes des prises de conscience, des réactions, et tout naturellement, le désir de se positionner face au sujet traité.

Des comédiens jouent donc la pièce, puis un médiateur intervient, invitant le public à s'exprimer sur ce qu'il vient de voir, à donner ses solutions face à une situation volontairement laissée en suspens. On rejoue alors la pièce initiale mais en lui intégrant les différentes interventions, et ce, avec la participation active de ceux qui ont fait des propositions. Ils deviennent ainsi acteurs de leurs propres suggestions.

La forme étant assimilée, mes apprentis-comédiens s'attaquent au sujet qui nous réunit : le racisme.

Raciste ? "Nous le sommes tous un peu"

Heureusement pour l'idée que je me fais de la jeunesse, et je le dis plus bas, pour la bonne marche de notre projet, il ne se trouva personne pour prôner les positions simplistes et sales qui s'affichent ça et là, ajoutant leur lèpre à la laideur lépreuse des palissades de nos villes. Chacun parla de son expérience du racisme et de la confrontation directe hélas, qu'il en avait eue, que celle-ci soit personnelle ou seulement observée. Nous tombâmes pourtant vite d'accord pour exclure tout discours théorique sur le racisme et par conséquent pour écarter les situations trop spécifiques ou trop radicales dans lesquelles la majorité du public ne se reconnaîtrait pas. Non, il nous fallait partir d'une situation quotidienne à laquelle nous pouvions tous être confrontés et mettre en évidence cette humiliante réalité : le racisme est tapi en chacun de nous et seuls l'intelligence vigilante, le respect de l'autre et la sensibilité peuvent l'empêcher de surgir à la première occasion.

Nous disposions de trente heures pour créer, mémoriser et apprendre à jouer une pièce de théâtre. Dur labeur pour des apprentis comédiens ! Comme les propositions de scénari partent dans tous les sens, je propose d'improviser sur la trame de "La bête qui ne dort pas", pièce-forum contre le racisme que Georges de Cagliari a écrite pour Le Théâtre du Chaos et que je joue régulièrement avec mes comédiens. Ce choix donne à la pièce que nous créons la rigueur de la démarche mais dispense mes jeunes acteurs d'avoir à apprendre un texte écrit. Compte tenu du peu de temps dont nous disposons, je sais qu'ils retiendront plus facilement leurs propres expressions. De fait, en quelques heures "Nous le sommes tous un peu" voit le jour et si la littérature n'y gagne rien, la force expressive et la sincérité du jeu sont là immédiatement.

En parallèle des répétitions, commence le difficile apprentissage des techniques d'improvisation. Il s'agit d'affiner l'écoute, la réflexion et la répartition afin de s'entraîner à la deuxième partie du théâtre-forum : le débat. Pour ce faire, il leur fallait, dans une formation brève et donc nécessairement sommaire, assimiler les mêmes grandes lignes de conduite que celles travaillées par les comédiens du "Théâtre du Chaos". Ils apprennent donc à gérer la spontanéité tout en conservant, à rester dans la logique psychologique de leur personnage en se mettant pourtant à l'écoute des propositions du public, à argumenter de manière naturelle et vive sur le thème sans jamais perdre l'objectif de vue : aider le public à réfléchir et à se positionner. Le tout sans léser les qualités artistiques du support, c'est à dire le Théâtre.

Pendant le forum, le spectacle continue

Dans le théâtre-forum, le débat n'est pas le prolongement d'un spectacle achevé, il en est la phase active, pédagogique, sociale qui le justifie. Cela ne signifie pas, comme on l'a trop vu, que la pièce initiale est accessoire et n'a d'autres vocations que de poser plus ou moins bien un problème. En effet, la qualité du débat est directement tributaire de la qualité de la pièce jouée. Elle doit être une " vraie pièce de théâtre " avec

THEÂTRE



les qualités que cela implique. qualité et rigueur de l'écriture, de la dramaturgie, de la mise en scène, de l'interprétation, le tout devant être sous-tendu par une connaissance aussi complète que possible du thème traité. De la rigueur de la construction, de la capacité à montrer juste, dépendront la qualité des interventions du public, la profondeur de la réflexion et la force des positionnements.

Du consensus au tabou

A l'impossible, nul n'est tenu. En effet, outre les techniques d'improvisation, mes jeunes comédiens auraient dû apprendre à percevoir les réticences verbales et les signes non verbaux qui, selon le sujet traité, révèlent la difficulté du public à formuler son positionnement à cause des idées préconçues ou des tabous dont sont porteurs certains thèmes sociaux. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, cela n'indique pas un refus de débattre, au contraire, car la demande est souvent forte, mais la difficulté à se mettre en avant sur tel ou tel sujet. Dans ce cas, le théâtre-forum démontre toute son efficacité. En effet le " je " redouté s'efface derrière les personnages qui permettent aux intervenants de s'ouvrir au sujet, d'y réfléchir librement et de choisir des positions plus justes, en se débarrassant des clichés que le "je" n'aurait pas osé affronter de face.

Tant par constatation que par jeu, au Théâtre du Chaos nous avons divisé les pièces de notre répertoire en trois catégories.

Les consensuelles, qui ont généralement à voir avec la santé : le sida, la toxicomanie, l'alcoolisme et le tabagisme. Là, tout le monde est contre ces fléaux et le débat ne porte que sur les modes de prévention et l'aide à apporter à ceux qui en sont atteints.

Les polémiques (racisme, violence...), où, par delà un positionnement général contre, émergent ça et là des nuances et des résistances reflétant les pulsions obscures qui traversent la société. Généralement le débat fait implorer ces pulsions qui ne résistent pas à la confrontation, à la réflexion et à la visualisation scénique.

Les tabous (suicide, prostitution...), lourdement chargés d'interdits sociaux et d'idées préconçues. Pour ne parler que du suicide, les adultes décideurs hésitent à programmer un problème généralement enfoui sous le silence, alors que les jeunes sont très demandeurs car les tabous, qui pèsent sur eux aussi, les empêchent d'en parler en famille, entre eux, ou auprès des enseignants, alors que 11% de ces jeunes avouent des idées suicidaires. Ceci dit pour souligner le rôle libérateur et

donc préventif du théâtre-forum.

Un échange réussi

Retour à ma troupe d'acteurs-élèves de Saint Germain en Laye. Au lycée, la représentation de "Nous le sommes tous un peu" marcha si bien que nous fîmes invités à rejouer d'abord à l'INAPG de Paris puis lors de la rencontre nationale des délégués élèves à Rambouillet... Par delà l'investissement des jeunes comédiens, par delà la qualité des débats, je veux retenir, parmi beaucoup d'autres, deux ou trois réflexions glanées ici ou là: "Ça m'a aidé à réfléchir et à prendre position contre le racisme", "Je n'aurais jamais dit ce que j'ai dit si je n'avais pas vu la pièce", "Maintenant, je crois que je peux parler du racisme ordinaire". Et puis, hors sujet, pour mon bonheur égoïste, ce cri du cœur d'un jeune comédien à sa sortie de scène : "J'ai découvert le théâtre !".

A tous pour tout, mais aussi pour ça, merci !

Sara Veyron

Metteur en scène du Théâtre du Chaos

3, Rue Saint Blaise - 75020 Paris

Tél : 01 43 70 69 00

Les jeunes comédiens de Saint-Germain jouent "Nous le sommes tous un peu"

Méchante semaine

CARNAVAL A LONS

Un projet fédérateur

A l'initiative de trois classes du lycée professionnel Agricole de Nancy (Lons-Le-Saunier), dans le cadre des projets culturels menés en Education socioculturelle, la renaissance de carnaval dans la ville, absent depuis 1986, a généré un engouement de la part des forces culturelles du lédonien.

En collaboration totale avec la Maison des jeunes et de la Culture l'Association sportive et Culturelle du LPA a animé durant de longs mois le collectif des organisateurs, afin de rassembler toutes les initiatives et de donner toute l'ampleur à cette manifestation

Un projet multiple

Durant toute une semaine, les partenaires ont décliné cette méchante semaine chacun dans leur structure :

- contes méchants pour enfants à la bibliothèque municipale,
- Batucada par la classe percussions du Conservatoire de musique,
- présentation des travaux d'acteurs par les ateliers (enfants, adolescents, adultes) de l'école du spectacle du Théâtre de Lons-Scène du Jura sur le thème des méchants.
- création de statues par l'atelier Arts plastiques de la M.J.C pour baliser les lieux culturels participant à l'action.

Carnaval surprenant

A travers le choix du thème des méchants, c'est bien une idée du carnaval qui est proposée, basée sur une interpellation du public, et sa participation. Se laisser porter par les situations proposées dans la ville, non seulement assister à une grande parade dans les rues avec confettis et percussions, mais se demander, au détour d'une place, si tout est tout à fait ordinaire le jour du marché, si ce sondage semblable dans sa forme à tous les autres est bien réel. Chercher la dérision, le décalage pour sortir du monde des méchants et laisser prise à l'étonnement, à la rencontre, au rêve

Le sens d'un carnaval qui va chercher le public là où il ne s'y attend pas :

- à l'entrée de la grande surface locale, pour une performance de l'artiste américain Georges MONLEY.
- sur le marché, au milieu des forains, pour un stand insolite d'objets hétéroclites ou inutiles et de fruits et légumes abîmés.

A l'intersection des modules et des classes

Trois classes se sont mobilisées dans cette action, chacune autonome, et toutes ancrées dans la même dynamique.

Création

Chargés de la conception et de la réalisation de la statue de carnaval pour la parade et le bûcher, les élèves de Première BTA Services administratifs et Commerce ont travaillé de longs mois à la réalisation du couple des méchants en structure grillage et papier. D'une hauteur de 3 m, cette construction installée sur un char traditionnel du Jura a été tirée par les organisateurs le jour de la grande parade. Un méchant couple a été imaginé pour ce défilé carnavalesque, le jour de la St Valentin, car pour incarner les méchants et les rôleurs, il fallait à la fois le féminin et le masculin. Cette réalisation a été encadrée par l'Atelier Arts Plastiques de la M.J.C.

Perturbations

Cette mission a été confiée à la classe de Terminale Bac Professionnel Production du Cheval dans le cadre du MG4. Encadrés par Théâtre Group', troupe professionnelle installée dans la ville, les élèves ont dû imaginer et réaliser des improvisations durant la semaine, afin d'établir " l'ambiance, le climat de la Méchante Semaine ".

Se fondre dans l'espace en apportant un élément qui va déranger : Installer un campement de Russes grincheux venus spécialement pour le carnaval avec tout ce qu'il faut comme accessoires : vêtements, musique, langage approchant les sonorités slaves, artisanat ...

Installer des stands au marché pour vendre des objets qui ne servent à rien, ou qui sont fichus ou bien encore des fruits et légumes " pré pourris " avec la gestuelle, le langage, le comportement des forains, en cherchant à installer un doute, une différence dans le paysage .

Réaliser un sondage pour déterminer si on est un vrai rôleur, ou un violent qui s'ignore.

Installer des prisonniers grimés et renfrognés, attachés à des poteaux dans le centre ville, et voir défiler les gardes en capes noires et masqués qui, avec le ramasseur, vont enchaîner les méchants après lecture des délits et condamnations.

Poster des acteurs silencieux, figés, ou engagés dans un mouvement répétitif, montrant une dispute ; attitude peu conforme au lieu : le hall du théâtre, au moment de l'arrivée des spectateurs, le soir de la représentation de "La Nuit des Rois " de Shakespeare.

Mettre en place le cinéma des horreurs sur le principe d'un " Entre Sort ", qui proposait des extraits de films entrecoupés de prestations " d'artistes " mauvais et mal accueillants tout ceci au fond d'une ruelle sombre .

Prise de risque

Ce travail a été très exigeant pour les élèves, dans la mesure où la prise de risques était importante, que rien n'était acquis d'avance, puisque rien n'était annoncé ou identifié au départ comme une représentation.

*Du 9 au 14
Février 98,
les démons
ont
parcouru
les rues de
Lons-Le-
Saunier
(Jura) en
traquant
leurs
victimes .
Pour en
finir avec
les mal
embouchés,
les
grincheux,
les rôleurs
de tout poil
et laisser
place à la
fête et au
printemps.*

THEATRE

Le thème des râteaux et des méchants a renforcé le côté périlleux, car la difficulté était de ne jamais chercher à exacerber cet état chez les autres, tout en le tournant en dérision pour le déjouer.

L'expérience et le professionnalisme des comédiens du Théâtre Group' a garanti la réussite de cette réalisation, en s'appuyant sur leur pratique dans cette ville, puisque depuis plusieurs années les lédoniens sont " habitués " aux perturbations de cette troupe. Quelques mois auparavant, ils avaient su mobiliser toute la ville sur l'arrivée à Lons-le-Saunier d'un oiseau mythique, le Jaberwock.

Organisation

Sans doute est-ce la partie la plus fastidieuse et la moins valorisante de l'action, mais qui a été néanmoins confiée à une classe de Terminale BTA Services par apprentissage.

De réunions en réunions, il a fallu concevoir, classer, rendre compte, prévoir, informer et promouvoir. Souvent dans l'ombre et au service du projet, cette classe a donné de son temps pour garantir la promotion et l'organisation de cette action.

Cette participation de la classe s'est faite sur la base d'une collaboration active avec le partenaire principal, la MJC, tout en gardant un contact régulier avec les autres structures.

Extrêmement formateur dans la connaissance des moyens nécessaires à mettre en œuvre pour la réalisation des manifestations culturelles, cette action a permis aux élèves de :

- comprendre l'intérêt de l'action et développer une démarche de travail, personnelle et collective, raisonnée,
- mesurer l'importance d'un partenariat autour d'un projet culturel,
- appréhender les rouages des financements et le montage des dossiers de subvention,
- cerner les démarches administratives concernant les demandes d'autorisation et les mesures de sécurité nécessaires,
- prévoir la logistique interne adaptée à un groupe de 60 personnes pendant 8 jours,
- évaluer une stratégie et les conséquences de décisions ou de choix mal raisonnés.

Cette action a eu un retentissement important dans la ville, dérangeant parfois les habitudes culturelles, et a bénéficié d'une large couverture médiatique.

De ce fait, la Méchante Semaine a permis d'identifier et de valoriser l'établissement parmi les forces culturelles locales.

Issu de l'imagination des élèves, ce projet tentaculaire a pris une envergure conséquente tout en les laissant pilotes du produit final. Révélatrice de compétences et de comportements, ou bien initiatrice de rencontres, la Méchante Semaine laisse des traces dans la mémoire individuelle et collective de l'établissement, et ouvre les portes des lieux culturels.

Joëlle VIAL, Noëlle HERBIN

Professeurs ESC - LPA Mancy Lons-le-Saunier (39)

Semaine culturelle théâtre

LYCÉE DE BELLEVILLE

Semaine attendue et redoutée, dont le projet est né d'une discussion passionnée avec les élèves de la classe de BEPA, autour de leurs représentations du théâtre.

Une première entrevue de la classe avec la Compagnie Yves Pignard permet de nombreux échanges; quant à l'idée d'une semaine, il en ressort beaucoup d'appréhension, et une curiosité mêlée de défi. Elèves, animateurs et enseignants semblent partis ensemble pour une semaine de découverte et d'enrichissement mutuel, même si certains restent encore à... convertir. Le contrat semble clair : ponctualité et curiosité.

Un mois plus tard, l'aventure commence...

Débuts dans un gymnase débarrassé de ses agrès et autres accessoires, pour une prise de contact avec son propre corps et celui des autres. La classe est divisée en deux groupes: quand le premier s'expose, le second regarde, en compagnie d'Yves Pignard, ce qui installe une situation d'attente, compensée par une authentique reconnaissance de l'autre. Les bavardages tombent vite, chacun sait que son tour viendra, et qu'on ne pourra reculer.

Puis exercices de diction : "on habite sa bouche", on écoute partiellement, on bouge et on parle avec prudence, conscient qu'il se joue autre chose. Questions et premières défenses émergent. Certains tentent de s'extirper du groupe, puis reviennent.

Travail progressif du texte à travers des jeux individuels, puis par groupe de trois ; le regard de l'autre est sans cesse présent et, grâce aux acteurs chaleureux et ouverts, orienté vers un mieux dire. Plaisir intense et appropriation sans complaisance de sa voix et de son image.

Travail aussi sur l'improvisation, parent pauvre mais ô combien essentiel du théâtre, et qui se révélera comme un véritable déclencheur de la dynamique du groupe. Grâce à ce fabuleux outil, nos observateurs-participants ont balayé toute la gamme des émotions.

Il fut aussi question d'histoire du théâtre, par le biais de témoignages et d'images significatives des courants et figures marquantes des siècles passés, mais aussi de nos contemporains : Jean Vilar, Dario Fo, Gérard Philippe ou Geneviève Page. Et nos vingt-sept participants devinrent des amateurs éclairés du théâtre populaire du monde entier.

Pour faire définitivement connaissance, il fallait bien que les artistes montrent leur spectacle : *Contes du Beaujolais*, beaujolais qui d'ailleurs fut offert au public en fin de représentation ; et l'immersion en un lieu voué au théâtre n'en a été que plus chaleureuse. A la suite de quoi la matinée du lendemain fut placée sous le signe d'un questionnement mutuel.

Le technicien de la troupe a permis de passer derrière le décor, de manipuler projecteurs et filtres, table de mixage et magnétophones. L'attention, d'abord fluctuante, devient bien réelle: chacun ressent très vite le sentiment si particulier de "tenir

**Une semaine
culturelle
consacrée
au théâtre :
un vrai défi
pour cette
classe de
BEPA du
lycée de
Belleville**

les ficelles" du spectacle et d'être l'instigateur de cette action in situ.

Dans une dernière phase, consacrée à nouveau à l'improvisation, en s'aidant d'accessoires, il faut rencontrer le public. Les réactions, attitudes et paroles sont inattendues, fulgurantes, et toujours libres. Les instigateurs de la journée s'étonnent, s'encouragent, se congratulent, se remettent aussi en cause dans un grand élan de généreuse liberté. On s'applaudit, on rit beaucoup, on se fâche parfois de remarques de l'un ou de l'autre ou du professionnel que l'on tente de surprendre, bref, "on est loin de l'école et des inhibitions habituelles".

Le bilan de la semaine fournit une suite spontanée de remarques à la fois simples, et d'une profonde complexité. La synthèse revêt les apparences sobres et un rien moralisatrices de conseils, très vite érigés en principes par nos apprentis comédiens : laisser deviner les tenants et les aboutissants d'un exercice plutôt que de les dire, privilégier l'engagement spontané, éviter les commentaires sur ce qui est en train de se faire, peu théoriser, éviter les trop longs temps d'attente entre les exercices, et mettre rapidement les participants en situation d'auto-évaluation.

**Mme Anglada, professeur de Français,
Pascale Beaux, professeur d'ESC
Lycée de Belleville**

De la lecture à la scène :

AVENTURES VERBALES

Impressions de stagiaires - enseignants

Le contenu et la conduite de ce stage ont été confiés à deux comédiens de la Compagnie Gardel.

" Là bas, doucement, on a l'impression de se rapprocher du soleil. (...) On se prépare au soleil, à la lumière, sinon on tombe comme une mouche après le coup de torchon.(...) On va là-bas, parce qu'il le faut, à un moment, on va là-bas, comme un papillon sur la flamme "!!

Xavier Durringer

L'aventure a commencé un matin de janvier, devant la Chapelle de l'ancien collège de Villeneuve/Lot transformée en théâtre depuis quelques années, pour huit stagiaires (enseignants et personnels) et deux comédiens professionnels.

Etrange rencontre...
D'entrée de jeu, la scène
Avec ses pans d'ombre et de lumière.
Etrange et étrangère.
Terre inconnue et passage obligé...
A apprivoiser avant que de la conquérir.

Cinq jours durant, cet espace est devenu notre territoire.
D'entrée de jeu donc, nous nous sommes mesurés avec lui.
Livrés à lui, donc à nous-mêmes.

Une règle était clairement définie au départ : le stage trouverait sa conclusion par une représentation finale rendant compte du travail à l'issue des cinq jours.

Incontournable, la scène était bien un enjeu. Un enjeu d'importance qu'il allait falloir s'approprier, investir, et mener à son terme.

Un autre enjeu était le groupe. Nos individualités distinctes devaient apprendre à se connaître, à partager : faire bloc avec nos différences, communiquer et construire ensemble. Pas si éloigné au fond de notre statut d'enseignant : investir une scène (la classe), établir des relations vivantes avec un groupe... Les pratiques (trop) familières pouvaient être réinvesties, approfondies et renouvelées par des techniques (inhabituables) proposées par nos formateurs comédiens.

La stratégie pédagogique de Frédéric et Dominique de la Compagnie Gardel n'était pas explicite au départ. Un choix délibéré et réfléchi de leur part. A nous, au fur et à mesure des différents exercices, d'en construire le sens, de reconstituer la logique de notre progression.

Cela semblait tellement déconcertant de travailler ainsi, sans connaître le cadre, les objectifs, la démarche...

Ce processus dynamique qui, au début, en a désorienté plus d'un ("Mais où allons-nous ?") nous a placé directement en

THEÂTRE

positions d'acteurs... de nous-mêmes.

Le parti pris non avoué (à nous de le découvrir), celui de nous priver de repères, des référents habituels et tellement rassurants, des réflexes conditionnés, archi-connus, impliquait que nous trouvions nos propres réponses.

La démarche "gardélienne" repose, à mon sens, sur la dynamique du questionnement, du doute et sur une remise en question constante.

Bon gré mal gré, nous avons donc fait table rase, abandonné nos certitudes et nos attentes, accepté la prise de risque.

" Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau "

Perdre de vue dans une première étape le sens, déconstruire le sens, le mettre en marge quand notre démarche habituelle consiste à partir de lui à l'ériger en référent hégémonique, unique, immuable. Le désarroi a frôlé parfois l'affolement, car il fallait se mettre à nu, se dévoiler aux autres et en définitive aux élèves spectateurs, lors de la représentation.

Curieusement, en se glissant dans la peau d'un personnage (choisi pourtant, défini par chacun de nous), nous n'étions pas un autre, mais seulement nous-mêmes. Nous découvrons un phénomène d'inversion (un principe subversif) où celui que nous donnons quotidiennement à voir semble être en représentation, alors que notre double comédien cessait lui, de l'être.

Etrange alchimie.

Reste le plaisir. Autre atout majeur dans le jeu de nos mentors-formateurs.

Car, passée la période probatoire et désorientante de mise à l'épreuve (le stage se déroulait en deux sessions : 2 jours, coupure de 3 jours avec retour dans nos foyers respectifs suivis de 3 autres jours), le plaisir est né.

Plaisir d'être ensemble, de partager la même aventure, de nous retrouver...

Tels qu'en nous-mêmes, et donc face aux autres.

Le plaisir dont nous sommes pourtant détenteurs, et qui reste le parent pauvre de l'institution scolaire.

Car ce plaisir que nous découvrons enfin en nous, qui nous était rendu, nous pouvions le transmettre.

Nous allions le transmettre.

La représentation tant redoutée - devenait l'enjeu même de ce plaisir tout neuf, comme oublié et finalement redécouvert.

Retrouvé.

L'espace scénique, enfin pleinement investi au moment de la représentation et devenu complice (comme l'étaient nos partenaires), restait le public : l'autre, les autres, un

public d'élèves essentiellement et pour certains d'entre nous, nos propres élèves.

Le doute qui revient, l'angoisse, celle de l'inconnu redoutable venu voir des profs qui se donnent à voir !

Et c'est finalement autre chose qui se passe.

Quelque chose d'intense qui nous grandit, parce que nous sommes là, et seulement là pour l'offrir et le partager.

Là justement où nous devrions être toujours.

Etrange bonheur...

Merci à Fred et Dominique qui nous ont donné leur compétence éclairée et leur présence vigilante, merci à Xavier Durringer qui nous a donné ses textes pour qu'à notre tour, nous les transmettions, merci au public qui nous a écoutés et accompagnés une heure durant et qui nous a tant donné.

Corinne BOYER
LPA de Nérac

Si les objectifs fixés au départ dans la fiche du stage ont été atteints, une telle formation permet de remettre en question certaines pratiques pédagogiques réductrices et répressives

- pour découvrir qu'on peut, en définitive apprendre et réussir en se faisant plaisir, tout en sachant que le plaisir lié à une activité passe par l'expérimentation et la maîtrise de techniques, le travail restant un passage obligé.

- pour découvrir l'importance, la valeur de l'écoute, de l'attention à l'autre dans la classe, sans jugement de valeur.

Un tel stage aide à prendre conscience de la nécessité d'abandonner les artifices, tics et blocages défensifs face aux autres, artifices qui sont autant d'obstacles à la communication.

Abandonner ces artifices, c'est donc pouvoir mieux vivre ensemble en permettant l'échange et en réintroduisant l'émotion.

Marie-Paule CHANOIS
LPA de Nérac

Aventures verbales : ce stage régional a été mis en place par le GRAF et le CRARC Aquitaine en collaboration avec le Centre Culturel de Villeneuve/Lot, dans le cadre de la convention DRAC -DRAF Aquitaine, à la demande des enseignants.

FESTIVAL INTERNATIONAL DES
FRANCOPHONIES
EN LIMOUSIN



**“Vivre le Festival des Francophonies
en Limousin et se former”**

Comédienne et enseignante, Denise Schröpfer a animé le stage national qui se déroulait en octobre dernier pendant le Festival des Francophonies de Limoge.

Bilan du stage sous forme de contribution à une réflexion sur la condition de spectateur.

Projet

Ce stage a été programmé avec le soutien des Ministères de la Culture et de l'Agriculture, et en partenariat avec le FIFL, L'ANRAT et le Lycée Agricole des Vaseix à Limoges.

Il réunit quinze enseignants des lycées agricoles, venus de toute la France, en majorité professeurs de français, mais aussi d'anglais ou d'éducation socio-culturelle.

Ce stage a un double objectif :

- Faire vivre le Festival dans son abondance et sa singularité, soit au programme :
 - 8 spectacles (théâtre belge, canadien, africain)
 - 2 lectures
 - 2 spectacles présentés par des lycéens à l'occasion du projet initié par la MGI "Brèves d'Ailleurs"
 - 2 rencontres avec des équipes artistiques
 - 1 table ronde sur le théâtre-citoyen et la vie du chapiteau... dans tous ses états, lieu de restauration, lieu de fête, de musique et de danse, lieu de rencontre et de convivialité.

Parallèlement, mener avec le groupe un travail de formation et de réflexion prenant pour thème central "la condition de spectateur".

Le projet du stage conçu par une équipe de trois personnes offrant une complémentarité de points de vue (Nadine Chausse, relation publique au festival, Annie Burguet, professeur d'éducation socio-culturelle au lycée des Vaseix et moi-même, comédienne et enseignante à l'université de Caen, dans le domaine théâtre et pédagogie) portait en lui-même une sorte de défi: comment à travers le foisonnement de propositions éclatées, à travers la juxtaposition de spectacles, de cultures et de formes très différentes - ayant pour seul dénominateur commun une langue francophone- construire un parcours de formation reposant non sur un savoir préétabli et encyclopédique mais sur une mise en perspective d'expériences vécues, partiales et fragmentées, sans courir le risque de la dispersion ou de la consommation à haute dose. Les stagiaires ont été selon les cas, dubitatifs, étonnés ou stimulés par ce pari, mais tous ont accepté de "se mettre en jeu comme spectateurs" et d'expérimenter, à travers leur propre vécu de festivaliers, les questions auxquelles sont confrontés les enseignants qui font la démarche de proposer à leurs élèves la découverte d'une culture artistique vivante.

Les pistes que nous allons dégager à travers cette expérimentation de cinq jours peuvent sembler contradictoires au premier abord:

1. la nécessité d'un " bain de théâtre" où règne une grande liberté de choix et d'initiatives individuelles
 2. un travail d'écriture, proposé sinon imposé, qui tout en préservant une expression de la sensibilité, permet de mettre à distance son émotion et de clarifier sa compréhension du spectacle, et devient un outil plus subtil que la seule intuition ou la seule analyse rationnelle.
 3. l'intérêt d'appréhender non seulement le produit fini mais la démarche de création - c'est-à-dire tout en étant en dehors, d'accéder au dedans de la fabrication du théâtre.
- La démarche et la problématique de ce stage s'inscrivent à la fois dans une évolution de la conception de l'acte théâtral, où le spectateur n'est plus considéré uniquement d'un point de vue quantitatif, mais aussi dans la singularité de sa réception et dans une actualité des préoccupations de l'école, qui en parallèle aux ateliers de pratique cherche à développer des ateliers de l'écoute et du regard .

“ce qu'il y a de joyeux et de roboratif dans la condition de spectateur”

Robert Abirached, président du FIFL, ouvre son éditorial de présentation du 14e Festival en écrivant: "Au public de redécouvrir ce qu'il y a de joyeux et de roboratif dans la condition de spectateur".

Les organisatrices du stage avaient délibérément tiré parti de la formule "festival" en programmant des enchaînements aléatoires de spectacles, sautant d'un conte africain traditionnel à un monologue belge sur la thématique de l'étranger dans une langue française réinventée, en passant par un "home-movie" canadien à l'esthétique post-moderne. Certains jours deux, parfois trois spectacles se succédaient, sans souci de hiérarchie ni de logique et prenant même le risque de l'overdose.

Mais paradoxalement, dans ce visionnement désordonné et

saturé de spectacles, chacun des stagiaires - par une sorte de réaction pour lutter contre l'étourdissement - a été obligé de formuler son propre goût, découvrant parfois au bout du quatrième ou du cinquième jour - dans une sorte d'ivresse fébrile - le choc émotionnel qui réconcilie avec toutes les errances et les déceptions précédentes : tout ce parcours pour avoir été là - à ce moment-là.

De cette expérience, les stagiaires ont tiré les remarques suivantes :

- que l'enseignant n'impose pas exclusivement ses propres goûts dans la programmation des sorties, et qu'il renonce à cette inquiétude-là d'être le seul responsable du choix, en associant un groupe d'élèves à la programmation, et en acceptant le risque du "mauvais goût", du choix différent, sans préjuger de la réception d'un spectacle. Il y a à méditer sur la réflexion d'une stagiaire, qui disait: "j'aime aller voir des spectacles que je déteste."

- de l'abondance procurée par la formule "festival" - et à la différence d'un spectacle isolé, même choisi de façon pertinente, surgit le constat immédiat qu'il y a "des théâtres" à l'intérieur "du théâtre" et donc des dramaturgies, des formes et des styles différents renvoyant à des conceptions du monde différentes qui coexistent .

Des bienfaits du libre parcours dans le programmé

Dans la conception du stage, nous avons pris le risque de rompre avec un emploi du temps strict et régulier, bousculant l'habitude des repas à heures fixes pour dîner comme ou avec les comédiens après les spectacles.

Il faut dire que ce dérèglement des habitudes "scolaires" était facilité par la "vie de chapiteau", lequel fonctionnait comme un lieu de rencontres informelles, d'échanges à bâtons rompus, au hasard d'un punch pris au bar à minuit ou d'un café partagé à la fin d'un repas. Et ces rencontres non planifiées, laissées à l'initiative individuelle, parce qu'elles se transforment souvent en confidences arrachées au sommeil ou à la fatigue, deviennent des compléments précieux de formation où chacun à sa façon va soulever un coin du secret de la création. L'un mangera à côté de la décoratrice d'un spectacle roumain et découvrira que le paysage imaginaire du plateau est inspiré de certains villages roumains sans eau ni électricité, mais avec d'immenses panneaux publicitaires vantant les mérites de Coca-Cola ; tel autre sera attentif aux propos de tel musicien mexicain, formulés dans une langue française douloureusement conquise, et comprendra immédiatement pourquoi il a accepté de composer la musique d'un spectacle belge parlant de "l'étranger", etc.

Là aussi cette part d'initiative et de responsabilité individuelles dans la quête de l'information est à prendre en compte pédagogiquement et répond au souci d'éviter la "scolarisation" du théâtre par l'école.

Ecrire en écho au théâtre, "entreprise désespérée" ou plaisir fragile ?

Si je me suis attardée si longuement sur cette "vie matérielle - mode d'emploi", c'est qu'il ne faut pas mésestimer l'endehors ou l'à côté de la représentation. "La sortie au théâtre" est un tout, incluant l'avant et l'après-spectacle (état de disponibilité dans lequel on s'assied, rentrer se coucher ou boire un verre après le spectacle...)

D'ailleurs, faisant écrire les stagiaires le premier jour sur leur première émotion de théâtre - reprenant le thème d'une rencontre organisée par l'ANRAT en Avignon en 1990 "Au théâtre la première fois", j'ai constaté que le souvenir inaugural du premier moment de plaisir théâtral est souvent lié à une émotion dans la salle ou en coulisses, au détail d'une voix ou d'une ambiance plutôt qu'au contenu même d'une pièce.

Cette apologie du libre parcours serait limitée et inexacte, s'il n'y avait par ailleurs un certain nombre de figures imposées - dont il faut faire admettre le bien-fondé.

La difficulté est toujours de combiner plusieurs approches d'une même expérience pour éviter d'être réducteur ou caricatural. Comment compléter cette découverte individuelle et parcellaire par la mise en place d'un regard critique et l'échange de points de vue qui évite à chacun de s'enfermer dans des déclarations intempestives ou l'exclusion de formes méconnues. Le théâtre devient alors moteur d'une prise de parole et d'un débat d'ordre humain, esthétique, voire politique.

Mais comment, dans cette circulation de parole, rester relié à sa propre sensibilité et ne pas étouffer la justesse du mot sous des discours référentiels, parfois extérieurs et plaqués ? Nous avons pris le parti de proposer le passage obligé par l'écriture. Cette contrainte nécessitait de justifier l'intérêt d'une perception "réfléchie" décalée dans le temps et la formulation par rapport à l'unique perception "spontanée"² et de convaincre que la lecture plurielle d'un spectacle et le fait d'en comprendre plus, loin de gâcher le plaisir ne fait que l'augmenter.

L'exercice du passage à l'écriture est utile justement parce qu'il permet d'apprendre à s'exercer individuellement. Il n'y a pas une "bonne méthode" pour rendre compte d'un spectacle, mais les différents essais proposés permettent de dégager un certain nombre de repères et de développer les possibles de son écriture personnelle.

Pourquoi écrire en écho à un spectacle ?

- Ecrire pour mieux voir ?
- Ecrire pour faire resurgir ?
- Ecrire pour garder trace ?
- Ecrire pour "activer" la position de spectateur et lui ouvrir de nouveaux espaces de paroles ?

Je reprends ici à mon compte une réflexion de Jean-Pierre Han - que nous avons invité à venir nous exposer son point de vue de professionnel de la critique - et qui disait en introduction: "On ne va pas au spectacle de la même façon quand on sait qu'on doit écrire ensuite".

Par honnêteté, je dois dire qu'une ou deux personnes ont été bloquées au début : difficile, impossible de trouver "les

mots pour dire". Mais le moment de partage des écritures, la découverte des visions très particulières de chacun, l'étonnement ou l'émerveillement devant le fil que chacun dévidait à travers son texte ont stimulé même les plus en retrait, et les échanges à l'intérieur de ce "laboratoire d'écritures" sont devenus des moments essentiels de la formation, chargés d'émotion, et qui permettaient de mieux sentir pour mieux comprendre.

Là encore, le chemin d'une écriture créative ne répond pas à une grille d'analyse préalable ou à une construction systématique. Il passe par une série d'essais provisoires, de ratages, de peurs de l'empêchement de dire, ou de la crainte de l'écoute de l'autre. Écrire, c'est aussi choisir de dire, et il faut accepter de s'exposer.

Pour citer encore une fois Jean Pierre Han, "*l'objectivité est une honnêteté à restituer sa propre subjectivité*". J'aime cette formulation qui revendique l'indépendance et la diversité des jugements du moment qu'ils sont argumentés.

Si, pour terminer, on réfléchit aux implications pédagogiques de ce "laboratoire d'écritures", nous avons préféré la formule "écrire en écho à un spectacle" plutôt que "faire une critique de spectacle"; en effet, les informations apportées par Jean-Pierre Han ont permis de découvrir que la critique journalistique répondait à des normes et des contraintes bien précises - et il nous a semblé que la proposition faite à des élèves d'une écriture du sensible doit être au départ plus ouverte, chacun devant trouver sa place à l'intérieur d'un système construit, normé et structuré. L'exercice de critique journalistique, avec ses contraintes de délais, de nombre de signes, de destinataires, devient alors une proposition parmi d'autres.

Le droit au silence pour l'élève doit être aussi recevable par l'enseignant, ont tenu à ajouter les stagiaires, prenant acte dans cette déclaration de leurs résistances personnelles. Outre la difficulté à rendre compte, certains craignaient le risque d'un métalangage abstrait, déconnecté de la dimension concrète et artisanale du théâtre.

De l'utilité d'interroger le processus de fabrication autant que le produit fini

L'art moderne nous a habitués à regarder non plus seulement l'effet de l'illusion, mais la mise à nu des gestes de création. Le spectacle n'est que la forme réalisée d'un long travail de recherche, de bricolage, d'assemblage, d'où le spectateur non privilégié est tenu à l'écart.

Nous avons donc tenu à expérimenter pendant le stage, deux démarches différentes qui permettaient d'accompagner la réception d'un spectacle.

A propos de "L'invisible", monologue de Philippe Blasband mis en scène par José Besprosvany (communauté française de Belgique), nous avons proposé la démarche suivante :

- mise en voix d'un fragment de texte par les stagiaires,
- spectacle
- rencontre avec toute l'équipe artistique (auteur, metteur en scène, comédien, musicien)

Le travail de mise en voix d'un fragment de "L'invisible" a conforté

- la légitimité d'un travail sur fragment, pour découvrir le fonctionnement de l'écriture d'une œuvre toute entière. Je ne fais que reprendre les conclusions de Michel Vinaver dans son essai sur les écritures dramatiques.
- la spécificité de l'écriture théâtrale, conçue pour être ora-

lisée. Ce texte - qui, à la lecture silencieuse, avait paru hermétique à plusieurs stagiaires - se transformait soudain en une parole vivante : la profération pas à pas des mots dans leur matérialité et leur poids, dans leur arrachement au silence, sans plaquer une interprétation a priori, a fait réfléchir à tous les possibles contenus dans l'écriture, et a suscité dans l'imaginaire de chacun une mise en scène virtuelle.

La rencontre avec l'équipe artistique le lendemain a permis d'interroger en toute liberté les partis pris de mise en scène et les choix de chacun - qui sont en même temps des renoncements à d'autres possibles. Nous prenions en même temps conscience que ce spectacle était avant tout une aventure humaine, où quatre artistes - tous d'origine étrangère et vivant en Belgique - s'interrogeaient sur une question qui les préoccupait dans leur chair : qu'est-ce qu'être étranger ?

La rencontre avec la deuxième équipe artistique, la compagnie Transquinquennial, belge elle aussi, et présentant "Aux prises avec la vie courante" d'Eugène Savitskaya a été conçue de façon opposée, c'est-à-dire en amont du spectacle et en faisant le choix de ne pas s'être informé préalablement. C'est une situation à laquelle sont souvent confrontés les élèves, quand des comédiens ou un metteur en scène envoyés par un centre culturel viennent présenter le spectacle.

Toute la difficulté de ce temps offert est d'éviter qu'il ne se transforme en un spot publicitaire ou même en une avant-première journalistique. A l'inverse, précieux sont les moments qui permettent d'entrer dans les récits de vie d'une équipe : hasards, errances, erreurs, ratages, rattrapages qui président à toute création et que laisse rarement soupçonner le spectacle fini.

Mais l'intérêt essentiel de ces rencontres est aussi d'interroger la création contemporaine avec ceux qui la font, au moment où ils la font. Le travail d'écriture abordé avec Philippe Blasband a rebondi avec le deuxième écrivain rencontré : Eugène Savitskaya. Lui qui a longtemps écrit des poèmes et des romans dans un acte solitaire, nous a fait part de son bonheur d'écrire pour des comédiens en répétition, dans un échange dynamique entre la mise en mots et la mise en voix.

Au moment de la représentation, les spectateurs alertés ont pris un plaisir supplémentaire à écouter le texte comme une partition pour déclencher du jeu chez les comédiens.

Vers un horizon de justesse et de vérité

Finalement, dans ces échanges à tous les niveaux, il y a du mouvement qui circule : l'écriture n'est pas une parole figée, mais une parole en devenir, la mise en scène est un choix parmi d'autres possibles, les artistes exposent leur doute au présent sur un travail pour lequel le temps n'a pas encore fait le tri de l'oubli ou de la notoriété. Et le spectateur doit trouver en lui la souplesse, la mobilité et l'ouverture pour participer à cet échange. Cette quête d'une posture juste, tant dans l'acte théâtral que dans sa réception, serait alors l'exigence commune qui relierait l'acteur au spectateur. L'acte théâtral se construirait à plusieurs, y compris avec le spectateur, ce que ne démentirait pas Peter Brook quand il écrit : "*Une vérité théâtrale est une vérité collective constituée de tous les éléments qui sont présents à un moment, si une certaine combustion a lieu*".

Denise Schröpfer
Comédienne,
enseignante en "arts du spectacle"

POUR EN SAVOIR PLUS

- G. Caillat / R. Citterio. Du théâtre à l'école, Hachette Education, 1994
- Collectif. Éducation artistique à l'école, CNDP Direction des écoles, 1993
- Bernard Dort. La représentation émancipée, Actes Sud, 1988
- Anne-Marie Gourdon. Théâtre, public, perception. CNRS 1982
- Denis Guénoun. Le théâtre est-il nécessaire ?. Circé, 1997
- J.C Lallias/J.L. Cabet. Les pratiques théâtrales à l'école, Rectorat de Créteil, 1985
- François Regnault. Le spectateur. Beba/Nanterre Amandiers/Chaillot, 1986
- Anne Ubersfeld. L'école du spectateur, Belin, 1996
- Michel Vinaver. Écritures dramatiques, Actes Sud, 1993
- Antoine Vitez. L'école, P.O.L., 1994

Éducation à la santé

Histoire d'un C.D.

Dans le Morvan, comme partout ailleurs, beaucoup de jeunes en grande difficulté... pas de travail, pas de diplôme, pas de projet. Autant dire que prendre la parole dans ce cas ne va pas de soi : "Quoi dire ? Et puis d'abord, ça sert à quoi ?"

Au CFPPA du Morvan nous avons fait le pari que les stagiaires les plus "en galère" avaient des choses à dire... et, qu'en le disant, ça allait mieux ! Nous avons donc créé un module d'expression orale et d'improvisation.

L'expression de leurs difficultés et de leurs rêves a été reprise à l'écrit au sein d'un atelier d'écriture (projet de la DGER). Rencontres très fortes avec un écrivain et de jeunes adultes sur le sens de ce qu'on dit, de ce qu'on fait, de ce qu'on écrit. Et puis un jour, plus rien : les jeunes refusent d'écrire. L'angoisse de la page blanche, le renvoi à eux-mêmes, les échecs

trop lourds, l'impossibilité de "poser leurs valises" pour écrire ...

Juste une petite phrase attrapée au vol : "Ce serait mieux si on mettait de la musique".

Aidés d'un musicien professionnel, ils ont mis leurs notes (celles qu'ils ont souhaité garder), leurs mots (ils se sont remis à écrire), complétés par ceux écrits dans d'autres ateliers d'écriture. Top tôt pour évaluer mais, un à un, quelques blocages s'envolent ... ils vont faire entendre leur voix. Pas facile d'écrire, pas facile de chanter devant les autres ! Dernière étape fin mai : deux jours au studio d'enregistrement. Sans doute d'autres moments "magiques" en perspective ! Affaire à suivre ...

Violaine Rossignol



Dessin Anaïs Bellot

La belle aventure des ateliers d'écriture

Vingt quatre lycées, CFA et CFPPA ont répondu à la proposition de la DGER. C'est ainsi que, depuis la rentrée, 600 élèves, étudiants, apprentis et stagiaires se penchent sur les thèmes parfois difficiles qui leur ont été proposés (réflexion sur l'enfance dans un monde marqué par le SIDA) et découvrent peu à peu le bonheur d'écrire.

Aidés par les membres de la communauté éducative, enseignants, infirmières, documentalistes et encouragés par des écrivains, comédiens et metteurs en scène et graphistes, les jeunes ont, avec le temps, donné le meilleur d'eux-mêmes.

Un premier recueil, paru le 1er décembre 1997 lors de la journée mondiale de lutte contre le SIDA, a mobilisé nos partenaires.

Le ministère de l'emploi et de la solidarité, (direction générale de la santé, division SIDA) et la mutuelle générale des personnels de l'agriculture.

Un groupe d'élèves a été invité au Salon du livre pour participer aux "Etats Généreux des ateliers d'écriture", organisés par l'association Jeunes et Santé, le 25 mars 1998.

La Fondation Mondiale Recherche et Prévention SIDA sous l'égide de l'UNESCO, et l'équipe parisienne de SIDA info Service ont distingué quatre textes qui correspondent le mieux aux objectifs qu'ils poursuivent. Le 12 mai 1998, une fête a été organisée au ministère de l'agriculture et de la pêche avec les auteurs en herbe. Le deuxième recueil produit par les ateliers d'écriture, intitulé "L'adolescence dans tous ses états", est paru le même jour.

Des associations d'éducation populaire soutiennent également ce projet dont l'objectif principal est d'offrir un espace de liberté aux jeunes et dont la démarche favorise l'estime de soi, la responsabilisation, le travail collectif donc un esprit citoyen.

La protection judiciaire de la jeunesse s'intéresse aux textes publiés et envisage de les exploiter sous forme de chansons, tags, éditions de cartes postales... Enfin deux pays européens, l'Italie et le Luxembourg, prennent le train en marche et une rencontre entre les lycéens aura lieu en novembre 1998, lors de la semaine européenne de prévention des toxicomanies.

Le réseau Champ'art, présent avec sept lycées agricoles, a apporté une dimension théâtrale : la pièce *Dénombrement à plusieurs voix*, fruit du travail d'une classe de troisième du LEGTA de Reithel a été présentée en Champagne Ardenne, puis au ministère de l'agriculture et de la pêche, devant tous les partenaires, et sera en tournée dans le Vaucluse en juillet prochain, à l'invitation du foyer rural de Murs, et en Avignon, dans le cadre du festival OFF. Des contacts sont pris avec la DDJS du Vaucluse, les CEMEA et le lycée agricole François Pétrarque.

Il est impossible de nommer tous les partenaires régionaux qui ont apporté leur aide parce qu'ils étaient sensibles à ce projet qui rend les jeunes acteurs, dans tous les sens du terme.

Alsace

Aquitaine

Bourgogne

Bretagne

Provence

Alpes - Côte d'Azur

Centre

Languedoc - Roussillon

Champagne - Ardenne

Pays de Loire

Midi - Pyrénées

Place aux adolescents, à leur parole, leurs peurs et leurs espoirs...

(Extraits de textes publiés dans le recueil : "Les enfants dans un monde marqué par le SIDA")

.Au milieu de la cour, il sait ce que personne ne devrait savoir à son âge.
Il sait que son mal le ronge petit à petit
Il sait ces choses qui des autres l'isolent, le différencient.
Il sait ce qu'est la vie et la mort aussi.
Alors sous prétexte que ... "il n'est pas comme nous",
le voilà seul, au milieu de la cour.
Saurons-nous peupler le vide qui l'entoure ?
Enfant séropo, faut-il en plus que tu souffres du regard des adultes, de tes camarades qui, à travers toi, jugent la maladie, tes parents, la société et leur lâcheté ?
On pourrait les nommer éphémères, comme des papillons, ils déploient leurs ailes débordant d'espoirs, de joie, de vitalité, mais pourquoi ces enfants-courage doivent-ils si vite grandir, victimes d'un mal de grandes personnes ?
Mon premier est la première lettre de la sexualité.
Mon second est la première lettre de l'innocence.
Mon troisième est la première lettre du désespoir.
Mon quatrième est la première lettre de l'anéantissement.
Mon tout est une devinette cruelle qui ne devrait jamais être donnée à découvrir, dans leur chair, à des enfants.
Un ogre, tout droit sorti d'un affreux cauchemar d'adultes, qui dévore l'enfant goulûment de toutes ses dents gâtées.
Sous les grands arbres du parc tranquille, dans son landau, un bébé joue, entre ses mains fragiles,
la bogue hérissée d'un marron,
au risque d'une écorchure mortelle.
Un enfant qui naît : la promesse d'un été.
L'annonce de la séropositivité : un coup de sécateur en tranche le fil.

Se battre indéfiniment pour tenter de vaincre un mal impitoyable
LEGTAH de Toulouse Auzeville

Témoignages

■ Ecrire pour soi, écrire pour l'autre. Dire ses rêves, ses craintes ses révoltes, ses joies, par le pouvoir des mots. Les porter à la scène ou les traduire en couleurs. Devenir à 16, 17, 18 ans le porteparole d'une tranche d'âge qui se cherche, s'interroge en se murant fréquemment dans un silence glacé face aux adultes volubiles qui leur confisquent peut-être trop souvent la parole. Pouvoir dire "des choses vraies, justes, jolies et importantes". Tel fut l'enjeu du PAE "l'adolescence dans tous ses états" qui courba sur leurs feuilles blanches soixante élèves de deux classes de BTA1 pendant un demi-trimestre. Confrontés au travail exigeant de l'artisan du verbe, tous ont joué le jeu avec plus ou moins de bonheur et certains ont vraiment réalisé qu'il ne suffit pas d'aligner des mots et des phrases pour faire mouche mais qu'il faut souvent

leur tordre le coup dans un souci de dire mieux et plus, les déplacer, les replacer, les remplacer, jouer avec les figures de style aux noms barbares, ordonner ses phrases, les rythmer, trouver un ton d'ensemble pour goûter enfin au délicieux moment de faire partager à toute la classe, puis aux lecteurs, le résultat fructueux. Belle aventure ! A renouveler !

Marie-José Couteau

■ Pourquoi le théâtre en milieu scolaire ? Parce que le théâtre est un espace de rencontre avec soi, avec l'autre, avec le monde et, à ce titre, il peut prétendre apaiser les peurs. Parce que le théâtre est éphémère et, à ce titre, il peut apprendre l'humilité. Parce que le théâtre nous cueille souvent au fond d'un regard ou d'une respiration, et, à ce titre, il peut nous

apprendre la simplicité. Mais aussi pour ouvrir des brèches.

Brandir l'émotion comme dernier rempart à l'indifférence et au froid de cette fin de siècle. Pour écouter les déchirures, inventer des rêves aux insomniacques.

Jean-Claude Gauthier

■ Les élèves ont vécu pleinement une écriture qui amena à créer des poèmes : du rêve aux sentiments, des sonorités au graphisme, de l'image à la calligraphie, un chemin "d'ombre et de lumière" pour communiquer, s'exprimer, sortir de soi-même ... écrire pour les autres....

Agathe Duperry

■ Contacts :
Eve Lê Quang (01 49 55 80 69)
Pascal Faucompré (01 49 55 52 82)

Autobiographie d'un préservatif

On est partout !
Il y en a qui parlent de nous en rigolant.
Il y en a qui n'osent pas parler de nous.
Il y en a qui nous oublient.

Bon, j'me présente : "Durex coco" né en 1996 dans une usine de latex à Capoteville. J'ai vu naître plein de petits frères.

Il n'y a pas longtemps j'étais exposé dans une vitrine, enfermé dans une boîte avec onze de mes frères.

Un jour, un jeune homme entre dans une pharmacie, mal à l'aise ; en fait, il veut nous acheter, mais il n'ose pas demander à la pharmacienne. Après avoir regardé notre boîte, il nous prend discrètement en faisant mine de regarder d'autres produits. Il se décide à nous emmener. Qu'a-t-il échangé avec cette pharmacienne ? Que lui-a-t-il dit ? Je ne sais pas, mais en tous cas je suis parti pour un grand voyage dans la laine chaude du blouson de mon nouveau copain.

Au bout d'un moment, mon copain s'arrête et ouvre la boîte. J'avais peur du noir mais j'avais fini par m'y habituer. La lumière éclaire brutalement les murs de la boîte.

Nous sommes dans une chambre ; j'aperçois une femme. D'un geste furtif, mon copain me glisse sous son oreiller doux et confortable. De nouveau seul dans le noir (qu'est-ce que j'en ai marre du noir), je sens que le matelas s'agite et danse : des rires, des caresses, des bisous, des soupirs ...

Je suis nerveux : pourquoi ?

A partir de ce moment, tout s'enchaîne, je suis sorti, défait, enfilé, ensuite je vois le noir, le jour, le noir, et ça pendant quelques temps ... des halètements, un rythme rapide et régulier, tout se bouscule et j'ai la grosse tête !

Pourquoi m'a-t-on jeté à la poubelle ? En tous cas, même si la vie est éphémère, j'ai la conscience tranquille : le SIDA ne passera pas par eux.

LEGTA Bel Air Fontenay Le Comte

"De la prévention individuelle à la responsabilité collective"

Comment monter un projet d'éducation à la santé avec des partenaires ?

Le ministère de l'agriculture et de la pêche travaille depuis plusieurs années avec la Direction générale de la santé (DGS). C'est ainsi que la DGER participe au comité des directeurs de la lutte contre le SIDA qui a décidé de soutenir des actions interministérielles déconcentrées en direction des jeunes.

En effet, les progrès thérapeutiques permettent souvent une amélioration de l'état de santé des personnes atteintes par le VIH mais l'épidémie n'en demeure cependant pas moins préoccupante. Le nombre annuel de nouvelles contaminations (5 à 6.000) stagne depuis 3 ans. Il est donc essentiel de poursuivre et de développer les actions entreprises et la prévention de l'infection au VIH nécessite plus que jamais la convergence des politiques publiques, tant au niveau national que local.

Dans le domaine de la prévention en direction des jeunes, de nombreuses actions sont menées, que ce soit en milieu institutionnel ou dans le cadre associatif. Si elles tendent de plus en plus à intégrer la problématique de l'infection au VIH dans une approche globale, elle sont souvent menées de façon isolée, chacun intervenant dans sa propre structure. En dynamisant une action interministérielle locale, déjà initiée dans certains départements, le projet intitulé « De la prévention individuelle à la responsabilité collective » vise à pérenniser une démarche commune répondant aux attentes spécifiques des

jeunes en matière de prévention du SIDA et d'éducation à la sexualité. Il devra également réunir les conditions permettant aux jeunes d'élaborer et de s'approprier des modes de prévention adaptés à leurs pratiques.

Par ailleurs, une connaissance plus fine des besoins exprimés et des pratiques mises en œuvre localement viendront enrichir les politiques interministérielles définies au niveau national.

Travailler à plusieurs, un défi pour la prévention.

Pour s'inscrire dans cette démarche, adressez-vous au SRFD qui va être sollicité par le chargé des actions déconcentrées SIDA de la DDASS.

En milieu rural, il est souhaitable que toutes les forces s'unissent. Les fédérations départementales des foyers ruraux soutiennent ce projet et seront des partenaires privilégiés pour vous permettre de monter des actions (Contact : FNFR. J. Chaumont. 01 45 78 01 78).

Les projets devront être transmis à la DGS avant le 15 septembre 1998. Cette dernière assure une dotation d'un million de francs. Un comité de pilotage sélectionnera les projets. L'aide de la DGS est plafonnée à 60% du budget global.

Les jeunes, décideurs actifs dans des projets novateurs d'éducation à la santé, relèveront d'autant mieux ce défi qu'ils seront encouragés et accompagnés par des équipes pluridisciplinaires.

Journée mondiale contre le SIDA - 1^{er} décembre 1998

Un concours de photo noir et blanc est organisé par l'ANECEAP

(association nationale des élèves citoyens de l'enseignement agricole public).

Thème retenu : la vie avec le VIH

(vie avec les soins médicaux et l'hôpital mais aussi vie quotidienne au travail, vie amicale, amoureuse, familiale etc.)

Ce concours s'adresse aux lycéens, étudiants, apprentis et stagiaires de l'enseignement agricole et aux adhérents des foyers ruraux et de l'ANECEAP

Le règlement du concours peut être obtenu en écrivant à :

ANECEAP - FNFR, 1 rue Ste Lucie 75015 Paris

Date limite de réception des photos 15 septembre 1998

Un jury composé de représentants de la division SIDA (Direction générale de la santé) et de photographes sélectionnera les photos qui seront exposées le 1er décembre 1998 et reproduites en affiches.

Celles-ci seront adressées à tous les participants au concours et aux partenaires avant la journée mondiale contre le SIDA.

" Merci aux jeunes de l'enseignement agricole ainsi qu'à la communauté éducative pour leur participation à des actions de santé publique qui, même si elles ne les concernent pas directement, sont le premier pas vers un engagement citoyen"

Le Médecin de prévention de l'administration centrale

Les Diseurs d'histoires en Champagne - Ardenne

**"C'était au temps où les aveugles
faisaient de la couture, où les
culs-de-jatte sautaient les murs,
au temps où c'était les sourds qui
racontaient des histoires..."**

Depuis sept années déjà, les "Diseurs d'histoires" sillonnent la Champagne-Ardenne, invités par l'Union Régionale des Foyers Ruraux, en partenariat avec Champ'Art. Benoît Schwartz, Carole Gonsolin, Didier Kowarsy et Marc Demereau, Marc Roger et son Tour de France en livre et à pied... On y prend goût ! Les mots ont tant de saveurs...

Après diverses actions au lycée agricole de Crogny, une action de formation pour les élèves de 1ère année de BEPA voit le jour en 96 avec Agnès Chavanon, conteuse lyonnaise. Deux

CONTE

autres établissements aubois adhèrent au projet : plonger dans l'art du conte pour devenir à son tour conteur.

C'est dans l'arboretum de Crogny, théâtre naturel idéal, que les élèves accueillent des enfants de 9 classes primaires, et leur offrent leurs histoires, pleines de poésie et de surprises, de rire ou d'effroi.

De toute évidence, l'histoire ne peut s'arrêter là ! Cette année, notre partenariat URFR/Champ'Art réunit une classe de CE2, une classe de 6ème, un club de jeunes (Méry-sur-Seine), une bibliothèque (Mussy-sur-Seine) et deux lycées agricoles (Saint-Pouange et Crogny).

Impossible, même pour Agnès Chavanon, qui vient animer trois rencontres dans chaque lieu, de répondre à toutes les demandes ! Il faut dire que les Rencontres Nationales d'enfants-conteurs ont lieu cette année en Champagne (à Saint-Dizier, du 8 au 13 juin), et que nous comptons bien en être.

Pour enfants et jeunes, après un apprentissage parfois aride, vient la joie de raconter –sans apprendre par cœur–, de suggérer images, odeurs, ambiances, de capter l'attention d'un public, de trouver une plus grande aisance corporelle et vocale. Les mots, parfois obstacles farouches dans la lecture et l'écriture, savent dans l'oralité se faire de sympathiques compagnons.

L'intérêt porté par la DRAF, la DRAC et le Conseil Régional à cette action culturelle toute orientée sur la connaissance et la pratique de l'oralité, permettra aux formateurs de suivre en octobre prochain un stage organisé par le GRAF Champagne-Ardenne (il reste des places) : **Les voies du conte** : conte et oralité, imaginaire et monde rural, mise en voix. J'en ai déjà l'eau à la bouche...

Catherine Gallois
Professeur d'éducation socioculturelle
Lycée forestier de Crogny

RenadeJ

PROMOUVOIR LES ÉCRITS DE JEUNES

Pour Yvonne Johannot, "l'écrit est une inscription dans l'espace" : il y instaure un ordre différent de celui de l'oralité, il nous fait percevoir le réel selon un ordre linéaire qui n'est pas non plus celui de l'image, ni celui des jongleries informatiques. Chaque moyen de communication doit enrichir notre rapport au monde. "Cela n'a pas de sens de les hiérarchiser", dit-elle encore.

Cette réflexion, apportée lors de la Rencontre nationale organisée par Jeunes et Santé en octobre 96, interpelle sur la place de l'imaginaire dans notre rapport au monde. Nous y adhérons, car, pour nous, il ne s'agit pas tant de sacrifier de nouvelle manière le rapport à l'écrit, que de poser la question de la place que nous donnons à ce que Gilbert Durand appelle la "fantastique". Celle-ci s'offre à tous. L'écrit n'en est qu'un des vecteurs.

Le "mot", au sens de Mikhaïl Bakhtine, construit la personne. Dans cette perspective, les ateliers d'écriture constituent une activité importante à la prise de conscience de soi et de sa place dans le monde, car, pour Gilbert Durand encore,

"il n'y a jamais de sens propre, objectif, d'un terme... le mot n'est réel que parce que vécu dans un contexte expressif, engagé dans un rôle métaphorique".

L'auteur concluait à la nécessité d'une pédagogie de l'imagination à côté de la culture physique et de celle du raisonnement.

Que seraient les Argonautes sans la lyre d'Orphée ? Que seraient aujourd'hui les Internauts sans elle ? Alors, oui, cela implique le droit à l'imaginaire pour tous. L'éducation populaire a encore de beaux jours devant elle si elle ne renonce pas à ce travail. Et l'on doit prendre au sérieux ce que font les associations dans ce sens. Et prendre au sérieux les passeurs de mots que certains ont choisis d'être.

Il y a donc beaucoup à faire, et c'est à mettre une pierre à cet édifice que nous nous sommes attelés.

ÉCRITURE

Les raisons d'un réseau

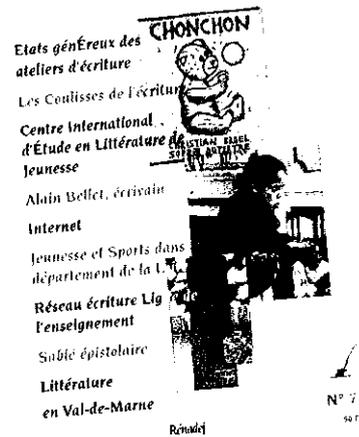
Le réseau national de développement des écrits de jeunes souhaite garder vivace cette interrogation sur l'écriture, forme du langage parmi d'autres formes, au service de la communication de nos imaginaires, structurant l'individu, au-delà du service que rend par ailleurs (et pour qui?) l'écriture, dans la constitution de la hiérarchie sociale.

Le réseau national de développement des écrits littéraires de jeunes s'est constitué pour soutenir l'action des médiateurs d'écritures, et de tous ceux pour qui le développement de la lecture passe par une pratique d'écriture, notamment basée sur la fiction. Affaire à suivre, puisqu'un prochain Champs Culturels sera consacré à ces questions.

Si nous voulons avancer dans cette voie, il ne suffit pas, en effet, de développer de grandes idées : encore faut-il être en mesure de les concrétiser. Tous ceux qui œuvrent sur le terrain savent que ce n'est pas facile.

C'est pour cela que Renadej s'est constitué : pour soutenir l'action des médiateurs d'écriture, des passeurs de mots que sont les organisateurs, les enseignants, animateurs ou formateurs, les bibliothécaires, les écrivains. Tous ceux qui, en lycées agricoles et autres établissements professionnels du monde rural, travaillent dans ce domaine peuvent donc trouver information et appui auprès de Renadej.

Il est temps de constituer un réseau souple, qui puisse non seulement répondre aux quelques interrogations initiales (notamment celles évoquées dans cette première partie), mais aussi bien sûr aux questions d'"ingénierie culturelle" (si nous voulons être pris au sérieux dans certains cénacles), et ainsi donner un sens à ce travail dans le long terme, inscrire sociale-



ment les textes dans la durée (que la société conserve la mémoire de l'interpellation qui est produite).

Ecrits "de jeunes", avons-nous dit. Il est donc en priorité orienté vers ce public qui œuvre avec les jeunes. 3^{en} priorité", car nous ne pouvons tout faire, et nous pensons nécessaire d'être au plus près de ce public.

Mais cette jeunesse, c'est aussi la jeunesse de l'écriture. En cela, nous sommes en phase avec tous ceux qui sont au contact de l'écriture. L'âge n'est pas une limite puisque ce qu'il nous faut atteindre, c'est ce partage de l'imaginaire social.

En ce sens, nous rejoignons la réflexion de Picasso lorsqu'il disait : "il faut du temps pour être jeune".

Les membres du réseau

Nous fonctionnons au sein de Promolej, groupement d'intérêt scientifique (GIS) lié à l'INRP, et regroupant des chercheurs, des enseignants, des partenaires du livre dont quelques éditeurs jeunesse.

Le réseau, dont l'idée a émergé en 92/93, a réalisé en 95 ses premières rencontres nationales, Les coulisses de l'écriture des Jeunes, à Saint-Martin-d'Hères. Il comprenait alors les membres fondateurs suivants : les éditions Corps Puce, qui assurent depuis l'origine le secrétariat et le fonctionnement du réseau, Promolej, les Francas, l'association Vivre et l'écrire, les 24 heures du livre du Mans, le ministère de la Jeunesse et des sports.

D'autres partenaires se sont joints au réseau, participant soit comme associés aux réalisations nationales (CRDP d'Amiens pendant un temps, CIELJ de Charleville-Mézières), soit comme relais régionaux (Maison de la Poésie de Saint-Martin-d'Hères, MJC-Maison du citoyen du Chambon-Feugerolles...), soit enfin comme correspondants de la revue *Lignes d'écriture* (Maison des écrivains, Institut internationale Charles-Perrault, réseau "Maisons de l'écriture" de la Ligue de l'Enseignement, UFFEJ, écrivains...).

Jean Foucault
Rénadej
 27 rue d'Antibes
 80090 AMIENS
 Tél/Fax : 03 22 46 68 04
 Mèl : corps.puce@burotec.fr
 Site : [http : //www.ardennes.com/ricochet/renadej/](http://www.ardennes.com/ricochet/renadej/)

LES OUTILS DU RÉSEAU

La revue *Lignes d'écriture*

C'est d'abord une revue, *Lignes d'écriture*, écho d'expériences à partager, à critiquer, pour entrer dans l'échange. Walter Benjamin disait : "Une œuvre non critiquée est condamnée à l'indifférence et à l'oubli." C'est assez dire que le mépris passe par le silence. Nous ne voulons pas de ce silence : les écrits doivent avoir la possibilité de circuler.

Trimestrielle, la revue apporte des informations sur le champ de l'écriture, de la recherche, de l'action, dans les milieux scolaires, associatifs, ou les bibliothèques, et permet une approche multiple de l'univers des "gens du livre" (écrivains, éditeurs, maisons de poésie...).

On y trouve des comptes-rendus d'activités d'écriture provenant d'écrivains, d'animateurs, de bibliothécaires, etc., des informations internationales, des comptes-rendus de lecture, des livrets sur concours d'écriture, manifestations...

Nous en sommes au numéro 7. L'abonnement est le moyen de rester en contact avec le réseau (il n'y a pas de formule d'adhésion).

Le site internet

Accessible depuis mars 98, il est le lien permanent avec les correspondants, abonnés et visiteurs. Nous souhaitons qu'il devienne un véritable forum permanent de réflexion sur l'écriture. Il est réalisé en collaboration avec le Centre International d'Etudes sur la littérature de jeunesse (CIELJ) à Charleville-Mézières (08) :

Mèl : corps.puce@burotec.fr

http : [//www.ardennes.com/ricochet/renadej](http://www.ardennes.com/ricochet/renadej)

La bibliothèque des écrits de jeunes

Un fonds documentaire, constitué des réalisations collectives, qu'elles soient au stade de manuscrit, de publication ou d'édition, sera accessible pour la recherche dans les prochaines années. Dès maintenant, il est utilisé dans le cadre de sessions de formation. Son animation donnera lieu à l'organisation de manifestations ayant pour but de constituer une base documentaire (publication, catalogues) et d'aider à l'amélioration des textes réalisés. Les établissements d'enseignement sont invités à nous contacter pour effectuer le "dépôt" de leurs réalisations dans ce domaine.

Les Coulisses de l'écriture

Rencontres nationales dont les premières ont eu lieu à Saint-Martin-d'Hères près de Grenoble, en 95. Les prochaines se dérouleront les 21-22 novembre 98 au Chambon-Feugerolles, près de Saint-Etienne. Elles sont destinées à faire le point sur les actions, la théorie et la pratique d'écritures littéraires avec les jeunes.

Parmi les invités : François Bon, écrivain, le dessinateur Jean Solé (Fluide Glacial), la Maison des écrivains, Roger Salomon, traducteur de Gianni Rodari, et notamment de "La grammaire de l'imagination", réédité par Rue du Monde en 98.

Conseils, Formations

Rénadej peut intervenir dans le cadre de formation ou aider à la mettre en place, apporter son assistance sur l'élaboration ou le suivi d'un projet. Les conditions de ces prestations dépendent de la nature et de la durée des interventions. Rénadej peut aussi intervenir en partenariat sur des opérations d'écriture (par exemple : mise à disposition d'internet en atelier d'écriture).

L'UNIVERSITÉ AU JARDIN

L'université de Limoges et le lycée agricole d'Ahun, dans la Creuse, ont ouvert en 1996, un diplôme d'université "gestion et valorisation de l'espace et des patrimoines ruraux" (Bac + 3). L'objectif de cette formation de terrain est de préparer des agents de développement capables de concevoir des projets de valorisation de patrimoines ruraux, qu'ils soient naturels et paysagers, bâtis ou ethnologiques.

Moins de cinq mois après l'obtention du diplôme, 70 % des étudiants de la première promotion ont déjà trouvé un emploi ou sont en passe de le faire : voilà bien des résultats encourageants !

Au cours de leur année universitaire, et parmi d'autres travaux, les étudiants doivent réaliser un projet professionnel proposant une valorisation d'éléments patrimoniaux. Etudiants de la deuxième promotion, Alexandra DUSSABY, Edith JOLIVET et David GALINET ont choisi de répondre à la demande de Monsieur et Madame LAVILLE : mettre en place des outils pédagogiques pour mieux faire découvrir aux enfants le superbe jardin qu'ils ont créé.

Bernard MINNE

Responsable pédagogique du Diplôme d'Université "gestion et valorisation de l'espace et des patrimoines ruraux"

Université de Limoges - Lycée Agricole d'Ahun

Le jardin de la Crinaldière ouvert aux enfants !

Dans le cadre de notre parcours universitaire, nous devons concevoir un projet de valorisation patrimoniale qui fera l'objet d'un rapport et d'une soutenance orale comptant pour l'obtention du diplôme. Notre choix s'est porté sur le jardin de la Crinaldière, situé dans le nord-ouest de la Creuse, à Saint Germain-Beaupré. Ce jardin privé, œuvre des propriétaires, Monsieur et Madame LAVILLE, est un enchantement pour les sens, et fait partie de ces lieux emplis de sérénité.

Le principal objectif des propriétaires est de faire découvrir leur jardin aux enfants à l'aide d'un outil pédagogique. Les conditions fixées sont que cet outil devra être utilisé pendant un grand nombre d'années et que la découverte sera aussi interactive que possible, les scolaires observant par eux-mêmes le fonctionnement du jardin.

Les différents contacts avec nos commanditaires et l'équipe pédagogique de Dun-le-Palestel nous ont permis d'élaborer des propositions. L'école de Dun-le-Palestel a, en effet, répondu à l'appel de la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Limousin dans le cadre de l'opération "Adoptez un jardin" et la classe de CE1 de Madame BONINGUE se rend régulièrement à la Crinaldière pour pratiquer de nombreuses activités de découverte. Les rencontres avec ces enfants nous ont permis de mieux appréhender le public ciblé.

Le jardin de la Crinaldière couvre 8 000 m² et se situe en contrebas d'un manoir des XV^{ème} et XVII^{ème} siècles ; il se compose d'un potager et d'un jardin d'agrément ne compor-



tant pas moins de neuf cents espèces végétales !

Cette biodiversité végétale ne cède en rien la place à une avifaune particulièrement riche ; la valeur patrimoniale de ce jardin ne réside pas uniquement dans ses éléments mais également dans sa conception qui unit et transcende les formes classiques des jardins. La Crinaldière est avant tout le reflet de sa créatrice, et Madame LAVILLE a voulu y retrouver à la fois un côté cartésien avec la géométrie parfaite du jardin à la française, et un côté épicurien par l'exubérance des formes, des couleurs et des parfums du jardin des saisons, des parterres doré, blanc, pourpre ou argenté.

Là, tous les sens sont sollicités. Il ne faudrait pas oublier le jardin sauvage qui sert de transition avec la nature environnante donnant ainsi l'impression que la Crinaldière se prolonge à l'infini...

L'esprit peut alors redevenir rigoureux grâce à la pergola de la roseraie et aux deux ronds de méditation avant de retrouver la sécurité du foyer en empruntant l'allée de tilleuls.

Notre proposition de valorisation doit tenir compte du fait que la DRAC Limousin ne devrait probablement pas reconduire l'opération "Adoptez un jardin" pour l'année scolaire prochaine. Aussi, nous ne pouvons plus nous appuyer sur la classe de Madame BONINGUE.

Après avoir sollicité divers organismes, nous avons retenu l'attention de la M.J.C. de la Souterraine qui est intéressée à la fois par des actions ponctuelles pour l'accueil de groupes et par une action suivie avec des classes primaires. Le public-cible se compose donc de scolaires de 6 à 11 ans, imposant ainsi d'adapter nos propositions aux différents âges.

Notre réflexion a défini ensuite différentes thématiques, comme l'évolution de la plante, la vie du jardin, l'exploitation des saisons, l'éveil des sens, et s'oriente vers la conception de fiches directement utilisables par Madame LAVILLE, en ne négligeant ni la rigueur et l'adaptation du contenu ni le côté ludique indispensable.

Notre projet doit donc maintenant s'affiner avant d'être soumis à Monsieur et Madame LAVILLE dans deux mois. Nous vous communiquerons donc prochainement le résultat de notre travail dans ces pages !

Alexandra DUSSABY,

Edith JOLIVET,

David GALINET

Etudiants de la promotion Colette DESPREZ du Diplôme d'Université

"gestion et valorisation de l'espace et des patrimoines ruraux"

Université de Limoges - Lycée Agricole d'Ahun

Trois élèves d'Ahun précisent ici la démarche qui les a conduits à valoriser un potager et un jardin d'agrément.

“ Les Vins ont un Visage ” de Guy Delahaye, photographe

“ On sait ce que l'identité de la Région Aquitaine doit au vin. Pas un département qui ne possède appellations et châteaux”.

Aussi, suite au projet *Appellation Sonore Contrôlée* (voir p.22), quand l'Office Artistique de la Région Aquitaine propose aux lycées viticoles de la région et au CRARC de rapprocher nos lycéens des créateurs, nos vins des spectacles, d'associer les compétences du milieu artistique à celles du monde viticole, nous répondons positivement pour cette collaboration Culture-Agriculture.

Après le lancement “Les Chemins d'Aquitaine”, regroupant les événements culturels de l'été sur le territoire aquitain, les partenaires poursuivent leur collaboration à partir du travail photographique de Guy Delahaye.

“ Les Vins ont un Visage ” un livre, une exposition de Guy Delahaye

Après avoir réalisé de nombreuses expositions, des affiches, des publications et des livres sur de grands artistes du spectacle vivant, Guy Delahaye réalise une galerie de portraits sur le thème “ des vigneron qui ressemblent à leur vin ”.

“ En donnant à tant de châteaux un visage, Guy Delahaye a voulu s'écarter des sentiers battus. Le regard ici, ajoute au verbe. Pas un vin, pas une expression, pas un sourire qui se puissent confondre. Rendre sa place, toute sa place, à l'humain, tel est le propos de Guy Delahaye”.

Le livre

Au travers de cet élégant volume (format 21 x 31) de 116 pages, comportant 80 portraits imprimés en bichromie et vernis, Guy Delahaye a ainsi voulu montrer que le vin ressemble bien à celui qui le fait ... Trait pour Trait.

“Les vins ont un visage” est édité par Art&Arts et l'O.A.R.A avec le concours du Conseil Régional d'Aquitaine.

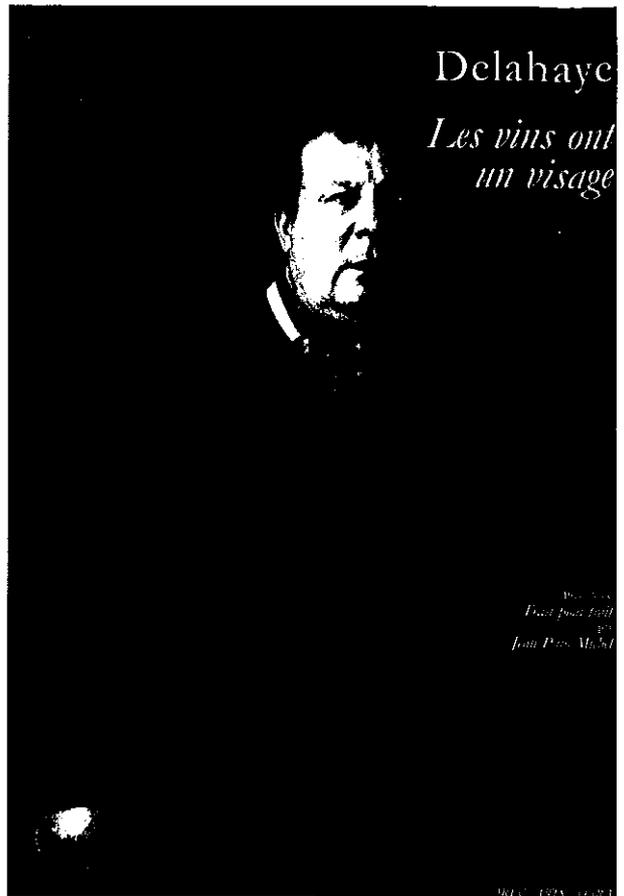
L'exposition

L'exposition reprend les portraits de viticulteurs photographiés par Guy Delahaye. Une véritable galerie de photos Noir et Blanc constituée dans sa version complète de 84 cadres de format 50x70, dont 80 sont des photos sous verre et 4 du texte.

Une fiche technique reprenant l'ensemble des caractéristiques de cette exposition est disponible à l'O.A.R.A

Le vin s'expose dans les lycées viticoles d'Aquitaine

A partir de ce travail de création artistique, une convention de partenariat est élaborée entre l'O.A.R.A - le CRARC et les quatre lycées viticoles de la Région Aquitaine : Bergerac - Blanquefort - Libourne et la Tour-Blanche.



PHOTOGRAPHIE

L'exposition circule actuellement dans les chais des établissements et jusqu'en octobre98.

Elle est présentée aux élèves par les enseignants qui ont élaboré des projets pédagogiques autour de cette expo-

sition. Parmi ceux-ci, des rencontres avec Guy Delahaye ont été programmées.

Enfin cette exposition est présentée dans le cadre d'actions d'animation des établissements en relation avec le milieu professionnel viticole : Les vins primés de l'année et le Congrès National des Caves Particulières pour Bergerac, les Journées Portes Ouvertes pour Libourne, la dégustation de crus classés de Sauternes pour La tour Blanche, les Journées Portes Ouvertes des châteaux du Médoc et le 75ème anniversaire du Lycée pour Blanquefort.

Martine Hauthier

CRARC Aquitaine

LEGTA de Libourne-Montagne

Tél : 05 57 25 13 51

Le livre peut être commandé à :

Art et Art

15, rue Maubec 33037 Bordeaux cedex

Tél : 05 56 91 67 60 - Fax : 05 56 31 45 47

Prix : 245F (180F pour toute commande supérieure à 10 exemplaires) + 20Fr de participation aux frais de port.

Renseignement pour location de l'exposition

Philippe Garcia OARA Molière / Scène d'Aquitaine

33, rue du Temple BP 163 33036 Bordeaux cedex

Tél : 05 56 01 45 67.

Quand le photographe s'empare des visages des vigneron, c'est pour chanter le vin, le terroir, l'exigence d'un métier. Un livre et une exposition rende compte de cet étonnant travail.

ARTS PLASTIQUES

**COLLABORATION FRUC-
TUEUSE
AVEC UN MUSÉE**

au lycée de Précieux

Les projets expérimentaux proposés au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne depuis 1989 s'articulent autour d'un double principe : faciliter une approche cognitive au travers des lectures d'œuvres, et éprouver en complément par des expérimentations plastiques la réalité des œuvres d'art. Nous avons accueilli dans ce cadre, à deux reprises, une classe du Lycée agricole de Précieux, accompagnée de son professeur d'éducation socioculturelle, Hélène Rex. Ce double projet expérimental qui se déroule sur deux fois deux jours d'activité a eu pour thème " Peinture/Photographie ".

Elaboration d'une image photographique

L'ensemble de la classe, par le biais d'une conversation, avait d'abord à délimiter les spécificités de chacun de ces médiums. Grâce à la visite de l'exposition Félix Thiollier, un regard plus historique sur l'apparition de la photographie et son évolution par rapport à la peinture nous avait permis de dégager un certain nombre de constats et d'interrogations, qui nous ont amenés à déterminer les bases de recherches plastiques.

La classe, divisée en groupes, a réalisé d'une manière empirique des camera oscura de grand format, pour constituer des images photographiques des paysages avoisinants. Les élèves ont ainsi pu, au fur et à mesure de leurs manipulations, transgresser les différentes étapes mécaniques et chimiques de l'élaboration d'une image. Cette approche peu conventionnelle leur a permis de poser un regard différent sur le statut de la photographie.

Peinture/Photographie

Pour faire suite à la première partie du projet, une présentation de peintres modernes ayant une pratique photographique (Degas, Vuillard, Bonnard) a été effectuée en salle de conférence. Puis, dans une perspective plus contemporaine, le projet devait circonscrire et préciser les enjeux inhérents à une pratique picturale qui s'accommode des critères de reproductibilité de l'image photographique (Richter, Rainer, Hucleux, Lavier).

A partir de photographies de paysage, chacun a dû éprouver et repousser les limites du surfaçage mécanique de la photographie par l'utilisation de la peinture. Soit en reconduisant méthodiquement la touche chromatique en lieu et place

de la photographie, soit en décalant l'un par rapport à l'autre par un geste plus délibéré et une couleur réinterprétée.

Au cours de ces quatre journées, nous avons pu observer une nette modification des difficultés de perception liées à l'art moderne et contemporain. A un état d'incompréhension a succédé un état d'interrogation qui a permis d'opérer un rééquilibrage entre les modèles mis en œuvre au musée et les propres modèles d'évaluation des élèves.

Yann FABES

Artiste et animateur

Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne



Yann Fabes, du Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, a animé une série d'ateliers sur les rapports entre peinture et photographie.



Sans doute le meilleur moment, celui de la dégustation, pour ces élèves qui participent à la valorisation de la carpe du Forez.

Un film sur les étangs du Forez au Lycée de Précieux

Au lycée agricole de Précieux, les élèves de Terminale professionnelle ont planché sur un projet important pour la région du Forez : ils ont réalisé un film vidéo sur les étangs de la plaine. Ce travail, commencé en mars 97, s'inscrit dans le cadre de la convention culture-agriculture de la région Rhône-Alpes, sur le thème du patrimoine. Trois autres établissements de la région participent à ce programme : les lycées de Chambéry (thème des forts et des systèmes de défense des frontières), de Cibeins (thème de l'imaginaire et du Val de Saône), et de saint-Genis-Laval (thème du paysage industriel).

Méconnue, la carpe royale

Pour le film réalisé sur les étangs du Forez, réalisé sous la conduite de leur professeur, Hélène Rex, les élèves ont souhaité faire appel aux compétences d'une ethnologue, Delphine Balvet, qui leur a notamment appris comment un savoir-faire se transmet.

Il y a beaucoup à dire sur les étangs de la plaine, dont l'exploitation avait été réglementée par les comtes de Forez. La première séquence du film concerne la présentation de la région et l'histoire des étangs. Il est ensuite question de la pêche : les élèves ont filmé le travail de M. Escalon, pisciculteur du Forez., et ont ainsi découvert les savoir-faire et les techniques de la pêche en étang. Ils ont aussi pu constater les dégâts provoqués par les cormorans. Visite de l'Écopole du Forez, interview du garde forestier de l'étang de la Sauzée, à Précieux. . . différentes visites qui ont démontré l'intérêt de la production de la carpe royale du Forez : "C'est une production locale importante, commente un des concepteurs du projet. On a été étonné de voir que cette carpe n'est pas consommée localement, puisqu'elle est essentiellement exportée en Allemagne. On a cherché à savoir pourquoi : on nous a dit que la carpe était un plat trop long à préparer, qu'elle avait trop d'arêtes, qu'elle avait un goût de vase. . ."

Une spécialité à développer

Les élèves, pour en avoir le cœur net, ont recherché la fameuse recette de la carpe farcie. Ils l'ont retrouvée auprès d'Yves Thollot, de Savigneux, gendre de Mme Vacheron, qui a jadis rendu célèbre la cuisine traditionnelle de la plaine. Deux carpes

farcies ont été préparées devant la caméra, puis proposées à la dégustation. Le temps d'un repas, les élèves ont joué les gastronomes.

Le film est aujourd'hui disponible, et on peut se le procurer en prenant contact auprès d'Hélène Rex, au Lycée de Précieux.

Quand lycée rime avec "branché" et citoyenneté

Nous sommes au lycée horticole de Ribécourt au printemps 97, les premiers beaux jours annoncent une fin d'année scolaire déjà toute proche, les terminales, dont les examens approchent aussi à grands pas, sont gentiment " brocardés " par les premières années.

Pour ces derniers, c'est la période de gestation des projets, pour certains l'accouchement se fera sans douleur, pour d'autres les forceps seront nécessaires. Parmi les nouveau-nés, l'un d'entre eux se distingue par son ambition et les perspectives qu'il ouvre : c'est la création d'une radio interne.

En effet, dans un monde où la communication occupe une place de plus en plus déterminante, l'initiation des élèves aux techniques d'information les plus diverses est fondamentale.

De plus, une radio en milieu scolaire, a fortiori si elle est mise en complémentarité avec d'autres médias (journal lycéen) ne peut que contribuer à l'épanouissement des participants, à susciter le dialogue au sein de la communauté éducative mais aussi à favoriser l'insertion scolaire, sociale et culturelle des élèves, notamment ceux les plus en difficulté.

Les perspectives d'un tel projet sont multiples, on peut malgré tout en dégager deux, tout à fait essentiels.

Un outil de remédiation pédagogique

L'intérêt que peut représenter cet outil dans un lycée professionnel peut se résumer en trois points :

- c'est un excellent support pédagogique dans les domaines de l'expression orale mais aussi écrite car toute prise de parole nécessite en amont une phase plus ou moins importante de rédaction.

- elle procure un surplus de motivation en tant que vecteur original d'une action (chroniques diverses, bilan de voyages, de stage etc.) qui sera valorisée par la diffusion médiatique.

- enfin, les contraintes liées à la grille des programmes incitent les utilisateurs à faire preuve de rigueur et d'organisation.

Média

Un outil d'ouverture culturelle et sociale

C'est en effet surtout un formidable outil d'ouverture d'esprit sur l'environnement social et culturel (information des élèves sur le domaine professionnel, social, culturel, formation de l'élève citoyen etc.).

La radio est aussi un instrument qui va favoriser la cohésion au sein de l'établissement et qui permet parallèlement d'induire des relations enseignants/apprenants différentes de l'ordinaire de la classe.

Au delà de ces considérations il faut aussi citer les propos "citoyens" de Martial, Cédric, Jérôme, et Pierre les initiateurs du projet : " nous avons été précurseurs, nous avons fait œuvre utile et notre projet suscitera peut-être des vocations chez les élèves qui nous succéderont et qui pourquoi pas, créeront peut-être à plus ou moins long terme une véritable radio libre ! ”.

Philippe Commun
Professeur d'éducation socioculturelle
L.P.A Ribécourt

La FNCC lance un réseau

de communes rurales pour la culture

Si la plupart des communes françaises, souvent même les plus petites, ont aujourd'hui un adjoint tout particulièrement chargé de la Culture et parfois un véritable budget culturel différent de celui des sacro-saints "Comités des Fêtes", c'est bien, pour une large part, à la FNCC que l'on doit cette prise de conscience et cette révolution locale.

C'était, en effet, une des premières revendications de la FNCC depuis sa création il y a bientôt quarante ans ! L'autre grand cheval de bataille reste, bien sûr, le "1% culturel". Qu'enfin le budget culturel représente réellement et sincèrement 1% du budget général de l'État. Parfois frôlée, toujours annoncée, jamais réellement atteinte, cette revendication que l'on aimerait voir reléguée au rayon des mythes fondateurs, reste un des combats principaux de la FÉDÉRATION NATIONALE DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES POUR LA CULTURE. C'est à elle en effet que l'on doit ce mot d'ordre repris par tous.

Car voilà bientôt quarante ans que la FNCC œuvre pour que la culture ait réellement sa place dans la vie communale. MALRAUX venait tout juste de se voir attribuer le premier Ministère de la Culture qui ait jamais existé, et voilà, qu'à l'initiative de Michel DURAFOUR, alors Maire de SAINT ÉTIENNE, un groupe d'Elus venus de tous les coins de France se réunirent pour, justement, parler de la culture. C'est à l'issue de cette première rencontre qu'ils décidèrent de créer une Association baptisée alors : FÉDÉRATION NATIONALE

DES CENTRES CULTURELS COMMUNAUX. À partir de 1993, la FNCC accueille les Départements et les Régions, elle se transforma donc en Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture et cela sans changer de sigle.

Lieu de rencontre permanent entre les élus locaux et les acteurs culturels, la FNCC permet l'échange d'informations, d'expériences et d'analyses prospectives grâce aux nombreux séminaires, colloques et commissions nationales de réflexion qu'elle organise.

Elle représente aujourd'hui plus de quatre cents collectivités parmi lesquelles figurent la quasi totalité des grandes villes de France (Paris, Lille, Marseille, Rennes, Bordeaux, Nantes, Grenoble, Saint Étienne...) et la moitié de nos régions (Île de France, Nord-Pas-de-Calais, Franche-Comté, Rhône-Alpes...).

Bien entendu, de nombreuses villes moyennes et des départements s'investissent également activement dans la vie de la Fédération, laquelle est présidée actuellement par Christian VANNESTE.

L'originalité, la force et, sans doute aussi, la longévité de la FNCC reposent sur la volonté de réunir toutes les familles politiques du pays, dans une direction pluraliste qui n'a jamais été un vain mot.

Qu'on en juge. Le bureau est aujourd'hui composé de représentant du Conseil Régional de Franche-Comté, des Conseils Généraux des Hauts-de-Seine et de la Haute-Vienne. Des villes comme Amiens, Aubervilliers, Boulogne-Billancourt, Issy les Moulineaux, Metz, Mulhouse, Montélimar, Orléans et Rennes se côtoient et travaillent ensemble pour le plus grand bien de la Culture.

Mais la FNCC est aujourd'hui face à un nouveau tournant de son histoire. Les quelques quatre cents communes qu'elle fédère, faisaient la part belle aux grandes villes et aux villes moyennes, au détriment des petites communes rurales, or c'est au cours d'un colloque organisé en septembre 1997, à Vals les Bains, en Ardèche, et intitulé "Dynamisme culturel et touristique du milieu rural" qu'une nouvelle prise de conscience s'est forgée. L'action culturelle est devenue un des éléments moteurs du

développement local pour nombre de communes rurales, le colloque de Vals fut l'occasion pour près de cent vingt représentants de celles-ci, de montrer leur enthousiasme et leur capacité d'innovation dans le domaine de l'animation culturelle. Autant d'expériences exemplaires, uniques, car difficilement transposables, chaque commune ayant ses propres spécificités et richesses, mais qui s'inscrivaient résolument dans une logique de développement local et d'aménagement du territoire.

À la FNCC, il fut relativement facile de constater deux phénomènes : d'une part un relatif isolement de chacun, et, d'autre part, la volonté de s'inscrire dans une logique d'échanges et de partages dans le domaine culturel.

C'est ainsi que pour répondre à ces attentes, la FNCC a décidé de créer, en son sein, un réseau national regroupant les communes de moins de cinq mille habitants et les communautés de communes de moins de dix mille habitants. Mais pour piloter un tel projet, il fallait un élu non seulement représentatif de ces communes mais également familier de ces problématiques.

L'action culturelle est devenue un des éléments moteurs du développement local pour nombre de communes rurales. Pour rompre l'isolement, échanger, partager les expériences, la FNCC devient lieu de réflexion et force de proposition.

Partenaires

Depuis quinze ans, Maurice CAUMIÈRES, Maire de Gavaudun, commune de trois cents habitants du Lot et Garonne, a fait de la culture le principal moteur du développement de sa commune en l'inscrivant dans une perspective d'aménagement du Territoire : il était l'élu tout désigné pour piloter ce projet. Contacté par la FNCC, il en accepta le principe, une rencontre à Gavaudun permit d'élaborer l'acte fondateur de ce futur "Réseau FNCC des communes rurales pour la culture".

Par la création de ce réseau, la FNCC s'est fixée des objectifs ambitieux :

- Soutenir et coordonner les actions en faveur du développement culturel local.
- Faire connaître les initiatives innovantes.
- Rompre l'isolement des communes rurales en les aidant à se doter de nouveaux moyens de communication.
- Constituer une force de proposition auprès des pouvoirs publics pour que les besoins des petites communes soient davantage pris en considération.
- Enfin, informer et former les élus.

Le lancement de ce réseau sera effectif dans le courant de l'année 1998, une large information sera faite à cette occasion. Par la suite, l'élément structurant de ce réseau sera constitué par un site Internet tout spécialement créé, véritable centre de ressources et de communication pour les petites communes.

**CONTACT - FNCC - B.P. 124 -
42003 SAINT ÉTIENNE Cedex 1 -
Tél : 04.77.41.78.71
Télécopie : 04.77.38.20.48**

Espaces Culture Multimédia

Le programme de soutien à la création et au développement d'Espaces Culture Multimédia s'inscrit dans le cadre du programme d'action gouvernemental pour préparer l'entrée de la France dans la société de l'information.

Afin de prévenir l'apparition d'une société de l'information à deux vitesses, l'Etat se doit d'encourager la sensibilisation et la formation des publics les plus larges à l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Les Espaces Culture Multimédia répondront à cet objectif et développeront la dimension culturelle des nouvelles technologies de l'information et de la communication, à la fois comme outils d'accès à la culture et au savoir et comme outils d'expression et de création.

Les Espaces Culture Multimédia (ECM) constituent des lieux permanents d'accès public et de formation au multimédia en

NOUVELLES TECHNOLOGIES

ligne et hors ligne :

- Ils sont implantés dans des structures culturelles ou socio-culturelles existantes, spécialisées ou pluridisciplinaires, qui assurent déjà un travail de diffusion.
- Ils sont destinés aux publics les plus larges, avec toutefois une attention particulière pour les publics jeunes.
- Ils mettent en œuvre des programmes de sensibilisation et de formation au multimédia à partir de contenus culturels, éducatifs et artistiques et de projets d'usages de ces technologies, en articulation avec les actions déjà menées par leur structure d'implantation.
- Ils facilitent l'accès aux contenus culturels multimédia hors ligne et en ligne et présentent l'actualité de la création et de l'innovation dans ce domaine.
- Ils permettent une expérimentation des nouvelles technologies d'information et de communication comme outils de création et d'expression artistiques et culturelles (écriture hypertextuelle, graphisme, musique électronique, etc)
- Ils mènent un travail d'animation (rencontres, débats, conférences...) pour susciter une véritable réflexion sur les pratiques et les enjeux du multimédia et participer de manière active à l'émergence d'une " culture multimédia ".
- Ils développent leur action en partenariat avec d'autres structures culturelles, éducatives, sociales... et réalisent progressivement un travail d'essaimage et d'animation " hors les murs ".

Ces caractéristiques constituent les critères de base qui devront être remplis par les structures susceptibles d'être soutenues par le Ministère de la culture et de la communication au titre du programme " Espaces Culture Multimédia ".

Les Espaces Culture Multimédia pourront faire largement

appel à des emplois jeunes pour leurs missions d'animation et de formation auprès du public, mais aussi pour la gestion technique de leurs outils informatiques.

Les structures candidates devront déposer un projet écrit et détaillé présentant les orientations et le programme de leur Espace Culture Multimédia ainsi que son organisation technique et son mode de fonctionnement. Ce projet sera complété par un budget prévisionnel détaillé.

La sélection sera effectuée sur la base de la qualité du projet présenté (contenus, actions, encadrement...), des partenariats mis en œuvre et de la solidité du plan de financement.

Le soutien du Ministère de la culture et de la communication prendra la forme d'une subvention de fonctionnement. Elle ne pourra pas dépasser 50 % du coût total de fonctionnement de l'Espace Culture Multimédia ; elle sera modulée en fonction de l'ampleur du projet présenté et de la taille de l'agglomération concernée et sera dans tous les cas de figure plafonnée à 200.000 F.

En ce qui concerne les bibliothèques implantées dans des communes ou groupements de communes de moins de 5000 habitants et les relais livre en campagne, le soutien en fonctionnement apporté au titre du programme Espaces Culture Multimédia pourra être cumulé avec le soutien en équipement décerné dans le cadre de l'appel à projets mis en œuvre par la DATAR et la Direction du livre et de la lecture. Cette dernière procédure fait l'objet d'un cahier des charges spécifique.

Le Ministère de la culture et de la communication apportera également son soutien aux Espaces Culture Multimédia en matière d'accès aux contenus culturels en ligne et hors ligne, de formation, de veille et d'ingénierie culturelles et d'évaluation. Il constituera un réseau des Espaces Culture Multimédia.

Le programme Espaces Culture Multimédia est géré conjointement par la Délégation au développement et aux formations (DDF) et les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) en liaison avec la Direction du livre et de la lecture (DLL) pour les bibliothèques.

Les dossiers (constitués d'un document de présentation globale de la structure, du projet multimédia et de son budget prévisionnel) devront donc être transmis simultanément :

- pour les bibliothèques : au conseiller livre et lecture de la DRAC concernée et à la Direction du livre et de la lecture (à l'attention de Gaëlle Béquet - DLL 27 avenue de l'Opéra 75001 Paris).

- pour tous les autres types de structures culturelles ou socio-culturelles : au conseiller action culturelle de la DRAC concernée et à la Délégation au développement et aux formations (à l'attention de Jean-Christophe Théobalt - DDF 2 rue Jean Lantier 75001 Paris).

Contact pour de plus amples informations :

Jean-Christophe Théobalt

Tél : 01.40.15.78.29

Fax : 01.40.15.78.00

Mél : theobalt @ culture.fr

EN BREF

PROGRAMME LEADER

Vous êtes nombreux à participer à des actions qui vous associent à des partenaires.

Les dynamiques locales qui se construisent à partir des programmes européens sont à prendre en compte.

N'hésitez pas à contacter cette unité d'animation :

DERF : Mme Giordana Maurin

tel : 01 49 55 43 61.

CONVENTION AGRICULTURE CULTURE

Valérie Métivier nous a résumé brièvement dans *Champs Culturels* n°6, l'étude "bilan de la convention Culture/Agriculture". Nous n'avions pas précisé que les chefs des services régionaux avaient reçu, durant la réunion de juillet 97 à la DGER, le résultat de cette étude pour les services dont ils ont la charge. Il vous est donc possible de la consulter dans chaque région.

Petites annonces Pygmalion

Recherche désespérément expert(e)s hyperpointu(e)s en musique et théâtre, internes ou externes à l'agriculture, pour mettre de l'eau au moulin du groupe ARTS VIVANTS de l'action Pygmalion. Praticien confirmé suffira.

Contact : Corinne Abdeljalil (ABD), Legta de Douai.

Tél : 03 27 99 75 55

Recherche grilles d'observation en arts plastiques, architecture... Prendre contact avec Christian Peltier. Legta Nantes. FAX 02 40 63 55 46.

Recherche toute personne ayant utilisé au moins un document audiovisuel dans un objectif d'éducation à l'image, afin de recueillir ses observations.

Contact : Jean-Paul Achard (03 80 77 25 94) ou Claude Benoit-Gonin (05 49 52 70 26)

Recherche pour prochain *Champs Culturels* collègues qui ont une expérience autour de l'approche culturelle de l'environnement (approches sensibles, travail sur l'imaginaire, créations in situ, ateliers artistiques en relation avec nature, patrimoine, éléments naturels...

Contact : Joël TOREAU (05 49 43 62 59).

■ Quelques remarques suite à l'article de Jean Besançon

Les arguments avancés par Jean Besançon, chargé de mission de la DGER, dans la dernière livraison de *Champs Culturels*, pour souligner les difficultés actuelles des professeurs d'ESC à incarner un enseignement agricole toujours en mouvement, sont sans doute fondés. De même, il peut être légitime de stigmatiser leur discrétion sur le devant de la scène scolaire. Au "fracas" des premières années aurait succédé aujourd'hui une inquiétante transparence des professeurs d'éducation socioculturelle sur les divers fronts avant-gardistes : projets innovants, nouvelles technologies...

Où sont donc passés les phares de l'enseignement agricole ? Aux dernières nouvelles, ils s'agitent pour préserver l'héritage social de la profession : un volant conséquent d'heures d'animation. Les temps sont donc plutôt à la consolidation de l'édifice.

L'évolution de l'enseignement agricole et la rénovation de la scolarité a conduit les enseignants d'ESC à consacrer de plus en plus de temps à l'exercice du cours traditionnel. Cependant, n'attend-on pas davantage des profs de "socio" ? Ne doivent-ils pas être, par nature (par nécessité !), commis d'office dans toutes les entreprises de réforme ou d'intégration de la modernité dans le système éducatif agricole ? Faut-il, dans ce cas, les considérer comme étant les dépositaires de l'action dans les établissements ? Ce qui, dans l'affirmative, devrait leur assurer une position et des moyens considérables. La réalité du terrain est autre.

Mais il ne s'agit pas d'objecter uniquement un défaut de moyens aux constatations de Jean Besançon. En trente années d'existence, l'éducation socioculturelle a nécessairement évolué. On ne peut plus la considérer aujourd'hui comme une curiosité éducative aux contours imprécis. Elle demeure un pôle de médiation avec l'environnement socioculturel, mais elle est désormais lestée de contraintes disciplinaires. Son champ pédagogique étant plus strictement borné, l'ESC a gagné en légitimité ce qu'elle a perdu en spontanéité. Dans le même temps, les enseignants n'ont pu échapper aux mutations de la société. Le recrutement des nouveaux enseignants, forcément draconien compte tenu du flot de candidatures, s'effectue selon les mêmes modalités qu'à la poste ou à l'inspection des finances. Profilés, calibrés, les candidats retenus, rescapés des galères, n'ont plus qu'à enfiler l'habit. On est bien loin aujourd'hui des "poils à gratter" annoncé à ses débuts par les pairs de l'ESC. A leurs côtés, on peut trouver des enseignants de Français, de Langues ou de Technique qui ont su s'affranchir, dans un mouvement inversement proportionnel à celui vécu en ESC, des rigidités disciplinaires. L'ouverture sur la modernité, l'opiniâtreté à s'investir dans un projet innovant, tout cela n'est pas, n'est plus l'apanage des seuls "socio". Qui s'en plaindra ? Ça n'est qu'un juste retour des choses, qui montre notamment que les missions confiées à l'ESC depuis trente ans sont essentielles, au point qu'elles sont aujourd'hui en partie relayées dans les autres disciplines. Dénoncer la dilution de l'originalité des enseignants d'ESC relève à mon sens d'une interprétation nostalgique de l'évolution du corps.

Ludovic Mannevy
Professeur d'éducation socioculturelle
LPA St-Jean Brevelay

■ Le projet : drame ou tragédie ?

De plus en plus, les projets de toutes sortes viennent égayer le quotidien dans les établissements, projets à vocation commerciale, projets de voyage, projets sportifs, PIC, PUS etc.

Ce texte, qui s'appuie sur un certain nombre d'expériences vécues ou observées, est une réflexion sur la notion de projet et le degré d'implication des élèves. Finalement, on peut essayer de le résumer en une formule forcément réductrice, mais qui m'apparaît éclairante : la pédagogie de projet fonctionne en suivant un ressort dramatique, alors que le projet pédagogique ressemble, dans son fonctionnement, à une tragédie.

Dans le drame, les héros sont les maîtres de leurs actions, et donc en grande partie responsables. Dans la tragédie, les héros sont prisonniers de leurs passions et de leur destin, et l'action se déroule sans qu'ils puissent véritablement intervenir.

Dans l'esprit de la pédagogie de projet, la pédagogie passe avant le projet. Ce qui est important, c'est que l'élève, ou le groupe d'élèves, expérimente, se forme en se heurtant aux inévitables contingences, en s'adaptant aux aléas qui ponctuent la vie d'un projet, en agissant et en réagissant pour le mieux. Ce qui me paraît important, dans la pédagogie de projet, même s'il faut encourager la réussite, c'est la possibilité pour les élèves d'échouer, de se "planter lamentablement", sans remettre en cause le bon fonctionnement des partenaires, de l'établissement, du cours (et de la pédagogie de projet). L'élève doit s'approprier totalement son projet, et essayer de le faire vivre. Il s'agit d'une action dramatique, le héros-élève est confronté à une situation difficile, où il est seul à pouvoir agir, à influencer sur les événements, où il est totalement responsable. S'il réussit, tant mieux, l'expérience, la confrontation avec le danger l'aura enrichi symboliquement ; s'il échoue, sa situation sera dramatique, il devra payer pour n'avoir pas dépassé l'adversité, il devra expier son échec, sa faute, dans les tourments d'une sale note, ou dans le malaise que ressent celui qui n'a pas fait son travail.

Bref, la pédagogie de projet est un drame, une épreuve à dimension humaine, dans lequel le héros-élève, confronté à des difficultés, essaie de les dépasser, et sort grandi de l'épreuve, heureux d'avoir triomphé des périls qui guettaient.

Le projet pédagogique, c'est autre chose. Dans ce cas, le projet passe avant la pédagogie. Le projet devient le centre de l'action, au détriment des acteurs. Ceux-ci se retrouvent au service d'un projet qui les dépasse, sans réelle possibilité d'influencer le déroulement des opérations. C'est le cas quand un projet, du fait des partenariats, par exemple, n'a pas le droit d'échouer : "C'est trop important, trop de gens sont engagés, il faut absolument terminer...". Du coup, le projet devient une tragédie du fait que les acteurs élèves ne sont plus maîtres des opérations, qu'ils se transforment en instruments ou, au mieux, en adeptes du chef de projet (enseignant ou autre), ils deviennent les participants passifs de l'opération, les spectateurs actifs d'une action qui les dépasse. Ils se sentent acteurs, avec une possibilité d'action limitée sur le réel, ils ne sont plus les maîtres de leurs destin, irresponsables, et se contentent de participer à l'inéluçable. On est en pleine tragédie, au sens grec.

Le projet a de fortes chances de réussir, mais à quel prix ? Les élèves sont dépossédés de la responsabilité du projet. Le plaisir qu'ils pourront retirer de l'affaire sera incomplet : la joie d'avoir apporté une pierre à un édifice qui ne leur appartient pas.

Pascal Le Roux
Lycée de Libourne

systematiques, mais aussi dans le développement de services en direction des publics en matière d'information (il faut citer la mise en place d'un réseau informatique national en relation avec la Cité de la Musique), en matière d'orientation professionnelle, de soutien logistique ou technique, d'accompagnement des nouvelles esthétiques et des nouvelles formes de pratique, etc. La tâche ne manque pas, compte tenu des forts cloisonnements des milieux concernés.

Tout l'enjeu de cette adaptation des associations de développement musical et chorégraphique est bien là : se poser moins en opérateur, et davantage en organisateur de partenariats. On parlera ici de différents objectifs : mise en relation de l'école de musique avec les fédérations et avec l'enseignement général, coordination des acteurs de la formation professionnelle entre niveau départemental et régional, outil de rassemblement de l'information... Véritables «agences» locales de développement musical et chorégraphique, elles se doivent d'être, plus que jamais, les premiers interlocuteurs de ceux qui souhaitent s'informer, trouver des partenaires techniques, être orientés...

Rappelons, toutefois, que ces associations ne sauraient avoir de fonction redistributive en matière de subvention, et, si elles peuvent avoir une fonction d'expert ou de consultant, elles n'ont pas vocation à empiéter sur les décisions des pouvoirs publics et sur leurs attributions réglementaires. Elles n'en constituent pas moins un lieu naturel de rencontre entre partenaires publics, opérateurs artistiques et usagers. Cette fonction n'est sans doute pas la moins originale, ni la moins prometteuse pour les années à venir.

les centres-ressources spécialisés comme outils de mise en place des partenariats

Au-delà des seules ADDMC/ARDMC, il faut rappeler que des «outils» plus spécifiques existent, dont le rôle s'apparente à la fonction de développement qui vient d'être décrite.

On peut citer les principaux : centres d'art polyphoniques⁶, centres de musiques traditionnelles⁷, pôles régionaux des musiques actuelles, mais aussi, et bien que moins développés actuellement sur le territoire, les centres d'étude et de pratique instrumentale amateur (CEPIA) ou les harmonies-écoles. On citera également le réseau spécifique des quelques 80 correspondants de l'IRMA⁸, qui participent de cette vaste réflexion collective sur la structuration du milieu musical.

Il n'est pas toujours simple pour un usager de se repérer dans ces différents réseaux, d'autant que nombre de ces «centres» spécialisés peuvent être plus ou moins regroupés, en fonction du

contexte local, par exemple au sein d'une association régionale (très souvent support des centres polyphoniques notamment).

Tout se simplifie si l'on comprend que cette notion de «centre» implique moins directement l'existence d'une structure juridique spécifique que la reconnaissance par les financeurs publics d'un service rendu dans un domaine spécialisé. Ainsi les pôles régionaux des musiques actuelles peuvent désigner, selon les régions, aussi bien une association de terrain «labellisée» (Tremolino à Nantes), qu'une ARDMC dûment mandatée sur ce secteur.

Mais, au total, il s'agit bien de souligner que, dans le domaine musical, des structures fortes de médiation existent, auxquelles il peut être fait appel à tout moment.

Conventions culturelles et chartes d'objectifs

Enfin, le descriptif des outils de partenariat ne saurait être complet sans une mention des outils contractuels dont disposent les collectivités publiques entre elles et avec les acteurs artistiques:

- entre ministères, bien sûr, par exemple avec les protocoles Culture / Education Nationale / Jeunesse et Sports, Justice, Agriculture, Recherche, Tourisme...
- entre Etat et régions (contrats de plan), et, plus généralement entre l'Etat et les partenaires publics, par les biais des conventions de développement culturel ;
- entre les collectivités publiques et les acteurs artistiques, avec les conventions d'objectifs, qui permettent de redire l'importance d'une légitimation

du soutien des pouvoirs publics, selon les termes de la récente proposition de charte du spectacle vivant. Conventions d'objectifs qui veulent dépasser la simple notion de «cahier des charges» pour définir les fondements d'une démarche artistique forte et «citoyenne». Du même coup, nombre des structures en lien avec les pouvoirs publics ont vocation à s'inscrire dans cette démarche conventionnelle : grandes institutions, mais aussi scènes nouvelles, structures de formation, centres de création...

Il est important de redire, au travers de ces quelques réflexions générales et illustrations concrètes sur les «centres-ressources», que l'enjeu d'une problématisation du développement musical et de l'intervention des pouvoirs publics - à commencer par l'Etat- réside sans doute moins directement qu'on le croit dans la seule notion d'appréciation artistique, détachée de son contexte.

L'appréciation artistique est bien entendue fondamentale, mais elle ne prend son sens que si elle s'inscrit dans une approche d'ensemble, une analyse des besoins des populations et des objectifs stratégiques définis en conséquence. Parfois, cette approche stratégique n'est pas vraiment identifiée par le «demandeur» d'une subvention, qu'il s'agisse d'un artiste, d'un opérateur artistique, ou d'une collectivité locale. Elle seule donne, pourtant, le fil conducteur d'une action forte des pouvoirs publics, engagés dans ce grand pari de l'aménagement du territoire et de l'accès aux pratiques musicales, comme fondamentalement constitutives d'épanouissement individuel et de lien social.

Vincent Niqueux
Ministère de la Culture

CONSEILLERS POUR LA MUSIQUE ET LA DANSE EN REGION	CENTRE Joël Forgeas 6 rue Dupanloup 45043 Orléans Cedex Tél. 02.38.78.85.71	LANGUEDOC-ROUSSILLON François-Victor Lepaigneur Hôtel de Grace 5 rue Salle L'Evêque 34026 Montpellier Cedex Tél. 04.67.02.32.41	PICARDIE Christine Dogny 5 rue Henry Daussy 80041 Amiens Cedex Tél. 03.22.97.33.75
ALSACE Sophie Mège-Cocheril Palais du Rhin 3 place de la République 67082 Strasbourg Cedex Tél. 03.88.15.37.35	CHAMPAGNE-ARDENNE Gérard Gieslik 3 fg St Antoine 51037 Châlons/Marne Cedex Tél. 03.26.70.36.99	LIMOUSIN N... 6 rue Haute de la Comédie 87036 Limoges Cedex Tél. 05.55.45.66.25	POITOU-CHARENTES Pierre Blanc Hôtel Jean Moulin de Rochefort 102 Grand Rue 86020 Poitiers Cedex Tél. 02.49.36.30.15
AQUITAINE Patrick Le Dauphin Du Bourg 51, rue Magendie 33000 Bordeaux Tél. 05.57.95.01.62	CORSE Marie-Jeanne Nicoli 19, cours Napoléon BP 301 20179 Ajaccio Cedex Tél. 04.95.51.52.08	LOBRAINE François Derudder 6, place de Chambre 57045 Metz Cedex 01 Tél. 03.87.56.11.37	PROVENCE-ALPES-COTE D'AZUR André Sautellé 21-23 Bd du Roi René 13617 Aix en Provence Cedex Tél. 04.42.16.19.71
AUVERGNE Philippe Bucherer Hôtel de Chazerat 4 rue Pascal 63000 Clermont-Ferrand Tél. 04.73.41.27.59	FRANCHE-COMTE 9 bis, rue Charles Nadier 25043 Besançon Cedex Tél. 03.81.65.72.40	MARTINIQUE N... Ancien Hôpital civil Route de Fermitage 97200 - Fort de France Tél. 05.96.60.05.36	REUNION Alain Bez 31, rue de l'Amiral Lacaze 97400 Saint Denis de la Réunion Tél. 02.62.21.91.71
BASSE-NORMANDIE Gérard Baillet Maison des Quatrans 25, rue de Gréde 14052 Caca Cedex Tél. 02.31.38.39.16	GUADELOUPE Philippe Bon 11, rue Maurice Marie-Claire 97103 Basse Terre Cedex Tél. 05.90.81.48.82	MIDI-PYRENEES Francis Barascou 56, rue du Taur 31069 Toulouse Cedex Tél. 05.62.30.31.17	RHONE-ALPES Laure Marcel-Berlioz Laurent Van Kote 6 quai St Vincent 69001 Lyon Tél. 04.72.40.44.07
BOURCOGNE Mireille Pic Hôtel Chartraire de Montigny 41, rue Vannerie 21000 Dijon Tél. 03.80.72.53.45	HAUTE-NORMANDIE Jérôme Alexandre Cité Administrative Rue Saint Sever 76032 Rouen Cedex Tél. 02.35.63.61.69	NORD-PAS DE CALAIS Marc Le Barbis Hôtel Service 1, rue du Lombard 59800 Lille Cedex Tél. 03.20.06.87.58	PAYS-DE-LOIRE Loïc Ruellan 1, rue Saint-Stanislas Baudry 41035 Nantes Cedex 01 Tél. 02.40.11.23.75
BRETAGNE Anne-Christine Michou Hôtel de Blossac 6 rue du Chapitre 35041 Rennes Cedex Tél. 02.99.29.67.36	ILE-DE-FRANCE Pierre Costes Catherine Redé Grand Palais Porte D Av. Franklin Roosevelt 75008 Paris Tél. 01.42.99.41.60		

6. Mesures, n° 32, juin 95, DMD.

7. Mesures, n° 40, octobre 96, DMD.

8. Centre d'information et de ressource pour les musiques actuelles, Répertoires n°2, DMD. Les fiches répertoires détaillent l'ensemble des centres d'information.



La musique au ministère de la jeunesse et des sports

Qu'on ne s'étonne pas de l'importance qu'accorde le ministère de la Jeunesse et des Sports à l'action musicale.

«S'engager dans un projet collectif, y compris avec ceux qui sont a priori exclus des modes d'expression, c'est là l'objet-même d'un acte d'éducation populaire.»

les projets locaux d'animation

Du concept d'éducation populaire de l'après-guerre comme fédérateur social, que reste-t-il, dans un cadre social complètement renouvelé, et à quelques encablures de l'an 2000 ?

Du point de vue structurel, la déconcentration de l'État a fait son œuvre, de sorte que la concertation entre partenaires locaux préside désormais aux tâches des administrations réunies sous la houlette du Préfet. Les programmes et dispositifs transversaux et/ou interministériels doivent être nécessairement pris en compte dans les actions soutenues par les services déconcentrés de la jeunesse et des sports. Pour favoriser la concertation locale sur tous les champs qu'il couvre, y compris le culturel, le ministère de la jeunesse et des sports a mis en place des cadres pour situer ces actions : les projets locaux d'animation, que ce soit en milieu urbain ou en milieu rural. La redéfinition générale des tâches qui a suivi a touché aussi les personnels pédagogiques, devenus conseillers d'éducation populaire et de jeunesse ; ils évoluent dans un contexte variable selon :

- les régions et leur vie musicale propre,
- les besoins qui en découlent,
- l'implication des autres partenaires sur le terrain - milieu associatif, établissements, services culturels des collectivités locales, services régionaux de la culture et de l'éducation ...

Les anciens "spécialistes" se mêlent aux "généralistes". Cela définit un tout autre travail que celui de la pure et simple formation des animateurs dans une technique donnée ; et ceci d'autant plus dans le domaine de la musique, où le foisonnement des propositions - il n'est qu'à compter le nombre de

Le grand public ignore la plupart du temps que le ministère de la jeunesse et des sports se préoccupe de musique, - comme des autres pratiques artistiques d'ailleurs. On attribue beaucoup plus volontiers la globalité de ce secteur au ministère de la culture - et non sans raison, puisque ces vingt-cinq dernières années ont vu s'étendre le champ de compétence de celui-ci : délimité depuis sa naissance [au temps de Malraux] aux pratiques professionnelles et aux musiques "sérieuses", dûment enseignées dans quelques établissements officiellement répertoriés, ce champ s'est étendu jusqu'aux contrées inex-

plorées des musiques "actuelles": du jazz aux musiques traditionnelles en passant par le rock et la chanson, ainsi qu'à la pratique amateur, dont la "tutelle" avait été attribuée au

tence d'un temps de loisir, elle s'employait à pallier les carences éducatives, par l'éducation mutuelle et les pratiques culturelles collectives, pour une éducation artistique complémentaire de la rencontre avec le patrimoine ; par là-même elle formait des amateurs, aux deux sens du terme : l'amateur d'art ("celui qui aime"), et/ou l'artiste amateur, capable de sens critique (qu'est-ce que l'éducation d'ailleurs, si ce n'est la formation du sens critique ?), sans oublier la formation d'un réseau de formateurs et d'animateurs, courroie de transmission indispensable au développement de cette politique globale.

- En musique, cela se traduisait par :
- la pratique collective et conviviale du chant et des instruments, dans tous les styles de musique;
 - l'exploration du patrimoine par l'écoute active et la pratique ;
 - la défense et l'illustration du spectacle vivant;

Le public touché était large et inter-générationnel; l'encadrement des stages et des ateliers était assuré en collaboration avec un mouvement associatif en pleine structuration. Le tout baignait dans un contexte sonore bien différent de maintenant: c'était avant l'ouverture de la bande FM, avant l'expansion des marchés du son, avant la sonorisation des lieux publics. Or, on constate qu'aujourd'hui, notre quotidien - et notamment celui des jeunes - est, littéralement, envahi par du son enregistré.

Une question se pose de façon cruciale : quel rôle peut encore jouer l'éducation populaire auprès de la jeunesse, quand les radios "ciblées jeunes" uniformisent le goût en se contentant de servir de canal à la "sono mondiale" ?

quel rôle peut encore jouer l'éducation populaire auprès de la jeunesse, quand les radios "ciblées jeunes" uniformisent le goût en se contentant de servir de canal à la "sono mondiale"?

secteur "jeunesse et éducation populaire" de notre ministère, lequel avait pour interlocuteur le monde associatif, et pour intervenants mandatés des artistes et/ou enseignants en contrat, nommés conseillers techniques et pédagogiques (CTP), tous recrutés pour leur compétence dans une technique artistique reconnue.

musique et éducation populaire

L'éducation populaire, dès l'origine, était un terrain d'innovation pédagogique : basée sur l'exis-

là où les populations furent laissées en déshérence culturelle, il faut savoir réactiver des pratiques - musique et danse parmi d'autres -, qui sont des pratiques sociales aussi.

stages proposés annuellement en France, et que répertorie le Centre de Ressources Musique et Danse de la cité de la musique - ternit quelque peu le rôle phare qu'avait le CTP des origines. (Mais n'est-ce pas aussi la rançon du succès de ces pédagogies ? J'en veux pour témoins nombre d'institutions musicales - ne citons que les centres d'art polyphoniques, qui ont bénéficié du concours de nos CTP, et les multiples écoles de musique inspirées par ces pédagogies - mais n'est-ce pas la tradition propre à Jeunesse et Sports, que de semer et laisser la récolte à d'autres ?).

Il n'en reste pas moins nécessaire et urgent d'harmoniser, entre les ministères concernés, les formations et diplômes d'animateurs et autres intervenants musicaux, sous peine de gaspillage de compétence et de dissensions locales inutiles.

Aujourd'hui comme hier, le ministère de la jeunesse et des sports revendique - contre vents et marées sonores - la défense de la pluralité et de la diversité. Des cultures co-existent : des musiques traditionnelles aux musiques actuelles, des musiques populaires aux musiques savantes, des musiques orales aux musiques écrites, des musiques acoustiques aux musiques amplifiées,

des musiques d'ici aux musiques exotiques, chaque "esthétique" correspond à une fonction originelle différente, s'inscrit dans une culture, dans un courant propre, est l'expression d'un groupe social situé dans le temps et dans l'espace ; fait

magique, et sans précédent dans l'histoire humaine: le disque nous permet de les entendre successivement, rien qu'en effleurant une touche! (le même disque incriminé tout à l'heure, utilisé sous cet angle, interactif ou non, peut -pourrait?- être alors un formidable vecteur de culture et d'éducation ...)

C'est un lieu commun, mais il est en butte aux ostracismes en vigueur : entre les musiques, pas de hiérarchie. Toutes doivent être protégées et encouragées (mis à part des problèmes de nuisance sonore, santé publique, etc, à prendre en compte sérieusement) et chacun des représentants des différents courants musicaux doit être incité à s'ouvrir aux autres et à les respecter ; une éducation musicale qui aille dans ce sens ne peut se concevoir que complémentarément à celle de l'école. Il faut rappeler ici le passif attaché aux carences en matière d'éducation artistique à

l'école, entraînant la dévalorisation que subissent les enseignants de ces matières, voués à gérer la pénurie de temps consacré à chaque classe, quand les élèves des collèges bénéficient d'une heure de musique maximum par semaine, quand les instituteurs reçoivent une formation pédao-artistique qui reste embryonnaire ; on peut, en observant certains de nos voisins européens, voir comment une prise en compte sérieuse des enseignements artistiques - dans le respect de la pluralité des cultures et dans l'esprit de l'éducation populaire décrit plus haut - pourrait changer les données du paysage culturel du pays... En l'absence de volonté claire et exprimée d'une seule voix par tous les acteurs-décideurs qui permettrait de remonter une pente aride, les décisions budgétaires prises çà et là font figure de rustines : une politique d'éducation culturelle digne de ce nom ne peut se satisfaire de peu.

Les données qui précèdent conditionnent finalement toute l'action que ce ministère et ses services déconcentrés peuvent avoir sur les "pratiques musicales des jeunes". Action nécessairement complémentaire à celle des autres administrations concernées.

Quoi qu'il en soit, les personnels pédagogiques doivent continuer d'activer leur technicité dans le cadre de la "politique" définie localement, présentant des situations diverses, et parfois dans l'urgence sociale de terrain. Il faut être présent sur les deux tableaux : le social et le culturel ; là où les populations furent laissées en déshérence culturelle, il faut savoir réactiver des pratiques - musique et danse parmi d'autres -, qui sont des pratiques sociales aussi, en s'appuyant sur l'émergence, parfois qualifiée de spontanée, d'une culture des quartiers, des cités, mais aussi du monde rural. Les services déconcentrés de la Jeunesse et Sports sont, comme leurs partenaires institutionnels, interpellés sur ces champs ; et le conseiller d'éducation populaire et de jeunesse doit aussi s'adapter à la demande sociale de ces jeunes. Ce qui ne l'empêche pas de continuer d'encourager les pratiques de loisir, qui tiennent toujours une place centrale dans sa mission éducative auprès des jeunes, et la mise en réseau des acteurs souvent enclavés dans leur quartier ou isolés en milieu rural, autour, par exemple, du montage d'un projet culturel global associant artistes, jeunes et habitants. S'engager dans un projet collectif, y compris avec ceux qui sont a priori exclus des modes d'expression, c'est là l'objet-même d'un acte d'éducation populaire.

■ **Laure DIOUDONNAT**
Conseillère d'Éducation Populaire
et de Jeunesse en Musique
Ministère de la Jeunesse et des Sports

Note sur l'opposition amateur / professionnel

La dichotomie amateurs / professionnels, qui a fondé en son temps le partage des attributions entre les deux ministères, engendre un partage de compétence, vécu comme définitif, qui fonctionne souvent comme si les deux champs étaient complètement étanches, ce qui n'est nullement le cas...

On n'a pas fini, malheureusement, d'en subir les séquelles.

Il faut évoquer aussi la mystification savamment entretenue dans certains milieux sur la notion de *professionnel*, et, en miroir, la dévalorisation de la notion d'*amateur*... Tout cela est loin d'aller dans le sens d'un décloisonnement des milieux musicaux et de leurs économies propres. Cette dichotomie reste purement théorique, d'autant plus qu'à tout moment la population amateurs / professionnels évolue en s'interpénétrant et en s'enrichissant mutuellement. La distinction entre spectacle amateur et spectacle professionnel n'est pas plus claire : les anciennes dispositions légales doivent être remises en cause, mais s'il faut clarifier et normaliser la situation, il serait paradoxal - et préjudiciable à l'ensemble de la vie musicale - que cela aille à l'encontre du développement de la pratique amateur.

■ **Laure DIOUDONNAT**

La Culture est dans le pré

L'expérience de Marciac

L'expérience de Marciac est aujourd'hui devenue une référence en matière de développement rural.

Son originalité a été tout à la fois de construire un projet autour du jazz, et qu'«au lieu de partir de l'économique et d'aboutir ensuite - si on peut - au culturel, on est parti du culturel pour aller vers l'économique en cours de route et en fin de compte.»
Affaire de philosophie.

En prenant mes fonctions d'Inspecteur d'Académie dans le Gers en 1990, j'ai trouvé ce que je savais trouver : le département le plus rural de France ; une population rare et disséminée, de surcroît vieillissante ; une activité économique fondée sur l'agriculture et ses dérivés, faiblement diversifiée. En matière d'emploi, le secteur agricole représentait encore un actif sur trois ; les services, presque autant (fonctionnaires, petits commerçants, artisans, professions libérales). D'industrie il n'y avait guère ; du tourisme "vert", actif certes, mais limité dans ses ambitions par les craintes d'une invasion non maîtrisée. Bref, un de ces espaces pudiquement nommés "rural profond" par les experts citadins.

Et pourtant, j'ai trouvé là, d'abord à travers les effets d'annonce d'une mort programmée pour les écoles et certains collèges, les motifs d'une révolte contre l'absurde. J'ai trouvé aussi des gersois au comportement parfois fataliste mais plus souvent soucieux de survivre, et revendiquant le maintien d'un certain style d'existence ; attachement à une civilisation du bien-être, de la fête, de la convivialité, du travail aussi, du prix de l'effort, du contact avec les éléments naturels contre qui on ne triche pas, du respect de l'Histoire et de la prudence dans les engagements. Toutes choses qui font une culture et dont on aimerait qu'ayant eu un passé, elles aient aussi droit à un futur.

Sauver un Collège ? Oui, mais pour quoi faire ?

Il est difficile de défendre l'idée qu'un collège dont l'effectif tombe sans espoir de retour, au dessous de 100 (le cas de celui de Marciac), doive être maintenu, pour

le principe ! D'autant plus difficile si l'on est le représentant d'un ministère où l'on compte ses sous, et surtout où l'on a le (louable) souci d'un équitable partage de la manne. D'un point de vue strictement comptable, l'espace rural est outrageusement surdoté en matière d'équipements publics, ne l'oublions pas !

Le regard que j'ai porté sur cet état de fait m'a très vite amené à considérer que le combat pour un collège n'avait aucun sens en soi. Le dénominateur commun d'une problématique allant de l'établissement à la Région (et même au territoire national, en attendant plus) ne pouvait être que celui de l'aménagement du territoire. Tout se tient en effet. Maintenir le collège de Marciac, c'est maintenir Marciac, c'est maintenir le Gers, c'est maintenir Midi-Pyrénées (si on veut bien admettre que sa capitale n'est pas tout). Cela veut dire aussi qu'il faut des arguments autres que strictement poétiques et incantatoires. Pour rester en vie, il faut plus que des moyens : il faut des raisons, et il faut un projet traduisant ce postulat.

Un projet économique ou culturel ?

Peu importe, pourvu qu'il y ait un projet, suis-je tenté de dire. En effet, la notion de projet est au cœur de toutes les démarches que j'ai vues avancer à Marciac. Le projet est une sorte de charte qui justifie les objectifs par un diagnostic préalable, qui prévoit les conditions de faisabilité, les méthodes, le calendrier, mais qui surtout engage fortement des partenaires jusqu'à la réalisation achevée. Le projet fédère enfin les énergies en garantissant la cohérence et la cohésion d'éléments apparemment disparates. Les projets menés ici comme ailleurs ne sont que l'expression d'un dessein plus global. S'ils s'articulent autour du Jazz, le projet communal, comme le projet du collège, s'amalgament dans un ensemble

qui est résolument culturel dans sa forme et sa force originelle.

Un autre choix eût été illusoire. Certes, lorsqu'il faut sauver un espace humain en danger, on pense d'abord et le plus souvent à des implantations d'entreprises comme préalable à tout. Le Gers est manifestement (et pour des raisons claires mais trop longues à développer) en échec patent dans cette démarche : le préalable a donc été inversé. Au lieu de partir de l'économique et d'aboutir ensuite - si on peut - au culturel, on est parti du culturel pour aller vers l'économique en cours de route et en fin de compte. C'est un autre pari, mais conditionné par la nécessité.

On sait d'ailleurs aujourd'hui que tout projet culturel ne saurait s'affranchir de l'économique, mais on pense trop souvent qu'il ne s'agit que de coûts à fonds perdus. L'accrochage de données économiques positives (valorisation de produits du terroir par l'identification locale, sponsoring publicitaire, autofinancement) cela existe bien, même si, et pour des raisons différentes, "les culturels" s'en méfient autant que les économistes !

Pourquoi le Jazz ?

Que vient faire cette culture afro-américaine dans un chef-lieu de canton de 1200 habitants, en pleine Gascogne, région latine et paysanne où les brassages de population ont été modérés et les comportements sociaux plutôt introvertis ? Si la nécessité a présidé au choix d'une dominante culturelle, il faut bien laisser au hasard ce qui lui revient : il y a 20 ans en effet, un homme fraîchement débarqué à Marciac comme Principal du Collège, et fou de Jazz, décide avec quelques amis de créer un festival. Il sème, comme on sème souvent, sans savoir si la graine lèvera ! Un pari en somme, comme ceux que l'on fait tous les jours. Mais la graine a levé, immédiatement et vite. Depuis 20 ans, le problème n'est pas de savoir comment continuer, mais comment maîtriser un

on n'est pas obligé de viser au plus haut pour enclencher les prémices d'une diffusion culturelle intéressante.



vivant: "les Territoires du Jazz"), il s'est agi simplement de fixer un lieu de formation. C'est ainsi que le Jazz est entré au collège.

Le hasard a encore donné son coup de pouce en mettant en présence les hommes décidés à mener ce projet à bien: l'Education Nationale a non seulement admis mais soutenu et supporté, avec enthousiasme, la naissance d'une discipline scolaire pourtant peu académique. Les enseignants porteurs de l'idée ont vu réellement la réalisation pédagogique facilitée et non gênée (si, si!) par une administration affichant clairement sa vocation missionnaire autant que gestionnaire. Rarement, un Recteur, un Inspecteur d'Académie et un Principal ont été ainsi à l'unisson pour tenir à bout de bras un projet culturel. C'est pour cela sans doute qu'il a réussi. Le poids institutionnel et la qualité pédagogique ont alors puissamment influencé le Conseil Général, dont le Président était déjà très sensible à l'aspect "développement rural". La réhabilitation de certains locaux, l'aménagement d'un internat dans un immeuble "donné" par la commune, la construction pure et simple d'installations spécialisées ont donc suivi. Il faut préciser, à ce niveau de l'exposé, que le projet du collège de Marciac a consisté à introduire pas moins de 7 heures hebdo-

nue largement familière à un très large public de tous âges et de toutes formations. A l'origine de la presque totalité des musiques chantées, dansées et jouées par les jeunes, il reste, du moins dans son expression classique, largement accessible aux aînés qui se rappellent leurs vingt ans à la grande époque du swing. Le jazz est une musique sans passeport. Il présente aussi l'avantage de se prêter à de relatives facilités d'organisation pour des manifestations parfois modestes, à géométrie financière variable et à capacités limitées. On n'en veut pour preuve que la multiplication des mini-festivals fleurissant aujourd'hui dans des localités petites et moyennes, dès que reviennent les beaux jours! Les musiciens de qualité sont nombreux, et plus accessibles qu'il ne paraît souvent. Cela veut dire simplement que l'on n'est pas obligé de viser au plus haut pour enclencher les prémices d'une diffusion culturelle intéressante. Il se trouve enfin - mais est-ce un hasard? - que la France abrite de façon permanente nombre de musiciens américains, et ce, depuis la deuxième guerre mondiale en un mouvement qui ne se dément pas. Le jazz se sent aujourd'hui chez lui en Europe; c'est sans doute un problème, mais convenons qu'il nous arrange plutôt.

Au-delà de ces considérations d'ensemble, il faut reconnaître au jazz une valeur éducative qui nous a surpris nous-mêmes. Elle est telle que l'intégration systématique de cette approche devrait être sérieusement envisagée dans les programmes scolaires d'enseignement artistique. On sait, par parenthèse, quelle misère est notamment celle de la musique comme discipline enseignée. Le jazz est d'abord de la musique et, comme telle, il vise à faire éclore la sensibilité et l'imagination dans les jeunes esprits. Le développement de ces qualités est superbement méprisé dans notre éducation prétendument, et prétentieusement cartésienne. Elle est même tellement éprise d'intellectualisme et d'abstraction raisonnée que les plus grands scientifiques (Prix Nobel, heureusement pour eux!) en ont parfois conçu de l'agacement. Nous savons aujourd'hui que la sensibilité et l'imagination sont des qualités aussi nécessaires que l'intelligence conceptuelle, parce qu'elles ouvrent la voie à la créativité et à l'esprit d'invention. Le jazz apporte, quant à lui, un contrepoids culturel à une perception purement occidentale de la musique. Art populaire s'il en est, il a servi à exorciser la douleur d'une condition humaine insupportable, à vaincre l'humiliation par le chant et le cri plutôt que par la violence aveugle. Une culture rude et affinée est proposée à l'analyse des jeunes européens pour les aider à se construire

des repères universels. Le sens du relatif appliqué au goût et au jugement passe obligatoirement par ce genre d'approche. Bref, loin de

succès. C'est comme ça. La population de Marciac pendant 10 jours du mois d'Août ne représente plus qu'un pour cent (j'ai bien dit) de la somme de ses visiteurs participant au grand spectacle qui imprègne le bourg. Ce n'est plus un hasard, quelque chose s'est passé qui doit aux hommes de ce terrain d'avoir gagné un combat qu'il faut pourtant poursuivre.

Mais ce qui est clair à présent c'est que Marciac tire de cet événement renouvelé, une image indissolublement liée au Jazz. En fait, c'est une identité nouvelle et lisible qui s'impose en même temps qu'une dynamique sur laquelle on peut se fonder. Le projet du collège, venu bien plus tard, s'inscrit alors tout naturellement dans le projet communal. Après avoir créé un lieu de mémoire (un musée

L'intérêt culturel et pédagogique du jazz.

Vu depuis Marciac, le jazz s'est révélé être un formidable outil culturel et pédagogique. Nous étions quelques-uns à le penser au départ, mais peut-être quelques-uns seulement!

C'est d'abord, et d'une façon générale, une forme moderne et souple de l'expression musicale deve-

**le jazz s'est
révélé être un
formidable
outil culturel
et pédago-
gique**

n'être que "l'expression de la musique profane des noirs des Etats-Unis", définition singulièrement réductrice, il convient de considérer le jazz comme une forme humaniste et universelle de l'Art contemporain.

Mais j'irai plus loin. En effet, si l'objectif officiellement assigné à l'acte pédagogique est, d'une part de favoriser l'épanouissement de toutes les qualités individuelles, et d'autre part de mener à l'intégration obligée dans un groupe social, alors cette presque gageure, cette probable quadrature du cercle requiert l'apport d'une discipline telle que le jazz. A travers les mécanismes complexes de l'improvisation, il est reconnu à chacun l'aptitude à créer, le droit à l'expérimentation individuelle, donc le droit à l'erreur, qui sont les moteurs de tout apprentissage durable. Jouer un standard en jazz, c'est davantage le recréer que l'exécuter ! Mais en même temps, et pour des raisons d'évidence, le jeu individuel ne se réalise que dans un vécu de groupe. La possibilité de la libre expression personnelle suppose obligatoirement la prise en compte de l'autre, l'écoute de l'autre, l'attente de ses trouvailles, l'acceptation de son originalité. La liberté de chacun induit en fait la plus grande discipline collective afin que fusionnent

tous ces jaillissements à travers la pulsation commune. On joue ensemble parce que c'est ensemble que la prise de risque à toute création immédiate peut être un combat gagné. En ce sens, le jazz est une leçon de jeunesse perpétuelle.

Des résultats plus qu'encourageants.

Je ne parlerai guère du succès du grand festival d'été. Il ne m'appartient pas de le faire, car je n'y ai aucune part. C'est seulement une des manifestations majeures dans ce domaine en France par l'ampleur et la qualité. Par le poids des foules remuées aussi.

La première "génération" d'élèves ayant inauguré l'atelier jazz du Collège vient, elle, de sortir après quatre années de scolarité et de formation musicale largement réussies. Malgré le poids du travail et le rôle de pionnier (ingrat ou valorisant ? C'est selon) très peu ont abandonné, et quelques autres ont pris le train en marche. Ils sont maintenant au

le site de Marciac est devenu majeur non pas en fonction de son grand âge mais au contraire de sa jeunesse ; non pas pour ce qu'on y a fait autrefois mais ce qu'on y fait et fera demain.

lycée de Mirande, à quelques kilomètres de Marciac; le même projet continue de vivre grâce au puissant soutien du Recteur de Toulouse. Pourquoi ne pas le dire, j'ai suivi les pas de cette première promotion la larme à l'œil, car pour moi aussi, le jazz à l'école était un rêve de jeunesse. Ne l'ayant pas vécu, toute ma joie est venue d'avoir un peu aidé à ce que d'autres le vivent. On a les bonheurs qu'on peut !

Mais le plus important est sans doute de voir à quel point l'image de Marciac dépasse maintenant l'origine de son succès. La vieille bastide gasconne que seuls les historiens honoraient d'une considération de connaisseurs, va être complètement réhabilitée et retrouver sa fraîcheur d'il y a sept siècles (sept cents ans cette année !). Classée parmi les "Sites Majeurs" par la région Midi-Pyrénées, et dotée à ce titre d'un programme de mise en valeur largement financé, voici que la bourgade au milieu des prés va se retrouver comme Rocamadour ou Conques ou la Cathédrale d'Albi au rang de vitrine de tout ce qu'il y a à voir dans cet espace immense de huit départements. En l'occurrence, il s'agira

à travers les mécanismes complexes de l'improvisation, il est reconnu à chacun l'aptitude à créer, le droit à l'expérimentation individuelle, donc le droit à l'erreur, qui sont les moteurs de tout apprentissage durable.

bien d'une vitrine culturelle plutôt qu'historique dans son inspiration première. Mais tant mieux si une locomotive est aussi faite pour qu'on y

accroche des wagons. Le site de Marciac est devenu majeur non pas en fonction de son grand âge mais au contraire de sa jeunesse ; non pas pour ce qu'on y a fait autrefois mais ce qu'on y fait et fera demain.

Et pourtant, gardons-nous de considérer que c'est le jazz qui est célébré dans ce classement flatteur, et uniquement le jazz. La musique, tout compte fait et comme toute expression créative, n'est jamais une fin en soi, elle mesure seulement la capacité de l'homme à affirmer son humanité et à prospérer face à toutes les adversités. C'est cette vitalité qui a été reconnue. Tout se passe comme si cette musique aux racines si lointaines et si étrangères avait permis aux Marciacais de retrouver leurs propres racines et leur identité. Le jazz n'a été que l'occasion fournie d'un retour sur soi, ou d'un réveil après quelques décennies d'assoupissement. Le collège et le bourg de Marciac n'ont dès à présent peut-être pas tous les moyens de vivre mais ils en ont toutes les raisons.

Ne pas conclure, surtout !

Car l'histoire ne s'achève pas ici et le propre de tous les projets de développement, qu'ils soient culturels ou pas est d'exiger de se revitaliser en permanence à travers un regard critique sans com-

si ma préférence va plutôt aux projets culturels, ce n'est pas par méconnaissance du rôle fondateur de l'Economie dans le développement, mais parce que la Culture est avant tout humaniste, et qu'elle le reste plus facilement.

plaisance.

Je risquerai cependant deux ou trois réflexions finales:

Il me semble d'abord qu'un projet n'a de chance de réussir que s'il s'appuie déjà sur un socle solide préexistant (Une expérience, des compétences, des motivations, des affinités, des antécédents, des structures, des hommes, etc.). Il faut être réaliste: bâtir ex nihilo est aujourd'hui trop aventureux.

Il me semble ensuite que c'est dans la rigueur de la démarche, la patience, la ténacité, la précision technique, mais aussi l'imagination que se forment les meilleures chances de succès. Les bailleurs de fonds sont ce qu'ils sont, mais d'une façon générale, ils ne sont pas contre le succès et aiment bien qu'on leur présente des solutions toutes prêtes (quitte, parfois, à s'en attribuer le mérite!)

Ceci nous renvoie surtout aux hommes, et ce n'est que justice. Dans toutes les opérations de développement qui progressent, on trouve le poids et la dynamique des forces personnelles ; à la seule condition, bien sûr, qu'elles soient en synergie. C'est pourtant aussi le hasard qui fait se croiser les chemins de gens qui n'étaient pas forcément destinés à se rencontrer. Il y a là, alors, un moment où tout se joue: chacun peut continuer seul ou décider d'avancer de concert. La différence entre un échec ou une réussite ne tient pas toujours à autre chose qu'à ces choix faits dans l'instant par la grâce de l'intuition autant que de l'analyse approfondie.

Je sais enfin que si ma préférence va plutôt aux projets culturels, ce n'est pas par méconnaissance du rôle fondateur de l'Economie dans le développement, mais parce que la Culture est avant tout humaniste, et qu'elle le reste plus facilement ; et puis, je l'ai dit, j'ai la certitude que tout se tient et qu'un projet culturel a forcément une économie; avant, pendant et après.

■ Gérard CASAMAYOU
Inspecteur d'Académie du Gers
de 1990 à 1994

Bernard Lubat : Morceaux choisis

Rendez-vous était pris avec Bernard Lubat. Mais l'artiste «créateur de vagues» était décidément accaparé par l'organisation du Printemps d'Uzeste... et la rencontre n'a pas eu lieu. Merci aux responsables du bulletin de l'association Culture et Loisirs de Sabres (40), qui nous ont permis de prélever quelques "morceaux choisis" d'une interview que Bernard Lubat leur avait accordée.

J'avais le choix entre l'œuvre et la carrière

La naissance, c'est une rupture, la réaction inconsciente à ma condition de musicien de jazz qui a réussi, allant de tournées en festival. Là, d'un seul coup, j'ai eu une réaction de rejet qui devait venir de ma culture de base, celle d'ici : non, ce n'était plus possible, je n'allais pas finir ma vie à interpréter du jazz troisième âge ! C'était un vrai défi que de dire non : j'avais le choix entre l'œuvre et la carrière. Et j'ai choisi d'inventer quelque chose de nouveau, qu'au début on a appelé festival, parce qu'il faut bien jouer avec les étiquettes.

En 1978, avec mon père, quelques copains d'ici, la première compagnie Lubat, essentiellement parisienne, nous avons créé un premier événement, sur trois jours. Tout de suite, il y a eu du monde ; tout de suite on a fait dans la gravité, pas dans l'exotisme ; tout de suite, on a fait dans la qualité. C'est l'art qui a parlé, l'art s'est mis à l'œuvre : Michel Portal, Eddy Louis, nous-mêmes, on a pris nos premières leçons.

Progressivement, je me suis réinstallé ici. Je cherchais qui était qui, qui était le pays, car le pays c'est profond, c'est fabuleux, c'est d'une complexité inouïe. Surtout celui-là : ex-agricole, exodisé par la guerre de 14. J'ai bossé comme un malade dans les rues, dans les bals. J'ai tout repris à la base, je suis allé à la rencontre des gens qu'on dit humbles, aux potentialités cachées, ceux qu'on laisse au bord de la route parce qu'ils ne sont pas dans le vent de la croyance générale. J'ai partagé ma culture, j'ai reçu la leur.

Je me suis vite aperçu que je devais changer chaque jour. Quand j'étais musicien de jazz, c'était les salles qui changeaient, moi j'étais toujours le même. Je devenais spécialiste de moi-même, j'af-

finais l'esthétique pour l'esthétique. J'étais très bon pour jouer à Berlin, mais sur la place d'Uzeste ou de Vic-en-Bigorre, devant le peuple, j'étais un mécréant.

Je suis retourné à l'école, j'ai arrêté de croire et je suis devenu pratiquant. La compagnie aussi. On est devenu les artistes en culture, cultivateurs de culture, producteurs d'une pensée cultivée par le plus grand nombre. J'ai rencontré en 20 ans des musiciens, des poètes, des conteurs, des syndicalistes, des élus. Le feu a pris partout, et petit à petit, d'autres s'y sont mis aussi : création de compagnies nouvelles -musique, théâtre...-, création de festivals. Bref, il y a eu une réévaluation de la fonction de l'art dans la cité, il est devenu pensable d'être artiste professionnel en Aquitaine. Cette réalité existait, encore fallait-il la cultiver, la contredire, l'exciter, la vivifier.

Il nous faut cultiver nous-mêmes nos cultures, sinon elles disparaîtront devant l'arrogance des croyants économiques, des croyants marchands : ils sont là, ils sont les rois. Ils additionnent, ils soustraient, ils divisent. C'est la nouvelle loi, quasi religieuse, à laquelle on nous demande de croire. Il y en a qui résistent. L'histoire, bien entendu, n'est pas finie. La pensée n'a pas fini. L'art est une alternative à l'impensée unique.

John Cage, dans un beau texte sur la revanche de l'indien mort, a écrit que la société américaine allait se fracasser sous sa propre mémoire non affrontée ; cela nous pend au nez, ici aussi, avec Pétain, la collaboration, l'Indochine, l'Algérie... et il est important de savoir d'où on vient. " Il faut survivre à ce qu'on est né " disait autrement Joe Bousquet.

Être artiste

Artiste, être ou ne pas être créateur de vagues, de tempêtes, d'ombres et de lumières, voire d'éclaircies. Être un animal social, en situation critique. Qui s'y frotte civique ! C'est passionnant, le social, il te résiste tout le temps, il n'est jamais d'accord. Il te faut des ennemis. Le public, c'est un drôle de truc. Quand il me vire, cela me blesse ; quand il applaudit, ça m'alerte. Évidemment, je doute éternellement. Artiste créateur prétendu, prétendant, je suis éternellement insuffisant. C'est le contraire du paternalisme, du gros-couillisme. Il y a un côté féminin qui n'est pas encore ouvert dans une société dominée par le mâle, où il faut être en érection permanente, surproducteur, hyperconsommateur, schyzophrénétique.

Un artiste ne peut être que problématique : c'est un trouveur de problème, pas un donneur de solutions. Portal, Manciet, Castan, Benedetto ne vendent pas de solutions, ils continuent à poser des problèmes. Ce sont des frères pour moi. Être communiste n'est pas une solution, c'est un problème. Un beau, un grand problème !

Je veux un art à l'œuvre, pas un art en vitrine.

L'art à l'œuvre, c'est la liberté de créer, la nécessité d'inventer, d'expérimenter, d'innover, d'explorer, de diffuser : c'est l'éthique de l'artiste. La vérité, je ne sais pas où elle est, mais le vrai, c'est tenter l'œuvre, et là, nous sommes dans le politique, dans l'art de la diffusion de l'art - et non clientélisme, électoralisme, paternalisme.

Et je sens que nous, les artistes, nous sommes à la bourre par rapport aux gens, par rapport à ce qu'ils ressentent, même sans le savoir, sans oser ni avoir besoin de le dire. Je sens les gens bien plus à l'avant-garde que moi. Quand je joue sur une scène, j'ai l'impression que c'est moi qui suis encore coincé par mon éducation, et que cela freine mon identité en marche.

On joue parfois devant des publics communautarisés qui ne veulent que du rap ou du rock, du jazz, du classique ou de la chanson. Là, dans cette bagarre, je sais ce que c'est

d'être artiste, humain et citoyen. Parce que là, je suis confronté à l'autre, dans toute sa splendeur ; cette confrontation est capitale, et c'est souvent nous, les artistes, qui sommes coincés, qui manquons d'audace. A Uzeste, je suis à l'écoute de tout ça. J'ai beaucoup de chance d'avoir pu tracer ici un chemin, et j'espère qu'on y laissera de

On a adopté l'improvisation comme un art. Rien à voir avec un quelconque spontanéisme révélé ! J'improvise parce que je n'ai pas le temps de m'interpréter, ni d'interpréter les autres. Cela nous donne un autre sens du jeu. Je joue.

l'œuvre, de l'art à l'œuvre ; on y travaille, on fait même quelques progrès !

Ici, on apprend tout ce qu'on ne sait pas faire. Musiciens, comédiens, organisateurs, tchatteurs, improvisateurs..., on est devenu par la force du peuple multi-pluri-indisciplinaire non étanche de la non-spécialité. On a adopté l'improvisation comme un art. Rien à voir avec un quelconque spontanisme révélé ! J'improvise parce que je n'ai pas le temps de m'interpréter, ni d'interpréter les autres. Cela nous donne un autre sens du jeu. Je joue. Je ne suis pas le présentateur. Je me joue de moi : j'existe, car tout me joue. C'est ce que j'ai appris ici. Je le savais avant, mais je n'en avais pas conscience : je sortais du conservatoire, en 63, je voyais bien que les jazzmen qui jouaient dans les clubs parisiens ne connaissaient pas une note, qu'ils avaient une technique de charpentier, mais qu'ils avaient 2000 ans d'avance sur nos chères études. Ça venait de l'intérieur, de la pratique dans des lieux publics, critiques, interlopes. Les conservatoires sauront-ils un jour devenir des conversatoires ?

Des tas d'artistes vivent à la campagne, et qu'est-ce qu'ils font ? Ils participent aux comités de parents d'élèves, ils pleurent les chiens écrasés, etc. Mais en tant qu'artistes, quelle est leur responsabilité ?

Je veux être récupéré. On dit parfois : " Lubat, il a craché sur les circuits de légitimation culturelle, il y a 20 ans, et maintenant, il y revient, il a envie d'être reconnu... ". Pas du tout. Pour commencer, je me suis reconnu tout seul, il y a longtemps. C'est déjà ça de réglé.

Par contre, *Compagnie Lubat, Uzeste musical*, issus, conçus, vécus et conquis par la base, foin de parachutages, nous sommes bien dans l'auto-institutionnalisation.

Quant à moi, je me suis toujours baladé avec la pancarte " Je veux être récupéré ! ". Parce que j'en ai marre que le peuple n'ait droit qu'au médiocre, qu'aux duplicatas. Qu'il n'ait pas droit à la véritable musique vivante en direct, classique, contemporaine, au théâtre, aux acteurs, aux interprètes, aux inventeurs... Au peuple, on lui file les patinoires à remplir. Mes copains chanteurs-vendeurs ne m'impressionnent pas. On n'est pas des marginaux, on veut juste prendre au mot les politiques, les élus, la cité, la citoyenneté. Nous, on prétend à une reconnaissance économique et politique. Il est temps de chiffrer combien ça coûte, Uzeste Musical, depuis 20 ans que la Compagnie est bénévole sur tous les fronts du quotidien. Ce n'est pas gênant d'être bénévole, mais ça n'aide pas à l'identification de ce que devrait coûter l'action en réalité, ça masque le coût réel d'une politique culturelle novatrice. Il faut réussir à captiver l'attention des élus sur

le rapport qu'il y a entre le prix que coûte ou peut coûter une action, et la fonction qu'elle occupe... Qu'est-ce qu'on fait de l'histoire d'Uzeste, comment on l'analyse, comment on la déchiffre.

Artiste et citoyen

Je vis à un endroit où si je n'avais pas fait gaffe, j'aurais été l'abruti du village qui est dans sa résidence secondaire. Des tas d'artistes vivent à la campagne, et qu'est-ce qu'ils font ? Ils participent aux comités de parents d'élèves, ils pleurent les chiens écrasés, etc. Mais en tant qu'artistes, quelle est leur responsabilité ? Être citoyen, c'est ça, c'est d'une banalité tonitruante, c'est travailler son pays, ne pas faire qu'en parler, y habiter et le transformer avec d'autres. Je suis entièrement d'accord d'être citoyen du monde, mais j'embrasse pas tant. Y en a marre de l'identité hors sol. J'embrasse pas tant parce qu'il y a déjà assez de boulot dans mon village. Une menuiserie à monter, des ateliers à construire, de la carrosserie à retaper, etc. C'est ma manière d'habiter Uzeste.

Rappeurs urbains et rurale Compagnie Lubat

Nous sommes presque voisins: la campagne commence souvent à moins de cinq kilomètres des quartiers, et c'est comme si cette distance était décuilée par l'ignorance mutuelle. Ce qui m'a toujours attiré dans le rap, c'est le tambour de bouche. Ces gars-là n'ont pas pu se payer d'instruments, moins encore apprendre la musique... Alors ils ont tout inventé avec la bouche. Le génie, la nécessité du truc, c'est ce swing de bouche. On a jeté les tambours par la fenêtre et ils reviennent par la porte de derrière. Après évidemment, ce qu'ils disent, sans doute qu'il faut qu'ils le disent, mais moi, je peux pas dire la même chose. J'ai pas de leçons à donner, les situations sont différentes. A Uzeste, nos histoires de deal, elles tournent toutes autour des cochons qu'on tue et avec lesquels on fait le boudin.

La Compagnie Lubat a fait des ateliers avec des rappeurs en Avignon, à Bordeaux, à Paris, etc. Mais on ne leur parle pas de rap. En fait, les rappeurs, on leur rentre dans le chou. On parle de nous, de nos jeux de mots, de nos turpitudes, de nos joies, du scat, de la jazzcogne, des intégrismes. Et puis, j'ai l'impression que ça les intéresse. Pendant les ateliers, on fait des pieds des mains, on joue comme des pieds ou sans les mains. On invente ce qu'on va apprendre. Le maître, c'est celui qui cherche l'élève. Du coup, quelque chose s'invente, et c'est forcément quelque chose d'altéré. Quand on transgresse les formes dans le rap comme dans n'importe quelle famille, ça donne du relief, et les rappeurs, ils rappent plus catholique. C'est bien, je crois, d'altérer, de mettre de l'autre dans les moteurs. Dans nos ateliers, on essaie d'expliquer que la forme est aussi un contenu...

En Poitou-Charentes-Vendée, l'U.P.C.P. milite depuis trente ans pour redonner dignité à la culture régionale.

Où l'on voit la place de la musique, mémoire vivante et toujours reconstruite.

Créée il y a trente ans, l'U.P.C.P. s'est donné comme but de valoriser la culture poitevine-saintongeaise. Regroupant une soixantaine d'associations réparties dans les quatre départements de la Région, cette Union a conduit un travail de collectage, de mise à disposition du public et de création artistique à partir de la culture orale qui fait l'identité de cette Région.

La résistance institutionnelle, issue du jacobinisme, a duré plus de quinze ans. Elle existe toujours dans certains secteurs de décision.

L'Opération *Sauvetage de la Tradition Orale Paysanne* a servi de fondation au projet global.

Des dizaines de militants d'associations se sont trouvés " sur le terrain ", encadrés et formés au cours de stages, pour enquêter auprès des personnes âgées détentrices de la culture orale et des savoir-faire (conteurs, chanteurs, musiciens, lingères, laboureurs, etc.). Ils ont ainsi recueilli des milliers d'heures d'enregistrements et ont très largement contribué à une prise de conscience populaire et institutionnelle.

C'est à partir de ces enquêtes ethnographiques que la création artistique et la politique éditoriale de l'Union ont pris corps. Ce travail de collectage se poursuit actuellement, avec des objectifs de recherche plus thématiques.

L'expérience acquise et l'analyse du travail effectué ont conduit l'U.P.C.P. à mener une réflexion permanente sur le sens de son action. La documentation recueillie, la création artistique en découlant, n'avaient de raison d'être que si la population locale pouvait en tirer bénéfice. Ce fut la base de la démarche d'action culturelle globale qui devait aboutir à l'implication forte dans la réflexion concernant le développement local.

La création artistique, son évolution en trente ans

Pratiquement toutes issues de groupes folkloriques, les premières associations qui ont constitué l'Union ont vite pris conscience de la nécessité de restituer au public

en trente ans, les productions musicales sont donc passées de la fidèle transcription des airs recueillis au métissage avec le rock ou le jazz.

La mémoire en mouvement



Coll. Métive - CERDO

Collectage dans les années 70

autre chose que de simples musiques et danses traditionnelles. Leur démarche a donc consisté à présenter plutôt le résultat de leurs recherches sur le terrain, en essayant d'en restituer et resituer l'authenticité ethnographique, que ce soit par le biais de spectacles musiques et danses ou de spectacles de chansons.

Parallèlement, la mise en commun des énergies au sein des Ballets Populaires Poitevins, prolongée par l'expérience du spectacle livre-vivant "La Geste paysanne", a permis, jusqu'à la fin des années soixante dix, de former des cadres artistiques associatifs et d'asseoir le militantisme en faveur d'une culture régionale réaffirmée et ouverte aux autres communautés nationales ou extranationales. C'est à cette période que s'est structurée la culture d'action en réseau, qui fait la spécificité du mouvement.

Les années quatre-vingts ont vu émerger de nouveaux supports à la création artistique avec le théâtre en langue régionale et les concerts de chansons créées à partir du patrimoine recueilli. C'est également la période forte du Festival d'Animation Rurale "éclaté" sur les cinq départements couverts par l'Union. Dans la mouvance de "La Geste paysanne", de nombreux spectacles ont vu le jour, impliquant fortement la population locale ; réelles formes d'action culturelle "participative".

La création sur des schémas contemporains, dans

le domaine de la danse et de la musique, a marqué les années quatre-vingts dix. C'est aussi l'époque où s'affirme la volonté d'aller à la rencontre des autres cultures et des autres modes d'expression, dont le festival "De bouche à Oreille, musiques métissées" de Parthenay est la plus significative démonstration. L'atelier de production audiovisuelle complète la panoplie, en réalisant des documents commercialisables coproduits avec France 3.

Le mouvement a également éveillé de nombreuses vocations artistiques et créé tout un réseau de musiciens et de conteurs professionnels, dont certains ont atteint une renommée nationale, comme Yannick Jaulin.

Musiques traditionnelles, musiques actuelles ?

Restituer les musiques recueillies aux habitants de la Région a été le premier objectif, afin de redonner une forme de dignité à leur culture régionale. Le risque était grand de voir cette démarche cataloguée de passéiste. La volonté de créer à partir de ce patrimoine, le désir d'aller à la rencontre des autres formes d'expression ont été affirmés dès l'origine du mouvement ; mais il fallait d'abord affirmer très fort l'identité culturelle de cette Région, c'est ce qui a justifié la

UPCP

Créée par André Pacher, professeur d'éducation culturelle au lycée agricole de Venours (86), l'Union Pour la Culture Populaire en Poitou-Charentes-Vendée s'est donnée comme objectif essentiel de mettre en valeur la richesse du patrimoine culturel régional et de faire en sorte que les habitants se réapproprient leur propre culture.

Au travers d'une vaste opération de collectage, au début des années soixante dix, un réseau d'associations s'est créé ; toutes porteuses dans leur micro-région du projet global. Cette action passait également par la formation et l'enseignement, pour conduire, dans un premier temps à une création artistique, vectrice du message.

Par la suite, la réflexion a conduit à la nécessaire implication dans la réflexion sur le développement local. C'est ainsi que de nombreuses conventions avec des collectivités locales ont vu le jour ; les associations s'impliquent à la fois dans l'action culturelle, qui est leur première raison d'être, et dans la réflexion-action avec leurs partenaires institutionnels. Le contrat de Plan signé avec l'Etat et la Région est la marque la plus significative de la démarche globale de l'U.P.C.P.

Pour une efficacité maximum, l'U.P.C.P. s'est structurée en trois grands pôles d'actions :

- **Métive** est le réseau des soixante associations locales qui conduisent le projet de l'Union,
- **Maison des Cultures de Pays** est un des sept Centres des Musiques et Danses Traditionnelles en France (labellisé par le Ministère de la Culture), lieu de formation, de création artistique à partir du patrimoine traditionnel des régions d'Europe et du Monde. Cet équipement abrite le **Centre d'Etudes, de Recherche et de Documentation sur l'Oralité**, qui met à disposition du public les archives ethnographiques recueillies par le mouvement et qui en propose la diffusion sur les supports de communication les plus récents.
- **Geste S.A.** est la structure commerciale créée pour assurer l'édition et la diffusion des travaux de recherche ou de création artistique. Elle soutient également, par une aide technique privilégiée, le réseau associatif et professionnel dans sa démarche de création artistique. Jouant les premiers rôles sur le plan régional, Geste S.A. est la preuve que le monde associatif sait s'impliquer dans le monde économique.

Contacts

Maison des Cultures de Pays,
1 Rue de la Vau St Jacques
79200 Parthenay
Téléphone 05 49 94 90 70
Télécopie 05 49 94 90 71
metive@district-parthenay.fr

démarche " en paliers " présentée plus haut.

En trente ans, les productions musicales sont donc passées de la fidèle transcription des airs recueillis au métissage avec le rock, le jazz, par exemple. Bien sûr que les musiques traditionnelles, métissées ou non, sont contemporaines parce que pratiquées aujourd'hui, comme le sont les œuvres de Mozart ou de Bach. Les huit cent jeunes élèves inscrits dans les différents cours de musique traditionnelle répartis dans la Région sont la preuve vivante d'une demande sociale qui se soucie peu de cette querelle " passésisme ou contemporanéité ".

Douter de la contemporanéité des musiques traditionnelles, c'est faire offense à celles et ceux qui en sont détenteurs, c'est rabaisser celles et ceux qui les pratiquent. Manie bien française que cette façon de dévaloriser ce qui fait nos propres racines. Pays jacobin, la France n'a que peu de respect pour les régions qui la constituent, ou alors c'est un respect craintif devant les bombes autonomistes. Les mêmes détracteurs s'extasieront pourtant devant un spectacle folklorique exotique. Où est la cohérence ?

Comment défendre la francophonie dans le monde sans défendre les cultures régionales (la proportion de francophones sur la planète est à peu près équivalente à celle des poitevins-saintongeais en France !!).

Restituer au public, lui permettre une réappropriation

L'objectif initial de restitution à la population de sa propre culture régionale était d'essayer de contrecarrer l'action du rouleau compresseur jacobin qui a abouti que les habitants de nos régions, à quelques exceptions près, sont habités par une sorte de honte lorsqu'il s'agit de parler de leurs musiques et chansons traditionnelles, et

encore plus de leur langue régionale.

Combien de fois a-t-il fallu venir voir un grand-père, une grand-mère avant qu'ils ne consentent à nous livrer leur savoir ? Cela ne se fait pas de " causer patois ". C'est parce que l'intérêt que nous leur avons manifesté leur a paru sincère qu'ils ont réussi à passer le cap.

Le fait que la grande majorité des associations soit implantée en milieu rural a grandement facilité la sensibilisation de populations complexées par le mirage de la ville " plus évoluée ". Les multiples stages de recherche ethnographique " sur place ", les veillées de restitution, les spectacles créés à partir de ce qui avait été recueilli ont beaucoup contribué au changement des mentalités. Combien de musiciens, de conteuses, de chanteuses, qui " n'avaient rien à dire " au début repassaient leur morceaux, leur contes ou leurs airs en prévision de la prochaine visite des jeunes chercheurs ! Les spectacles de plein-air réalisés avec la participation active des populations locales ont également contribué à la reconquête de la " dignité " perdue.

Implications institutionnelles

La formation des cadres a permis, par le biais du débat d'idées, de construire un discours théorique lié à l'action. Le discours a accompagné l'action, il ne l'a ni suivie ni précédée. C'est ce discours qui a servi de base à la rencontre avec les décideurs.

Convaincue que la prise en compte de la culture doit être un des facteurs de développement, particulièrement en milieu rural, l'U.P.C.P. a mis en œuvre une politique de partenariat avec les collectivités locales à tous les niveaux. C'est ainsi que certaines associations conduisent des actions culturelles conventionnées avec leur commune d'implantation, voire la communauté de communes. Elles participent également à la réflexion sur les

projets globaux à côté des élus, mettant ainsi en pratique le principe selon lequel il n'y a pas de vrai développement local sans prise en compte du lien social qu'est le partage de la culture identitaire.

Partenaire de la Région Poitou-Charentes et du Ministère de la Culture depuis quinze ans, l'U.P.C.P. bénéficie de la signature d'un Contrat de Plan Etat-Région. Elle a organisé deux tables rondes avec l'aide du Conseil Régional : " *L'identité culturelle facteur de développement ?* " (en 1991, aux Ruralies), et " *La langue poitevine-saintongeaise, identité et ouverture* " (en 1994, à l'Hôtel de Région).

Elle participe activement au groupe de travail sur la langue poitevine-saintongeaise, créé par le Président de Région. Ce groupe, outre une réflexion menée sur la prise en compte de notre identité culturelle régionale, conduit des actions de sensibilisation auprès de la population et des élèves de la Région ; c'est ainsi qu'une première livraison d'ouvrages (grammaire, dictionnaires, recueils de textes) a été faite dans les établissements du second degré.

Culture et développement local, action culturelle et action économique

La démarche globale conduite par l'U.P.C.P. n'a de sens que parce qu'elle s'appuie sur l'action et la mise en œuvre du projet, y compris sur le plan économique. Sur l'ensemble du territoire, l'équivalent de 30 emplois à plein temps a ainsi été créé. Le budget global du groupe dépasse 15 MF. La maison d'édition a pris une toute première place dans la Région.

Des conventions de développement ont été signées sur le plan local, les plus spectaculaires concernent la Maison du Bas-Poitou à La Roche/Yon et la Ferme artisanale et culturelle de Cherves, en Pays mirebalais.

La Convention Etat-Région a été signée sur ce projet global, à partir de la Maison des Cultures de Pays de Parthenay, Centres des Musiques et Danses Traditionnelles.

■ **Jean-Pierre Tissanié**
Président de l'UPCP

la volonté de créer à partir de ce patrimoine, le désir d'aller à la rencontre des autres formes d'expression ont été affirmés dès l'origine du mouvement.

Photo Laurent Erall Rousseau



Festival Bouche à Oreille de Parthenay



A chacun de trouver sa voix

Le grain de la voix et Chantiers vocaux en Aquitaine

Rencontre d'artistes et d'enseignants en Aquitaine, autour de la voix : expérience riche et exaltante, mais aussi promesse de projets à venir...

Les résultats de l'enquête menée par *Champs Culturels*¹ montrent que le domaine musical est le moins retenu par les enseignants pour développer des actions d'éducation artistique et culturelle, ce qui paraît surprenant et paradoxal quand on le met en relation avec les pratiques culturelles des jeunes.

Face à l'évolution permanente des faits musicaux (éclatement des repères depuis 50 ans - adhésion fusionnelle à des genres musicaux souvent pré-définis par les industries culturelles - pratiques liées à la notion de plaisir, d'émotion), aux préjugés sur les pratiques des jeunes, les enseignants s'interrogent, hésitent, cherchent des points d'entrée pour proposer des activités à leurs élèves.

De plus, l'apprentissage musical est un long travail qui ne peut-être réalisé pleinement en milieu scolaire.

Malgré tous les freins auxquels nous sommes confrontés, nous avons pris le risque, en Aquitaine, de conduire des projets de diffusion, de sensibilisation, de formation des enseignants, de création dans des domaines et des genres très différents (chanson, musique électro-acoustique - chantiers vocaux - théâtre musical - musique traditionnelles et contemporaines).

C'est par la médiation culturelle et grâce à la convention Culture-Agriculture que tous ces projets ont pu voir le jour.

De la rencontre avec les conseillers musique des

1. Enquête menée en 97 sur la mise en œuvre de l'éducation artistique dans l'enseignement agricole, auprès de 73 professeurs d'éducation culturelle. Il apparaît que tous les champs artistiques sont abordés ; avec cependant un traitement inégal. En effet, si les pratiques liées à l'image dominent nettement (32%), la musique n'en représentent que 9%, après les arts plastiques (19%), le théâtre (18%), et les actions patrimoniales (16%).

structures culturelles comme l'IDDAC (Institut Départemental de Développement et d'Action Culturelle), l'OARA (Office Artistique de la Région Aquitaine) et avec des artistes, un certain nombre d'idées ont germé.

La région Aquitaine dispose d'un vivier de créateurs dont certains ont accepté de réaliser un travail de sensibilisation et de création avec les enseignants et nos élèves.

Outre les projets musicaux, nous avons engagé un travail important autour de la voix.

La voix symbolise le lien social, même si elle ne le crée pas. Dans tous les groupes humains, toutes les cultures, chants et mélodies rythment les mouvements de l'existence, accompagnent les hommes de la naissance à la mort. C'est pourquoi, pour aborder une sensibilisation à la musique avec des amateurs, la pratique vocale est la plus accessible, tout le monde peut chanter, mais c'est aussi la pratique artistique qui met le plus l'individu "en danger" face à lui-même. Chanter *a capella*, à voix nue, libère l'énergie créatrice, la poésie que chaque être possède et qu'il ignore.

" Le Grain de la Voix "
Voix et Paysages Sonores
à la découverte du répertoire contemporain
avec la Cie Le Grain

Le domaine de prédilection de la Compagnie est la technique vocale : la voix chantée, la voix parlée, la voix nue. Sa ligne artistique est axée sur la reprise du répertoire contemporain : musiques d'aujourd'hui, textes d'aujourd'hui, formes nouvelles. Sa spécificité est centrée sur la musicalité au carrefour de plusieurs arts : le théâtre, la musique, le mouvement.

La rencontre avec la Cie Le Grain, spécialisée

dans le théâtre musical et implantée en Aquitaine s'est faite autour de leur spectacle "Récitations" de Georges Aperghis.

Dans ce spectacle, «la voix, le chant, les bruits se conjuguent autour de deux personnages trépidants, empêtrés dans leur quotidien, leur rapport aux lessives, à la toilette, au ruisseau, à l'eau du dedans, à celle du dehors ... L'humour est le contrepoint de la rigoureuse folie de la partition.»

Nous avons, avec cette compagnie, démarré un travail de sensibilisation auprès des enseignants et des élèves en relation avec leurs créations *Récitations* d'Aperghis, *Chants Indiens* de Stockhausen, *Le Danseur Disparu* de Valère Novarina.

De nombreux ateliers de sensibilisation ont été mis en place, à Blanquefort, Dax, Libourne, Oloron, Pau, et ont permis d'initier aux techniques vocales (voix individuelle, parlée, chantée, voix individuelle dans un chœur de voix) ; ainsi que des ateliers de réalisation sur des chants traditionnels et contemporains, sur des constructions de paysages sonores avec une mise en jeu.

Tous les participants se souviennent de ces ateliers

où nous avons appris à faire de la musique à partir de n'importe quel texte ; nous avons découvert et essayé d'interpréter des fragments de partition d'Aperghis, nous avons élaboré des mises en espace avec les bambous, etc.

Grâce au remarquable travail de cette compagnie et une collaboration étalée sur plusieurs années, ce travail a permis de sensibiliser les enseignants et les élèves à la création musicale, à la découverte d'un répertoire contemporain et, à chacun, de découvrir son potentiel en réalisant un travail global sur la voix, le corps, l'imaginaire et la musicalité.

c'est par la médiation culturelle et grâce à la convention Culture-Agriculture que tous ces projets ont pu voir le jour.

Chantier vocal avec les Manufactures Verbales

Quand, à l'invitation du Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne et de l'IDDAC, j'ai découvert le spectacle vocal des Manufactures Verbales dans des anciens ateliers ferroviaires, j'ai tout de suite réalisé que des projets pourraient être développés avec ce groupe vocal.

Trois soirs de représentation seulement, dans un espace chargé d'histoire, un privilège pour les spectateurs.

«Un spectacle inattendu, un mélange festif de bruits, de voix, de chants, de musique, d'interprétation qui interrogeait à la fois la mémoire collective et la restitution contemporaine».

«En accord avec des lieux, des sites, les habitants, les Manufactures Verbales réalisent des Chantiers Vocaux qui consistent à faire sortir le chant des références professionnelles habituelles, à l'amener sur les lieux de vie, au contact du verbe libre, de la voix, à favoriser la rencontre entre chanteurs professionnels et "pratiquants" du dimanche ...»

A l'initiative de Jakes Aymonino, le groupe des Manufactures Verbales est le guide artistique des différentes constructions des projets.

A partir de l'outil d'expression qu'est la voix, le projet des Manufactures Verbales vise à redynamiser les pratiques artistiques vocales à travers 4 éléments fondateurs de son action : la recherche vocale, le patrimoine culturel, l'espace rural et la transmission artistique.

Le chantier vocal est un projet artistique souple dans sa réalisation et son adaptation aux lieux choisis.

Il se déroule en 2 temps :

- un moment de rencontre et de préparation sous formes d'ateliers tous publics,
- un moment de spectacle associant l'ensemble des participants dans une construction vocale commune.

Et les élèves et les enseignants dans ce chantier

Dès 1997, un chantier est conduit sur la commune de Blanquefort. Des élèves du lycée sont associés à ce chantier et choisissent d'explorer le vocabulaire technique de leur formation.

Un nouveau projet est en cours d'élaboration à Blanquefort pour la fête des vendanges.

Dans les Landes, pendant le stage "Félix Arnaudin: Contes, Musiques et Paysages", les enseignants organisent une veillée avec les Manufactures Verbales et le groupe vocal Alen.

Cette année, dans ce même département, dans le cadre de l'opération *Paysages, quels regards?*, le CRARC et les lycées agricoles des Landes avec le soutien de la DRAC, la DRAF, le Conseil Général des Landes et le Parc Naturel Régional des Landes de Gascogne vont présenter le 30 avril à Sabres et le 5 mai à Pouillon un spectacle avec

les Manufactures Verbales, le groupe vocal Alen et les ateliers chant et danse des lycées agricoles de Dax et Sabres.

En effet, Les Manufactures Verbales ont mené un travail sur le chant au lycée agricole de Sabres.

Parallèlement, une intervenante en danse contemporaine de la Compagnie Ekarlé à Bayonne, en collaboration avec un intervenant spécialisé dans les danses traditionnelles, a travaillé durant l'année scolaire avec des élèves du lycée agricole de Dax. L'aboutissement de ce travail d'ateliers sera intégré dans ce spectacle.

Un spectacle

où l'on parle, murmure, bonimente, baratine, crie, chante, déclame...

Où l'on travaille le poids des mots, explore l'accent des langues...

Pour un plaisir collectif de l'expression vocale.

Nous avons "appris à regarder par dessus la haie",

Nous y avons rencontré des créateurs, des par-tenaaires,

Nous nous sommes formés aux techniques vocales pour enrichir la formation des jeunes qui nous sont confiés et nous voilà à présent associés aux dynamiques de création sur nos territoires.

■ **Martine Hauthier, CRARC Aquitaine**
avec la complicité de
■ **Roselyne Paris,**
conseillère musique à l'IDDAC
et au Conseil Général de la Gironde



Quel chantier? Premières impressions de l'atelier au lycée agricole de Sabres

Proposer un travail vocal à une classe de lycéens de 18 ans, des jeunes venus de tous horizons pour la filière forêt, c'est leur offrir un gros point d'interrogation.

Une rencontre avec les Manufactures verbales, en classe, c'est déjà lever le voile sur une ambiance. L'humour est de la partie, on se propose de jouer, jouer de la musique, jouer des mots, sur leurs sons, leurs sens.

Petit à petit, les lycéens oublient leur interrogation pour répondre aux questions. Ce sont eux, leurs études, leurs projets professionnels, leurs façons de les apprécier, de les vivre, qui deviennent le centre d'intérêt d'une enquête.

On leur soutire des bribes de vocabulaire technique, on fouille dans leur mémoire à la recherche de situations sonores de leurs expériences du terrain. Ils sont déjà devenus centre d'intérêt de la recherche.

En parallèle, sans s'en rendre compte, ils ont déjà mis en œuvre leur voix, (imitations, rires débats... essais, enregistrements rapides), les voilà embarqués dans le chant, impliqués dans le projet, curieux de la suite toujours très inattendue et qui, associée aux travaux précédents, les enrichit.

La magie est là, c'est leur travail et ils commencent à en être fier.

Un chœur de voix masculines que bien des groupes vocaux envieraient. Des voix qui se répondent, s'interpellent puis s'amuse sur des rythmes pas si simples.

La magie est là, 4 heures d'atelier ont déjà mis leurs capacités d'écoute, d'ouverture, de critique, de production et de création musicale en action. Les voilà associés aux Manufactures verbales, prêts à les accompagner dans leur interprétation du milieu, en tant qu'acteurs, culturels, cette fois.

Les "pros", d'un côté, avec les Manufactures Verbales, les amateurs de l'autre, sont les habitants d'un territoire chanteurs-amateurs, ...

■ **Véronique Perez**
professeur d'ESC
LPA de Sabres

Les Manufactures Verbales ont animé un stage en Aquitaine avec des enseignants de l'agriculture..
Photo Lucas



A l'écoute de musiques d'ailleurs

Faire écouter les musiques d'ailleurs : une tâche indispensable, mais exigeante. Kalavistar relève le défi.

Pour les jeunes, peut-être aussi pour ceux qui vivent avec eux, que sont les musiques d'ailleurs ? Les musiques d'outre-atlantique dont nous sommes inondés ? Les musiques identitaires des communautés déracinées ? Les musiques fonctionnelles arrachées de leur contexte culturel et rapportées sur scène pour l'espace d'un soir ?...

La liste pourrait s'allonger. La plupart de ces musiques souffrent d'une cassure quelque part. Elles sont coupées du milieu qui les a vu naître et les nourrissait habituellement, au jour le jour. Elles ne participent pas vraiment de notre patrimoine culturel.

Elles doivent alors se trouver une valeur quelconque auprès d'un public qui est dépourvu de critères d'écoute. C'est ainsi que se produisent des phénomènes de réappropriation de ces musiques. La 'world music' est une interprétation de musiques traditionnelles, notées, abstraites de leur

tradition, qui disait à chaque instant, directement, comment elles pouvaient être jouées ; la 'world music' les réinvente avec plus ou moins de bonheur, en plaquant sur ces partitions un peu refroidies le style le plus commercialisable, et les intègre à de grands circuits de distribution populaire.

Certains musiciens, qui ont une formation classique occidentale, refusent de prêter l'oreille aux mouvements de création musicale urbaine qui sont un reflet d'une culture contemporaine de la rue, et tous se ferment aux autres musiques.

A l'écoute des autres.

Où allons-nous, non seulement d'un point de vue musical, mais surtout dans une perspective d'entente - au sens littéral ? L'exotisme commercialisé développe un voyeurisme superficiel. Il est vrai qu'on n'écoute pas la musique bretonne, J.S. Bach, la musique hindoustanie ou un gamelan indonésien de la même oreille. Vers quoi diriger son attention ? C'est ce qu'on ne dit que rarement aux profanes, parce qu'on ne fait pas confiance à toutes les possibilités d'écoute qui sont en chacun.

Il n'y a pas qu'une façon d'écouter de la musique:

- n'hésitons pas à y prendre du plaisir. La musique est vibration : les sons et les rythmes affectent notre corps. Il n'est que d'observer un auditoire de jeunes enfants pour les voir réagir physiquement à la musique, se berçant ou dansant, selon ce qu'on leur propose.

- alors que les lois de l'acoustique sont universelles, et que toutes les oreilles fonctionnent de la même manière, les systèmes musicaux que les hommes ont créés, avec le rythme et les sons, reflètent la complexité de l'esprit humain et la diversité des esthétiques. Il est alors passionnant de dépasser le stade des sonorités, et d'être guidé dans une approche d'une construction musicale cohérente, qui fait découvrir le fonctionnement d'une autre intelligence, d'une autre sensibilité.

- dans cette démarche, on en arrive forcément à s'intéresser à la vie de ceux qui vivent en compagnie de cette autre musique : dans quelles circonstances la joue-t-on ? Depuis combien de temps existe-t-elle ? Qui la joue ? Comment est-elle transmise ?

- l'écoute peut aussi être suivie d'une expérience de pratique personnelle, chantée ou rythmique, qui n'est bien sûr qu'une amorce d'apprentissage, mais déjà un pas vers l'autre.

**L'écoute d'une musique très différente :
la musique hindoustanie**

Ecouter une musique d'ailleurs est déstabilisant lorsqu'on est déjà bien ancré dans sa propre culture. On croit parfois que les explications vont aider dans cette approche. Parler de musique n'est pas de la musique. On s'en rend particulièrement compte lorsqu'il s'agit de musique de tradition purement orale. J'ai enseigné l'anglais pendant toute une carrière et je peux affirmer que la façon la plus immédiate d'apprendre à parler, c'est d'écouter et de répéter et de pratiquer l'anglais. La grammaire? Plus tard, en passant, comme une remarque sur ce qui vient d'être dit, avant de devenir une étude en soi. Ma recherche en pédagogie des langues vivantes s'est trouvée confortée par l'apprentissage de la musique savante de l'Inde du Nord, ou hindoustanie - une musique classique, mais vivante, non écrite, et dont le développement hautement structuré est en grande partie improvisé.

nous travaillons avec des musiciens professionnels indiens de renommée. Pas question de donner à des jeunes une culture artistique médiocre en espérant qu'ils seront dupes.

Une écoute active

C'est donc dans sa globalité que nous proposons dans tous les milieux cette musique si différente de celles que nous connaissons. Quelques exigences fondamentales dirigent notre démarche :

- qualité de la musique : nous travaillons avec des musiciens professionnels indiens de renommée. Pas question de donner à des jeunes une culture artistique médiocre en espérant qu'ils seront dupes. Pour le maître Shivu TARALAGATTI, et pour son accompagnateur percussionniste, la pratique musicale est l'occupation de leur vie et leur discipline corporelle et spirituelle. Et cela n'a rien de planant ! Un artiste qui exprime sa singularité à l'intérieur de la tradition dans laquelle il vit intéresse un maximum de gens et ne risque pas d'épuiser ses ressources de création.
- animation pédagogique : nous partons de la musique-même, et ce sont les observations auditives et visuelles de notre auditoire qui déclenchent les commentaires que nous donnons, et que nous illustrons encore par de la musique. L'écoute de disques a priori est beaucoup moins fructueuse que la musique en direct. Cette pédagogie active a fait ses preuves et est adaptée à tous les âges et à tous les niveaux de culture musicale, car



Allamprabhu Kadkol, tabla - Louise Gunnell, tanpura

**RĀGA TOḌĪ
MISRA KHĀMAJ : DHUN
RĀGA RAGESHRĪ**

elle est fondée sur la communication qui s'établit entre les musiciens et ceux qui les écoutent. Dans nos pays, le public des concerts classiques a appris à se tenir tout tranquille. En Inde, un public de connaisseurs n'hésite pas à montrer qu'il suit ce qui se passe sur scène et manifeste son appréciation à voix haute, ce qui encourage les artistes. Il ne s'agit pas d'entrer en transe, mais de partager le plaisir de la musique.

- environnement culturel : nous tenons à une garantie d'authenticité culturelle, ancrée dans une réalité quotidienne. Par exemple, les musiciens sont vêtus à l'indienne - kurta/pyjama pour les hommes, sari ou salwar/kamiz pour les femmes, non pas pour le dépaysement : ils sont habillés comme ils le seraient en Inde, pas déguisés. Ils parlent et écrivent des langues indiennes et l'anglais. Mais surtout ils chantent et jouent du sitâr (un grand luth à vingt cordes) et du tablâ (une percussion digitale éblouissante), et ils nous emmènent dans un autre univers. J'accompagne au tanpura (un bourdon). Je sollicite les remarques et je réponds aux questions - en français. Ouf!

- interdisciplinarité : la musique hindoustanie est une facette de la culture plusieurs fois millénaire d'un sous-continent. Nous aidons les enseignants à approfondir quelques aspects géographiques, historiques, littéraires, sociaux, artistiques, philosophiques de l'Inde. L'Ambassade et l'Office national de tourisme indien prêtent volontiers leur concours gracieux. Les CDI et bibliothèques ont souvent des trésors enfouis.

La première publication avait été commandée par la Pédagogie Freinet (BT2 207).

KALAVISTAR offre en amont d'un concert :

- des activités d'animation essentiellement autour de la musique hindoustanie, autour de la danse aussi parfois ;
- un spectacle de contes en musique avec la conteuse Myriam Dubois, où la musique vivante joue un rôle important ;
- une exposition de photos sur la lutherie en Inde, et une exposition sur les divinités du panthéon hindou ;
- des ateliers de pratique du chant avec accompagnement au tablâ, qui peuvent déboucher sur une courte production ;
- des présentations de films ;
- des ateliers de cuisine indienne, pour ne négliger aucun aspect de ce qui fait l'attrait d'une autre culture.

Nous avons eu conscience dès les débuts qu'un énorme travail était à faire pour affiner l'écoute, pour aider à d'autres formes d'intelligence à se manifester, qui ne valorisent pas l'esprit seul et l'académisme, pour développer une autre approche de la musique qui passe d'abord par l'oreille, pour guider vers la découverte du monde qui nous entoure, et, en particulier, pour faire connaître à sa juste valeur la musique hindoustanie, qui a été magnifiquement entendue, mais fort peu écoutée.

KALAVISTAR s'est donc attachée à donner à écouter.

L'association KALAVISTAR

Fondée en 1986, elle a publié chez *Musique et Culture* [Strasbourg] un dossier double sur la Musique en Inde, qui contient, outre des fiches sur les instruments, sur la place de la musique en Inde, sur le système musical savant, une analyse d'une œuvre enregistrée, et des suggestions d'activités pour tous les âges et de nombreuses disciplines.

■ Louise Gunnell

En avant la zizique !

Réflexions sur la place de la culture musicale au lycée

S'il est vrai que «l'éducation culturelle ne peut pas faire l'économie de la culture musicale», pourquoi nos lycées font-ils si peu de place à la musique ?

Il est de la responsabilité des enseignants de vite (ré)agir.

Parce que nous aimons la musique, parce qu'élèves, étudiants et professeurs l'écoutent avec la même passion et le même bonheur, il se pourrait bien qu'elle soit le point d'ancrage de références communes et le lieu du partage de la culture artistique : aussi aimerions-nous lui voir au lycée la part plus belle.

L'enjeu est, en effet, de taille, et triple.

Il s'agit d'une part de magnifier le plaisir musical et, dans une certaine mesure, de le démocratiser en donnant à tous nos élèves -pas seulement aux quelques-uns qui ont eu le bonheur de bénéficier d'une formation musicale- les moyens de connaître, de comprendre les mystères de cette forme de création artistique et, pourquoi pas, de s'y initier. On pourrait peut-être espérer voir se rétrécir le fossé qui sépare ceux qui maîtrisent de nombreuses références musicales classiques et contemporaines, qui voyagent avec liberté entre les diverses interprétations et tendances, et ceux qui ne disposent que de l'écoute passive des différentes radios locales ou "jeunes", et qui n'ont pas d'autre horizon que celui de la musique techno.

Il s'agit, d'autre part, de tirer parti de la dynamique qu'exerce, de fait, toute présence musicale, pour donner vie à la démarche de culture générale, de transmission du patrimoine artistique et d'initiation esthétique. Bien des enseignants font en effet l'expérience douloureuse de la distance qui sépare leur propres références littéraires, picturales ou cinématographiques de celles de leurs élèves. Convoquer la musique dans la salle de cours est souvent une façon simple et plus efficace d'entrer en relation.

Il s'agit enfin, puisque en second cycle la musique ne fait pas l'objet d'un enseignement disciplinaire, de mobiliser de façon transversale les énergies

de tous -enseignants, élèves initiés et musiciens- sur des "plages" qui peuvent être bien sûr la salle de cours, mais aussi tous les espaces interdisciplinaires, comme les modules, ceux du foyer socio-éducatif en particulier et, enfin, tous les lieux où la musique se joue. Soulignons aussi dans la démarche créative les complémentarités du texte, de l'image et du son.

Force est pourtant actuellement de déplorer :
- la trop faible- ou inexistante- valorisation des pratiques et connaissances musicales des élèves et étudiants. Les formations de groupes et orchestres ne sont pas légion dans le cadre des établissements. Certes le lycée n'est pas le conservatoire, et il n'a pas pour mission l'apprentissage de la pratique musicale, mais on pourrait quelquefois se soucier d'explorer et de valoriser davantage le talent de certains de nos élèves.

- les réticences des professeurs à inviter la musique et les musiciens dans l'enceinte du lycée, alors que les passages avec d'autres univers culturels comme celui du théâtre ou celui du musée sont si fréquents. Pourquoi cet ostracisme, quand on voit pourtant souvent au primaire une étroite collaboration entre les instituteurs et les étudiants du conservatoire, quand tant de jeunes musiciens de talent sont prêts à venir faire partager les musiques qu'ils aiment ?

- le vide de nombreux centres de documentation en matière d'ouvrages de référence musicale et surtout de disques laser. Est-ce si difficile, -alors que les CDI s'enrichissent de livres et même de beaux livres d'art, qu'ils sont largement ouverts aux documents iconographiques et aux diapositives, qu'ils se meublent d'ordinateurs capables d'accueillir des CD ROM- d'espérer constituer une discothèque de référence ?

- la carence d'ouvrages didactiques qui proposeraient, d'une part, des clés de lecture simples permettant, même aux non initiés, d'entrer dans les compositions musicales et, d'autre part, des parallèles et parcours communs entre musique,

peinture et littérature. Alors que, dès les années 70, il y a eu inflation du discours sur l'analyse des documents iconographiques, vulgarisation de l'analyse sémiologique même dans les manuels scolaires (d'excellents ouvrages proposent en effet des études comparées texte/image), le même type de recherche n'est pas -ou si peu- conduit en ce qui concerne la musique. De même, des stages de musicologie ou d'initiation musicale sont rarement proposés aux enseignants.

Il y a tant à faire...

On se doit déjà de convaincre de la nécessité de la transmission d'un savoir objectif dans le cas d'une discipline artistique dont l'appréciation est, semble-t-il, tellement subjective.

Aimer, comprendre et connaître sont trois états différents. Or, il semble aller de soi que la mission d'un enseignant est bien de donner à l'élève ce qu'il ne saura pas facilement trouver lui-même : l'accès documenté au patrimoine culturel artistique, un répertoire de références, des outils méthodiques adaptés aux rigueurs de l'ana-

lyse. Reste ici comme ailleurs dans toute démarche artistique pédagogique à trouver un point d'équilibre entre la délectation subjective, "la déambulation onirique" chère à Vladimir Jankelevitch et la discipline de la connaissance et de l'analyse. A propos de la musique, on peut en effet reprendre ce que Christian Schiaretti dit à propos du théâtre, dans le précédent numéro de *Champs Culturels* : "La découverte effective de l'art ne peut se faire réellement que par le mouvement dialectique entre la part enseignée et la part révélée, c'est-à-dire la contradiction nécessaire entre un savoir objectif et la défiance qu'en produit la pratique, entre le commentaire et la révélation."

Il est ensuite indispensable de partir des limites principales auxquelles nous sommes confrontés -l'absence d'enseignement disciplinaire et le silence des recommandations pédagogiques officielles dans les programmes d'enseignement général- pour construire et en faire des atouts. La responsabilité de la transmission d'un savoir objectif va incomber, de fait, aux différents enseignants qui auront le goût et la compétence de l'assurer. Elle va donc s'exercer dans

il semble aller de soi que la mission d'un enseignant est bien de donner à l'élève ce qu'il ne saura pas facilement trouver lui-même :

l'accès documenté au patrimoine culturel artistique, un répertoire de références, des outils méthodiques adaptés aux rigueurs de l'analyse.

on pourrait quelquefois se soucier d'explorer et de valoriser davantage le talent de certains de nos élèves...

différentes formes de partenariat et de solidarité, avec l'adhésion des élèves. Il sera bon alors qu'instruction, initiation, pratique et écoute se relaient à travers les efforts conjugués des uns et des autres, sans oublier bien entendu la présence des musiciens qui jouissent auprès de nos élèves d'un crédit considérable, - et légitime.

On pourra solliciter l'action conjuguée des enseignants de lettres, d'histoire et d'éducation socio-culturelle pour apporter les nécessaires références d'histoire de la musique, la présentation des divers courants musicaux, quelques repères sur les différents genres, structures et règles de composition. On débouche alors sur des situations d'écoute plus ou moins encadrée, sans se cacher la difficulté de l'exercice. Mais n'a-t-on pas pris ce risque depuis longtemps en ce qui concerne le texte littéraire et n'est-ce pas ainsi qu'on a finalement réussi à assurer sa promotion ? Par ailleurs, le professeur de littérature sait bien que si les mots ont une couleur ils ont aussi une musique. Et les outils de l'analyse de texte et le commentaire musical ne sont pas si éloignés. Il pourra avec bonheur comparer les structures, les rythmes, les moyens de créer l'émotion et montrer que les mélanges sont multiples et réussis : chansons, opéras, poèmes mis en musique (*Les Fleurs du Mal* souvent reprises), adaptations musicales (*Le marteau sans maître* de Pierre Boulez sur les poèmes de René Char), enfin toutes les musiques illustratives si connues (*Les quatre saisons* de Vivaldi, pour n'en citer qu'une).

On n'oubliera pas les autres disciplines : la philosophie, bien sûr, puisque c'est d'abord à elle qu'appartient la réflexion sur l'art et la comparaison entre les différentes formes esthétiques ; les scientifiques pourront aussi se sentir concernés par différentes approches dans la mesure où la notion de modèle et de structure est souvent au cœur de leurs actuelles réflexions et, par ailleurs, parce que les musiques contemporaines électro-acoustiques auxquelles les jeunes ne sont pas indifférents sollicitent beaucoup l'électronicien et l'informaticien.

Il faut bien voir enfin que, de même que l'éducation musicale ajoute à l'écoute et à la pratique musicales, réciproquement, lorsque celles-ci sont intégrées à une pédagogie de culture générale, elles lui confèrent une dynamique et une efficacité non négligeables.

Pour rendre compte, auprès d'élèves et d'étudiants, et dans une perspective généraliste, d'un courant de pensée et de la culture d'une époque, on se contente souvent de rapprochements qui leur paraissent artificiels et compassés entre l'art (s'entend : les tableaux) et la littérature. Et pourtant, la présence de la musique

est souvent la façon la plus simple d'entrer dans l'esprit d'une époque. En effet, Lulli n'a-t-il pas été d'une certaine façon le compagnon de Molière ? Y a-t-il meilleure façon de pénétrer dans le XVIII^{ème} siècle et les Lumières que l'écoute de Mozart, celui de *La petite musique de nuit* sans doute mais surtout celui de *Don Giovanni* ? Plutôt que d'évoquer les élégies, les égéries et les contradictions des divers romantismes, il est souvent plus simple de convoquer quelques accords de Litz, de Berlioz ou même de Wagner... Et ainsi tous les mouvements du XX^{ème} siècle de l'Art Nouveau au New Age, en passant par les expériences californiennes trouvent leur écho et leur esprit à travers les rythmes et les sons dans lesquels ils se sont reconnus. On pourrait faire l'histoire d'une grande partie de notre siècle à travers celle de l'histoire de la musique rock qui est protéiforme et qui s'est associée à tous les grands faits et les grandes manifestations des dernières décennies.

On saisira toutes les occasions de rappeler les passages incessants entre les arts ; on refusera d'isoler et de renvoyer dos à dos les différents talents. Dit-on assez que J.J.Rousseau, qui fait figure d'essentiel maître à penser du XVIII^{ème} siècle, mettait tout son bonheur et son honneur dans le fait d'être musicien, et espérait la notoriété en tant que compositeur d'opéras ? N'oublie-t-on pas que Baudelaire, souvent présenté comme l'auteur d'un recueil unique *Les fleurs du mal*, a aussi écrit un *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* ? Quant aux symbolistes - Fauré, Debussy, Ravel, Mallarmé et Verlaine- ils ont tant "collaboré" qu'on ne sait plus très bien qui est qui, quel est l'inspirateur et quel est l'inspiré. Et si un écrivain comme Boris Vian fait souvent un effet "bœuf" auprès des élèves, c'est peut-être que justement il est le symbole de la synthèse entre la musique et la littérature : *En avant la zizique !*

"Les guitares sont plus douées d'expression que les mots" semble déplorer A.Finkelkraut dans le procès qu'il fait de notre culture "adolescente"¹. Si cela était, nous ne le déplorerions pas ; il n'y a pas concurrence du non verbal sur le verbal. Les différents univers signifiants conjuguent leurs pouvoirs et leurs sortilèges. Et quand les mots nous



lâchent, que le bavardage nous fatigue, il reste la musique..." *Elle desserre l'hégémonie accablante de la parole didactique* ². Ni "grande" ni "petite": quelle que soit l'infinité palette des formes musicales et le fossé qui semble quelquefois séparer les pratiques adultes et les pratiques adolescentes, elle fédère nos joies, nos peurs, nos émotions, notre violence aussi : il n'y a peut-être pas si loin des fugues de Bach et des concertos de Haendel aux rythmes binaires des batteurs et des guitaristes des groupes contemporains ; et quand Maria Callas chante l'Italie de Verdi, ou que Nina Hagen pleure Berlin, c'est bien le même silence qui se fait.

Parce que la musique est le miroir des temps, parce qu'elle est un lieu de rencontre entre les différentes générations, parce que son enseignement se prête à toutes les formes de transversalités et de complémentarités, enfin et surtout parce que notre sensibilité musicale témoigne de notre rapport au monde, décidément l'éducation culturelle ne peut pas faire l'économie de la culture musicale.

■ Martine Guillemain
Professeur de Français
Lycée Granvelle

1. A. Finkelkraut, *La défaite de la pensée*, Gallimard, 1997.

2. V. Jankelevitch, in «Janke, pianissimo», *Le magazine littéraire* n° 196, juin 83, p. 51.

Des élèves du lycée de Châteaulin : parlent musique...

"Au nom de tous les musiciens ayant participé de près ou de loin aux activités musicales du lycée, je tiens à remercier tout particulièrement l'association socioculturelle pour nous avoir laissé carte blanche, et soutenu financièrement dans nos ateliers musicaux.

Si l'éducation n'a pas de prix, elle a un coût".

Ainsi Nicolas, élève au lycée agricole de l'Aulne, à Châteaulin, introduit-il les quelques feuilles que des élèves et une surveillante de l'établissement ont envoyées à Champs Culturels. Nous reproduisons ici une partie de leurs témoignages.

Un musicien au royaume de l'enseignement agricole

Je m'appelle Olivier Jézéquel, mais tout le monde m'appelle "Jazz", j'ai vingt ans et je suis en BTS A1 aménagement des Espaces Vert à Châteaulin. Je fais de la musique depuis 8 ans, essentiellement de la guitare et du chant, mais la batterie, le piano et divers autres sont aussi dans mes cordes, de tous les styles, du blues au hard en passant par le traditionnel breton.

Je me souviens de la première fois que j'ai apporté ma guitare au lycée, c'était il y a 5 ans, je venais d'entrer au BEPA de Châteaulin, et je ne connaissais personne. Au bout d'une semaine, les inévitables "clans" étaient déjà en place, et je m'étais complètement isolé des autres du fait de mon caractère à tendance solitaire. J'ai surpris un jour une conversation portant sur la guitare, et je me suis débrouillé pour m'incruster et proposer d'apporter mon instrument. Sitôt dit, sitôt fait, et j'ai commencé à me faire remarquer en jouant les "juke box" avec des chansons à la mode à l'époque (Nirvana, Goldman, Metallica...).

De fil en aiguille, d'autres musiciens en herbe se sont regroupés autour de moi, j'ai commencé à donner quelques cours de guitare à des amis, fort de mon expérience de groupe et de quelques master classes dirigés par "Nono", un fameux guitariste français (Trust, Johnny Halliday...). Nous avons ensuite monté un petit groupe au sein du lycée, nous démenant pour louer une batterie. Nous étions entre nous juste pour le plaisir : un ami qui voulait apprendre la batterie a pris les baguettes, une fille qui chantait fort bien a pris le micro avec moi, et Nicolas Costiou, qui à l'époque faisait la deuxième guitare. A partir de là, un professeur de français, Robert Dantec, nous a rejoints, lui-même faisant de la guitare, et fort d'une expérience non négligeable, il nous a aidé à coordonner nos "notes" et mettre en place un petit répertoire de reprises (Téléphone, Bob Dylan, Blues Brothers...), en vue de concerts dans notre lycée qui accueillit plutôt bien cette nouveauté, nous a même aidés financièrement (location de batterie...) et a soutenu nos initiatives.

Nous avons fait quelques concerts sans préentions, mais bien accueillis par les élèves. La formation a duré deux ans, puis, par la force des choses (école oblige !), nous avons arrêté de jouer ensemble. Mais, parallèlement, je continuais dans cette voie avec un groupe de rock de ma ville : nous avons fait quelques bons concerts un peu partout et un C.D. composé de créations. Ce groupe s'étant dissous l'été dernier, pour des raisons d'études, je continue personnellement à jouer en solitaire dans des bars avec des chansons de marins et bretonnes.

Au fur et à mesure des années, la politique du lycée a évolué, et si au début nous avons eu du fil à retordre pour organiser ou monter quelque chose, la musique continue sa progression. Partout on peut observer des guitares ou d'autres instruments traîner dans les classes pour les moments libres.

Je me revois encore le mercredi après-midi et le soir lorsque les autres jouaient au baby foot ou au billard, assis par terre dans les couloirs (superbe acoustique !) à chanter mes dernières chansons et les standards de la radio.

Sans ces années dans ce lycée, qui m'ont motivé, et permis de pratiquer cet art, je n'aurais sûrement pas atteint le niveau musical que j'ai actuellement, et que je continue de perfectionner avec les cours de Gilbert Quéléneq, (ancien élève de Dan ar Braz) dont le niveau me fait rester humble face à mon instrument.

■ Olivier Jézéquel

Sur un air d'accordéon

A mon arrivée au lycée agricole, j'ai eu l'agréable surprise de rencontrer des jeunes gens motivés par la culture bretonne, et notamment la musique. La musique n'est pas présente dans l'enseignement, mais reste un loisir important des jeunes. C'est donc naturellement que j'ai proposé des cours d'accordéon diatonique pour répondre à la demande des élèves. Ils se sont rendu compte que la musique leur était accessible, sans qu'il soit nécessaire de connaître le solfège, et qu'elle constitue un enrichissement personnel.

Au fil des cours, les élèves passaient pour voir, écouter, toucher les instruments, d'autres venaient danser sur les airs traditionnels.

La musique et la danse ont rassemblé plusieurs élèves une fois par semaine, et influencé toute l'ambiance du lycée.

■ Martine Rospars
surveillante
et membre de l'association
sportive et culturelle

Accordéon toujours

Pendant notre cycle de BEPA, nous avons bénéficié des connaissances en musique traditionnelle de Martine Rospars. Elle nous a consacré une heure par semaine, pendant un an et demi, pour approfondir notre technique. Depuis longtemps, nous suivons des cours à l'extérieur, et, grâce à elle, nous pouvions poursuivre notre formation musicale, en travaillant les morceaux appris avec nos professeurs.

Cette activité interne a donné lieu à des concerts lors de soirées, en fin d'année, pour faire connaître notre instrument et notre musique bretonne aux autres élèves.

■ Garlonn et Yves

Blues à gogo

Amis du blues, amis du boggie, bienvenue à bord. Je m'appelle Nicolas, j'ai 20 ans, et j'effectue maintenant ma septième année au lycée horticoles de Châteaulin. Depuis mes 13 ans, je pratique le blues traditionnel du Mississippi, sous toutes ses coutures. Muddy Waters (eau boueuse, bien évidemment, du fleuve Mississippi), John Lee Hooker, Elmore James et Jimmy Reed m'ont envoûté. Si le blues ne vous fait pas peur, c'est que vous ne l'avez jamais vu. J'ai bien essayé de m'en débarrasser, non vraiment je n'ai pas pu : "I've got the blues". Ma croisée des chemins (crossroad) s'est faite grâce à deux personnes du lycée. Le premier, Olivier, un copain de classe, m'a appris avec beaucoup de patience et de courage à jouer de la guitare. Le second, un professeur de français, Philippe Le Dantec, m'a donné le goût et les techniques du blues. Je commençai donc mes premières répétitions dans un groupe de rock bluesy, avec guitare, basse, batterie. Tous les ans, le rite du concert de fin d'année nous a encouragés à persévérer. En 96, c'est la dissolution du groupe : le batteur change de lycée, Olivier change de style. La lumière s'est éteinte sur le plancher de nos répétitions. Un an de galère commence, mais quoi de mieux pour jouer le blues? Il va falloir bosser la guitare "slide", le Mississippi saxophone (l'harmonica) et ma voix. Je vous rassure, j'habite en pleine campagne. J'ai acquis avec mes quelques deniers de vieilles partitions pour perfectionner les parties instrumentales. Pour l'harmonica, c'est plus délicat, ces quelques lames de fer juxtaposées se maîtrisent à l'oreille. Pour ce qui est de la voix, les méthodes n'existent pas.

J'ai eu quelques contacts avec une association "start me up", pour la fête de la musique. C'est en faisant la première du groupe Malted Milk que j'ai retrouvé une place de chanteur harmoniciste avec lui. Puis tout a été très vite. J'ai fait la connaissance de grands noms du blues breton, tel Doo The Doo, Philippe Ménart. Mais c'est grâce à Stéphane, chanteur harmoniciste de Doo The Doo, que mes phrases d'harmonica se sont libérées. En novembre dernier, les grands noms du blues français (Mister So and So, Glory Dog, Fox and Tox), parrainés par M. Benoît Blue Boy et les Doo The Doo, se sont retrouvés, et j'ai pu échanger quelques notes d'harmonica avec eux.

La musique, et plus particulièrement cette musique noire américaine, m'a aidé à passer les caps difficiles de ma vie. Ma guitare, mes harmonicas ne me laisseront jamais tomber. Le blues est bien plus qu'une musique, c'est une vie de laquelle je ne peux me séparer. Boum, Boum.

■ Nicolas Costiou

La bourse aux spectacles au lycée de Carpentras

Les 12 et 13 février 1998, la classe de terminale BTA Services du LEGTA de Carpentras accueillait 30 spectacles, 700 spectateurs, une cinquantaine de diffuseurs de spectacles occasionnels ou professionnels, des conférences, des expositions : c'était le 7ème SITER.

Un peu d'histoire : depuis 1988, le Module d'initiative local des BTA Services du LEGTA de Carpentras s'articule autour d'un objectif simple et d'une formule bien connue : être capable d'organiser une manifestation publique.

L'idée nous est venue, dans cette région au fort potentiel en matière de tourisme rural - mais pourtant si mal organisée - de mettre sur pied une manifestation destinée à faire se rencontrer les acteurs du tourisme rural avec l'arrière-pensée que leur mise en réseau pouvait ouvrir des perspectives d'emplois pour nos élèves.

De cette idée saugrenue est née en 1989 le premier Salon Interprofessionnel du Tourisme en Espace Rural, SITER pour faire plus court. Le projet a bien fonctionné : 2 jours de colloques et d'ateliers, deux jours de fête populaire autour des produits locaux, un comité de pilotage "œcuménique" avec des partenaires de tous horizons, des élèves "au top" pour l'organisation (affiche de Piem s'il vous plaît). Mais le projet était un peu lourd pour une classe. Lors du bilan, nous décidons avec les partenaires que l'organisation des programmes serait gérée à tour de rôle par les organismes du comité de pilotage, la classe de terminale conservant la logistique d'accueil dans le cadre du MIL. En 1990, le SITER est organisé par le CIVAM sur le thème "tourisme rural et clientèle européenne". Une référence : une fréquentation accrue, des intervenants de Toscane, du sud-ouest, de Franche Comté. De quoi faire des jaloux ! La version 1991 doit être organisée par la MSA.

Entre temps, le tourisme rural devient un enjeu national pour l'agriculture et des partenaires refusent de participer au comité de pilotage. Plus de SITER jusqu'en 1994, mais l'idée était toujours dans l'air...

1994, un tournant

Un SITER sur deux jours en février, repris en main par le Lycée, autour de la notion de "produits touristiques en espace rural" et une soirée "Bourse aux artistes locaux", avec l'objectif de présenter aux responsables de structures présents (villages

vacances, fermes auberges, campings, offices de tourisme, foyers ruraux...) des spectacles (extraits d'un quart d'heure) susceptibles de passer dans leurs programmations. Cette soirée fut un succès avec de nombreux contrats à la clé pour les artistes, et ceux-ci souhaitèrent que l'opération soit reconduite l'année suivante. Comme les problèmes politiques départementaux liés au TER n'étaient pas encore résolus, le SITER est devenu depuis une Bourse aux Artistes. Le nom a été gardé car bien identifié avec le Lycée Agricole. Depuis 1994 nous en sommes à la 5ème édition, avec chaque année un nombre d'artistes candidats plus important et une augmentation de la qualité des spectacles proposés. Le comité de pilotage composé d'élèves et de partenaires culturels départementaux (ADDM, SACEM, FOL, Ecoles d'artistes...) sélectionne les spectacles et prépare le programme des conférences du matin (cette année "Internet et les musiciens", "bilan et perspectives des cafés-musique").

en pratique

Le SITER se déroule en février car c'est une période creuse pour les artistes (et pratique pour les évaluations). Les élèves travaillent sur le projet à partir d'octobre deux heures par semaine en cours et sur leurs temps libres pour les rendez-vous extérieurs.

Ils se répartissent en groupes publicité-sponsors, presse, public, artistes, coordination.

Parmi les tâches originales effectuées par les élèves, citons la négociation de partenariat financier et matériel, l'organisation de conférences de presse, la réalisation d'émissions radio, la participation au comité de sélection des artistes...

La semaine du SITER est banalisée. Le début de la semaine est consacré à la préparation de l'accueil, des expositions, de la billetterie, des casse-croûte concerts...

Les spectacles et conférences ont lieu le jeudi et vendredi. Les régies lumière, son, vidéo, plateau, sont assurées par les élèves avec l'aide de régisseurs professionnels de théâtres partenaires.

Une vidéo des spectacles est réalisée en "tourné-monté" avec deux caméras et les artistes peuvent en disposer pour leur promotion.

Les retombées

- Pour les élèves : outre l'intérêt direct (acquisition de savoir et savoir-faire, cette expérience est souvent capitalisée lors d'entretien de motivation pour entrer en IUT animation ou en BTS EFS ou directement dans le cadre de leur profession: plusieurs parmi les anciens collaborent à l'organisation de festivals dans la région. Les travaux des élèves sont évalués sous forme d'un dossier + pratique comportant une partie groupe et une partie individuelle, et par un devoir sur table fondé sur une étude de cas. Les retombées pour les artistes sont évaluées en octobre par questionnaire, pour la promotion suivante. Par ailleurs, les élèves de première année sont invités aux spectacles : ils voient ainsi travailler leurs aînés et décident ensuite s'ils sont d'accord pour reprendre le projet l'année suivante.

- Pour le lycée : valorisation de la filière Services et découverte de l'établissement par un public nouveau. Positionnement dans des réseaux culturel et artistique professionnel

- Pour les artistes : des retombées économiques à travers des contrats d'engagement (une trentaine de contrats directs ou induits l'an passé). Des rencontres fructueuses avec des jeunes qui deviennent un public potentiel.

- Pour les diffuseurs en milieu rural : la mise en place de programmations culturelles plus pertinentes car construites à partir de rencontres avec les artistes.

■ Christian Vermorel
Professeur d'ESC
Lycée de Carpentras

De Marjolaine à Génépi... une aventure musicale

Dans les années 70/80, Alain Balembois a été l'instigateur d'une aventure musicale : formation de chorales d'élèves, tournées et enregistrement de disques. Nostalgie...



◆ *Champs Culturels* : Comment a commencé l'aventure de Marjolaine ?

Alain Balembois : En 1976, en arrivant au lycée agricole de Vendôme, un rapide sondage me permet de constater que bon nombre d'élèves sont intéressés par des activités musicales. Le mélange de jeunes urbains avec les beaucerons de souche aurait pu donner un mélange explosif, mais l'activité au sein du groupe Marjolaine a été plutôt fédératrice. Nous avons été aidés au départ par l'équipe éducative. Après le premier spectacle, le directeur nous a donné son appui pour tous les projets que nous allions construire.

Le premier projet a été le résultat d'un pari entre les élèves et moi : l'enregistrement d'un disque 33T. Nous prenons contact avec l'inspection, qui nous promet le financement, et nous met en contact avec notre regretté camarade André Pachet qui vient à Vendôme, pendant un week-end, et nous enregistrons un quinzaine de titres. Avouons que les conditions d'enregistrement étaient plus que précaires, qu'un bonne dizaine d'élèves chantaient carrément faux, et que bien qu'ils aient compris l'importance de l'enjeu et qu'ils se soient eux-mêmes placés très loin derrière le groupe, ils ont tout de même chanté avec tout leur cœur !

Le disque sort fin juin. Succès immédiat : en trois

jours, nous sommes rentrés dans nos frais !

◆ *Champs Culturels* : Et ce faisant, non seulement le groupe Marjolaine a pu continuer son travail, mais le disque a suscité des demandes dans d'autres établissements.

Alain Balembois : Nous avons réalisé deux autres disques, et fait deux tournées en partenariat avec mes collègues de la région Bourgogne et Franche-Comté, et l'année suivante dans la région Poitou-Charentes. C'est à partir de cette époque que je suis intervenu dans différents établissements qui avaient une demande forte en musique (Carpentras, Quetigny, Brette-les-Pins, Fontenay-le-Comte...). Je crois pouvoir dire qu'à chaque fois, ces stages ont été très positifs grâce à la méthode très pragmatique que j'avais initiée.

◆ *Champs Culturels* : Parlons-en, de cette méthode : elle a le mérite d'être simple, et de faire appel à l'oreille et à la mémoire.

Alain Balembois : Je l'ai utilisée pratiquement sans changement pendant mes quinze ans d'activité musicale en lycée agricole. En ce qui concerne le choix du répertoire, nous n'avions pas les moyens de nous payer les énormes droits que nous demandait la SDRM, si nous voulions

Le SITER en quelques chiffres

- ◆ 700 spectateurs au total dont 120 élèves de primaire venus assister aux spectacles pour enfants de l'après-midi.
- ◆ 30 spectacles présentés (en extraits d'un quart d'heure).
- ◆ 50 diffuseurs présents (associations, agents, comités d'entreprises, villages vacances, comités des fêtes...).
- ◆ 3000 dépliant programme.
- ◆ 600 catalogues des spectacles et artistes.
- ◆ Deux conférences de presse, 12 articles de presse, 10 heures de radio.
- ◆ Un budget de 40.000 F. financé par un PAE, des subventions des partenaires et la participation du lycée.
- ◆ 30 partenaires.
- ◆ 30 élèves ... et un professeur.

interpréter des chansons du moment. Nous restaient deux solutions: la composition, ou l'arrangement de chansons traditionnelles faisant partie du domaine public. En 1976, à Vendôme, avec une population lycéenne composée pour une part de "baba cool", et à une époque où florissaient des groupes comme Tri Yann, Mélusine ou Malicorne, le choix a été vite fait.

La technique d'apprentissage est tout aussi pragmatique: comme je ne pouvais recourir aux techniques classiques de lecture et de pratique musicales acquises, il a fallu faire appel au travail de l'oreille. Je choisissais les chansons en fonction de leur difficulté, de leur rythme, et de leur capacité à être harmonisées à plusieurs voix. Puis je travaillais sur l'harmonisation de ces chansons, en général à trois voix: aigu, médium et basses. Mon incapacité d'écrire la musique faisait que je devais enregistrer la voix de tête, puis, avec le piano ou la guitare, créer les deux autres voix, et les enregistrer à nouveau pour que chaque groupe puisse travailler la sienne. La plupart du temps, ces harmonisations étaient très simples, car j'utilisais la bonne vieille méthode de la tierce qui ne représentait pas de difficulté majeure de mémorisation. Les années et l'expérience aidant, les derniers disques comportaient quelques arrangements plus sophistiqués.

Je faisais alors travailler les groupes un par un, puis une fois que les chanteurs étaient sûrs de leur partie, nous faisons des duo voix de tête - aigus, ensuite voix de tête - basses et enfin les trois voix ensemble. Cette technique permettait d'arriver très vite à un résultat satisfaisant pour l'oreille, ce qui était très important pour des jeunes qui n'auraient pas accepté le travail compliqué et long des chorales traditionnelles. Ceci dit, une fois cette approche terminée, ils acceptaient plus facilement de travailler de façon plus intensive afin de perfectionner le résultat. La chose la plus importante que j'ai essayé de leur faire passer était l'écoute, car dans un groupe variant de 50 à 75 individus, il était impossible d'arriver à un rendu convenable si chacun chantait pour soi.

◆ *Champs Culturels : Et les musiciens?*

Alain Balembois : La plupart des musiciens ont été formés de la même façon. Il s'agissait pour la plupart de guitaristes et de percussionnistes, mais il y a eu aussi des violonistes, accordéonistes, flûtistes, joueurs de bombarde, pianistes, bassistes, batteurs etc. J'ai eu la chance d'avoir de très bons instrumentistes, bien supérieurs à moi, qui ont pris en charge la formation des néophytes, et qui ont contribué de façon remarquable à l'équilibre et à la stabilité des groupes, car les chanteurs savaient qu'en cas de défaillance, les musiciens assuraient derrière.

◆ *Champs Culturels : Le moins qu'on puisse dire, c'est que ces chorales ont été largement soute-*

nues par les chefs d'établissement, de Vendôme d'abord, et de Blanquefort ensuite.

Alain Balembois : Le Directeur de Blanquefort a soutenu ce travail. Ce qui nous a permis de faire un premier disque, avec Génépi. Il en sera de même les deux années suivantes, avec en prime un 45.

◆ *Champs Culturels : Bilan?*

Alain Balembois : Je ne sais pas si le mariage de cette méthode très pragmatique et d'un répertoire facile et apprécié ont été les éléments majeurs du succès des groupes Marjolaine et Génépi. Mais lorsque je revois des anciens de ces groupes, ils me disent se souvenir de deux choses: la première est d'être parvenu à faire quelque chose dont ils pouvaient être fiers; la deuxième, c'est que l'appartenance à ces groupes leur a permis de vivre des moments forts à l'internat, en studio, en tournée, en concert, et que pour la plupart, c'est le meilleur souvenir de leur scolarité. Beaucoup d'élèves ont continué à chanter; certains animent des petits groupes; aujourd'hui encore, je joue avec trois des anciens musiciens de Génépi dans un groupe de musique irlandaise.

Deux choses encore pour ce bilan. D'abord, je voudrais insister sur le fait que le soutien de tous était indispensable au succès de telles activités. Comme toujours, il s'est trouvé quelques grincheux chroniques râlant systématiquement contre tout ce qui perturbait le train-train quotidien, mais à chaque fois, mes collègues leur ont expliqué l'intérêt qu'avait cette activité pour les élèves, mais aussi pour le rayonnement du lycée. Qu'ils en soient remerciés... avec quelques années de retard.

Et enfin, quitte à être provocateur, et au risque de passer pour un détestable passiste, il me semble qu'une telle expérience ne serait plus possible aujourd'hui.

◆ *Champs Culturels : Tiens donc !*

Alain Balembois : Peut-être parce que l'esprit a changé, que les animateurs sont devenus des professeurs, qu'ils n'ont peut-être plus de temps à animer des clubs au sein des associations. Quand un élève entrait dans un Lycée Agricole il y a quelques années, il découvrait un lieu très privilégié, peu d'élèves, un cadre protégé, des infrastructures uniques (foyer et association), et un "prof de socio", qui avait souvent la possibilité d'intervenir en fonction des besoins des élèves ou de l'établissement, plutôt qu'en fonction d'un programme. J'ai l'impression de vous parler d'un temps que les moins de 20 ans ne peuvent pas connaître...

Mais ce dont je peux témoigner, c'est de l'extraordinaire plaisir que j'ai eu à faire ce travail et je pense pouvoir affirmer que cela amenait dans l'établissement des rapports interpersonnels et une qualité de vie exceptionnels.

Musiques et ses bas- Lycée agricole

**Une action de diffusion musicale,
dans laquelle formation initiale
rime avec animation rurale**

Quand on est situé à plus de 40 km des plus proches villes (Laon ou Saint-Quentin), on se pose, et on pose aux étudiants de BTS, la question de la diffusion culturelle et de l'accès à la culture.

La mise en place du projet "Musiques sur la RN2 et ses bas-côtés" est d'abord un exercice de mise en place d'une action d'animation culturelle en milieu rural.

Premier constat: peu ou pas de salles dans les villages. Les cafés se sont donc imposés naturellement comme lieux possibles de diffusion, avec l'avantage d'être les derniers lieux de sociabilité encore vivants. Puis vient le temps des contacts avec les partenaires: les cabaretiers, évidemment, puis les correspondants associatifs: *Jazz O2*, *Rock O2* (avec le Festival Rock du *Devenir* de St-Quentin), les associations de soutien aux projets culturels issues de la communauté de communes de Thiérache; du centre *Tac-Tic*.

Au fond, rien de plus habituel pour une action de type animation en milieu rural.

Mais la grande découverte, ce sont les artistes eux-mêmes. Loin de la musique surmédiatisée, consommée à longueur de journée sur des radios spécialisées et stéréotypées, les étudiants ont pu échanger avec les artistes, et parler de leur pas-



sur la RN2 côtés de la Thiérache

sion, de leur métier : point de grosse tête pour les chanteurs, et les musiciens de *Marcel et son orchestre*, qui sortaient avec succès des *Eurockéennes* de Belfort, ou de *Useless*, qui vient de signer avec une major, et la même ardeur pour *Bec à Foin* ou *Mobydick*, plus locaux. Bref, la grande découverte, ce fut que la musique peut être autre chose qu'un objet de consommation.

Le dernier aspect, et non le moins important, c'est l'entrée de la musique dans le lycée, sous différentes formes, conséquence directe de la mise en place du projet initié par les étudiants :

- conférence de Patrick Verbeke sur le blues ;
- animation musicale très bretonnante par le groupe *Dornegan*, au cours d'une semaine d'intégration pour la classe de seconde ;
- tentative de mise en place par les élèves d'un groupe de musique ;
- organisation par le professeur de philosophie d'un atelier «Tambours du Bronx», avec un animateur, pour les élèves de 4ème et 3ème technologique ;
- intervention de BB-Sheriff, reggaeman et ghanéen, qui est venu apprendre le djembé aux élèves qui ont participé au voyage en Côte d'Ivoire ;
- préparation de la Fête de la Musique avec un nouveau concert de *Bec à Foin*.

Que la musique soit vivante et à vivre plutôt que simplement à consommer, c'est certainement la meilleure conclusion provisoire que l'on peut donner d'un projet en devenir...

■ Régis Piechowiak
Professeur d'ESC
Lycée agricole de la Thiérache



■ REGARDS CROISÉS

Les Moiss'Batteurs

Quand des musiciens de «Buff'Groll'» et de «Sue et les Salamandres» décident de faire d'une ancienne moissonneuse un instrument de percussions, ça donne les Moiss'Batteurs, délire acoustique et visuel qui ne pouvait laisser indifférent un lycée agricole.

Des musiciens de Parthenay ont donné une seconde vie à une vieille moissonneuse batteuse *Class* de 1968, pour en faire une machine à percussions : recyclée, la machine agricole devient bel et bien une structure métallique vivante et vibrante. Voilà un projet bien séduisant pour un lycée agricole ! C'est en assistant à une démonstration que l'idée de transposer l'action au lycée d'Angoulême s'est imposée.

L'action est menée dans le cadre du nouveau programme d'ESC en BTS. La pédagogie du projet y a en effet fait une intéressante avancée, et a permis que la classe de BTS ACSE, volontaire pour cette opération, mène à bien cette aventure sonore.

Des rencontres préliminaires ont été nécessaires pour en établir avec les musiciens les différentes étapes :

- trouver une machine agricole adéquate, moissonneuse batteuse, machine à récolter les haricots... ou tout autre engin agricole susceptible de réveiller des sons inouïs. C'est un exploitant des Deux-Sèvres, convaincu de l'originalité du projet, qui nous a cédé sa vieille moissonneuse *John Deyre*.
- travailler ensuite l'instrument, pour ôter tous les éléments dangereux, désosser le moteur, le remonter sur le toit, sonder les résonances intéressantes et en rajouter : travail qui ne peut se faire qu'avec les musiciens qui guident les étudiants.

Cette phase de construction de la machine prend en compte non seulement les aspects sonores, mais aussi visuels, puisque la machine remontée sera peinte, et éclairée.

L'atelier musical

La classe de BTS regroupe des étudiants dont l'intérêt pour le monde culturel et artistique est très varié. Ils sont 21, et seuls deux ou trois avaient jusqu'alors une formation musicale. C'est pourquoi, pendant trois journées, des cours de percussions ont été conduits en alternance avec l'atelier machinisme : pour apprendre des rythmes, élaborer des phrases musicales, improviser...

Les étudiants continueront l'an prochain, en vue de la préparation du spectacle de démonstration : une dizaine d'entre eux joueront sur la moiss'batt', et les autres sur tous les instruments d'accompagnement : poubelles, bidons, boîtes de conserve, roues de vélo (nos voisins d'Emmaüs sont très contents de nos visites !)

Ce type de projet est passionnant : l'investissement des étudiants remplit de joie la prof d'ESC que je suis ; la souplesse de l'équipe pédagogique (que je remercie ici) est une condition nécessaire au bon déroulement du projet, et surtout le soutien de l'équipe administrative rend légitime le volet "animation" de mon métier. Que souhaiter de plus ?

Présentée dans le cadre de l'opération Pygmalion "Education artistique", cette action pédagogique devrait faire des émules mécano-artistiques dans la région... et rendez-vous est pris pour l'an prochain.

■ Murielle Kamprath
Professeur d'ESC
Lycée de l'Oisellerie - Angoulême

Approche musicale en 4^{ème}-3^{ème} techno

S'engager dans des démarches exploratoires, pour dégager des pistes de travail : nul doute que nos pratiques doivent se construire à partir de ces expériences modestes et essentielles, entre plaisir de la découverte et rigueur des apprentissages.

Ma pratique liée à l'éducation musicale concerne essentiellement les classes de 4^e et 3^e technologiques.

Elle se fonde avant tout sur un apprentissage de l'écoute, clef de voûte de toute démarche de découverte de type musical, en une sorte de trajectoire humaniste qui consiste à réfléchir sur le passé pour aller vers l'avenir.

Dans ces classes, il s'agit avant tout d'une tentative de remédiation (faire sauter les interdits, inhibitions et autres prénotions) par le JEU, au sein duquel se mêlent plaisir, rigueur et prise en compte de ses difficultés.

La musique joue ici le rôle de lien entre les connaissances, la jouissance immédiate, et le champ relationnel, source de questionnement.

Genèse

J'ai commencé avec les élèves une longue phase d'échanges, aux cours desquels il fut question de découverte d'autres musiques, mais aussi de celles de son groupe (la musique prise ici comme facteur de "reliance" entre les membres d'une même "tribu"). Je me laissai un peu plus d'un mois pour construire une progression alliant curiosité, interrogation et pratiques nouvelles, mon objectif premier étant de faire prendre une revanche massive de l'auditif sur le visuel.

Les élèves m'offrirent alors les enregistrements classiques de leurs parents, dubitatifs, presque bravaches pour les plus curieux d'entre eux. Nous apprê-

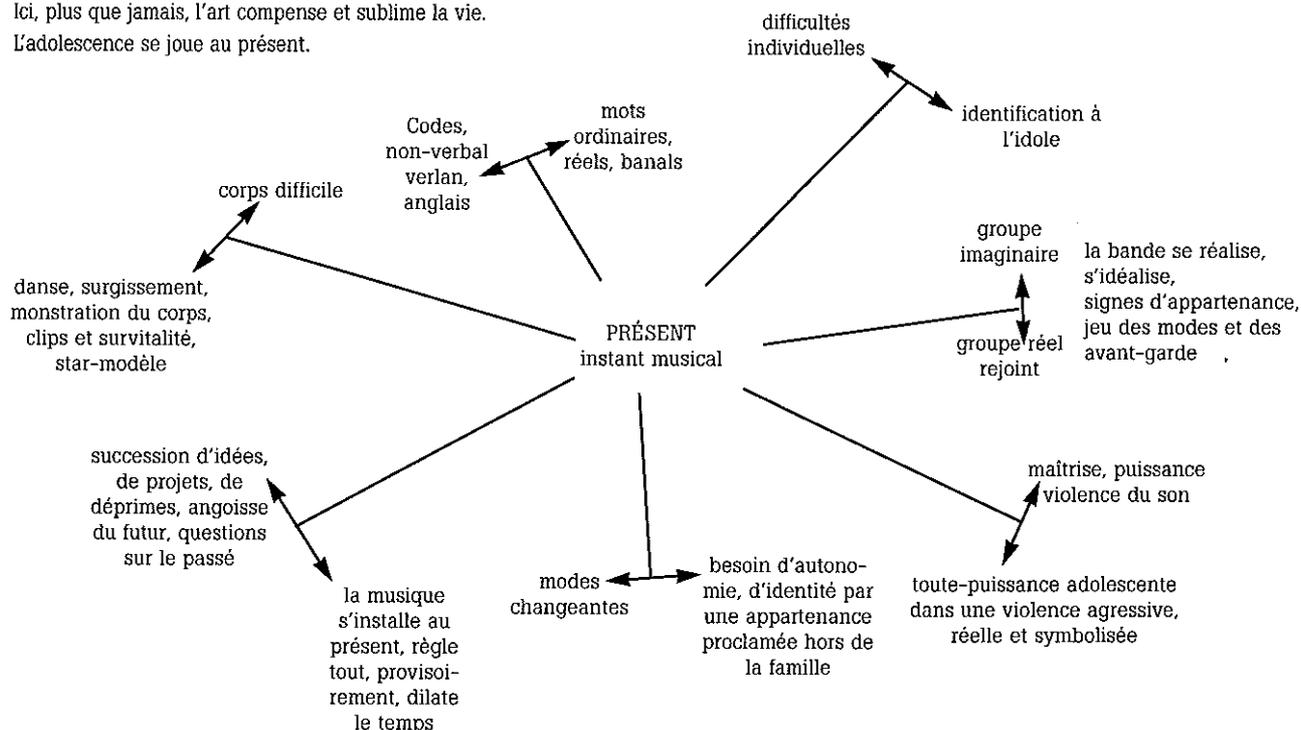
ciâmes des chants grégoriens, Sainte-Colombe, Vivaldi, Bach, Beethoven, et leur préféré, Mozart, "pour sa pêche".

Des questions sur l'époque classique, les musiciens virtuoses, l'orchestre et l'instrumentation (l'utilisation de différents instruments de l'orchestre dans la composition, en fonction du timbre, de l'articulation, de la tessiture, des possibilités et faiblesses de chacun...), la vie des compositeurs ou encore l'écriture musicale, trouvèrent leurs réponses, conservées sous la forme d'une prise de note régulière, ponctuée de commentaires et ajustements divers. Les jeunes comprirent très justement, pour la plupart, que certaines traditions musicales sont liées à des us et coutumes, caractères, manières de dire et de sentir d'une époque.

Ce stade fut suivi d'une initiation au solfège dans

Liens musique adolescence

Ici, plus que jamais, l'art compense et sublime la vie. L'adolescence se joue au présent.



■ Jean-Michel Dupéchaud

"LA TORDUE"

au Lycée de Brive-Objat



Beaucoup de lycées agricoles élaborent, avec l'association des élèves, des actions de diffusion du spectacle vivant. Exemple à Brive, avec un spectacle de grande qualité, rendu possible par un travail de partenariat.

le but d'appréhender que la théorie définit des échelles musicales que la pratique corrige souvent. Ces précisions furent complétées et associées à l'audition attentive de musiques différentes, et de figures musicales particulières.

Une phase sensible et visuelle, davantage "socio-culturelle", commença avec un regard critique et enthousiaste sur le film culte de Milos Forman, *Amadeus*. L'étude de la bande son, du scénario, du jeu des acteurs et de la démarche du cinéaste fut reprise par d'autres films sur des musiciens plus contemporains comme *Les Doors*, d'Oliver Stone. J'ajoutai des extraits d'ouvrages revisités par nos soins. Si le souci de l'exhaustivité fut, en toute logique, écarté au profit d'artistes emblématiques et de coups de cœur, le manque de temps nous conduisit à des coupes franches fort discutables.

Grâce au jeu des devinettes musicales, chacun fit entendre aux autres une œuvre de son choix. Jazz, rock, Hendrix, Nirvana ou Beatles se rencontrèrent parfois cahotiquement sous la forme d'exposés ou de brèves prestations musicales. Des soirées furent organisées autour du répertoire de Jacques Brel, du Heavy Metal et d'un Big Band. Ces temps de création et d'écoute provoquèrent de vives réactions, sortes de "faux plis" dans le temps régulier de l'école, fractures imprévisibles dans le continuum scolaire.

La diffusion des musiques constitua également le fond musical de certains des cours qui suivirent, à la manière d'un fil rouge, transformant progressivement nos hommes roseaux à l'écoute fluctuante en roseaux penchés...

Choisir d'évoquer la musique passe également par l'approche sensible du chant, à la fois libre et rigoureuse, ce que nous avons peu eu le temps de faire, compte tenu de l'emploi du temps.

Ce constat fit alors germer dans l'esprit de quelques-uns l'idée d'une semaine culturelle consacrée à la musique et à ses pratiques...

■ **Pascale Beaux**
LPA viticole Bel-Air
69220 Belleville

Au lycée agricole de Brive-Objat, les concerts, qu'ils soient "jaunes", "noirs" ou "blancs", s'installeraient presque comme une tradition, depuis sept ans que nous en organisons, au rythme de deux à quatre par an.

Financés par l'association des élèves et une participation des élèves à l'entrée (de 10 à 20 francs), parfois ouverts sur l'extérieur, ils sont le témoignage d'une dimension festive au lycée (danser, chanter et rire, n'est ce pas vivre ?), mais aussi bien sûr l'occasion d'une ouverture culturelle des jeunes à travers l'écoute de musiques différentes, la rencontre avec des traditions musicales "autres".

Cette année, après un premier concert de Salsa, avec le groupe de Limoges Catimbo, nous avons décidé de "lancer" quelque chose autour de la chanson française. En juin 97, une rencontre avec les animatrices du théâtre *Les sept collines* de Tulle et l'animateur culturel (Jean-Michel Varsille) de la Fédération des associations laïques de la Corrèze nous permit de nous associer aux projets de décentralisation culturelle en milieu rural du théâtre. Chanson ou théâtre? L'idée de rapprocher davantage encore (jusque dans les champs !) les créateurs des spectateurs et d'accueillir des artistes de renommée nationale était bien alléchante !

En accord avec les associations de Voutezac, notamment le comité des fêtes, il fut décidé de programmer le spectacle du groupe *La Tordue* le 12 Mars 98.

Avec les *Têtes raides*, *La Tordue* est certainement l'un des groupes phares de la chanson néo-réaliste française. Le trio multi-instrumentiste (guitares, piano, accordéon, contrebasse, percussions, cuivres) a déjà enregistré 2 CD, multiplié les tournées et obtenu une reconnaissance nationale unanime. Présent à Tulle en janvier, nous avons pu, avec les élèves inscrits à cette sortie culturelle, apprécier leur polyvalence musicale (rock, rumba, polka, flamenco et java,...), leur sens du rythme, leur poésie réaliste ou sensuelle, leurs textes parfois très engagés, leur humour et leur générosité. Sans "tambour ni trompette", sans "frime" ni excès, *La tordue* est en train de s'imposer comme un digne représentant du courant réaliste de la chanson française du vingtième siècle.

Ce concert a été un événement exceptionnel pour l'animation culturelle du Lycée: c'est la première fois que nous accueillions un groupe d'une telle envergure. C'était aussi un événement culturel local notamment au sein du milieu rural qu'a apprécié le public, puisque plus de cent personnes extérieures, venant des cantons environnant le Lycée, de Brive, et même de Limoges, étaient présentes dans notre auditorium, certes vétuste et inconfortable, mais bien précieux car c'est la seule salle de spectacle de la commune de Voutezac acceptant plus de deux cent personnes ! Les élèves du LEGTA de Brive-Objat et du LEGTA de Naves (environ une centaine), ont donc été mêlés à ce public.

En accord avec les associations de Voutezac, nous avons fixé le prix d'entrée des élèves adhérents de l'A.S.C. à 20F, des élèves non adhérents ou extérieurs à 30F, à 50F pour les adultes. La recette a été reversée aux associations de Voutezac qui achetaient le spectacle.

Cette exemple de partenariat local, (définition du projet, information, organisation), en adéquation avec la mission d'animation du milieu de notre Lycée et de l'A.S.C. me paraît bien évidemment à conforter dans les années futures. Nous avons, par exemple, convenu avec le comité des fêtes d'échanger systématiquement des informations sur les manifestations culturelles des uns et des autres.

Pour autant ce bilan "globalement positif" doit être nuancé :

Que dire de l'absence régulière de la quasi totalité du personnel de l'établissement, bien sûr informée, voire invitée aux manifestations culturelles internes au lycée ? (et de tordre le cou au concept mou de "communauté éducative" !)

Que dire aussi de l'absence même des deux tiers des effectifs élèves internes ?

Que dire enfin des conditions techniques "limites", de notre salle de spectacle, dénoncées par le régisseur technique du groupe ?

■ **Philippe De Murcia**
Professeur d'Éducation socioculturelle
Lycée Agricole de Brive Objat

BIBLIOGRAPHIE

- ◆ *Les musiques amplifiées dans la ville, des enjeux en matière de socialisation, d'environnement sonore*, Agen, Florida-GEMA, 1993.
- ◆ *Les musiques nouvelles dans les politiques culturelles locales - Projets et réalisation autour des musiques actuelles*, St-Denis, Ed.: VMV, 1992.
- ◆ *Les politiques publiques et les musiques amplifiées*, Agen, GEMA-Florida-ADELS, 1996.
- ◆ *Musique - Etat et culture*, Paris, La documentation Française, 1992.
- ◆ *Musiques urbaines*, Ministère de la Culture, Préfecture de la région Rhône-Alpes, Direction régionale des affaires culturelles, Venissieux, Ed. Paroles d'Aube (2 rue du Château), 1996
- ◆ AUGOYARD (Jean-François), TORGUE (Henry), *A l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*, Paris, Parenthèses, 1995, 208 p.
- ◆ BAZIN (Hugues), *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.
- ◆ BOCQUET (José-Louis), PIERRE-ADOLPHE (Philippe), *Rap ta France*, Paris, Flammarion, 1997, 265 p.
- ◆ BOCQUET (José-Louis), PIERRE-ADOLPHE (Philippe), *Rapologie*, Paris, Mille et une nuits, 1997.
- ◆ BOUDINET (Gilles), *Pratiques rock et échec scolaire*, Paris, l'Harmattan, 1996, 192 p.
- ◆ CALVET (Louis-Jean), *Les voix de la ville : introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot, 1994.
- ◆ CHION (Michel), *Le*

son, Paris, Nathan, à paraître.

◆ CHION (Michel), *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Buchet Chastel-INA, 1995, 192 p.

◆ CHION (Michel), *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

◆ CHION (Michel), *Musiques, médias et technologies*, Paris, Flammarion, coll.: Dominos, 1994, 128 p.

◆ CHION (Michel), *La Symphonie à l'époque romantique: de Beethoven à Mahler*, Paris, Fayard, 1994

◆ CHION (Michel), *Le Promeneur écoutant, précis d'acologie*, Paris, Plume, 1993, 196 p.

◆ CHION (Michel), *Le Poème symphonique et la musique à programme*, Paris, Fayard, 1993.

◆ CHION (Michel), *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992.

◆ CHION (Michel), *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983.

◆ CHION (Michel), *La Musique électroacoustique*, Paris, PUF, 1982.

◆ DARRE (Alain), *Musique et politique - Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996.

◆ DELALANDE (François), *La musique est un jeu d'enfant*, collab. Jack Vidal, Guy Reibel, Paris, Buchet Chastel, 1997, 194 p.

◆ DELALANDE (François), DUMAURIER (Elisabeth), CÉLESTE (Bernadette), *L'enfant du sonore au musical*, Paris, Buchet Chastel-INA, 1997, 179 p.

◆ DUFOUR (Hugues), FAUQUET (Joël-Marie), (sous la direction de), *La musique: du théorique au politique*, Paris,

Ed: Aux amateurs de livres, Diffusion: Klincksieck, 1991.

◆ DUPRESNE (David), *Yo! Révolution rap: l'histoire, les groupes, le mouvement*, Paris, Ramsay, 1991.

◆ GILLET (Charlie), *Histoire du rock'n'Roll*, Paris, Albin Michel, 1986.

◆ GREEN (Anne-Marie), *Des jeunes et des musiques: rock, rap, techno...*, Paris, L'Harmattan, 1997, 319 p.

◆ GREEN (Anne-Marie), *Les Adolescents et la musique*, Paris, EAP, 1986, 176 p.

◆ HENNION (Antoine), *La passion musicale, une sociologie de la médiation*, Paris, Ed.: Métailié, 1993, 416 p.

◆ HENNION (Antoine), *Comment la musique vient aux enfants: une anthropologie de l'enseignement musical*, Paris, Anthropos, 1988, 239 p.

◆ HENNION (Antoine), *Les Professionnels du disque: une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981, 264 p.

◆ HENNION (Antoine), MIGNON (Patrick), *Rock: de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, 1991, 283 p.

◆ LAPASSADE (Georges), ROUSSELOT (Philippe), *Le rap ou la fureur de dire*, Ed.: L. Talmart, 1990.

◆ LEFEUVRE (Gildas), DENAYROU (Richard), SUBILEAU (Jacques), *Musiques actuelles, regards en trois dimensions*, St-Denis, Ed.: VMV, 1997.

◆ SUBILEAU (Jacques), *Influences des nouvelles technologies sur les pratiques musicales des jeunes*, St-Denis, Ed.: VMV, 1996.

◆ SUBILEAU (Jacques) et Al, *Itinéraires de l'être*

musical - L'action musicale en direction des enfants, des adolescents et des jeunes, St-Denis, Ed.: VMV, 1995.

◆ SUBILEAU (Jacques), MATHERON (Corinne), *Jeunes, musiques et médiation*, St-Denis, Ed.: VMV, 1994.

GUIDES

- ◆ *Guide de l'acoustique des lieux de musiques amplifiées*, IRMA, 1995.
- ◆ *L'officiel de la musique*, - Guide annuaire des musiques actuelles - IRMA, 1996.
- ◆ *Guide-annuaire des musiques et danses traditionnelles*, IRMA, 1993.
- ◆ CHEVEREAU (Pascal), DANIEL (Luc), *Profession Organisateur - Guide de l'organisateur de concerts* - IRMA, 1995.
- ◆ LE SAGERE (Stéphane), *Profession artiste - Guide du musicien et intermittent du spectacle* - IRMA, 1994.
- ◆ LEFEUVRE (Gildas), *Le producteur de disques*, Paris, Dixit-IRMA, 1994

ADRESSES

- ◆ **ARDIM** - Agence régionale pour la diffusion et l'information musicale - 32 rue de la république 69002 Lyon - Tél: 04 72 77 84 30
- ◆ **ARIAM** - [Association loi 1901] 9 rue la Bruyère - 75009 Paris 09 - Tél.: 01 42 85 45 28 - Fax: 01 48 74 46 59
- ◆ **ARSEC** Agence régionale Rhône-Alpes de services aux entreprises culturelles - dir. Francis Esther - 8 rue Griffon 69001 Lyon - Tél: 04 78 39 01 05
- ◆ **CENAM** (Centre

National d'Action Musicale) 11-13 rue de l'Escault 75019 Paris - Tél: 01 40 36 50 50

◆ **Centre d'information du jazz** 11-13 rue de l'Escault 75019 Paris - Tél: 01 40 36 50 50

◆ **Centre d'information du rock** - Cité de la musique - Parc de la Villette - 211 av J. Jaurès 75019 Paris - Tél: 01 42 00 12 11

◆ **CRESSON** - Espace sonore environnement urbain - Ecole d'architecture 60 av de Constantine - 38000 Grenoble - Tél: 04 76 69 83 36.

◆ **DMD** (Direction de la Musique et de la Danse) Ministère de la Culture - 53 rue St Dominique Paris 7ème - Tél: 01 40 15 80 00 : Directeur: Anne CHIFFERT - Dir. adj.: Florence de FOUCAUD

› Délégation à la danse: Délégué: Didier DESCHAMPS - Dél. adjointe: Laurence BASSANO

› Département de l'enseignement: Chef de département: Thierry JOPECK - Adjoint: Marie-Pierre BOUCHAUDY

› Département de la création: Chef du département: Patrick JURE - Adjoint: Pascal MURGIER

› Département de la chanson, du jazz et des industries musicales: Chef du département: M.BAMBERGER

› Sections jazz, rock et chanson: Françoise CHAUDENSON

› Audiovisuel: Thierry GIACOMINO

› Département du patrimoine musical: Chef du département: Florence TOUCHANT

› Département de l'action régionale, interna-

tionale et des publics: Chef du département: Vincent NIQUEUX - Tél: 01 40 15 88 50 - fax: 01 40 15 88 21

› Département de l'administration et des finances: Dominique PONSARD

› Service de la communication: Responsable du service et relations presse: Brigitte JAIS.

◆ **GEMA** - Groupe d'étude sur les musiques amplifiées - 10 rue Ledru-Rollin BP 181 - 47005 Agen Cedex - Tél: 05 53 47 78 90

◆ **GRM** - Groupe de recherche musicale - Maison de la radio - tél: 01 42 30 29 88 - fax: 01 42 30 49 88

◆ **Institut de pédagogie musicale et chorégraphique** - Parc de la Villette - 211 av J. Jaurès 75019 Paris - tél: 01 42 40 27 28

◆ **IRCAM** - Tél: 01 44 78 12 33

◆ **IRMA** - Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles - 21 bis rue de Paradis - 75010 PARIS - Tél: 01 44 83 10 30 - 10 à 13 h ventes - 14 à 18 vente + consultation - Service formation: responsable M. Bertrand MOUGIN

◆ **Jeunesse et sports** - Chargée de la musique: Mme DIOUDONNAT - Tél: 01 40 45 97 68

◆ **Observatoire des politiques culturelles** - 1 rue du vieux temple - Grenoble - tél 04 76 44 33 26

◆ **VMV** (Villes et miroirs de villes) - 13 rue Fontaine - 93200 St Denis tél 01 48 09 03 87 - Mél: SUBVMV@wanadoo.fr

◆ **36 15 Musique**

› Département de l'action régionale, interna-

Champs

culturels

Direction générale de l'enseignement et de la recherche

CHAMPS CULTURELS

est la revue du réseau DGER
«Action Culturelle», dont la
coordination est assurée par:

Joël TOREAU
LEGTA de Venours
86480 . ROUILLÉ
Tél / Fax: 05 49 43 62 59
joel.toreau@educagri.fr

Contact DGER:
Pascal FAUCOMPRÉ
FOPDAC - Développement ani-
mation Rurale - Action culturelle
1ter Avenue de Lowendal
75349 PARIS 07 SP
Tél: 01 49 55 52 82
FAX: 01 49 55 50 68



Au programme des
prochains numéros de
Champs Culturels :

● approche culturelle de
l'environnement (sortie
prévue en décembre 98)

● écrit et pratiques
culturelles (en juin 99)

Merci de nous faire part
de vos suggestions,
remarques, propositions
d'articles dès maintenant.

CORRESPONDANTS RÉGIONAUX DE CHAMPS CULTURELS

Alsace
J.L. SONTAG
LEGTA WINTZENHEIM
68920 Wintzenheim
Tél: 03 89 27 06 40
Fax: 03 89 27 19 52

Aquitaine
Martine HAUTHIER
CRARC - LEGTA Libourne
33570. Montagne
Tél: 05 57 25 13 51
Fax: 05 57 51 36 81

Auvergne
Mme DEMONTARD
SRFD
Marmilhat - 63370 Lempdes
Tél: 04 73 98 01 93
Fax: 04 73 91 37 76

Bourgogne
Yves LHOMET
LPA Charolles
Chemin d'Ouze - BP 13
71120 CHAROLLES
Tél: 03 85 24 28 50
Fax: 03 05 25 05 50

Bretagne
Françoise FLAGEUL
LEGTA Rennes/Le Rheu
Route de Cintré BP25 -
35650. Le Rheu
Tél: 02 99 29 73 45
Fax: 02 99 29 73 39

Centre
Brigitte GUÉGUEN
LEGTA Chartres
La Saussaye -
28630. Sours Cedex
Tél: 02 37 28 51 21
Fax: 02 37 30 86 76

Champagne- Ardenne
CHAMP'ART
Anthony THIENNOT
LEGTA Charles Battet
10120 St-Pouange
Tél: 03 25 41 64 17
Fax: 03 25 41 91 21

Franche-Comté
C. BAYER - LEGTA Vesoul
Le Grand Montmarin - BP 363
70014 VESOUL
Tél: 03 84 96 85 00
Fax: 03 84 75 63 25

Ile-de-France
Christian CHANEAU
LEGTA Brie Comte Robert
RN 19
77120 Brie Comte Robert Cedex
Tél 01 64 05 08 32
Fax: 01 64 05 75 39

Languedoc-Roussillon
Hubert LAUNAY
SRFD
3270, route de Mende
34090 MONTPELLIER
Tél 04 67 41 80 10
Fax: 04 67 41 42 40

Limousin
Annie BURGNET
LEGTA Limoges - Les Vaseix
87430 Verneuil/Vienne
Tél: 05 55 48 44 00
Fax: 05 55 00 11 40

Lorraine
Marie-Noëlle BRUN
ARA-CRIPT
Domaine de Pixérécourt
BP19 - 54220 Malzéville
Tél: 03 83 21 34 51
Fax: 03 83 21 36 82

Midi-Pyrénées
Jean-Pierre FAUCHER
LEGTA Castanet - BP 87
31326 Castanet-Tolosan Cedex
Tél: 05 61 73 04 25
Fax: 05 61 75 03 09

Nord Pas-de-Calais
François DEVIN
LPA LOMME
Rue de la Mitterrie -
59160 Lomme
Tél: 03 20 92 47 61
Fax: 03 20 09 27 99

Basse Normandie
M. LARONCHE
SRFD - 71 rue Marie Curie
14200 Hérouville Saint-Clair
Tél: 02 31 24 97 54
Fax: 02 31 24 97 01

Haute Normandie
Dominique HURIER
LPA Le Neubourg
Rue Pierre Corneille -
27110 Le Neubourg
Tél: 02 32 35 15 80
Fax: 02 32 35 89 49

Pays de Loire
Geneviève GIBAUD
LEGTA La Roche/Yon
Route de Fontenay BP 799
85020 La Roche Sur Yon
Tél: 02 51 09 82 82
Fax: 02 51 09 82 80

Picardie
Charley ILLOUZ
LEGTA Crézancy
02650 Crézancy
Tél: 03 23 71 50 70
Fax: 03 23 71 50 71

Poitou-Charentes
RUR'ART
Monique STUPAR
LEGTA Venours
86480 Rouillé
Tél: 05 49 43 62 59
Fax: 05 49 43 62 59

Provence - Côte d'Azur- Corse
Jacques TOUZAIN
LEGTA Aix Valabre
13548 Gardane-Cedex
Tél: 04 42 58 32 52
Fax: 04 42 51 56 94

Rhône - Alpes
Denise MENU
LEGTA Cibeins
Cibeins-Mirezieux
01600 Trévoux
Tél: 04 74 08 88 22
Fax: 04 74 08 88 34

**LA LETTRE
DE L'AUDIO-VISUEL**
Jean-Paul ACHARD
ENESAD
Tél: 03 80 77 25 94
Fax: 03 80 77 26 53
jp.achard@enesad.fr



Directeur de la publication : Claude Bernet
Conception : Direction générale de l'enseignement et de la recherche
FOPDAC - bureau de l'animation rurale et du développement
1 ter avenue de Lowendal - 75349 Paris 13^e SP
Résponsable de rédaction : Joël Toreau - Maquettage : Espérance Brendlé