

**CEFEDM RHONE-ALPES**

**AIN, SAVOIE, HAUTE- SAVOIE**

**Promotion : 2003/2005**

**Une nouvelle boîte dans la boîte**

**ou**

**Le métissage dans les musiques actuelles, quel  
impact dans l'enseignement de la musique  
aujourd'hui.**

**NADIA LAMARCHE**

**MUSIQUES ACTUELLES AMPLIFIEES**

## INTRODUCTION

La volonté de faire entrer les musiques actuelles au sein des lieux d'enseignement spécialisé de la musique soulève plusieurs questions et engendre une reconsidération fondamentale de l'enseignement de la musique en général.

Quels sont les intérêts musicaux et sociaux pour un élève de découvrir une nouvelle « boîte » dans la « boîte » ?

Quel est le public concerné, quelles sont les nouvelles fonctions que doit avoir aujourd'hui une école de musique et quel parcours doit elle offrir à tout élève entrant en musique, enfant, adolescent ou adulte amateur ?

En d'autres termes, la notion de métissage qui se dégage de cette rencontre et de cette confrontation des styles et des enseignements va-t-elle permettre une nouvelle façon d'envisager le parcours de l'élève dans son apprentissage, non plus de la seule musique classique, mais des musiques ?

Afin d'accueillir les musiques actuelles dans les écoles de musiques et conservatoires et de repenser au mieux l'enseignement, il est nécessaire d'analyser la situation de ces musiques dites actuelles amplifiées, et de définir comment et pourquoi elles déclencheront le bouleversement qui est nécessaire à l'enseignement de la musique en général, aujourd'hui.

## SOMMAIRE

1) L'arrivée d'une nouvelle boîte dans la boîte, rencontre et confrontation.

- a) Les intérêts musicaux et sociaux pour l'élève.
- b) Les enseignants, musiciens enseignants et l'enseignement.
- c) L'école de musique, le conservatoire et la communauté.

2) Tentative de définition des musiques actuelles amplifiées en 2005.

- De la création d'un ministère de la culture à la nomination des musiques actuelles et de ce fait leur reconnaissance.

3) L'enseignement de la musique dans le cadre d'une pensée du métissage au sens de F.Laplantine et A. Nouss.

- a) Des exemples du métissage en musique.
- b) Enseignement de la musique et notion de métissage.

4) Regard sur des lieux identifiés « Musiques actuelles amplifiées ».

- a) Le Brise Glace à Annecy.
- b) La régie 2c : Le ciel et La Chaufferie à Grenoble.

5) Conclusion.

6) Bibliographie.

## 1) L'arrivée d'une nouvelle boîte dans la boîte, rencontre et confrontation.

### a) Intérêts musicaux et sociaux pour l'élève.

Les intérêts que l'élève rencontre, dans une école de musique ou un conservatoire ayant un département musiques actuelles, sont multiples.

La possibilité, dès les premières semaines de pratique instrumentale, d'aborder la création, avec un groupe ou dans le cadre d'ateliers de pratique collective, est une des principales différences qui existe entre l'enseignement de la musique classique et celui des musiques actuelles.

Une autre distinction est d'avoir un enseignement autant oral qu'écrit basé sur l'apprentissage à travers le jeu en groupe.

Les ateliers de pratique collective permettent de travailler la formation musicale autant que la technique de l'instrument, l'écoute, le langage musical et la musique d'ensemble.

L'élève va pouvoir choisir un instrument, dans un éventail de propositions agrandi par l'arrivée des instruments électriques et traditionnels :

Exemple : la basse électrique, la guitare électrique, les claviers, l'informatique musicale, la batterie et les percussions cubaines et africaines (congas, djembé, tablas indiennes etc...) la harpe Celtique, la vièle à roue, l'accordéon diatonique etc...

Le fait d'être dans un même lieu d'apprentissage va permettre à l'élève de travailler aussi avec d'autres dont l'instrument n'est pas amplifié.

La rencontre fera naître des notions indispensables à toutes les familles d'instruments :

Le son de l'instrument, vers quoi on tend, comment cela se travaille, comment on amplifie un instrument acoustique, comment on apprend à « faire » un son de groupe d'instruments acoustiques, amplifiés...

Il est essentiel que les élèves appréhendent ces notions assez tôt dans leur apprentissage, car elles sont des facteurs fondamentaux de la musique en général, il ne faut pas attendre qu'ils aient terminés leur cursus pour les confronter à cela.

La scène, en groupe symphonique, en groupe de rock, en quatuor baroque ou en quartet de jazz, reste toujours un des moteurs de cette envie de faire de la musique pour de nombreux jeunes.

Lorsque l'on dit scène, on dit son, lumière, espace à gérer, costume et mise en scène.

Ces aspects là feront-ils aussi partie de l'enseignement qu'un élève recevra, qu'il fasse de la chanson, du classique, du baroque ou du jazz ?

L'enseignement classique aujourd'hui, tel qu'il est encore dispensé dans de nombreuses écoles et conservatoires, ne permet pas à l'élève d'aborder la création qu'après un minimum de 6 ans d'études, et les pratiques collectives hors du cours de formation musicale n'arrivent également qu'après quelques années d'études.

Dans le cadre des musiques actuelles, la majorité des musiciens ont déjà pratiqué un instrument avant de rentrer dans un cursus d'apprentissage.

D'où leur plus grande facilité dans la pratique musicale collective et la création, car ils connaissent déjà certains processus de création et, ou d'arrangement du fait de leur pratique de groupe.

Quand aux débutants, ils apprennent l'instrument, la formation musicale en lien avec un répertoire de standards Pop Rock, variété et chanson, et pratique dès la fin de la première année d'instrument la création musicale en cours collectif et la pratique musicale en groupe.

<sup>1</sup>Eric Valdenaire, directeur adjoint de l'école de Villeurbanne, fait part de son expérience et expose quelques points qui lui paraissent vraiment importants, dans le changement lié au mélange des styles de musiques, dans un même lieu d'enseignement : » (...) Cela empêche de demeurer dans le cocon des logiques du petit secteur classique, vivant dans son domaine. (...) Parce que cela nous oblige à réfléchir, par exemple sur l'acte de création. Car en musique actuelle l'acte de création est tout de suite là. (...) Ce n'est pas du tout ce dont à l'habitude en école de musique, et cela pose des tas de questions aux départements pédagogiques dits « classiques », car ces élèves qui arrivent sont déjà très avancés vis-à-vis de la création et des pratiques collectives ».

Par exemple, un élève qui débiterait la musique par l'apprentissage de la guitare électrique, aurait un cursus d'apprentissage sur de nombreux points, semblables à celui qu'il aurait eu en classique.

A la différence qu'il aurait appris à faire des accords bien avant l'élève du cours de guitare classique, car le répertoire abordé avec un instrument amplifié est souvent un répertoire d'accompagnement et le musicien ne doit donc pas jouer uniquement des traits mélodiques d'une seule main comme un « soliste » mais doit varier les diverses façons de jouer son accompagnement.

Ce qui n'empêche pas l'élève en classique d'aborder l'accompagnement et l'élève en rock la pratique du solo, mais ils ne le feront pas au même moment, la finalité de l'un étant peut être de vouloir accéder à la place rare de soliste d'un grand ensemble symphonique, et de l'autre celle d'être musicien soliste ou accompagnateur dans un ou plusieurs groupes de rock et de ses multiples dérivés.

Les enseignements doivent prendre en compte le désir de l'élève et ne pas l'orienter systématiquement vers le statut de musicien professionnel, car ce n'est pas la mission de l'école de musique publique.

Plus de 70% des élèves qui sortent d'une école de musique en fin ou en cours de cursus, arrêtent la musique; et lorsqu'ils reprennent, c'est dans un style que celui qu'ils ont étudiés.

---

<sup>1</sup> Eric Valdenaire, directeur adjoint de l'école de musique de Villeurbanne, Intervention dans le débat : L'école de musique, un projet artistique, culturel et social, l'hors des rencontres du 2&3 mars 2005 organisée par le Cefedem Rhone-alpes.

Les structures privées aujourd'hui ne permettent pas non plus l'apprentissage d'instrument « dit » classique, ces instruments ne sont pas facilement accessibles à tous ; de par leur coût principalement.

D'où l'intérêt de rapprocher des structures privées et publique, afin de donner un choix plus grand d'enseignements, de disciplines, et d'instruments.

Comme le soulève<sup>2</sup> Giacomo Spica lors de son intervention dans le cadre des rencontres organisées par le CEFEDM à Lyon en Mars 2005 « Il n'est pas du tout sûr qu'une jeune qui fait du rap ait la possibilité de pouvoir apprendre le violoncelle et d'entrer dans un groupe de chanson » si elle reste dans le lieux dans lequel elle trouve déjà la possibilité de faire du rap.

Le problème soulevé ici est la séparation des enseignements et donc des publics :

Ceux qui font du Rock, du rap ou de la techno sont dans des locaux de répétitions, et les autres dans des écoles. .

Cela est en train de changer, mais doucement, car les investissements qu'impose l'ouverture de classes musicales actuelles nécessitent du matériel spécifique à ces musiques :

Des amplis pour guitares et basses, des batteries, des percussions, une sonorisation pour les voix et d'autres instruments comme les claviers et l'informatique musicale etc...

La capacité de réaction et d'investissement des écoles privées est sur ce plan beaucoup plus rapide, car elles ont plus de souplesse administratives et financière que les structures publiques.

En général, cet investissement est très lourd pour les petites structures (publiques ou privées) et beaucoup d'écoles ont prévu de l'étaler sur plusieurs années.

Mais dans dix ans, est ce que les musiques actuelles ne seront pas supplantées par des musiques »super actuelles » ?

Les intérêts sociaux sont nombreux également :

Il est possible d'apprendre à faire des platines, du violoncelle, de la batterie ou de la chanson, comme tout autre élève, au même tarif que les autres, ou plus précisément en fonction du quotient familial, en profitant des mêmes infrastructures, souvent du prêt d'instrument ou de sa location à prix réduit.

Tout ceci n'est pas négligeable quand on compare le prix d'une inscription à l'année dans un conservatoire ou une école de musique par rapport à une école associative privée.

Il s'effectue dans un même temps une lente abolition des niveaux sociaux, ce qui encourage la rencontre et favorise les échanges musicaux et humains.

Le jazz est entré dans l'institution en 1995 avec les ouvertures de département de jazz dans certains CNR, car les aspects savants de cette musique avait été retenus et non plus les aspects marginaux et populaires dont est fait également le jazz.

---

<sup>2</sup> Giacomo Spica, CRAP, Crossroads Artists, Lyon

<sup>3</sup>Serge Bonin dans le cadre de son mémoire de recherche intitulé «les problèmes des formations aux musiques actuelles» expose ce thème de la façon suivante :

»Dans son enseignement, les dimensions sociales du jazz ont été évacuées par l'institution au profit d'une mise en avant de l'aspect «savant» de cette musique. D'une musique populaire, on est arrivé à une musique quelque peu élitiste (...) tout un ensemble de règles et de conventions a été mis en place dans la pédagogie du jazz comme en classique, ainsi rejoignant la musique classique en tant que musique « sérieuse » le jazz a été labellisé comme une forme musicale à part entière. »

Cette hiérarchie de la musique dans un lieux qui tend à offrir un accès égal à tous, de toutes les musiques ne devraient plus exister, mais ses valeurs de hiérarchie et le débat sur la supériorité de certaines musiques sur d'autres, est encore très présent dans nombre de lieux, la rencontre de l'académisme et de l'autodidactisme fait des émules.

On ne peut apprendre de l'autre et par l'autre que dans un lieu qui refuse les notions de « dominant et dominé », ou le statut du professeur n'est plus le seul détenteur du savoir.

Une école qui permet de découvrir et de rencontrer d'autres pratiques musicales, d'échanger, de partager, de se heurter aux différents langages et codes, de se confronter à l'autre, doit offrir les mêmes valeurs à toutes les musiques, les mêmes droits et mêmes moyens.

Le thème de métissage est en filigrane tout au long de ce mémoire, il est le fondement même des musiques actuelles que je développerai dans un paragraphe ultérieurement.

La démocratisation de la musique, l'accès à toutes les musiques pour tous :  
Utopie ou réalité ?

Je ne tenterai pas de répondre à cette question, car elle me porterait à développer d'autres problématiques celles définies précédemment.

Certains publics ne viennent pas ou plus dans l'école de musique.  
Les raisons sont diverses :

- L'école ne leur offre pas la possibilité de développer leur pratique amateur.
- Elle représente un cadre régit par des règles auxquelles ils doivent se conformer.
- C'est un lieu fermé dans lequel il n'y a de place que pour l'apprentissage d'un instrument afin d'atteindre l'excellence.
- Il y a peu ou pas de place pour « jouer », créer, avant la maîtrise totale de son instrument.
- Ce n'est pas non plus un endroit dédié à la production et a la diffusion des groupes constitués dans l'école.
- Il n'y a pas de lieux identifiés pour obtenir les ressources et informations des réseaux existants, des salles de concerts, des festivals, des tremplins, des lois régissant les statuts....

Ces informations sont précieuses aux musiciens amateurs se professionnalisant ou non.  
Et lorsqu'ils trouvent des lieux proposant tout cela, les coûts d'inscription sont tels qu'il n'est pas toujours possible d'y accéder sans prise en charge.

---

<sup>3</sup> Serge Bonin, Mémoire de maîtrise de la Faculté d'anthropologie et de sociologie ,Arsec, Université Lyon 2, 1996

## b) Les enseignants, les musiciens enseignants et l'enseignement.

Une des différences entre l'enseignement public et privé est que l'école de musique associative privée a construit ses propositions d'accompagnement autour des pratiques émergentes, et a su rapidement organiser des formations adaptées aux demandes du terrain. Au contraire de l'école de musique traditionnelle qui n'a pas su les prendre en compte pendant des dizaines d'années, et qui a toujours proposé un même schéma d'enseignements.

Eddy Schepens développe ce sujet de la façon suivante<sup>4</sup> :

»Etre au service du projet de l'apprenti signifie d'abord de rompre avec la feinte innocence que cet apprenti ou ce groupe, sache déjà définir celui-ci : accompagner, c'est aussi permettre que « l'élève » ou l'apprenti, taille sa route au gré d'embranchements de plus en plus sophistiqués, et que la possibilité du choix naisse du mouvement même de l'exploration.

Quels encadrants, enseignants médiateurs ou accompagnateurs avons-nous besoin de former pour répondre à ces besoins.<sup>5</sup> « Comment leur permettre de conserver une activité artistique ; sinon peut être en arrêtant d'opposer deux métiers, celui d'artiste et celui de médiateur, et en refondant des lieux à déclinaison multiples ou ces activités deviendraient indissociables, par le biais de terrains d'aventures musicales partagées, variées et réellement aventureuses, réellement artistiques ? »

« Comment parviendront ils à faire le deuil de ces pouvoirs sur les non initiés que leur ont donnés jusqu'ici la plupart des sociétés, au sein de castes diverses, protégées par le statut d'intouchables, de gardien du temple ou tout simplement d'artistes émancipés du fatras du monde ? »

Les Ecoles de musiques associatives adhérentes à la FNEJMA (Fédération Nationale des Ecoles de Jazz et Musiques Actuelles) aujourd'hui ont fondé leurs propositions d'enseignement à partir du terrain, car les écoles de musiques et conservatoires ne prenaient pas en compte cette demande.

Les premières écoles associatives existent depuis 30 ans, les premiers départements de Jazz dans les conservatoires depuis 15 ans.

Alors ne soyons pas pessimiste, mais plutôt satisfait, de voir que des conservatoires ainsi que de nombreuses écoles de musique, depuis ces dernières années, ouvrent des ateliers de pratique collective - en plus de ceux existant en jazz - des départements de musiques actuelles.

C'est un début et il faut encourager les écoles et institutions à continuer dans ce sens.

---

<sup>4</sup> Propos recueillis dans l'introduction faite par Eddy schepens aux journées du 2&3 mars 2005 organisées par le Cefedem Rhône -alpes, Enseigner la musique No8 , Cahiers de recherches, Cefedem, CNSMD de Lyon,2005

<sup>5</sup> Eddy Schepens op.cit. »



Les Intervenants de ces écoles associatives privées, majoritairement musiciens professionnels, ont adapté leurs connaissances et pratiques artistiques à l'enseignement ; sans avoir jamais, pour une grande partie d'entre eux, passé de diplôme ou eu de formation sur la pédagogie de l'enseignement.

Ils avaient le titre » d'artiste enseignant ».

Tout se faisait « sur le tas »

Les formateurs de ces structures sont justement des artistes en activité et leur pédagogie est fondée sur leur art : C'est là toute leur force.

Aujourd'hui, un musicien peut enseigner sans perdre son statut d'intermittent du spectacle, à condition que le nombre d'heures de cours qu'il donne mensuellement ne dépasse pas un certain plafond, mais le statut de musicien enseignant n'est pas encore reconnu.

### **c) L'école de musique, le conservatoire et la communauté.**

Il est des changements qui bouleversent avant même qu'ils n'aient commencé, tellement la modification est liée à la peur de l'inconnu, à la peur de passer d'un état à un autre, car changer est une remise en question de ses propres valeurs, et c'est devenir quelque chose ou quelqu'un d'autre.

Dans le cadre de notre sujet, le rôle du changement est interprété par les musiques actuelles, et le cadre bouleversé, par les structures d'enseignement spécialisées.

Autant dire que l'arrivée de « l'autre » est souvent entouré d'un climat de méfiance, de soupçon, quand à sa légitimité dans le lieux dit, sur ses capacités à savoir faire, sur ses aptitudes à s'adapter au cadre existant, sur la possible crainte qu'il déclenche un changement de l'ordre établi.

Aujourd'hui, il y a une crainte dissimulée des écoles associatives, de voir des départements musiques actuelles ouvrir dans les écoles et conservatoire publiques.

Car il y a bien sûr une partie des élèves qui n'avaient pas d'autres choix que d'aller dans ces lieux.

Dorénavant, ils ont le choix d'y aller à moindre frais pour recevoir les mêmes enseignements et profiter de l'infrastructure d'une école de musique ou d'un conservatoire.

D'où l'intérêt certain de rapprocher les structures afin de travailler de façon complémentaire.

<sup>6</sup>Stéphan Le Sagère, directeur de la FNEJMA (fédération nationale des écoles de jazz et musiques actuelles) conclue son intervention sur le thème par ces mots:

»De ce point de vue, l'entrée des musiques actuelles dans l'enseignement institutionnel de la musique est salutaire pour la musique en général. Et c'est sûrement le moment d'accélérer les

---

<sup>6</sup> Stéphan Lesagère, conclusion , page 80 de l' intervention sur « l'école de musique actuelle, un projet artistique, culturel et social » cefedem -rhône alpes, le 2&3 Mars 2005, lyon

rapprochements . Si nos écoles, nous venons de le rappeler, ont été le fait d'initiatives personnelles souvent reliées à un réseau de connaissances et d'affinités artistiques et militantes, c'est l'intérêt général , celui de la musique et des concitoyens, qui a toujours guidé leurs pas vers la reconnaissance publique, et les projets communs. »

Un nouveau dispositif de cours et de parcours dans l'école, parcours en étoile par exemple, permettrait à l'élève d'avoir accès à divers enseignements :

D'un instrument à l'autre, d'une pratique en petit groupe pour développer la création à une pratique en grand groupe, d'un cours de formation musicale qui utiliserait autant des exemples extraits de la musique de Mozart que des extraits de chansons de Brassens ou des Beatles, des cours de pratique collective pour travailler l'improvisation avec des élèves violonistes, d-js, flûtistes, batteurs, bassistes...etc.

Aujourd'hui, les réunions de travail au sein des écoles de musiques ne peuvent plus ignorer qu'il y a un changement à opérer et ce le plus vite possible, sans pour cela bâcler les étapes et la concertation qui doit exister, avec tous les intervenants de tous les instruments, et disciplines enseignées, d'une même école et avec les associations musicales du secteur.

Le rapprochement de l'école privée et publique va permettre une mixité des enseignements et des offres, des réflexions :

- Quoi, comment enseigner et à qui.
- La prise en compte de toutes les musiques, pour une école pleine de sens et « d'ouverture » ou l'enseignant est à l'écoute de l'élève et de son projet.

L'élève, son projet, la musique, seraient au centre des préoccupations - c'est à cela que j'aspire en tant que musicienne et enseignante en voix - dans diverses structures, dont une association musicale privé et deux CNR(conservatoire national de région).

## 2) Tentative de définition des musiques actuelles amplifiées en 2005

### a) Un peu d'histoire :

Depuis la création du premier ministère en charge des affaires culturelles en juin 1958, André Malraux, désigné pour le diriger, a essayé de s'acquitter de sa mission :

«Le ministre chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichisse. »

La création de ce ministère de la culture entraînera la rupture avec l'Education nationale, les Beaux arts et l'éducation populaire.

Aurélie Hannedouche<sup>7</sup> l'explique de cette façon :

«Si Malraux donna pour mission à son ministère ce qui était l'idéal de l'éducation populaire, il ne garda que l'une des voies que celle-ci concevait pour l'atteindre. Le ministre rejeta le didactisme comme l'amateurisme que pratiquaient les associations d'éducation populaire.

La démocratisation culturelle passait non pas par une éducation spécifiquement culturelle ou par l'apprentissage des pratiques artistiques mais par une mise en présence de l'art, des œuvres comme des artistes, et des publics qui n'avaient pas l'habitude d'une telle rencontre. La notion d'accès à la culture rejetait donc toute idée de médiation ou de pédagogie. »

Le souci d'égalité d'accès à la culture est un des aspects fort que développa Malraux au travers de soutien à la création, dans le domaine du spectacle vivant, du théâtre, mais surtout avec la création des maisons de la culture «les cathédrales du XXeme siècle »

A la suite de Malraux, à partir de 1969, plusieurs personnalités se sont succédées. Celles qui ont vraiment laissé une empreinte forte sont, entre autre, Jacques Duhamel, pour avoir poursuivit le développement culturel instauré par Malraux, en créant un Fond d'intervention culturel (FIC) et en continuant de donner des moyens financiers, nécessaires au développement culturel.

---

<sup>7</sup> Aurélie Hannedouche, (page 8) *Mémoire d'initiation à la recherche : La formation des formateurs dans le secteur des musiques actuelles*, Université Charle de Gaulle, Lille 3, 2003.

Puis Jack Lang est arrivé, en 1981 sous le gouvernement de François Mitterrand, avec comme directeur de la musique, Maurice Fleuret.

Les nouvelles missions de ce ministère sont évoquées de la façon suivante dans le décret de mai 1982 :

»Le ministère de la culture a pour mission de permettre à tous les français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leur talent et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou de divers groupes sociaux pour le profil commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres d'art et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde. »

Les Grands travaux de ce ministre sont entre autre :

- La création de la fête de la musique, pour célébrer le début de l'été, afin de permettre à tous de jouer de la musique une fois dans l'année dans la rue, transformée pour l'occasion en scène de spectacle.
- La valorisation des pratiques amateurs et de la création, car pour Jack Lang c'est la création qui est au centre de tout, parce que l'art est la matière même de la culture.

Le terme de « musiques » au pluriel apparaît à cette période et, comme l'explique Noémie Duchemin<sup>8</sup> dans son intervention les 2&3 mars lors des rencontres organisées par le Cefedem Rhône-Alpes :

»La politique musicale de Maurice Fleuret, posant le principe d'égalité en dignité de toutes les musiques, a affirmé leur égale légitimité sociale et, par delà, introduit le principe de leur égale légitimité institutionnelle.

(...)La préoccupation publique : le fait même de leur désignation malgré les difficultés sémantiques qu'elle peut poser, est le signe de la reconnaissance d'un secteur politique d'un secteur autonome et cohérent et l'indice de la participation des politiques publiques à son développement.(...)

Maurice Fleuret s'est particularisé en instaurant la réforme « par le haut ».

L'idée était qu'en infiltrant dans ces institutions la diversité musicale, on changerait nécessairement les habitudes pédagogiques héritées des premières méthodes reconnues par le conservatoire de l'époque de la Convention Nationale (...)

D'où la création du « schéma directeur »(...) le cursus pédagogique défini nationalement permettait de garder le principe français d'évaluation nationale,(...) les apprentissages pouvaient toujours se prévaloir d'un principe d'uniformité et d'égalité auquel il est toujours absolument impossible de se soustraire dans toute école nationalement reconnue.(...)

La question des modes spécifiques d'apprentissage des musiques actuelles se pose en effet dès le début de cette réforme, et semble en conflit avec les modes d'enseignement les plus fortement ancrés dans la tradition des conservatoires, organisés autour des méthodes officielles »

---

<sup>8</sup> Noémie Duchemin, *Maurice Fleuret, une politique démocratique de la musique*, comité d'histoire du ministère de la culture, la Documentation Française, 2000 page 11.

Cette analyse montre à quel point, vingt ans plus tard, il est encore difficile de faire bouger l'institution et les traditions d'enseignement dans les lieux d'enseignement spécialisés reconnus par l'état.

Ce ne sont plus les musiques actuelles qui dérangent et empêchent que « la boîte » se réforme pour laisser de la place à d'éventuelles autres » boîtes ».

C'est le regard que les institutions et les professionnels ont sur l'ampleur de la tâche.

C'est à dire une réforme totale de l'organisation des cursus, des façons d'enseigner et de concevoir la musique en général, qui ralentissent le processus et également :

« Parce que l'enseignement classique du classique demeure celui à travers lequel nous sommes tentés de concevoir toute pédagogie officielle, non parce que c'est la seule façon d'apprendre la musique dans les écoles et conservatoires, mais parce que nous ne connaissons pas d'autres modèle »<sup>9</sup>

Nous sommes en droit de croire que des concertations à divers niveaux, plus fréquentes, entre professionnels de l'enseignement des musiques classiques, jazz traditionnelles, actuelles amplifiées, et les institutions privés et publiques, permettraient à partir des contraintes relatées plus haut, de définir les codes et les conventions qui pourraient régir l'enseignement des musiques de l'école de demain.

### **3) L'enseignement de la musique dans le cadre d'une pensée du métissage au sens de F.Laplantine et A. Nous.**

J'ai choisis dans le livre « Métissage » de François Laplantine et Alexandre Nous, des mots désignant des styles musicaux, nés de l'histoire mouvementée des peuples du monde, et qui entre autres font parti de la grande famille des musiques « dites » actuelles, (cette série est non exhaustive).

Je pense qu'il est intéressant de faire un parallèle avec la façon dont ces musiques sont nées, et la difficulté de les intégrer dans des lieux d'enseignement spécialisés de la musique.

---

<sup>9</sup> Noémie Duchemin, les cahiers de la musique, No8, page 35, Cefedem rhône-alpes, Lyon 2005.

## a) Des exemples du métissage en musique :

### Le BLUES :<sup>10</sup>

La couleur « bluesy » composée de noir et de blanc, est née de la confrontation entre les harmonies musicales africaines et européennes, lors de la formation de la société nord-américaine.(...)

En infléchissant vers leur bémol ces hauteurs de la gamme occidentale, la tierce et la septième auxquelles s'ajoute souvent la quinte et triturant ces notes instables, les Africains déportés vont donner forme aux trois « blue » notes, les notes bleues caractéristiques du blues.(...)

Il est l'expression d'une sensation chargée d'émotions, engendrée, dans la douleur, et aussi variable que les inflexions, les glissandos et les hésitations des « blue » notes.

Comme l'écrivait Sidney bechet<sup>11</sup> : » Un bon musicien peut jouer à la Nouvelle- Orléans à Chicago ou à New York ; il peut jouer à Londres, à Tunis, à Paris ou en Allemagne.

Cette musique, je l'ai entendue dans toutes ces villes et bien d'autres encore.

Mais partout il faut l'imaginer venue de loin dans le passé : C'est le tambour qui bat à Congo square et le chant des plantations s'élevant au dessus des arbres. Le bon musicien porte ce chant en lui, il tente de le prolonger. Et quoi qu'il joue, c'est toujours la même musique, celle qui a pris naissance dans le sud. (...) qui vient du Blues.

### La BOSSA-NOVA<sup>12</sup>:

La Bossa-nova peut être considérée comme une révolution musicale (...) qui accompagne la transformation du Brésil à partir de 1958.

Elle naît d'une mutation de la Samba-canção, et de la rencontre de celle-ci avec le jazz (...)

La Bossa-nova (nouvelle vague) est une musique brésilienne qui se forme dans le creuset de Rio de Janeiro, autour de Jao Gilberto, Baden Powell, Antonio Carlos Jobim(...)

Mais elle n'est pas seulement Brésilienne. Très vite, ses airs sont fredonnés dans le monde entier, et font de cette musique » d'exportation » une musique internationale.

Ce qui caractérise d'abord la bossa-nova, c'est son rythme. Il consiste, au contact des orchestres de jazz, à introduire dans la samba des renversements d'accords et des suspensions rythmiques. C'est ce léger contretemps qui lui vaut, au début, la réputation de « violao gago » (guitare bègue)

---

<sup>10</sup> François Laplantine & Alexandre Nouss, Métissage de Arcimboldo à Zombie, définition page 110, Pauvert 2001

<sup>11</sup> Sidney Bechet, la musique c'est ma vie, Table ronde, 1977

<sup>12</sup> F. Laplantine & A.Nouss, page 118, Op.Cit.