

Pascal Marbach

C.E.F.E.D.E.M. Rhône-Alpes

PROMO 2000-2002

MÉMOIRE

TRANSVERSALITÉ EN MUSIQUE,
TRANSVERSALITÉ EN PÉDAGOGIE DE
LA MUSIQUE

SOMMAIRE

| | | |
|---|----|---|
| <u>SOMMAIRE</u> | 1 | |
| <u>INTRODUCTION</u> | | 4 |
| <u>I - TRANSVERSALITÉ EN MUSIQUE</u> | 5 | |
| <u>1 - DES ORIGINES DE NATURE TRANSVERSALE</u> | 5 | |
| <u>2 - DES MUSIQUES « DIRECTEMENT TRANSVERSALES</u> | 6 | |
| <u>BRÉSIL</u> | 6 | |
| <u>LE JAZZ</u> | 7 | |
| <u>LE LATIN JAZZ</u> | 7 | |
| <u>« WORLD MUSIC »</u> | 8 | |
| <u>3 - L'INFLUENCE DU FOLKLORE</u> | 9 | |
| <u>L'ÉCOLE RUSSE</u> | 9 | |
| <u>L'ÉCOLE SCANDINAVE</u> | 9 | |
| <u>L'ÉCOLE TCHÈQUE</u> | 9 | |
| <u>4 - DES INFLUENCES RÉCIPROQUES</u> | 11 | |
| <u>5 - LES DEMARCHES TRANSVERSALES INDIVIDUELLES</u> | 12 | |
| <u>CONCLUSION DE LA PREMIERE "PARTIE</u> | 15 | |
| <u>II- TRANSVERSALITÉ DANS L'ÉCOLE DE MUSIQUE</u> | 16 | |
| <u>1 - LA PROMOTION « 2000 - 2002 » DU C.E.F.E.D.E.M. RHÔNE-ALPES</u> | 16 | |
| <u>2 - L'É.N.M. DE VILLEURBANNE</u> | 18 | |

| | |
|--|-----------|
| <u>3 - NÉCESSITÉ DE FORMER DES DIRECTEURS ET DES PROFESSEURS MUSICALEMENT « POLYGLOTTES »</u> | 19 |
| <u>4 - L'OBSTACLE MATÉRIEL</u> | 20 |
| <u>5 - UN PROJET AUTOUR DE LA MUSIQUE D'ENSEMBLE</u> | 21 |
| 6 - DE NOUVELLES QUESTIONS SOULEVEES | 20 |
| B - LA THEORIE SOCIOLOGIQUE DES FAITS MUSICAUX | 21 |
| <u>1 - DÉFINITION</u> | 22 |
| <u>2 - LE REGGAE</u> | 23 |
| 3 - LE RAÏ | 22 |
| 4 - AUTRES EXEMPLES | 23 |
| 5 - LA TRANSVERSALITE : UN PROJET DE SOCIETE ? | 24 |
| CONCLUSION | 25 |
| ANNEXES | 26 |
| L'ABSTRACT | 27 |

INTRODUCTION

L'idée de transversalité anime bien débats concernant les nouvelles tendances de l'enseignement spécialisé de la musique.

Parce que je suis candidat au premier DE « musiques actuelles amplifiées », je suis directement concerné par ce concept novateur, qui mérite cependant d'être précisé.

Ce travail visera, dans un premier temps, à mieux comprendre cette notion en relatant des exemples précis qui nous aideront à mieux saisir les différents niveaux de transversalité, et les enjeux qu'ils représentent.

Après cette première partie, il nous sera plus facile de justifier les conséquences réelles de la transversalité en pédagogie de la musique.

Les "musiques actuelles" sont intimement liées aux mutations de la société et ce débat nous oblige à reconsidérer le rôle de l'école de musique dans la ville alors que la classe politique, dans son ensemble, a pris conscience de la nécessité de renouer le « lien social ».

Plus qu'un simple « mélange de genres », la transversalité pourrait peut être s'insérer dans un projet socioculturel national qui répondrait aux besoins d'une jeunesse qui a changé.

I - TRANSVERSALITÉ EN MUSIQUE

1 - Des Origines de nature Transversale

Dans l'antiquité, se sont succédées en différents points du globe des civilisations qui après une période d'apogée, connurent le déclin et pour nombres d'entre elles disparurent. Cette période d'apogée coïncide souvent avec un rayonnement militaro - commercial qui dépasse largement les frontières du pays, mais aussi de nature religieuse, culturelle, philosophique ou artistique.

Ce mémoire ne peut faire l'objet d'une recherche exhaustive dans ce sens, car cette tâche serait bien trop immense, trop de nature encyclopédique. Mais grâce à quelques exemples précis, il est possible de mettre en valeur comment, lentement, au fil des siècles, des cultures se sont rapprochées, se sont imprégnées les unes des autres pour former de nouveaux courants.

Dans le cadre d'une histoire de la musique, nous pourrions déjà orienter notre discours par ce postulat : en musique, l'innovation ne se fait jamais à partir de rien ou plutôt, comme l'affirme D. Constant « Aux sources du Reggae » (p 45) : « L'innovation procède par assimilation d'éléments divers entre lesquels peuvent s'établir des correspondances fonctionnelles au plan musical. Assimilation et innovation ne sont donc nullement contradictoires mais s'articulent dialectiquement ou, si l'on préfère, comme un couple au sens physique du terme, elles produisent dans ce rapport, et c'est là l'essentiel, l'effet dynamique placé au centre de l'évolution des formes musicales. »

Par exemple, la musique de l'Inde est née d'une civilisation de plusieurs millénaires avant notre ère et un véritable courant culturel parti de l'Inde (- 2000 avant J.C) pénétra en Asie Mineure et en Grèce.

La musique indienne, très élaborée, eut une influence déterminante pour la musique arabe. Il est intéressant de constater que plus tard, au fil des conquêtes arabes, des éléments arabes s'adaptent aux musiques régionales. Il en reste une grande diversité : musique Arabo-mauresque, Berbère, Turque, Persane, Arabo andalouse...

De la même façon, au VI^{ème} siècle avant J.C, l'Inde est sujette à diverses invasions perses, et cette situation favorise les échanges commerciaux et intellectuels avec l'occident.

Deux siècles plus tard, l'expédition d'Alexandre le Grand mettra l'Inde au contact du monde grec.

Ainsi en musique, des modes grecs, le Phrygien (réservé au dithyrambe, hymne à Dionysos en forme de cantate à la fois chanté, mimé et déclamé) et le Lydien (considéré comme inférieur, il tomba en désuétude) sont importés d'Asie. Dans la musique indienne, la gamme primaire ou SA-GRAMA, s'apparente au mode phrygien des grecs.

Durant les siècles de formation de la musique grecque, un contact vivant s'établit avec l'Inde. La musique européenne s'est totalement transformé depuis l'antiquité, mais il y a aujourd'hui encore, des traits conservés dans la musique indienne, disparus en Europe.

La Grèce, une fois annexée (146 avant J.C), voit ses pratiques artistiques s'imposer à Rome. Des esclaves musiciens introduisent les instruments, les modes et le répertoire hellénique. La musique jusqu'alors négligée à Rome prend une place importante dans la société.

La musique religieuse qui accompagne les premiers chants chrétiens (en 50) sera inspiré des chants de la synagogue, soit de thèmes gréco-romains.

Cet art subsistera jusqu'au V^{ème} siècle de notre ère lorsque s'établira totalement le chant chrétien, point de départ de la musique occidentale.

A la chute de l'empire romain (en 476), après quatre siècles d'invasions, on assiste d'abord à une coexistence puis à une fusion des mondes germaniques et romains.

Comme nous l'avons dit ci-dessus, les modes grégoriens sont issus des anciens modes grecs hérités en partie par l'intermédiaire de Byzance, et le chant grégorien à proprement dit tire ses origines des usages de la synagogue en ce qui concerne les textes de l'ancien testament, et aussi pour une part de l'art populaire.

En effet, sans qu'il y ait d'unité véritable, chaque église s'étant forgée son propre répertoire, l'unification des multiples tendances des époques se fera au VI^{ème} siècle.

Les premiers chantres étaient des israélites convertis et les échanges entre les deux églises fréquents pendant le premier millénaire.

De ces vérités historiques, il en découle d'une part que les origines de la musique occidentale sont diverses, pluri-culturelles. D'autre part, nous aurons l'occasion d'observer les mêmes mécanismes d'innovation, basés sur l'assimilation d'autres pratiques, dans bien d'autres musiques jusqu'à nos jours.

2 – Des Musiques « directement Transversales »

Par musiques directement transversales, j'ai voulu désigner les musiques directement nées d'un mélange de genre. Il est intéressant de noter qu'avec ces musiques, nous entrons dans une ère contemporaine de l'humanité (le développement des communications et de la diffusion y étant pour beaucoup) et de nombreux points communs les relient.

A l'origine, il y a souvent un déplacement brutal de population (esclavage, colonie ou immigration), qui entraîne une société puriculturelle, pluriethnique ; or il semblerait clair que diversité ethnique ou culturelle équivaut systématiquement à la diversité musicale.

BRÉSIL

Quel meilleur exemple que le Brésil pour illustrer ce propos ?

En effet, de l'époque coloniale à nos jours, de grands courants musicaux y ont émergés. La musique brésilienne est une musique plurielle aux nombreuses ramifications, dont la complexité est due à son évolution dans le temps ainsi qu'aux multiples racines et identités qu'elle représente, de la variété de mouvements auxquels elle a donné naissance et aux diverses évolutions de chacun de ses genres.

« Le Brésil, nation encore très jeune, voit couler dans ses veines le sang des indiens, des européens et enfin celui des esclaves arrachés au sol d'Afrique. C'est de ce mélange de sensibilité et de culture patiemment mûre et mêlée en une subtile alchimie que la Samba ou la Bossa Nova sont nés. » J. Delfino (BRAZIL : « A Musica »)

Par exemple au XX^{ème} siècle, le Lundu (chant africain des esclaves d'origine angolaise) se répand dans la culture populaire locale.

La samba tire directement ses origines d'Afrique et aujourd'hui encore les rythmes effrénés de Bahia puisent aux sources les plus profondes de l'Afrique.

LE JAZZ

Le jazz est né du mélange de la tradition occidentale de la musique et de la tradition africaine, importée par les esclaves en Amérique, tradition qui connut ses premières évolutions dans la naissance du blues, et des negro spirituals.

Les esclaves, déracinés, vont cultiver dans leur mémoire collective le souvenir des chants et des danses africaines. Mais cette transmission se fera en se mêlant aux musiques des terres américaines : chansons, berceuses, comptines, valse, quadrilles ou polkas, œuvres classiques et populaires du répertoire européen.

Ainsi, le blues fut d'abord calqué sur le découpage des vieilles ballades anglaises à huit, dix ou seize mesures et ne prendra sa forme classique en douze mesures qu'après la guerre de Sécession et à la libération des esclaves. Du blues naîtra le jazz et de nombreux courants de musiques populaires tels que le rock et le rhythm and blues.

Mais par ses origines, un mot revient régulièrement tout au long des multiples évolutions du jazz, c'est celui de « fusion. » Ce terme rend bien compte de la nature de ce style, « plus que la simple juxtaposition de deux formes musicales, il s'agit bien d'un mélange de divers éléments donnant naissance à une nouvelle forme musicale » G. Reynard (avant-propos de « Fusion » - Jazz hot)

Si le terme « fusion » désigne un genre bien précis, la fusion du jazz et du rock, l'histoire du jazz est jalonnée de tentatives de fusion plus ou moins abouties.

LE LATIN JAZZ

Ainsi la première fusion vraiment aboutie fût celle du jazz afro - cubain, style issu du mélange du be-bop et de la musique cubaine dans la seconde moitié des années 40, même si on en sent déjà les prémices dans les travaux de Duke Ellington et de Juan Tizol (tromboniste, arrangeur et compositeur portoricain)

Ce mouvement fut illustré notamment par la rencontre de Charlie Parker et du percussionniste et arrangeur Machito, et surtout par les travaux de Dizzy Gillespie. Dans ses formations, les rythmiques sont augmentées de bongos et de congas.

En effet, alors qu'à l'époque de la naissance du jazz on trouve de nombreuses percussions dans les communautés noires d'Amérique latine et des Antilles, ceux-ci sous l'effet répressif de l'esclavage ont pratiquement disparus de la musique afro - américaine des Etats-Unis.

Pendant un temps, certains musiciens afro - américains habitués à la batterie, s'insurgent devant ces tambours frappés à mains nues qui leur rappellent trop douloureusement l'image d'une Afrique « primitive » que la culture blanche a caricaturé, et dont ils cherchent à se défaire. Le répertoire évolue vers des danses d'Amérique latine (mambo, rumba...) et les formules rythmiques importées cadrent autant que possible avec les structures du jazz.

Passé 1950, les mélanges afro-cubains se généralisent dans le jazz et bientôt d'autres influences latines, (calypso, bossa nova...) s'installent.

De plus, la forte immigration hispanophone va définitivement imposer aux Etats-Unis le style latin jazz. Il faut aussi noter que depuis le milieu des années 50, la plupart des batteurs de jazz ont intégré dans leur jeu des éléments issus de la polyrythmique afro - cubaine.

Plus qu'une empreinte stylistique, l'apport essentiel du latin jazz serait donc l'attrait d'une pulsation rythmique nouvelle et surtout un renouvellement incontestable des standards où vont puiser quelques-uns des meilleurs solistes.

Cette fusion est une réussite, ce mariage a engendré des formes musicales nouvelles.

Ainsi comme le dit G. Reynard, dans la conclusion de son livre « Fusion » (Jazz Hot – l'Instant) : « Mais les musiques originelles portant le greffon étaient l'expression des anciens esclaves massivement importés d'Afrique en Amérique. La séparation et les situations avaient engendré des musiques différentes. La greffe a pris, donnant naissance à des formes nouvelles, car ces musiques de par leur fondement rythmique commun, sont moins éloignées qu'il n'y paraît. » Ou même plus, en 2000 dans le film reportage « Calle 54 » (sur la communauté des musiciens latinos de New York) un bassiste cubain nous explique que « le jazz et la salsa sont comme des cousins, ils ont un ancêtre commun : L'Afrique. »

« WORLD MUSIC »

Ce terme « world music » est à l'image du métissage au sens large : de nature complexe inattendue et multiple. Il a du mal à répondre à une classification précise tant ses influences sont diverses, puisant autant dans les musiques traditionnelles que dans les dernières tendances rock, hip hop, ou electro. Disons que ce terme est basé sur l'idée de rencontres musicales entre musiciens de cultures différentes.

Comme nous l'avons vu précédemment ce principe n'est pas nouveau mais, à l'image de l'explosion des communications dans le monde, n'a cessé de s'accélérer et de se développer. Dans son livre « Les formes de la musique », André Hodeir en parlant « des genres de la musique occidentale « classique » » disait qu'ils se confondent, qu'il y a des fois une réelle difficulté de distinction, mais que dirait il de la « world music » !

Le terme de « sono mondiale » est souvent employée pour désigner la « world music » et nous aidera à mieux la comprendre. En un certain sens, elle est à l'image de la communauté des musiciens des grandes métropoles (New York, Londres, Paris) : cosmopolites.

Selon une étude qui vient d'être publiée par l'association « Zone Franche » regroupant les professionnels des musiques du monde, la « world music » représente aujourd'hui un quart de la production discographique en France, touchant comme son nom l'indique les musiques du monde, mais à part inégale.

Les musiques d'Europe constituent un tiers de cette offre, l'Amérique Centrale et les Antilles 18%, l'Amérique du sud 13%, l'Afrique représente 12 % de part du marché. Moyen et Proche Orient comptent pour 12 % devant l'Asie 6%, l'Océan indien 2% et l'Océanie 1%.

Ces pourcentages sont en nette augmentation chaque année (on avait jamais vu pareil phénomène depuis la percée du rap) et nous pouvons aussi noter que dans le spectacle vivant, la part des musiques du monde représente 60% de la programmation des spectacles et 19 % de celui des salles.

La « world music » pourrait faire l'objet d'un mémoire à elle toute seule. Mais nous ne pousserons pas dans le détail nos recherches ; cependant nous pouvons affirmer clairement qu'elle représente une tendance actuelle prononcée et qu'elle correspond à une réalité : notre société est pluri-culturelle, il y a donc un public pour la « world music »

3 - L'Influence du Folklore

Le folklore et les musiques traditionnelles sont les principales sources d'inspiration transversale de la musique « classique » européenne. Influence qui va parcourir toute l'Europe de la deuxième partie du XVIII^{ème}. Ce phénomène sera souvent présenté comme « nationalisme musical », lié à la flambée que fut en Europe (centrale notamment) la révolution de 1848.

Toutefois, nous pouvons affirmer que nous trouvons déjà chez F. Liszt (1811-1886) une démarche transversale lorsqu'il compose les « Rhapsodies » inspirées de thèmes folkloriques tziganes, elles ont largement contribué à assurer sa réputation de compositeur.

L'ÉCOLE RUSSE

On trouve chez Glinka (1804-1857) l'esprit de ce que sera la musique russe : mélodies influencées par les thèmes populaires, mesures impaires, utilisation des modes de plein chant et du chromatisme oriental. Il est à l'origine de la grande école russe. Dans cet immense pays, les thèmes de l'orient et de l'occident se mêlent naturellement et « l'école russe » est souvent considérée comme la plus brillante. On retrouvera ces acquis et l'influence du folklore dans les œuvres spécifiquement russes du jeune Stravinsky (1882-1971) : « Ballets russes » ; « L'Oiseau de Feu » ; « Petrouchka » ; « le Sacre du Printemps »...

L'ÉCOLE SCANDINAVE

Elle apparaît dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Le Danois N. Gade (1817-1890), ami de Mendelssohn et influencé par son art, est le premier à composer une œuvre profondément imprégnée du sentiment national. Il écrit des symphonies, de la musique de chambre, des ballets et des pièces pour piano.

Le norvégien E. Grieg (1843-1907) est sans nul doute le plus brillant représentant de cette école scandinave. Nous pouvons affirmer que son œuvre contribuera à l'art national qui s'étendra sur l'Europe. Au cours d'un voyage, il se lia avec des musiciens romantiques dont Liszt qui s'intéresse à ses recherches sur l'art populaire. Son œuvre comprend des pièces pour piano, des mélodies, un concerto pour piano et la célèbre musique de scène du drame d'Ibsen : « Peer Gynt »

L'ÉCOLE TCHÈQUE

Elle est née dans la deuxième moitié du XIX^{ème}, elle est basée essentiellement sur le folklore national. B. Smetana (1824-1884) en est le premier représentant. Il compose pour orchestre des œuvres dans lesquelles les thèmes populaires sont mis en avant : « Ma Patrie », « Souvenirs de Bohème »...

L'œuvre d'A. Dvorak est aussi fortement imprégnée du folklore : « Poèmes Symphoniques », neuf symphonies, « Danses Slaves »...

Nous retrouverons une démarche similaire chez L. Janacek (1854-1928) avec entre autre un recueil de chants populaires Moraves ; puis dans un style très personnel chez B. Martinu (1809-1959)

L'ÉCOLE HONGROISE

Elle apparaît au début du XX^{ème} siècle et a B. Bartok pour chef de file. Ainsi jusqu'en 1907, sa première période de création verra son art attaché à la technique de Liszt. C'est une musique inspirée du folklore Csardas, mais traitée à la manière occidentale. Très vite, il prend conscience que la paraphrase ne peut enrichir la musique moderne, il se tourna vers le folklore « vrai », qu'il va recueillir auprès du paysan hongrois en le transcrivant et en l'enregistrant.

Bartok sauva ainsi de nombreuses mélodies populaires destinées à l'oubli, et en donnant une vie nouvelle au folklore, il sut, par une complète assimilation de celui-ci, présenter d'un aspect nouveau, la musique savante.

De son contact avec l'élément folklorique, il en retiendra un refus du système majeur – mineur et l'emploi de la gamme pentatonique (qu'il avait déjà remarqué chez Debussy) et le « Parlando Cantando » forme de déclamation utilisée dans son opéra « Le château de Barbe Bleu ».

De l'école hongroise, nous retiendrons aussi Z. Kodaly (1882-1967) qui écrit dans un style populaire et F. Laftha (1892-1963) qui se spécialisera dans l'étude du folklore de son pays. En effet il poursuivra au musée ethnographique de Budapest les recherches de Bartok et Kodaly.

L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Nous constaterons une démarche similaire en ce qui concerne l'école espagnole qui aboutira à la naissance d'un style typiquement ibérique.

F. Asunjo (1823-1894) et surtout F. Pedrell furent les premiers partisans de la renaissance musicale espagnole, tous deux effectuèrent des recherches musicographiques et folkloriques.

Il y eut trois disciples de Pedrell qui illustrèrent la musique espagnole.

I. Albéniz, sera le véritable créateur d'un art national, il puise dans les rythmes populaires et compose pour piano des œuvres colorées et pittoresques (« Iberia »).

E. Granados (1867-1916) qui composera les « Danses espagnoles » écrites sur des thèmes caractéristiques.

L'œuvre la plus aboutie est celle de M. De Falla (1896-1946). Elle est imprégnée de mélodies populaires et des chants du folklore, il fut même en 1922, l'organisateur d'une grande manifestation de Cande – Rondo. Sa manière très personnelle de peindre l'Espagne n'utilise jamais les procédés conventionnels, c'est dans la couleur sonore de l'orchestre, dans la dynamique qu'il faut chercher l'esprit national. Il disait que sa musique avait « les sonorités et les rythmes du folklore, ou du moins elle en utilisait la substance, car il faut aller très au fond pour ne pas faire simplement une caricature de la musique populaire ».

L'ÉCOLE ROUMAINE

De la même façon le folklore roumain est particulièrement riche et les musiciens de l'école roumaine puisent dans ce trésor national. G. Enesco (1881-1955) fut le promoteur de cette école.

BRÉSIL

Au Brésil, H. Villa Lobos (1887-1959) signa de nombreux « Choros », des pièces composées sur des rythmes enjoués et des tempos rapides directement issus du folklore local, dont il est un puissant animateur.

4 - Des Influences Réciproques

L'ORIENT ET L'OCCIDENT

Les musiques d'extrême Orient ont suscité un vif intérêt chez les musiciens occidentaux modernes.

Ces musiques témoignent d'une longue histoire marquée d'influences nombreuses et variées. Par exemple, en Asie du sud-est, les instruments à cordes sont importés et la musique chinoise est sûrement la plus riche de ces pays.

Dès la dynastie des Han, l'engouement des classes dirigeantes pour les musiques exotiques provoque un renouvellement : l'influence des mélodies des peuples nomades et méridionaux, moins sévères que les mélodies chinoises, s'affirme.

Sous les six Dynasties, le Luth à quatre cordes (p'i-p'a), instrument d'origine persane aux sons secs fait son apparition. Compagnon de courtisanes, il devient vite un grand instrument classique.

Sous les Yan, arrive de Mongolie la viole à deux cordes (eul-hou), instrument favori du folklore et du théâtre, lequel se développe à cette époque.

A partir de la dynastie Tang, s'affirme la tradition Cantonaise aux nettes influences arabes (il y avait une colonie importante à Canton)

Il est intéressant de constater que si la musique classique du Vietnam est une prolongation de la musique classique Chinoise (instruments souvent identiques), il existe cependant de nombreux modes de circonstances comparables aux ragas de l'Inde.

La rencontre du discours musical oriental et occidental est double : musiciens orientaux influencés par l'Occident et musiciens occidentaux par l'Orient.

Les œuvres du coréen Isang Yun (né en 1917) ou du japonais Toshiro Mayuzumi (né en 1929) réalisent une fusion entre les traditions orientales et des systèmes d'écriture occidentaux. Dans l'autre sens, on trouve déjà chez Debussy (1802-1918), une démarche transversale par l'étude des musiques extrêmes orientales, qui lui permettront de trouver des éléments de renouvellement du discours musical.

Mais la fascination de l'Orient conduit des créateurs comme l'allemand K. Stockhausen (né en 1928) qui a délaissé le formalisme pour le spiritualise ou le Français J.C Eloy (né en 1938) à des expériences tout à fait analogues à celles de Mayuzumi ou Isang.

Au Japon, la musique du théâtre Nô (petit tambour plein Shakuhaiishi, cri de gorge, et récitatif hiératique) est si dépouillée qu'elle exerce une grande fascination sur les compositeurs contemporains d'Occident.

Aujourd'hui, si dans tout l'extrême orient la musique traditionnelle est laissée à l'abandon (ou peu s'en faut), chez tous compositeurs, la référence à une musique occidentale est assez systématique.

Il ne faut pas oublier que par exemple, le Japon possède d'excellents compositeurs de jazz et de musique contemporaine et que la réputation de ses interprètes « classiques » n'est plus à faire. Par ailleurs, on trouve en Chine Populaire une tentative intéressante d'allier la douceur des thèmes traditionnels et la richesse d'un concerto à l'occidentale.

JAZZ ET MUSIQUE « CLASSIQUE »

Un genre musical peut puiser ses origines dans une musique bien précise, poursuivre son évolution avant d'influencer à son tour la musique de ses origines.

Cet effet « boomerang » des influences, bien que plutôt contemporain, a toutefois pu se vérifier dans bien des contextes.

Comme nous l'avons vu précédemment, le jazz tire en partie ses origines d'une certaine tradition « classique » européenne. Cette influence traverse toute l'histoire du jazz et plus globalement de la musique afro-américaine.

Ainsi, à la fin des années 50, apparaît le « third stream », tentative de synthèse du jazz et de la musique européenne classique ou contemporaine. Ainsi les jazzmen, motivés par cette démarche, ont la volonté de repousser encore leurs champs d'action en intégrant à leur pratique des formes et procédés empruntés à la tradition classique (fugue, concerto...) ou à ses acquis les plus récents (dodécaphonisme, atonalisme) et à des formations peut-être usitées jusqu'alors (quatuor à cordes, orchestre symphonique...). Réciproquement, le jazz n'a pas laissé indifférent bon nombre de compositeurs « classiques » contemporains.

Le plus représentatif et sans nul doute G. Gershwin. Il mena plusieurs carrières de front : chef d'orchestre, pianiste et compositeur de musique « classique », mais il continua à écrire des chansons populaires pour Broadway. Ses œuvres principales de concert sont toutes inspirées de la musique negro-américaine.

Si Gershwin aimait le jazz, les jazzmen le lui ont bien rendu puisqu'ils lui empruntèrent des dizaines de thèmes qui devinrent de véritables « standards » du répertoire.

De plus la structure harmonique du thème « I got rhythm » a servi de base à d'innombrables compositions de jazzmen.

Nous pouvons aussi observer l'influence du jazz dans la composition classique chez Dvorak. « La Symphonie du Nouveau Monde », qu'il composa en 1907 lors d'un séjour à New York, est certes construite dans l'esprit du folklore tchèque, mais elle laisse aussi la part belle à des thèmes inspirés des Négros Spirituals.

Ravel (« Concerto pour la Main Gauche ») et plus tard Stravinsky (« Ebony Concerto ») ou Copland (« Central Park in the Dark »), montrèrent aussi un réel intérêt pour le jazz.

Si nous pouvons affirmer que la tentative d'union du jazz et de la musique classique européenne et de la musique contemporaine ensuite, n'a jamais débouché sur une forme vraiment nouvelle ; il faut tout de même noter que « le jazz et la musique « classique » se font des emprunts constants, tout en cheminant sur des voies différentes qui parfois se croisent, mais n'ont jamais pu réellement fusionner » G. Reynard (conclusion de « Fusion » - Jazz Hot – l'Instant)

JAZZ ET ROCK

Un mécanisme d'influence réciproque similaire anime le jazz et le rock. Dans les années 50 naît le rock and roll, directement issu du blues, du rhythm'n blues et d'une certaine manière du jazz. Ils ont tout du moins la même origine, et leurs racines communes ont facilité une fusion qui combine les apports de chacun.

A l'improvisation et aux polyrythmies du jazz, se sont greffées une formidable énergie et la grande capacité à créer des climats en utilisant les sonorités nouvelles du rock.

En effet, les musiciens se sont vus proposer (avec les synthétiseurs notamment) de nouveaux instruments dont la fonction était toute entière à inventer. Il est intéressant de constater qu'on observe le même phénomène aujourd'hui avec de nombreux jazzmen, qui trouvent dans « l'electro », un nouveau territoire à défricher, de nouvelles sonorités, de nouvelles possibilités.

Nous noterons tout de même que si le jazz est une musique transversale par excellence, nous pouvons observer une réelle tendance conservatrice.

En effet, dans toutes ses évolutions majeures, ou lors d'expériences transversales originales, les musiciens ont souvent subi de virulentes critiques, voire un rejet d'une part des critiques et du public.

« Sans doute parce qu'elle annonçait et entraînait une irréversible évolution du jazz, la naissance du be bop fut jugée négative et même néfaste par quelques critiques (H. Panassié, notamment), qui, s'appuyant sur un fragment d'interview de Charlie Parker (« Le be bop n'est pas un enfant du jazz »), n'ont pas craint de nier la « jazzité » de cette musique. (Dictionnaire du jazz – P. Carles ; p 79)

« L'histoire du jazz leur a répondu : rien de ce qui s'est passé depuis dans l'univers musical négro-américain n'a pu ignorer les découvertes et les acquis du be bop » (dictionnaire du jazz)

Il est absurde de constater qu'aujourd'hui encore, un certain nombre de jazzmen considère que le be bop est le jazz par excellence. De la même façon, en 1950, lorsque Django Reinhardt se met à la guitare électrique, il déçoit son public qui ne le comprend pas.

C'est ce même type de public, qui dans les années 60, sifflait John Coltrane dans ses expériences « free », ou qui rejeta plus tard le Miles Davis « électrique », car ça ne leur paraissait pas du jazz. Aujourd'hui encore, lorsque Herbie Hancock se produit à « Jazz à Vienne » avec son groupe « electro », il se met à dos une partie déconcertée par des sonorités qu'il ne connaît pas et par la présence d'un D.J (à peine considérée du public, comme un musicien à part entière)

Cette tendance conservatrice accompagne le jazz tout le long de son histoire. Mais comme nous le démontre Dave Liebman dans « Self Portrait of a Jazz Artist », le be bop a coexisté avec ses ancêtres : le dixieland, le swing.

En évoluant, le jazz devint plus complexe. Il divergeât de « l'entertainment music » (musique de danse) et montra même dans son développement des similitudes avec la musique classique contemporaine (Bartok, Stravinsky, Schoenberg)

Une nouvelle fois, un matériel d'une autre musique inspira des styles de jazz (modalités, « free music »...) Si l'on y ajoute les récentes productions électriques ou électroniques et les réalisations orientées « musiques du monde », on se rend compte que le jazz est plus ou moins intéressé par toutes les musiques qui ont traversé le XX^{ème} siècle.

5 – Les démarches transversales individuelles

Tous les musiciens de formation classique ne se sont pas dirigés systématiquement vers le folklore populaire national, comme nous l'avons vu précédemment, mais certains attirés par des sonorités exclusives se sont orientés vers d'autre culture.

Olivier MESSIAEN

Bien que contemporain, c'est sans nul doute chez Messiaen que l'on trouve un exemple de démarche transversale originale et aboutie.

Après une formation musicale classique au conservatoire de Paris, il poursuit seul ses études musicales dans d'autres domaines : il travaille la rythmique hindoue, le folklore exotique avec notamment la chanson populaire de Russie et d'Amérique du sud. Ainsi, la quarte augmentée descendante des chants populaires russes (déjà utilisés par Debussy) vint intégrer son propre système. D'autres aspects de son art mélodique sont issus des rāgas indiens dont la section se termine par des répétitions constantes de la note, la formule conclusive y élargit les valeurs : c'est la chute retardée.

Du chant grégorien se dégage des éléments conclusifs en échos : formules alleluiatiques transformées et méconnaissables (mais les références sont notées sur la partition). La rythmique s'inspire des rythmes grecs et indiens auxquels sont ajoutées des valeurs irrationnelles.

Le développement rythmique est créé à partir d'une cellule de base par rajout ou retrait. Il se dégage alors la notion de « personnage rythmique ».

L'intérêt qu'il portera toute sa vie aux chants d'oiseaux peut aussi à mon sens être qualifié d'activité transversale. Chez Messiaen, les sources de sons esthétiques sont diverses et témoignent d'une culture immense. Son parcours nous montre un temps pour la spécialisation et un temps pour l'ouverture, il est la preuve que la force d'un artiste peut venir de sa vision qui embrasse différents aspects.

Michel PORTAL

Michel Portal illustre parfaitement ces propos. Après sa formation classique couronnée de prix internationaux, il devient un soliste remarquable dans l'ensemble du répertoire de la clarinette.

Il n'a jamais cessé pour autant de pratiquer depuis son enfance les musiques populaires (du Pays basque d'où il est originaire), la variété et le jazz. Il est à l'origine du mouvement « free jazz » en France, et devient parallèlement l'un des interprètes de prédilection des compositeurs contemporains (Boulez, Stockhausen, Berio et Kagel...)

Dés lors sa brillante carrière va s'organiser autour de trois grands axes : le répertoire classique, la musique contemporaine et le jazz.

Son activité plurielle se mêle à un poly-instrumentisme, en plus des clarinettes il pratique tous les saxophones et le bandonéon. Ses dernières productions semblent avoir pris un nouveau tournant orienté vers les musiques actuelles avec, notamment, sa dernière formation constituée des musiciens de Prince.

Michel Portal nous montre que l'ultra spécialisation dans une discipline n'entraîne pas forcément une certaine fermeture envers d'autre. Il est avant tout un musicien, et c'est en tant que musicien qu'il s'est intéressé à toutes les musiques qu'il a croisées.

Nous noterons aussi que malgré ses collaborations nombreuses avec de grands musiciens de la scène jazz internationale, de nombreux jazzmen, au nom d'une certaine pureté stylistique, ne le considèrent pas des leurs, comme si le jazz était une forme figée et définitivement aboutie.

Cette réaction est réciproque chez les musiciens classiques qui critiquent le son de Michel Portal, qu'ils considèrent comme trop jazz.

Antoine HERVÉ et Didier SQUIBAN

Michel Portal, s'il est un précurseur n'est pas une exception. De plus en plus de musiciens naviguent d'un style à l'autre, avec une égale réussite.

C'est par exemple le cas du pianiste – arrangeur Antoine Hervé qui, après ses études au CNSM de Paris, remportera le prestigieux concours de jazz de la Défense (1985), avant de diriger de 1987 à 1989 l'orchestre national de jazz. Par la suite, très actif, il s'investit aussi bien dans des projets contemporains que dans le jazz moderne.

Plus récemment, le pianiste Didier Squiban est l'auteur d'une démarche originale en proposant une musique inspirée du « classique », du jazz et de la musique traditionnelle bretonne. En effet il étudie Bach, Debussy et Stravinsky mais cela ne l'a pas empêché d'être « un fou de jazz », et il étudie tout autant la musique de Bill Evans ou de Keith Jarrett. De plus, fortement imprégné par la tradition bretonne (musique modale), c'est en incorporant différents aspects de ces musiques qu'il a réalisé ses dernières productions.

Il s'exprime sur le terme « fusion » (qu'il n'aime pas) en nous expliquant de façon très imagée qu'il imagine un musicien « mélanger différentes musiques dans une marmite » pour en faire une substance uniforme, qui aurait perdu ses caractéristiques majeures. Il préfère de loin le terme d'emprunt à telle ou telle esthétique.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

La transversalité semblerait donc être un élément indissociable de l'idée d'évolution musicale. Elle existe sur différents plans et s'inscrit comme un véritable moteur de l'histoire de la musique. Nous insisterons tout de même sur le conservatisme, voir l'hostilité qu'elle suscite due à la perpétuelle remise en cause qu'elle entraîne.

Par ailleurs, si la transversalité à toujours plus ou moins existé dans la musique, il est surprenant que l'on commence à peine à se poser la question d'une pédagogie transversale, et des enjeux qui lui sont liés.

II- TRANSVERSALITÉ DANS L'ÉCOLE DE MUSIQUE

A - TRANSVERVASILITE et PÉDAGOGIE de la MUSIQUE

1 - La Promotion « 2000 - 2002 » du C.E.F.E.D.E.M. Rhône-Alpes

Fin des années 80, les conservatoires s'ouvrent au jazz. Dans la foulée, se créent des cursus dans un nombre représentatif d'établissements, un DE et un CA de jazz et, reconnaissance suprême, s'ouvre un département jazz au CNSM de Paris.

Pour la première fois depuis sa création, l'enseignement institutionnel de la musique s'ouvre à une autre musique que celle dite « classique ».

Ce processus d'ouverture et de reconnaissance des institutions pour d'autres musiques ne s'arrête pas là. Après un débat de plusieurs années (qui n'est sans doute pas fini), le C.E.F.E.D.E.M. Rhône-Alpes, militant convaincu, ouvre sa formation au diplôme d'Etat de professeur de musique aux « Musiques Actuelles Amplifiées » et aux « Musiques Traditionnelles ».

Dans la même logique, les premiers CA « Musiques Actuelles Amplifiées » et « Musiques Traditionnelles » voient le jour.

Il est intéressant de s'attarder sur cette nouvelle promotion « mixte » du C.E.F.E.D.E.M.

Le programme comporte des matières spécifiques c'est à dire concernant la spécialité de l'étudiant, et de nombreuses activités communes à tous les étudiants. Chaque étudiant, au cours de sa formation, sera confronté à de nouvelles pratiques de la musique, et devra à son tour initier d'autres étudiants à sa pratique personnelle.

Ce choix d'axer la formation sur ces principes peut se justifier d'abord, parce qu'ils entraînent souvent un effort pédagogique certain pour transmettre sa pratique à d'autres, et pour s'initier à de nouvelles musiques, ce qui est évidemment tout à fait légitime dans une formation d'enseignant de la musique.

D'autres part, le travail en groupe très ancré dans le fonctionnement du C.E.F.E.D.E.M., prépare l'étudiant à ce que sera sa vie professionnelle, et surtout le forme à une certaine approche de celle-ci. En effet, des pratiques spécifiques différentes ne doivent pas être à la base d'un cloisonnement mais bien au contraire peuvent être l'occasion de réaliser un projet original et formatif.

Ceci est particulièrement vérifiable lors des « semaines de musique d'ensemble » ou dans les projets de réalisation musicale.

Durant les « semaines de musique d'ensemble » des groupes musicaux inédits se créent, réunissant des étudiants d'horizons parfois très différents autour d'un projet commun. Durant les deux années de formation, se sont ainsi montées des prestations originales où les étudiants « classiques » se retrouvent par exemple dans un projet hip hop, salsa ou rock progressif, alors que des étudiants en « musiques actuelles » interprètent du Messiaen ou de la musique de la Renaissance.

En général, les groupes sont mixtes, avec des étudiants dans leur spécialité qui faciliteront l'adaptation de leurs collègues en phase d'initiation, le tout encadré par une personne-ressource, en général spécialiste de l'esthétique choisie.

Nous constaterons qu'un projet dans un style précis, n'est pas systématiquement lancé par un étudiant spécialiste. Ainsi le projet « rock progressif » a été proposé par un guitariste « classique » qui s'est mué en « guitar – hero singer » pour l'occasion. Il y a donc une certaine demande des étudiants qui peuvent expérimenter d'autres pratiques, ce qui aurait été plus délicat en dehors du C.E.F.E.D.E.M.

Les projets de réalisation musicale sont au nombre de trois, un dans la spécialité de l'étudiant, un second dans son esthétique mais avec des aspects formatifs, et le troisième dans un style nouveau pour lequel l'étudiant devra se former pendant les deux années.

Pensés au départ pour remplacer l'immuable audition instrumentale, ces projets donnent lieu à des rapprochements inattendus entre étudiants d'esthétiques différentes autour d'un projet commun.

Ainsi s'est monté un projet autour de la musique de J. Hendrix par un bassiste « musiques actuelles » et une violoncelliste « classique » ou un projet « techno » par un bassiste « musiques actuelles » et une chanteuse « classique ».

Si au cours de la formation les étudiants « classiques » opèrent une remise en question de leur apprentissage, il ne faut pas oublier que les « musiques actuelles » ne leur sont jamais entièrement étrangères parce qu'elles sont tellement diffusées que tout le monde peut se faire une représentation (même imprécise) des styles majeurs, rarement complètement inconnus.

Par contre, le fait de pratiquer ces musiques projette les étudiants « classique » dans un domaine où les règles changent, avec souvent une part importante d'oralité, une large place faite à l'improvisation, la découverte de notions nouvelles comme celles de « boucle » ou de « groove », par exemple.

Réciproquement, les étudiants en « musiques actuelles », parce qu'ils ne sont pas issus d'un cursus mais ont davantage appris « sur le tas », sont naturellement ouverts à de nouvelles expériences. Ils n'ont pas forcément à remettre en question leur apprentissage comme leurs collègues « classiques ».

Ceci dit, après diverses expériences pédagogiques, il semblerait que si sensibiliser des étudiants « classiques » au rap (par exemple) est souvent une expérience positive, on manque aujourd'hui d'outils pour initier des rappeurs au classique.

Pourtant, Giacomo Spica, dans les nombreux stages qu'il anime dans la France entière, a pu remarquer un intérêt certain de ses élèves rappeurs pour le « classique », avec notamment une grande attirance pour les samples de cordes issues du répertoire.

D'autres part, Bruno Simon (titulaire du DE jazz, et du CA musiques actuelles) est à l'origine d'une initiative originale en incorporant deux violonistes du cursus classique de l'E.N.M. de Mâcon au groupe « Angie », trio pop rock en formation à la Cave à musique. Si cette expérience est positive sur le plan pédagogique, néanmoins, il est souvent délicat de trouver une situation où les deux esthétiques se retrouvent sur un pied d'égalité.

La première promotion transversale est sûrement riche en enseignements pour le corps pédagogique du C.E.F.E.D.E.M. mais la question d'une pédagogie transversale de la musique n'en est qu'à ses débuts et le C.E.F.E.D.E.M. ne manquait pas de rappeler dans son « bulletin » de la rentrée 2000 qu'il s'agit d'une première expérience de formation et qu'il ne peut « en conséquence proposer clés en main un prototype ou une solution nationale sur l'intégration de tous les genres musicaux dans l'enseignement spécialisé de la musique. »

Toutefois, nous pouvons cependant affirmer que cette promotion 2000-2002 pourrait bien être à l'image de l'école de musique de demain, c'est-à-dire un lieu de transversalité qui n'aurait pas peur d'incorporer en son sein des pratiques directement issues de la scène musicale vivante au sens large, en embrassant la musique dans tous ses aspects majeurs, perpétuant une certaine tradition (comme nous l'avons vu dans la première partie) et promouvant l'innovation. Un véritable lieu de ressource où l'élève choisira son propre parcours pour mieux réaliser son projet.

Une école se rapproche de ce profil, c'est l'E.N.M. de Villeurbanne.

2 - L'E.N.M. de Villeurbanne

A Villeurbanne, les élèves en « classique » représentent 50% de l'ensemble du public de l'école. L'E.N.M. a été « pionnière » de l'enseignement du jazz en France, c'est une sorte d'école dans l'école. Le département jazz comprend 8 professeurs pour 300 élèves. Il attire du monde : de ce fait le niveau est élevé.

Le danger serait de ne prendre que des 3èmes cycles, mais la direction veille au bon équilibre. Il existe aussi un département de musiques traditionnelles comprenant musique afro-cubaine, orientale et africaine, ainsi qu'un département baroque, rock, musiques actuelles et chanson.

Un cursus qui mène au DEM rock vient d'être créé à la rentrée 2001. L'élève devra réaliser un projet dans son esthétique principale dans la même logique que le projet A du C.E.F.E.D.E.M. Malgré tout, selon Gilles Laval, la question est de savoir s'il faut plutôt conforter l'élève dans sa pratique, dans l'optique d'une spécialisation ou plutôt prévoir un dispositif qui viserait à l'emmener « ailleurs ». Cependant, nous pourrions concevoir un dispositif conciliant ouverture et spécialisation en réponse aux demandes des élèves.

Nous pouvons aussi noter que les ateliers d'improvisation transversaux (ouverts aux élèves de toutes les esthétiques) de Gilles Laval et de Pascal Pariaud ont opéré un rapprochement. En effet, il s'avère qu'un élève « classique » est toujours plus attiré par un professeur « classique » qu'un professeur de rock et réciproquement. Il faut, selon Gilles Laval, mettre en place un procédé qui viserait à susciter des rencontres.

C'est peut être parce que cette école est « partie de rien », qu'on peut parler de véritable culture du projet facilitée, car les professeurs sont en général à temps complet, et déchargés de 2 heures pour faciliter leurs rencontres. C'est une école où la transversalité fait partie intégrante du fonctionnement interne.

Il existe des cours sur la lutherie, l'organologie (rencontre / conférence) et aussi depuis peu un travail avec des facteurs de piano (ressources internes et externes). Il a été créé un inter-développement de percussions avec master classes (en session interne) ouvertes à tous. Les pratiques collectives ont été mises en avant et ont encouragé la venue de groupes déjà formés.

Pour M. Valdenaire (sous-directeur de l'E.N.M. de Villeurbanne), l'école se doit de mener des actions dans la ville. D'ailleurs, en contrepartie de son financement, la mairie encourage cette demande. Trois intervenants en milieu scolaire travaillent à mi-temps. Les musiques traditionnelles sont orientées vers les cultures de Villeurbanne (orientale, africaine) Par exemple, cette orientation donne lieu à des manifestations dans les quartiers à dominante musulmane pendant le ramadan.

La direction souhaite approfondir son action auprès des adolescents, pas assez nombreux à son goût. Il en découle des interventions auprès de petites structures. Par exemple, Nasser (professeur de djembe à l'E.N.M.) donne aussi des cours au C.R.A.P.

De plus, il a été mis en place un circuit découverte ouvert aux jeunes des quartiers qui souhaitent visiter l'école. Mais l'école est victime de son succès, car elle crée des besoins, et il y aura sûrement des problèmes d'admission pour les plus intéressés, faute de place.

Le cursus de l'E.N.M. de Villeurbanne est organisé en cycles. Il y a une audition à l'entrée pour les non-débutants qui se transforme en véritable sélection pour certaines classes, prisées pour leur rareté ou pour l'aura du professeur.

Notons que l'école comprend beaucoup d'adultes, ce qui est rare. Il y a la possibilité de choisir un « cursus libre », allégé et sans examen.

Des examens sont organisés en fin de cycle et des auditions en cours de cursus. Les morceaux ne sont imposés que pour les cordes et le piano classique. La souplesse du cursus entraîne peu de rejet, mais limite les places à l'entrée.

L'E.N.M. délivre un D.E.M. pour tous ses départements ; la création d'un D.E.M. de chanson est à l'étude.

La formation musicale et la culture musicale sont communes aux différents départements. D'ailleurs, Monsieur M. Valdenaire (sous-directeur) s'interroge : « Quelle culture musicale commune ? ... pas facile. » Il souhaiterait rapprocher les cours de culture musicale spécifique des différents départements. Signalons enfin la création d'ateliers spécifiques à la création. Des notions très transversales comme l'invention et l'improvisation seront peut être incluses dans le D.E.M.

A Villeurbanne, l'équipe pédagogique comporte 90 professeurs (50% sont en poste depuis le début de l'école) et 3 intervenants en milieu scolaire à mi-temps. L'école est financée à 90% par la ville (budget de 23 millions de francs).

Cet établissement est une école nationale fondée il y a 20 ans, prévue pour 200 élèves : elle en comporte 1500 aujourd'hui. Certaines classes rares et des professeurs réputés attirent des élèves de la région entière. Cette école est donc difficile d'accès aux élèves non villeurbannais. La solution « voie royale » est de pouvoir entrer en éveil musical et de suivre le cursus, car ces élèves seront alors prioritaires.

Par sa démarche originale et novatrice, l'E.N.M. de Villeurbanne est sans conteste victime de son succès, qui l'empêche de répondre à l'énorme demande d'un public amateur ; le niveau élevé de certaines classes constitue un passage obligé pour une clientèle en voie de professionnalisation.

3 – Nécessité de former des Directeurs et des Professeurs musicalement « Polyglottes »

Les orientations pédagogiques telles que celles de l'E.N.M. de Villeurbanne sont, pour différentes raisons, peu développées dans une écrasante majorité d'établissements sur le plan national. Pour mieux saisir la réalité du terrain, il est intéressant de se référer à certains points développés lors de réunions de professeurs titulaires du CA de musiques actuelles amplifiées.

Ces professeurs sont pour la plupart à la tête d'un département musiques actuelles en voie de développement. Ils sont donc aux premières loges pour constater les obstacles rencontrés.

Ainsi, pour faire évoluer les écoles vers une pédagogie de la « diversité musicale », il semblerait nécessaire de former des directeurs « musicalement polyglottes », dans une démarche similaire à celle proposée par le C.E.F.E.D.E.M. pour ses étudiants.

En effet, les directeurs d'écoles sont (sauf exception) de formation « classique » et de ce fait ne possèdent pas toujours les outils nécessaires pour mesurer les enjeux de l'apprentissage de telle ou telle musique.

Dans la même logique, il semblerait que les élèves ou étudiants « musicalement polyglottes » soient aussi « socialement polyglottes » et par conséquent font preuve d'une capacité de compréhension supplémentaire dans la confrontation à une nouvelle pratique.

D'autre part, sur le plan sociologique, l'école de musique dans sa forme traditionnelle, concerne essentiellement les classes moyennes ou aisées, et dès lors remplit des missions qui ne répondent pas complètement à son devoir de service public. Cependant, il semblerait que remettre en cause le fonctionnement de pareilles institutions soit une tâche de longue haleine.

Pourtant, comme le rappelle Sylvie Ducatel (Directrice de l'école de musique de Vienne), la société a évolué, la jeunesse a changé et il y a une véritable demande (de la part des adolescents, notamment) pour de nouvelles pratiques. L'école se doit de suivre cette évolution et de rompre avec son fonctionnement en décalage avec les réalités de notre société.

Par exemple, à Vienne, est à l'étude un projet de premier cycle commun qui impliquerait « un pôle découverte » au choix de l'élève.

Il est évident que pareil changement n'est pas sans poser divers problèmes, notamment pour des professeurs d'une autre génération qui peuvent sentir dans ce débat la remise en cause de toute une carrière. Il n'est donc pas rare de voir un certain conservatisme chez les professeurs de musique qui estiment que le rôle de l'école serait avant tout d'enseigner comment « bien jouer » et que dans ce domaine elle aurait plutôt fait ses preuves.

Aujourd'hui, il semble clair qu'en incorporant en son sein les particularismes délaissés dans un élan de reconnaissance de « l'autre » au sens large, l'école se rapprocherait d'un idéal républicain : l'école pour tous.

L'école a longtemps fonctionné dans la logique de l'offre : en passant à la logique d'une prise en compte de la demande, elle attirerait une nouvelle population dans ses murs.

Par ailleurs, à « d'autres musiques » correspond l'idée « d'autres besoins », voire d'une « autre infrastructure »

4 - L'Obstacle Matériel

Les besoins matériels des « musiques actuelles » sont considérables. Peu d'établissements ont la capacité de les accueillir, car les locaux n'ont pas été pensés en fonction de ces pratiques.

D'autre part les besoins matériels (ampli, sono, informatique...) sont souvent trop coûteux pour monter un département. De plus la diffusion est souvent indissociable des musiques actuelles. Or, il est extrêmement rare de pouvoir envisager formation, création et diffusion dans un même lieu. Cette prise de conscience a donné lieu à quelques initiatives heureuses comme la « Casa musicale » de Perpignan, projet dans lequel s'est investi la mairie par souci de paix sociale et pour offrir un lieu où pourraient se rassembler les jeunes.

Il est donc délicat aujourd'hui de fixer les priorités entre les locaux, les matériels, et les compétences. Toutefois les professeurs titulaires du CA de musiques actuelles ont envisagé

l'idée de formuler ces exigences sous forme de cahier des charges qui pourrait remonter jusqu'au ministère.

5 - Un Projet autour de la Musique d'Ensemble

Ces pédagogies impliquent un travail de groupe. Or il y a un réel déficit de la musique d'ensemble, et le fonctionnement qui nécessite un professeur par élève est très coûteux pour les collectivités locales. Dynamiser la pédagogie de musique d'ensemble n'irait pas sans des prestations scéniques régulières et pourquoi pas des stages spécifiques. Nous pourrions concevoir une pédagogie qui, au-delà du simple face à face pédagogique, privilégierait un apprentissage en favorisant la rencontre et l'échange.

6 - De nouvelles questions soulevées

L'incorporation de nouvelles esthétiques dans l'école de musique suscite différentes réactions et place le débat sur plusieurs niveaux.

Entre craintes et nécessités, voilà deux avis qui anticipent ce que pourrait engendrer l'incorporation du rap au sein de l'école de musique.

Il est intéressant d'écouter l'avis d'un professeur titulaire d'un CA « classique » spécialiste de musique de chambre, mais qui n'hésite par pour autant à s'investir dans un projet « musiques actuelles »

Il craint qu'un rappeur nouvellement incorporé dans une école de musique ne se sente pas suffisamment libre pour s'exprimer comme il le souhaite. Osera t'il aborder les sujets qui le concernent vraiment comme il le ferait dans son quartier ? Il redoute qu'au sein de l'école de musique, sous le poids de l'institution les musiques actuelles soient brimées. D'autres part, le rap peut aborder des sujets qui dérangent (sexe, drogue...). Certains groupes largement diffusés véhiculent même des idées détestables, comme le groupe « 113 » (Victoire de la musique 2000) qui avec son dernier disque « Le 113 fout la merde » parle de « peine de mort pour les homosexuels » ou de « voitures brûlées en monuments ».

Qu'advierait-il si l'on observait pareil dérapage dans l'atelier rap dans une école de musique ?

Pour Giacomo Spica, la difficulté d'incorporer des rappeurs est réelle. Mais c'est exactement pour cela qu'on a créé les DE et CA « Musiques Actuelles Amplifiées » ; pour que des professionnels puissent répondre aux attentes des élèves et de ce fait faciliter l'élaboration d'un projet.

Le soucis des paroles qui pourraient choquer correspond à des réalités vécues par Giacomo sur le terrain. Par exemple, au C.F.M.I. de Lille où il faisait un travail à partir de son texte « le 3ème round », une étudiante de formation classique n'a pas supporté certaines paroles évoquant la consommation de cannabis. Il faut savoir que ce morceau est au départ une commande du Ministère de l'Education Nationale destiné à être diffusé dans les collèges. Ces mêmes paroles avaient posé soucis pour les mêmes raisons, et il avait été demandé à Giacomo de les changer ; Mais Giacomo estimait que c'est une bonne chose que des gens soient confrontés à des réalités qu'ils ne connaissent pas. La rencontre de gens culturellement et socialement très différents ne peut se faire sans un discours authentique de toute part.

Pourquoi censurer des paroles qui expriment une véritable urgence et surtout la réalité du quotidien de tout un pan de notre jeunesse ?

Cette confrontation peut avoir un caractère violent (souvent dû à une incompréhension réciproque). Mais si l'on veut que tous ces gens vivent ensemble dans la même société, ils doivent se connaître suffisamment pour se comprendre. C'est pourquoi la pratique musicale et l'école de musique représentent un terrain privilégié, qui a un rôle à jouer.

Après un long débat, le texte du « 3ème round » circule enfin dans les collèges de France. Des dérapages, Giacomo a eu le temps d'en observer bon nombre lors de ses nombreuses interventions sur le terrain. Ils correspondent en général à une forme d'ignorance et de colère. Dans cette situation, le professeur de musique sorte de médiateur, doit intervenir car il ne peut y avoir d'enseignement sans une dimension éducative.

Dans la même logique, Giacomo est déjà intervenu dans des centres sociaux auprès de jeunes toxicomanes.

Il n'est pas pour autant question que le professeur de musique se mue en éducateur, car c'est un métier à part entière, mais il peut dans certaines situations servir de relais aux éducateurs.

D'autres part, il n'est pas question de reproduire le schéma d'une grande partie des productions déjà largement diffusées par l'industrie musicale. Comme d'autres courants spontanés et sincères des musiques actuelles, le rap a été récupéré par les « majors » qui l'ont élevé au rang de produit de consommation de masse souvent très loin des démarches initiales qui ont fait la force de cette musique. Il existe toujours une scène vivante mais plus « underground » du rap en France, c'est sur cette logique que doit s'incérer un projet autour du rap dans l'école de musique.

B – LA THÉORIE SOCIOLOGIQUE DES FAITS MUSICAUX

1 – Définition

Il me semble opportun d'ouvrir une parenthèse dans le débat pour évoquer un principe essentiel des musiques actuelles.

C'est dans son livre « Aux sources du Reggae » que Denis Constant évoque ce qu'il a appelé « la théorie sociologique des faits musicaux ». En effet, en cherchant à mieux saisir les mécanismes qui articulent la relation musique-société, il prend conscience qu'il existe au XXème siècle une dialectique permanente entre la société « en évolution permanente, toujours en voie de se faire, dans un ordre toujours approximatif, toujours mouvant... » (emprunt au sociologue G. Dallandier), et l'évolution de styles musicaux.

Il semblerait même, que dans bien des cas, la société et sa perception deviennent des éléments qui participent pleinement à la dynamique d'évolution, pour devenir un facteur d'innovation (parmi d'autres) à part entière.

Ainsi D. Constant considère que dans les musiques actuelles, l'évolution musicale se réalise par l'action de trois facteurs prépondérants. Le premier c'est l'innovation, mais plus précisément l'idée de rupture, un certain sens critique voir même le désir d'un nouvel ordre.

Le deuxième correspond à des mécanismes d'emprunts, d'influences étrangères, comme nous avons pu l'évoquer dans la première partie de ce mémoire. Ceci dit, ces éléments doivent s'inscrire dans une certaine continuité, une certaine permanence dans la démarche, pour en faire un véritable courant.

C'est alors que le matériau verbal doit être confronté à « l'édifice intellectuel » puis aux dynamiques sociales, société dans laquelle la musique se déploie.

Car s'il semble que l'engagement politique d'un musicien n'a jamais témoigné du contenu ou du sens politique d'une musique, les paroles des chansons s'intègrent dans bien des cas aux dynamiques sociales.

2 - Le Reggae

Pour illustrer ces propos, D. Constant nous explique que l'originalité du reggae réside dans le soubassement rythmique sur lequel il repose, et le traitement de la matière sonore qu'il opère. Par contre, ses mélodies et son harmonie ne sont nullement originales. Elles sont le plus souvent empruntées à d'autres genres qui s'insèrent dans la tradition afro-américaine (gospels, soul music) ou bien sont rattachées à la tradition « calypso » locale (voir même à celles de Trinidad et Tobago).

Mais suite à l'occupation anglaise, « la destruction pierre par pierre du mur de l'aliénation induit l'innovation religieuse (le rastafarisme), et musicale (le ska, le rock steady, puis le reggae), le tout se conclut logiquement par l'appel à la lutte.» (« Aux sources du Reggae » - p 121)

Ainsi le reggae possède une véritable conscience, vecteur de contestation sociale et d'espoir. Celui-ci trouve un large écho chez les jeunes immigrés de Grande-Bretagne et d'ailleurs.

« Le reggae et le rastafarisme demeurent des signes extérieurs d'une contestation de l'infériorité sociale et de la répression, un emblème de culture vivant brandit contre l'anéantissement du déracinement ». (« Aux sources du Reggae » - p 143)

3 - Le Raï

Le raï est une musique qui sans être engagée politiquement à néanmoins longtemps gardée un caractère subversif car elle exprime les mouvements sociaux qui la portent. Cette musique participe à une véritable prise de parole autonome sur la scène nationale, à une nouvelle identité en formation.

Elle appartient comme mouvement social et comme expression musicale aux enjeux culturels, et aux contradictions qui agitent l'Algérie de la fin de ce siècle. En raconter l'histoire, c'est comme proposer une explication de ce qui se joue culturellement et socialement en Algérie car c'est l'expression de nombreux exclus du système politique, notamment les femmes et toute la jeunesse.

Dés la fin du IXX^{ème} siècle, des musicologues français (S. Daniel, J. Pouanel) insistent sur la diversité des musiques traditionnelles ou savantes, mais relatent pareillement l'existence d'un répertoire citadin populaire non conforme aux pratiques musicales de rigueur. Ce type de répertoire va perdurer en s'adaptant aux différents métissages musicaux mais en gardant sa liberté de ton.

Dans les années trente, la diffusion se modernise grâce au développement des radios. La composition orchestrale évolue sous la double influence de la chanson moderne égyptienne et au contact des variétés occidentales : E. Piaf, T. Rossi, J. Baker sont ainsi familiers des musiciens locaux. Le piano et l'accordéon se répandent dans le paysage musical, l'accordéon s'impose même comme l'instrument de prédilection des jeunes oranais musulmans.

Dans les années 40, des formations espagnoles jouent du flamenco et des musiques sud-américaines comme le paso doble.

Suite au débarquement anglo-saxon de 1942, des musiciens locaux vont jouer des airs américains à la mode (fox trot, boogie woogie, swing...). Louis Armstrong se produit même à Oran en 1948.

A partir des années 50, certains musiciens locaux ont accès au conservatoire et peuvent donc bénéficier d'une formation en solfège et en harmonie.

Dans les années 60, des groupes intègrent les sonorités électriques et les arrangements du rock, du rythm'n blues, et de la soul music.

De son adaptation aux rythmes et aux sonorités contemporaines, naît le raï à la fin des années 70. C'est un tout complexe où se mêlent acculturation et ressourcement culturel.

Aujourd'hui il y a même une caractérisation des genres du raï : rock raï, funk raï, rap raï, reggae raï.

Le raï est la formulation d'une rupture des représentations sociales marquée par l'affranchissement des contraintes du discours culturel général.

« Il a été avant toute chose l'une des rares formulations depuis l'indépendance d'un besoin d'expression libéré des appareils et des machines étatiques, en prise directe avec ce vécu souvent ignoré par les gouvernements et méprisé tacitement par des élites... La jeunesse a ainsi été productrice d'une nouvelle pratique culturelle. » (« L'aventure du raï, musique et société » - B. Daoudi et H. Miiliani – chez Point virgule – p 223)

Les exemples pour illustrer la théorie sociale des « faits musicaux » ne manquent pas.

4 – Autres exemples

a) La « pop music »

La « pop music » est issue de la rencontre du rock anglais (Beatles, Rolling Stones) et le « folk song » du chanteur américain B. Dylan.

Vers 1965, naît alors une pop culture, l'une des manifestations majeures de la contre culture qui coïncide avec l'émergence en Californie du mouvement hippy.

La « pop music » américaine de la fin des années 60, s'engage politiquement en dénonçant les contraintes de la société de consommation.

b) Le tropicalisme

Dans les années 70, au Brésil, pendant la dictature naît le tropicalisme. Il est musicalement influencé par le rock des U.S.A et se caractérise par la négation des valeurs de la société, de la dictature et de ses crimes et par la négation de la devise patriotique « orden y progresso »

« C'est dans ce chaos toujours propice à la création et à l'émergence de styles artistiques nouveaux que le Brésil accouche d'un mouvement complètement révolutionnaire : Le tropicalisme » (J.P Delfino, « Brésil : A musica » p111, chez Parenthèses)

Ses principaux représentants sont Caetano Veloso, Chico Buarque et Gilberto Gil, leur engagement les poussa à l'exil et certains connurent la prison.

c) L'afro groove

Dans les années 80, 50% de la population africaine a moins de 20 ans, un africain sur deux est né après les indépendances, il a donc besoin de se forger de nouveaux modèles.

« Pour le gosse de Lagos ou de Dakar en jeans et tee-shirt, être africain, qu'est ce que cela veut dire ? Une fois sur deux il ne connaît même pas la langue de son grand-père et les fétiches de ses ancêtres sont sévèrement concurrencés par la mythologie du compte en banque.

Pour lui, être africain, c'est Fela, c'est Zao, c'est Alpha Blondy, c'est Bob Marley et Kassav et tous les noirs qui ont osé être eux-mêmes.» (« Rockers d'Afrique », H. Lee chez Albin Michel)

d) Le hip hop

La naissance du hip hop est directement liée au contexte social des zones urbaines américaines. Il est une réponse à la crise, à la violence et à l'hostilité générale qui y règnent.

5 - La Transversalité : un Projet de société ?

Indépendamment de son intérêt pédagogique évident, et parce qu'elle apporte un élément de réponse concret aux besoins des pratiques amateurs, la transversalité pourrait s'insérer dans un projet socioculturel national.

Au lendemain des élections présidentielles improbables que nous avons vécu, un grand débat s'est ouvert autour des notions de « lien social à renouer », et de « cohésion nationale »

Nous pourrions même mentionner la notion de « fracture sociale » qui animait déjà le débat politique des présidentielles de 1995.

Par exemple sur le thème de l'insécurité, le sociologue F. Dubet et A. Pousset (Président du conseil régional d'Aquitaine) estiment « qu'à l'heure de toutes les surenchères, il est urgent de répéter que la sécurité ne se fera pas sans un projet social et éducatif... Evaluons les insuffisances du travail social et des politiques éducatives et corrigeons le tir. » (Libération du 29/05/02)

Déjà dans le Libération des 27 et 28 avril 2002, (entre les deux tours), le monde culturel s'interroge sur sa responsabilité citoyenne. Il en résulte globalement que le milieu artistique refuse d'assurer seul la cohésion nationale, un rôle que le politique aurait un peu délaissé.

Pour sa part, F. Peduzzi (Directeur de la scène nationale « le Channel » à Calais) considère qu'il faut reposer le débat sur les enjeux de la culture autour du lien avec les populations du centre ville comme celles des quartiers périphériques.

C. Lamarre (Directrice de la scène nationale « Cultures communes » de Loos-en-Gohelle, Pas de Calais), considère que la prise en compte de la notion de territoire a été sous-estimée au moment où la décentralisation a favorisé les enclavements et l'exclusion. On s'est rendu compte trop tard qu'il y avait des populations en marge des structures culturelles.

La question de l'art comme « ciment social » est posée.

Hamé (rappeur du groupe « La rumeur ») estime pour sa part que la culture ne peut tout résoudre : « l'art, le rap en particulier est une solution individuelle pas collective. La solution aux problèmes des quartiers, c'est l'argent, le partage des richesses de ce pays. C'est résorber les inégalités, valoriser les habitants, instruire les enfants, éduquer les jeunes en leur apprenant à s'ouvrir au monde.»

Parce que la musique est capable de rassembler la jeunesse, développer la transversalité au sein de l'école de musique peut s'insérer comme un élément de réponse aux carences soulignées lors de ce débat, mais cependant tout reste à inventer.

CONCLUSION

Parce que la transversalité est inhérente à l'idée même de musique, son incorporation dans l'école de musique s'inscrit dans un élan de reconnaissance d'autres pratiques musicales mais aussi dans la volonté de redéfinir cette institution en adéquation avec l'énorme demande et des pratiques amateurs.

En effet, derrière l'idée de transversalité se dessine une nouvelle école centre-ressource, lieu de rencontres et d'échanges privilégiés, susceptible de dynamiser l'enseignement de la musique. Une école, lieu de diversité culturelle, où pourraient se redéfinir les déterminations sociales.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE :

« Aux Sources du Reggae » D. Constant

« Brésil a musica » J.C Delfino – Edition “Parenthèses”

« Dictionnaire du Jazz » P. Carles, A. Clargeat, J.L Comolli – Collection Bouquins -
chez Robert Lafont

Encyclopédies Hachette

« Fusion » G . Reynart – jazz hot – L’instant

“Histoires de la musique » J. Jamin – Alphonse Leduc

« La sociologie de l’art » N. Heinich – Repères, la Découverte

« Le rai, musique et société » B. Daoudi – H. Miiliani – Point Virgule

« Les formes de la musique » A. Hodeir – Puf

« Rockers d’Afrique » H. Lee – Albin Michel

“Self portrait of a jazz artist” D. Liebman – Advance music

ABSTRACT

La transversalité s'inscrit dans une dynamique d'évolution musicale. Incorporer de nouvelles esthétiques au sein de l'école de musique, c'est redéfinir une institution pour mieux répondre aux besoins de notre jeunesse.

Mots clés : rencontre, échange, reconnaissance, formation, projet, diversité