

David MORAND
CEFEDM Bretagne/Pays de la Loire
Promotion 2007/2009
Le Mans

Diplôme d'Etat de musiques actuelles amplifiées

Intégrer les musiques actuelles amplifiées dans les conservatoires

Enjeux, spécificités et dispositifs pédagogiques

Directeur de mémoire
Alain BALDOCCHI

Sommaire

Préambule.....	1
Introduction.....	2
1. Les enjeux de l'intégration des pratiques amplifiées.....	4
1.1 La diversité culturelle et pédagogique au sein des équipes enseignantes.....	4
1.2 La formation des élèves.....	6
1.3 Une meilleure représentation institutionnelle et territoriale des esthétiques dans les conservatoires.....	7
2. Les spécificités des musiques actuelles amplifiées.....	10
2.1 Le « son », un objet en soi.....	10
2.2 L'enregistrement, vecteur de transmission des musiques actuelles amplifiées.....	11
2.3 La création.....	12
2.4 La diffusion.....	13
2.5 Le « groupe », modèle social et artistique des musiques actuelles amplifiées.....	14
3. Analyse et propositions de divers dispositifs pédagogiques pour les musiques amplifiées.....	17
3.1 Le cours instrumental.....	17
3.2 L'atelier de musiques actuelles amplifiées.....	19
3.3 L'accompagnement.....	21
3.4 Les musiques assistées par ordinateur (MAO).....	23
3.5 Proposition de dispositifs pédagogiques.....	24
Conclusion.....	27
Bibliographie.....	28
Annexes.....	30
Questionnaire sur l'intégration des musiques actuelles amplifiées dans les écoles de musique.....	31

Préambule

Afin d'étayer ma réflexion sur les questions posées dans ce mémoire, j'ai souhaité, en plus des apports bibliographiques, élaborer un questionnaire en lien avec les musiques actuelles amplifiées, que j'ai largement diffusé sans contraintes de territoire ou de spécialités dans les écoles de musiques.

Le questionnaire comportait douze questions. Vingt-sept documents me furent retournés.

L'analyse de ces documents me permit de sonder le regard et les avis de la profession sur les musiques actuelles amplifiées et d'appuyer ma réflexion sur des faits concrets.

Il convient également, en abordant ce mémoire, d'établir que le terme « musique actuelles amplifiées » peut être décliné sous diverses appellations : musiques actuelles, musiques populaires, musiques amplifiées, rock...

Le terme « musiques actuelles amplifiées » est une appellation française élaborée à la fin des années 90 par le Ministère de la Culture afin de nommer les diverses évolutions et ramifications esthétiques issues du « Rock ». Ces mêmes musiques actuelles amplifiées sont appelées « Musiques Populaires » ou « Pop Music » aux Etats-Unis par exemple.

Si les musiques actuelles, au sens large, désignent un ensemble de courants (musiques traditionnelles, jazz, musiques amplifiées), les musiques actuelles amplifiées nomment des esthétiques plus précises tel que le rock, l'électro et le rap¹...

Enfin, par les appellations : conservatoires, écoles de musiques ou institutions, j'ai souhaité désigner tous les établissements publics d'enseignement artistique de la musique.

1 *La diffusion des musiques actuelles en Côtes d'Armor*, document disponible sur le site de l'IRMA, <http://www.irma.asso.fr>

Introduction

« Faire reconnaître les musiques actuelles, c'est affirmer la nécessité de reconnaître la singularité des êtres, dans leur approche aussi bien de la vie que du fait artistique, c'est contester une échelle de valeur qui distribue les individus selon leur culture². »

En 1998, la création du Diplôme d'Etat et du Certificat d'Aptitude de « coordonnateur musiques actuelles amplifiées » par le Ministère de la Culture confirma une volonté politique d'ouvrir les établissements artistiques à de nouvelles pratiques. L'enseignement de ces musiques, jusqu'alors dispensé exclusivement par le secteur privé et associatif depuis le début des années soixante-dix, allait s'étendre au secteur public et ainsi garantir, au même titre que les autres esthétiques présentes dans les institutions, la reconnaissance de ces courants et de leurs enseignants.

Dès lors, les écoles de musiques, eurent l'envie et la volonté d'intégrer ces pratiques. Ainsi, en 2002, selon une étude du ministère de la culture *« L'enseignement et/ou les activités au sein des groupes constitués dans le domaine des musiques actuelles amplifiées et la chanson sont proposés par 22% des écoles, et 20% souhaitent leur intégration à terme³. »*

Cependant, si l'entrée des musiques actuelles amplifiées ces dernières années est effective dans les structures d'enseignement artistique, qu'en est-il des dispositifs pédagogiques mis en place pour les accueillir ?

La revue « *Mesure pour Mesure* » de 2002 relate à ce sujet *« La guitare électrique, la basse et la batterie sont les disciplines les plus fréquemment proposées dans l'enseignement des musiques actuelles amplifiées⁴. »*

Il semble alors légitime de s'interroger sur la compatibilité des modèles et des

2 SCHEPPENS Eddy, *Faut-il enseigner les musiques « actuelles » ?*, Enseigner la Musique n°3, Lyon, 2000, p. 137

3 Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles, *Les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'état*, Mesure pour Mesure n°9 Février 2002.

4 Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles, *Les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'état*, Mesure pour Mesure n°9 Février 2002.

schémas de l'enseignement « traditionnel », avec les besoins spécifiques que requièrent la transmission et l'apprentissage de ces pratiques.

Partant de ces interrogations, différents aspects semblent à étudier pour élaborer un projet pédagogique adéquat à l'entrée des musiques actuelles amplifiées dans les institutions musicales.

Si parler aujourd'hui d'intégration des musiques actuelles amplifiées peut paraître « réchauffé », l'extrait de cet éditorial montre que le débat sur la hiérarchisation des esthétiques est toujours de mise pour certains : « *Même si nous aimons toutes les musiques, nous savons tous aussi que la musique classique est la seule à nécessiter un profond et bénéfique travail sur soi*⁵. » Au regard de cette pensée, il semble que les enjeux liés à l'intégration de ces pratiques en terme de formation des élèves, des professeurs et à la place de celle-ci dans l'institution restent à être clarifiées.

Ensuite, il convient de bien analyser les spécificités qui caractérisent ces musiques afin d'en favoriser l'intégration dans les conservatoires.

Enfin, l'entrée de ces nouvelles esthétiques nécessitera une réflexion sur les dispositifs pédagogiques appropriés, en lien avec leurs caractéristiques, à mettre en place au sein des institutions.

5 WORMS Michèle, *La musique citoyenne*, Editorial de La Lettre du Musicien n°362 octobre 2008.

1. Les enjeux de l'intégration des pratiques amplifiées.

1.1 La diversité culturelle et pédagogique au sein des équipes enseignantes.

Chaque enseignant/musicien est transmetteur d'un patrimoine. En effet, chacun dans son domaine ou sa spécialité est héritier de codes, de gestes, d'une histoire. Les équipes d'enseignants dans les écoles de musiques sont souvent amenés à réinterroger personnellement et collectivement ces héritages dans un souci de transmission adaptée aux élèves, aux contextes et lieux dont ils disposent.

La réalisation de projets interdisciplinaires est souvent l'occasion pour chacun de se confronter, comme l'indiquent les réponses au questionnaire, à d'autres manières de faire, d'autres cultures musicales et pédagogiques. Ce même document montre que ces élaborations communes semblent être un moment favorable à la découverte, à la remise en cause d'une pratique et à l'acquisition de nouvelles compétences. Si, dans l'ensemble, le corps enseignant paraît enthousiaste et volontaire pour ces échanges, certains problèmes autour du « langage » semblent se poser. La méfiance et l'incompréhension peuvent alors s'inviter. Ce « choc », cette « cassure » entre les cultures est clairement identifiable dans cet extrait d'interview⁶ lorsque Marc Olivier Dupin⁷ déclare « *Il existe aussi un autre problème. Lorsque je me suis intéressé aux musiques de tradition orale, j'ai vu beaucoup de charlatans.* », ce à quoi rétorque Philippe Berthelot⁸ « *et moi beaucoup de gens dangereux dans les écoles de musiques.* ».

6 BENSINGNOR François, journaliste, *Musiques actuelles et enseignement musical, entretien avec Philippe Berthelot et Marc-Olivier Dupin*, 7 mai 2002, article consultable sur le site de la Fédurock.

7 Marc-Olivier Dupin est musicien, compositeur, arrangeur, il a dirigé les conservatoires de Villeurbanne, Créteil et Aubervilliers avant d'être nommé à l'époque à la tête du Conservatoire National Supérieur de Paris.

8 Philippe Berthelot est directeur de la Fédurock et a œuvré aux démarches de formation des musiciens et encadrants de musiques actuelles dans les structures pilotes que sont la Clef à Saint-Germain-en-Laye et le Florida d'Agen.

Ainsi, pouvoir élaborer une démarche commune nécessite de comprendre l'autre à travers sa culture et les codes liés à sa pratique. Selon les esthétiques, des aspects musicaux très proches peuvent prendre des noms divers : le *groove*, le *swing*, le phrasé. Les procédés d'enseignement peuvent également être différents : oralité ou écrit selon les courants. Pouvoir travailler ensemble demande alors dans un premier temps d'oublier ses propres modes de fonctionnement pour s'ouvrir et s'appropriier ceux des autres. C'est ce que Paul Ricoeur appelle « *faire le deuil du fondamental et de l'absolu de la fondation historique*⁹. » Et ce n'est qu'une fois ce « deuil » effectué et accepté, que nous pouvons accéder et s'inspirer de la culture de l'autre pour réintroduire et inventer de nouveaux dispositifs pédagogiques dans le cadre de notre pratique et de notre culture.

Les musiques actuelles amplifiées (MAA) sont une jeune discipline du point de vue de l'enseignement. Même si les divers travaux du monde associatif depuis les années soixante-dix ont favorisé l'émergence de dispositifs pédagogiques nouveaux comme « l'accompagnement », une large réflexion reste cependant encore à mener. La possibilité pour les enseignants de MAA de s'appuyer sur les équipes pédagogiques des écoles, en élaborant une réflexion collective et en se servant de la longue expérience pédagogique de certaines disciplines, sera une véritable opportunité. En complément, l'intégration des coordonnateurs musiques actuelles amplifiées sera l'occasion de faire entrer de nouvelles visions et approches pédagogiques dans les écoles de musiques. L'occasion de susciter des échanges culturels et didactiques qui ne seront peut-être pas sans répercussions sur l'enseignement musical en général.

La diversité culturelle d'une équipe pédagogique, en croisant et en se nourrissant des savoir-faire divers, peut être un outil performant pour assurer l'innovation et la recherche didactique au sein d'un établissement afin de garantir la formation des élèves qui le fréquentent.

9 RICOEUR Paul, *Cultures, du deuil à la traduction*, Le Monde du 25 mai 2004.

1.2 La formation des élèves.

Le parcours des élèves musiciens au sein des établissements spécialisés ne nous semble pas linéaire. La pratique et les envies de ces jeunes peuvent varier et changer au fil de leurs cheminements et de leurs apprentissages. Changer plusieurs fois d'instruments, d'esthétiques, durant un parcours peut s'avérer courant.

L'enseignant, afin d'accompagner l'élève dans ses choix, doit pouvoir alors « *encourager l'ouverture d'esprit, la curiosité, le besoin de découverte et la diversité des approches, tout en préservant la spécialisation que nécessite la formation à la pratique d'une discipline*¹⁰. » L'étude du questionnaire révèle qu'une majorité des pédagogues interrogés ont le souci de dispenser un enseignement ouvert sur différentes esthétiques, tout en envisageant une spécialisation en fin de parcours. Cependant, il est difficile pour nombre d'entre-eux d'assurer seul cette ouverture. Les raisons en sont diverses : manque de moyens matériels, manque de compétences adéquates, manque de temps.

Intégrer un département de musiques actuelles amplifiées participe à la diversité et à l'ouverture que peut proposer une école de musique en terme de formation à ces élèves, dans les domaines de la sonorisation, l'enregistrement et le travail scénique par exemple. Dans ce cadre, un jeune violoniste suivant un cursus « classique » pourrait expérimenter les nouvelles possibilités artistiques de son instrument lorsqu'il est amplifié. Tout en étant libre de ses choix, il pourrait avoir accès à des compétences diverses pour nourrir ses envies musicales présentes et futures.

Si les modalités de mise en place des ces pratiques peuvent nécessiter des coûts difficilement envisageables en terme de matériel et de personnel pour certaines structures, il existe de nombreux exemples de conventionnement avec d'autres établissements pour pallier à ces difficultés : le CRR de Tours et l'association jazz à Tours, le CRR de Grenoble et la Chaufferie Tesseire¹¹...

Les musiques actuelles amplifiées ne sont qu'une partie de l'ouverture sur les

10 Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008, p.3

11 ROTTERDAM Michel, Directeur du CRR de Grenoble, *Le CNR de Grenoble face à l'enseignement des musiques actuelles*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005.

esthétiques que l'on peut proposer dans une formation d'élèves. Elles ne sont en aucun cas indispensables, incontournables. D'ailleurs, aucune esthétique ne semble au vu du questionnaire être un « passage obligé » dans un apprentissage musical. Cependant, dans le cadre des missions d'une école de musique, définies par le schéma national d'orientation de l'enseignement initial de la musique, celle-ci doit « *former des amateurs* » et « *renforcer les liens avec la pratique amateur*¹². » Or, les musiques actuelles amplifiées représentent une part importante de ces pratiques. « *La France compte plus de groupes de Rock amateurs que n'importe quel autre type de musique*¹³. »

La multiplicité des pratiques amateurs auxquelles se destinent les élèves des écoles de musique nécessite une formation qui prend en compte ces données afin de préparer les musiciens à de nouveaux espaces artistiques, notamment dans le domaine des musiques actuelles amplifiées.

1.3 Une meilleure représentation institutionnelle et territoriale des esthétiques dans les conservatoires.

50000 groupes de rock selon Hans J.Kullock¹⁴, 25000 selon l'émission « le bruit », 70000 selon le Ministère de la Culture sous Jack Lang¹⁵. S'il est difficile d'obtenir des chiffres exacts, la démonstration de la vivacité et de l'importance des pratiques amateurs dans les domaines amplifiés n'est plus à faire.

En contre-partie, selon une étude du Ministère de la Culture datée de 2002 « *Dans la discipline musiques actuelles amplifiées et chanson, 1800 élèves suivent un enseignement, 1250 élèves une activité de groupe. Au total, quelque 2300 élèves sont inscrits en musiques amplifiées et chanson dans les trois réseaux d'écoles contrôlées par l'Etat, soit 0,8% de l'ensemble des effectifs en musique-danse-théâtre de ces établissements*¹⁶. »

12 Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008, p.9

13 J.KULLOCK Hans, *Allez-y...mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005, p.55

14 J.KULLOCK Hans, *Allez-y...mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005, p.55

15 RICARD Bertrand, *Rites, Code et Culture Rock*, L'harmattan, Paris, 2000, p.13

16 Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles, *Les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'état*, Mesure pour Mesure n°9 Février 2002.

Même si nous pouvons supposer que, depuis 2002, la représentation des MAA dans les institutions a sensiblement augmenté, la comparaison de ces chiffres pose question. N'est-il pas dérangeant qu'un nombre si élevé de pratiquants n'ait accès qu'à une si petite part des enseignements musicaux publics ?

Ainsi, un jeune musicien voulant approfondir ses connaissances dans le domaine des musiques actuelles amplifiées, par manque de formation adéquate dans les conservatoires sur de nombreux territoires, devra se tourner vers l'enseignement privé et engager des frais de scolarité très onéreux : 3900 euros l'année pour un cycle intensif musique au Centre d'Information et d'Activités Musicales de Bordeaux¹⁷, 6993 euros pour le cursus professionnel de musicien phase 1 à 9 de 36 semaines au Music Academy International de Nancy¹⁸.

Le même jeune musicien, voulant perfectionner sa pratique du jazz, bénéficiera d'un réseau d'établissements publics bien implantés sur le territoire et de conditions financières beaucoup plus avantageuses : 162 euros par ans pour le cursus spécialisé Jazz au CRR de Nantes¹⁹, 329 euros pour celui de Bordeaux²⁰.

Là encore, la comparaison de ces chiffres montre que les conditions d'accès à une formation spécialisée dans les deux disciplines cousines que sont le jazz et les musiques actuelles amplifiées sont très inégales. Est-ce alors parce qu'elles ne sont pas enseignables que les musiques actuelles n'ont pas le droit de cité parmi les disciplines des conservatoires ?

L'organisation de l'apprentissage dans les écoles de musique se tisse autour des professeurs. Pour former ces pédagogues, selon Marc-Olivier Dupin, il faut que la matière enseignée soit un langage²¹. Les musiques actuelles amplifiées semblent répondre autant que les autres esthétiques présentes dans les institutions à cette définition : elles ont développé des codes, des moyens de transmission et d'expression propre (que nous prendrons le soin de préciser plus tard), qui les définissent comme un langage. De plus « *l'existence d'associations, fédérations et groupes où se développent à la fois un savoir faire et un savoir transmettre est le*

17 Le CIAM, *Fiche de présentation du cursus intensif*, <http://www.le-ciam.com>

18 MAI, *MAI tarifs*, <http://www.maifrance.com/info.php>

19 <http://www.conservatoire.nantes.fr/>

20 <http://www.bordeaux.fr>

21 BENSINGNOR François, journaliste, *Musiques actuelles et enseignement musical, entretien avec Philippe Berthelot et Marc-Olivier Dupin*, 7 mai 2002, article consultable sur le site de la Fédurock.

*terrain d'expérimentations pédagogiques diversifiées*²². » L'impossibilité de former des professeurs et d'enseigner ces pratiques n'est donc pas en cause dans la faible représentation de ces courants dans les institutions.

Les écoles de musique, si elles sont les « gardiennes » d'un certain patrimoine, doivent aussi dans une certaine mesure ouvrir leurs portes aux acteurs des musiques amplifiées, omniprésents dans la vie musicale des territoires. Si cette intégration n'est pas sans poser des questions d'ordre structurelles, pédagogiques, humaines, matérielles comme nous avons pu le voir, les enjeux en terme de diversification de la formation des élèves, de pluralité esthétique des équipes pédagogiques, d'égalité légitimité de toutes les musiques et de leur représentation géographique en terme de formation sont décisifs pour l'évolution de ces établissements. Si nous souhaitons garantir le principe d'égalité du service public, c'est bien une école *des musiques* qu'il va falloir créer.

Cependant, les pratiques amplifiées ont des spécificités et une histoire qu'il est nécessaire de connaître afin de bien mesurer les conditions de leur épanouissement et de leur cohabitation avec les autres disciplines dans les établissements d'enseignement artistique.

22 DUCHEMIN Noémie, *Didactique, musiques actuelles et institutions publiques : pour l'invention d'un modèle*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.34

2. Les spécificités des musiques actuelles amplifiées.

« Chaque genre a ses conventions et ses techniques : la guitare ne passe pas de droite à gauche dans un disque de classique ou de jazz et l'on ne montre pas les projecteurs, ni les techniciens au public de la Comédie Française²³. »

L'analyse du questionnaire révèle que la profession, si elle envisage les spécificités des musiques actuelles amplifiées, a du mal à les nommer. Dans cette partie, nous allons tenter de déterminer certaines des caractéristiques des musiques amplifiées en nous appuyant sur différents ouvrages et chercheurs traitant la question.

2.1 Le « son », un objet en soi.

Le développement des techniques d'enregistrement et de diffusion dès le début du siècle vont être partie prenante de l'évolution de certains courants musicaux.

Tandis que les *jazzmen* vont considérer les musiques enregistrées comme le répertoire du genre, le *rock'n'roll* quelques années plus tard naîtra au moins mythiquement avec « *That's all right mama* » d'Elvis Presley dans un studio d'enregistrement²⁴.

Dès le début des musiques amplifiées, l'acte de création semble donc être associé au « recording²⁵ ». Le studio d'enregistrement va être pour les musiciens de ces courants, un outil d'arrangement au même titre que le piano, la plume et la portée pour les compositeurs « classiques ». Un grand nombre de titres seront créés au cours du XX^{ème} siècle dans « ces studios ».

La composition va alors s'enrichir grâce à l'outil studio. Il ne s'agira plus

23 RIBAC François, *Cultures, techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.98

24 Cette scène est reconstituée avec Elvis Presley lui-même dans le film *Jailhouse Rock*.

25 Terme décrivant toutes les facettes de la captation et de la manipulation de la musique enregistrée.

seulement d'organiser, de manipuler les notes, les rythmes et les harmonies. Les bruits, les sons, les effets, tout ces éléments seront constitutifs d'une composition. Les musiques actuelles amplifiées vont alors se définir et se démarquer par « *l'importance que ces styles accordent au son comme un objet en soi*²⁶ ». Cet « objet son » est si important que l'on peut, avec une certaine habitude, reconnaître le compositeur, l'ingénieur du son, le studio et le label, en écoutant un disque.

Dans le documentaire « *Standing in the shadows of Motown* », les « *Funk Brothers* » (qui étaient les musiciens du label *Motown*) évoquent constamment cette « esthétique du son » qui regroupait à la fois le jeu des musiciens, des divers artistes, la composition, le style, le *groove*, le studio... C'est bien cet ensemble, cette alchimie réussie qui pérennisa le succès planétaire de ce label.

Cet « objet son » est difficilement retranscriptible par l'écrit. En effet, il ne se résume pas qu'à des paramètres mesurables et quantifiables. Si l'arrivée de l'ordinateur dans les studios a permis de mémoriser des réglages, des « *presets*²⁷ », il y a toujours une part d'aléatoire qui n'est pas codifiable mais que l'oreille du musicien sait identifier et reproduire. Comment noter le placement, le *groove*²⁸ d'une ligne de basse ? L'usage pour ces musiciens de l'enregistrement pour créer et transmettre leur musique semble s'être avéré l'un des meilleurs outils.

2.2 L'enregistrement, vecteur de transmission des musiques actuelles amplifiées.

L'enregistrement a donné naissance au disque. Ce support est qualifié de « *troisième type de mémorisation de la musique*²⁹ » après l'écriture et les échanges humains.

« *J'ai évoqué plus haut les Beatles, et l'on doit remarquer que cette génération*

26 RIBAC François, *Cultures, techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.103

27 Programmations.

28 « *le concept de groove (un terme qui n'a été théorisé par les analystes que très récemment, mais qui était utilisé depuis longtemps par les musiciens) marque une compréhension du flot et de la texture rythmique et souligne son rôle en produisant une sensation et une dynamique particulières au morceau. Une sensation créée par la répétition de trames rythmiques dans laquelle des variations peuvent avoir lieu.* ». MIDELTON Richard, *Keys terms in popular music and culture*, Blackwell Publishing, 1999.

29 RIBAC François, *Cultures, techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.106

*est sans doute la première qui a appris la musique en écoutant des disques dans sa chambre*³⁰. »

Le disque a permis à de nombreuses générations, jusqu'à nos jours, de réécouter, analyser à l'infini la musique de leurs « idoles ». Ils ont ensuite pu reprendre, modifier, arranger, composer à partir de ces modèles. La diffusion massive des enregistrements de musiques actuelles dans le monde³¹ par les disques, les radios et la télévision a favorisé l'accès du public à ces courants et en a fait le principal mode de transmission de ces musiques. Le « relevé » a été et est encore un des moyens favoris d'appropriation de ces esthétiques.

Ces dernières années, l'édition musicale s'est également emparée du marché des musiques actuelles en sortant de nombreuses partitions. Parallèlement, les musiciens échangent leurs relevés sous forme de partitions sur internet et perfectionnent des modes d'écritures alternatives comme les « tablatures ».

Si l'écriture est un outil de plus pour favoriser la transmission des musiques actuelles amplifiées, elle sera difficilement utilisable dans certains courants comme les musiques électroniques, *le hip-hop*, *l'indus* ou *la noise*. En effet, l'absence de codification écrite représentant les sons et les mouvements d'effets qui caractérisent ces musiques complique l'utilisation de ce mode de transmission.

2.3 La création.

Si depuis le milieu des années cinquante, le répertoire des musiques actuelles amplifiées est prolifique et diversifié, celui-ci constitue rarement les *Playlist*³² des concerts des groupes du genre. Essayons de déterminer en quoi l'acte de création dans ces esthétiques est omniprésent.

En France, si l'on observe, le programme d'une SMAC (salle de musiques actuelles) comme l'Olympic à Nantes, aucun groupe jouant des reprises ne figure au programme. On peut alors poser l'hypothèse que les groupes connaissent cette donnée et savent que s'ils veulent monter sur scène, il leur faut créer. En dehors de

30 RIBAC François, *Cultures, techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.107

31 « 94% de toutes la vente des disques proviennent des musiques actuelles », J.KULLOCK Hans, *Allez-y mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005, p.15

32 Les programmes.

cet exemple, quelles sont les motivations et les raisons qui poussent les groupes de musiques actuelles à composer ?

Les travaux de l'américain H.Stith Bennet à ce sujet sont très intéressants. D'après lui, même si les musiciens apprennent le vocabulaire sonore des artistes qu'ils écoutent par les disques, ils échouent à imiter et à reproduire leur « son ». En réaction, ils créent alors leur propre répertoire.

Enfin, les musiciens de MAA trouvent souvent, dans la création, les ressources et les moyens d'une certaine expression, voire d'une revendication.

« Ce savoir de création est également associé à la maîtrise d'un mode d'expression et de communication³³. »

2.4 La diffusion.

« A chaque moment les musicien(ne)s de musique populaire utilisent les techniques du studio (isolation, traitement séparé du signal, refaçonnage de l'acoustique de la pièce) dans l'espace collectif et les ré-adaptent à cet espace³⁴. »

Les musiciens de musiques actuelles amplifiées accordent souvent la même attention à « l'objet son » dans l'élaboration que dans la diffusion de leur musique. Lors d'un concert, le musicien bénéficie et utilise tout un panel d'outils techniques (effets, amplificateurs, retours, sonorisation) et de procédés (balances, spatialisation) afin de retrouver « le son » qu'il a élaboré lors de son acte de création dans le studio ou le local de répétition.

« Pour le chanteur de variété, rock, etc, il est important de pouvoir reproduire en concert exactement ce qu'il a enregistré afin de ne pas se mettre dans une position dangereuse³⁵. »

Cette « reproduction » est un acte nécessaire et sécurisant. Cependant, elle ne nous paraît pas toujours aussi « exacte » que le laisse entendre la citation ci-dessus. Elle permet à la fois de retrouver « le son » originel du morceau à exécuter, mais également de générer des espaces de création et d'interprétation.

33 BOUDINET Gilles, *Pratiques rock et échec scolaire*, Savoir et formation, L'harmattan, Paris, 1996, p.20

34 RIBAC François, *Cultures, techniques et reproduction sonore dans la musique populaire*, Enseigner la Musique n°8, Lyon, 2005, p.109

35 DENUT Eric, *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?*, L'harmattan, Paris, 2001, p.23

Ainsi, une pièce n'est jamais figée. La comparaison de la version album³⁶ et *live*³⁷ du morceau « *All right now* » du groupe « Free » illustre bien ce propos.

2.5 Le « groupe », modèle social et artistique des musiques actuelles amplifiées.

« Comme dans un concours hippique, où l'on ne sait qui gagne, du cheval ou du cavalier, on ne saurait dire qui fut la star des salles de concert du XIX^{ème} siècle, du piano ou du pianiste. Le premier a fait des « progrès » considérables, gagnant en puissance, en étendue, en rapidité de réaction. Le second s'est fait démiurge, a créé un univers de virtuosité, de séduction, d'abattage, avec jeunes filles pâchées, émeutes, cortèges à l'entrée des villes, cachets fantastiques, dépressions nerveuses³⁸. »

En Europe, les nombreuses innovations techniques et les mutations de la société du XIX^{ème} siècle ont donné naissance à une « glorification » de l'artiste musicien. A côté des grands orchestres romantiques de l'époque, le public ne jure que par des noms célèbres comme Franz Liszt et Sigismund Thalberg. Plus tard, aux Etats-Unis, les premiers collectifs de la jeune histoire du jazz laisseront vite leur place à des solistes de renommée internationale comme Louis Amstrong, Charlie Parker et John Coltrane.

A la différence des deux esthétiques précédentes, la jeune génération de musiciens britanniques du début des années soixante va instaurer un nouvel ordre structurel : « le groupe ». En effet, les noms d'individus comme Elvis Presley, Little Richard vont laisser place à une vague de groupes à laquelle vont s'identifier des générations entières de musiciens : The Beatles, The Rollings Stones, The Yardbirds. Ce phénomène va se répandre dans le monde entier et va influencer directement la pratique du rock et de ses diverses ramifications : The Beach Boys (rock, Etats-unis), AC/DC (hard-rock, Autralie), NTM (rap, France).

Ainsi, dans le livre « *Le guide du Rock*³⁹ » de Philippe Bouchey, celui-ci

36 FREE, *All Right Now*, Fire and Water, 1970.

37 FREE, *All Right Now*, Free live !, 1971.

38 DRILLON Jacques, Rien n'arrête le piano, Le Nouvel Observateur, n° 2250, semaine du jeudi 20 décembre 2007.

39 BOUCHEY Philippe, *Le guide du rock*, Syros Alternative, Paris, 1989.

recense 373 noms de groupes et 245 noms d'individus. Le groupe apparaît alors bien comme le mode d'exécution préféré de ces pratiques. Pour les « artistes solo », nous remarquons qu'ils sont, pour la plupart, soit des musiciens de variété comme Johnny Hallyday ou Charles Trenet, soit des pionniers du Rock comme Elvis Presley ou Chuck Berry, soit des artistes ayant mené une carrière solo après le passage dans un groupe : Brian Eno, Lou Reed, Michael Jackson. Quelques exceptions restent cependant à noter comme Jimi Hendrix, Stevie Wonder ou Marvin Gaye.

Différents aspects permettent d'expliquer la prédominance du « groupe » dans les pratiques amplifiées.

On crée un groupe de « rock » pour des raisons diverses et variées : défendre un projet musical commun, vivre une aventure sociale, amicale, militer politiquement -voire plaire aux filles. Ainsi, dans une interview pour le magazine « Nouvelle Vague », le groupe « Sinsémilia » parle de ses débuts en ces termes : « *À la base, on était une bande de potes passionnés par le reggae et puis à force d'en écouter, on a eu envie d'en jouer {...}. Notre amitié nous a toujours soudé⁴⁰ !* ». Lemmy, le chanteur charismatique de « Motorhead », nous laisse entrevoir une toute autre vision : « *Je ne vis que pour les nanas et les fans⁴¹* ».

Selon Bertrand Ricard⁴², voici les motivations qui poussent une personne à rejoindre un groupe : « *Les premières font état d'une envie et du besoin de prolonger au travers d'une expérience différente une amitié préexistante {...}. En deuxième lieu, et de manière plus nette encore, les musiciens soulignent l'irrépressible besoin d'éprouver à plein, donc à plusieurs, les sensations ressenties individuellement lors de l'écoute musicale⁴³.* »

Le groupe permet à la fois de répondre au besoin de « lien social » des acteurs de musiques amplifiées, mais également de favoriser la création musicale, par « mimétisme⁴⁴ » des modèles historiques de ces pratiques.

« Posé en tant que condition fondamentale de réalisation et de fonctionnement

40 Interview sur le site du Magazine Nouvelle Vague, <http://www.nouvelle-vague.com/zoom>

41 LE TOUZET Jean-Louis, *Bock n'roll*, <http://www.liberation.fr/portrait/010168451-bock-n-roll>

42 Docteur en sociologie, auteur de *Rite, code et culture rock*.

43 BERTRAND Ricard, *Rite, code et culture rock*, L'harmattan, Paris, 2000, p.55/56

44 « *le mimétisme est tel dans le rock que chaque groupe cherche à imiter ou à reproduire le mécanisme fondateur qui est à l'origine des groupes pionniers.* », BERTRAND Ricard, *Rite, code et culture rock*, L'harmattan, Paris, 2000, p.60

de l'activité, le groupe est présenté à son tour sur le mode d'un « objet de savoir » à apprendre et à pratiquer⁴⁵. »

Le groupe de musiques actuelles apparaît comme une structure régulatrice qui semble favoriser l'élaboration de compétences et de nouveaux savoirs. Au fil de l'évolution d'un groupe, les membres auto-élaborent des codes musicaux communs. Ils créent et inventent un langage qui leur est propre. Le groupe oblige aux débats, aux discussions afin d'élaborer une musique collective où chacun apporte sa contribution. C'est ce qu'appelle Gilles Boudinet l'« auto-socio-construction⁴⁶ » d'un savoir musical.

C'est ensuite la notion de projet, quelle qu'elle soit, qui est le « moteur » de cette organisation. Le projet est au cœur du groupe. Il soude, consolide mais également divise et affaiblit. Il faut alors élaborer, discuter sans cesse ce projet qui nourrit la motivation et l'implication de chacun dans le groupe.

Les musiques actuelles amplifiées ont donc de réelles spécificités que les écoles de musique doivent prendre en compte afin de favoriser et garantir leur intégration. Les conditions techniques (outils d'enregistrement et de sonorisation, insonorisation et tailles des salles) et les compétences humaines (enseignants de musiques actuelles, techniciens son) doivent être présentes pour créer les conditions nécessaires à l'épanouissement de ces pratiques dans les établissements.

C'est également et principalement les dispositifs pédagogiques qui doivent être adaptés et réinventés pour répondre au mieux aux besoins de ces musiques.

45 BOUDINET Gilles, *Pratiques rock et échec scolaire*, Savoir et formation, L'harmattan, Paris, 1996, p 23

46 BOUDINET Gilles, *Pratiques rock et échec scolaire*, Savoir et formation, L'harmattan, Paris, 1996, p.28

3. Analyse et propositions de divers dispositifs pédagogiques pour les musiques amplifiées.

Les réponses des enseignants à l'enquête sur l'intégration des musiques actuelles amplifiées montrent que seulement un tiers des établissements ayant intégré ces pratiques dans leur cursus ont mené une réflexion sur les pédagogies adaptées à mettre en place.

Différents dispositifs existent et cohabitent déjà dans les écoles de musiques pour répondre aux besoins de ces pratiques. Essayons de les détailler, pour évaluer leur pertinence et leur cohérence au vu des spécificités étudiées plus haut.

3.1 Le cours instrumental.

«Loin d'être un simple opérateur traduisant dans l'organisation scolaire le désir d'un élève - ou de sa famille - pour un instrument, la discipline « inscrit » l'enfant dans l'école de musique⁴⁷. »

Le cours instrumental se trouve au centre de l'organisation historique des écoles de musiques françaises. Si sa forme tend à évoluer et à se diversifier (cours instrumental individuel, collectif, maître unique), il reste encore l'axe majeur autour duquel s'organise l'enseignement musical, de la plus petite école de musique aux conservatoires nationaux supérieurs.

Historiquement, cette forme d'apprentissage est fortement liée à l'esthétique dite « classique ». Ce dispositif peut-il alors être transposé aux musiques actuelles amplifiées ?

Le musicien amplifié peut avoir dans son parcours des besoins techniques et musicaux que le cours instrumental peut résoudre : travail spécifique sur la technique, le jeu, le phrasé de l'instrument. Il semble également important de pouvoir créer quelques classes d'instruments spécifiques ne trouvant pas leur pendant dans les autres esthétiques en raison de leur technique particulière : guitare électrique, basse électrique, batterie... En effet, encore bien trop souvent

⁴⁷ SCHEPPENS Eddy, *Une didactique de l'art est-elle possible ?*, Enseigner la musique n°4, Lyon, 2000, p.65

dans certains établissements, on impose aux jeunes guitaristes électriques de pratiquer préalablement plusieurs années de guitare « classique ». L'étude de l'esthétique « classique » serait-elle alors un passage indispensable pour cet instrument ? Difficile d'avancer un tel argument au regard des parcours de guitaristes comme Steve Vai ou Kirk Hammett (Metallica) qui ont étudié dans les écoles de musiques actuelles d'Outre-Atlantique.

Cependant, il est impossible d'envisager de multiplier les cours instrumentaux selon les esthétiques et de créer ainsi un cours de trompette classique, trompette mexicaine, trompette cubaine, trompette ska... Le cours d'instrument doit pouvoir, dans un premier temps, être le plus généraliste possible et proposer des ouvertures et des initiations vers différentes esthétiques que les élèves affineront par leurs choix futurs. Le schéma directeur de la musique recommande d'ailleurs pour le 1er cycle : « *une démarche forte vis-à-vis de la création et des répertoires contemporains adaptés et de toutes esthétiques*⁴⁸. »

La formation des enseignants se trouve au centre de cette problématique. Nous ne pouvons tout connaître, tout enseigner. Chacun maîtrise certains domaines plus spécifiquement et se sent ainsi plus « légitime » à les enseigner. Cependant, l'ouverture et la formation continue, en étant au centre du parcours des professeurs, peuvent permettre de garantir des enseignements diversifiés. Par exemple, il n'est nullement obligatoire d'être spécialiste de l'improvisation pour y initier ses élèves. L'enseignant est capable de rediriger l'élève vers un spécialiste quand ses compétences en la matière sont dépassées et que celui-ci manifeste un intérêt pour cette expérience. La diversification d'une équipe pédagogique, lorsqu'elle est possible, peut également favoriser l'accès à diverses esthétiques en travaillant avec différents enseignants. Recruter un professeur de guitare électrique, un violoniste « irlandais » en plus d'un contrebassiste « jazz » et d'un violoncelliste « classique » laisse la possibilité aux pédagogues d'affirmer à la fois une spécialité, tout en proposant des ouvertures dans les échanges réalisés avec leurs collègues. Ceci suppose alors que le cours instrumental ne soit plus spécifiquement lié à l'esthétique « classique » comme il l'est souvent actuellement. Un professeur ayant un CA ou un DE généraliste, musiques traditionnelles ou

48 Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008, p.11

autres, n'est-il pas à même d'enseigner l'instrument qu'il pratique ?

«Le besoin d'alterner des périodes d'apprentissage formalisées avec des périodes de pratique autonome donne lieu le plus souvent à une demande de formation discontinuée⁴⁹. »

L'aspect « quotidien » du cours instrumental, comme il est organisé dans la plupart des écoles de musique, ne répond pas toujours aux attentes du public des musiques amplifiées (adolescents, adultes). Les acteurs raisonnent souvent en terme de besoins ponctuels liés à leur projet musical. Ainsi, un guitariste ayant une difficulté technique pour jouer une partie dans son groupe n'aura pas nécessairement l'envie, à cet instant, de travailler diverses notions et de prendre des cours à l'année. Pour l'épanouissement de son projet artistique et personnel, seuls quelques cours durant une période donnée lui seront nécessaires dans un premier temps. Dans le cas « *d'un adolescent ou d'un adulte ayant une démarche ponctuelle justifiée par un projet en amateur* », l'annexe à la fiche pédagogique A3 du schéma d'orientation pédagogique de la musique propose « *une contractualisation sur le mode d'intervention et sur la durée*⁵⁰. »

Comme le montre l'extrait du document de la Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles dans mon introduction, le cours instrumental est la principale réponse pédagogique à l'entrée des musiques actuelles amplifiées dans les conservatoires. Si ce dispositif semble pouvoir satisfaire à certains besoins de ces esthétiques, certaines des spécificités évoquées précédemment comme le « groupe » ne peuvent y trouver de réponses pédagogiques adéquates.

3.2 L'atelier de musiques actuelles amplifiées.

Le questionnaire révèle que l'atelier (avec le cours instrumental) est la principale forme pédagogique mise en place dans les écoles de musique pour enseigner les musiques actuelles amplifiées.

49 DUVAL Thierry, *Vers une redéfinition de l'action culturelle : l'accompagnement des pratiques musicales, une nouvelle philosophie*, Cahier du Cefedem n°8, Lyon, 2005, p.184

50 Ministère de la Culture et de la Communication, *Annexe à la fiche pédagogique A3 du schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008, p.11

Cette forme d'enseignement trouve de nombreuses résonances dans les autres disciplines présentes dans les écoles de musique. Le cours de musique de chambre ou l'atelier jazz ont sensiblement les mêmes fonctions dans l'esthétique qui leur est propre. D'ailleurs, le questionnaire montre que certaines écoles mélangent les musiques actuelles et le jazz en créant un atelier commun.

Si cette posture pédagogique nous semble envisageable, il faut cependant bien prendre en compte les spécificités de ces deux domaines pour affiner au mieux les buts pédagogiques de l'atelier.

L'improvisation est « *la discipline première de tout jazzman*⁵¹. » L'atelier jazz, en plus d'autres aspects, doit exercer et encourager les élèves à la pratique de l'improvisation. Même s'il est évidemment possible d'organiser des séances d'improvisation dans un atelier de musiques amplifiées, celle-ci « *n'est pas un paramètre indispensable dans les musiques actuelles. Même des mouvements tels que le Nu-Metal ou le Rock actuel, la rejettent catégoriquement*⁵². » Le mélange de ces deux esthétiques dans un même cours risque peut-être de les déposséder de leurs spécificités propres ou tout du moins de les traiter de manière incomplète. L'atelier de musiques actuelles amplifiées, en plus des buts premiers qui y sont liés (pratique de la musique en collectif, initiation à une esthétique) aborde des points plus précis en lien avec la discipline : travail de la sonorisation et de l'amplification, travail du répertoire et de la création dans le domaine, apprentissage de la notion de « *groove* », approche des notions liées à l'enregistrement. Si l'improvisation semble être au centre de l'atelier jazz, c'est plutôt l'apprentissage et la manipulation systématique des objets de sonorisation qui caractériseraient celui de musiques actuelles amplifiées.

L'atelier répond à de nombreux besoins en terme de formation pour les acteurs des musiques actuelles : travail sur l'objet « son », la création, le répertoire, l'ouverture esthétique, l'amplification et l'enregistrement. Encore une fois, ce dispositif peut cependant difficilement répondre aux besoins d'un groupe constitué. En effet, par principe, l'atelier se veut ouvert aux différents élèves de l'école de musique. Il est alors difficilement envisageable de mélanger ceux-ci avec un groupe qui vient travailler des points précis tel qu'un répertoire ou une

51 J.KULLOCK Hans J., *Allez-y...mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005, p.108

52 J.KULLOCK Hans J., *Allez-y...mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005, p.109

notion musicale.

Si l'atelier, lui aussi, ne peut donner des réponses pédagogiques satisfaisantes au phénomène de groupe, la démarche d'accompagnement se révélera une posture plus adéquate face à cette situation.

3.3 L'accompagnement.

En réponse au vide laissé par l'institution en terme d'enseignement des musiques actuelles amplifiées depuis les trente dernières années, les écoles privées et associatives ont alors développé des compétences pédagogiques dans le champ de ces musiques en créant des réseaux et en organisant des réflexions communes : « *le Collectif*⁵³ ».

Dans un souci de prendre en compte les évolutions du rapport au savoir, « *dans une époque où la pratique, les médias et les nouvelles technologies diversifient les sources autonomes de connaissances, les institutions éducatives et culturelles n'ont plus le monopole ni de la construction ni de la transmission des savoirs*⁵⁴. », ces structures ont alors développé une nouvelle posture pédagogique et philosophique « l'accompagnement ».

L'accompagnement se définit comme « *acte de se joindre à quelqu'un pour aller où il va, en même temps que lui. Cet acte comprend des notions de mouvement, de secondarité et de solidarité*⁵⁵. » Cette démarche pédagogique place le projet de l'élève au centre du dispositif. C'est à partir du projet de l'élève ou du groupe que l'intervenant élabore sa stratégie pédagogique d'accompagnement. « Pas d'accompagnement sans projet ».

L'accompagnement nécessite donc de la part du formateur une certaine démarche. Dans un premier temps, une évaluation-diagnostic en amont, pour élaborer et décider des objectifs de formation avec le groupe ou l'élève. Ensuite, la mise en place de dispositifs pédagogiques précis et spécifiques pour répondre aux besoins énoncés dans l'évaluation-diagnostic. Enfin, une mise en perspective des

53 DUVAL Thierry, *Vers une redéfinition de l'action culturelle : l'accompagnement des pratiques musicales, une nouvelle philosophie*, Cahier du Cefedem n° 8, Lyon, 2005, p.175

54 DUVAL Thierry, *Vers une redéfinition de l'action culturelle : l'accompagnement des pratiques musicales, une nouvelle philosophie*, Cahier du Cefedem n° 8, Lyon, 2005, p.180

55 DUVAL Thierry, *Vers une redéfinition de l'action culturelle : l'accompagnement des pratiques musicales, une nouvelle philosophie*, Cahier du Cefedem n° 8, Lyon, 2005, p.181

objectifs proposés, du travail effectué et des résultats. Si cette démarche semble être commune à de nombreuses situations d'apprentissage, la spécificité du dispositif d'accompagnement réside dans la prise en compte et la réponse ponctuelle ou continue à un projet d'élève. Sa souplesse, son adaptabilité, permet de faire intervenir ce dispositif dans des situations multiples : projet individuel, collectif, aide à la répétition, formation dans divers domaines (administratif, juridique, commerciale...), mise en scène...

Afin de garantir la réussite de cette pédagogie, il faut également veiller à bien adapter l'intervenant à la demande de formation. Laurent Pataillot (coordonnateur du département musiques actuelles du CRD de Cholet) dispose ainsi de plusieurs intervenants extérieurs pour répondre aux besoins différenciés des groupes. Ces professionnels interviennent alors dans des situations très précises : un ingénieur du son pour enregistrer un groupe de pop, un producteur de métal pour aider à la réalisation de l'enregistrement d'un groupe de métal, un intervenant son et lumière pour la mise en scène d'un groupe d'électro⁵⁶...

Le rôle du coordonnateur musiques actuelles amplifiées prend alors toute sa signification dans cette situation. La place du pédagogue telle qu'elle est perçue « traditionnellement » est bousculée. En plus, des enseignements dispensés au cours de situations didactiques « traditionnelles », le coordonnateur se place dans la position de celui qui organise des situations d'apprentissage par le choix d'intervenants appropriés. Il ne se trouve plus alors dans une situation d'enseignement direct avec ses élèves.

L'enseignant de musiques actuelles amplifiées doit également développer des compétences administratives, juridiques et d'encadrement humain afin de diversifier les dispositifs pédagogiques pour pouvoir créer des situations d'accompagnement avec des apports extérieurs, en collaboration avec les structures culturelles en place sur un territoire (MJC, foyers de jeune, SMAC, théâtres, bars, festivals...).

Le dispositif pédagogique « d'accompagnement » par sa souplesse et sa modularité peut répondre à de nombreuses demandes de formation dans le champ des pratiques amplifiées, qu'elles soient individuelles ou collectives. Si celui-ci est

⁵⁶ Situation observée lors de mon stage pédagogique au CRD de Cholet en Juin 2008.

un outil performant pour les musiques actuelles, il nous semble qu'il ne doit cependant pas devenir « exclusif ».

L'accompagnement vise à développer les compétences musicales d'un individu, d'un collectif, mais également à favoriser l'émergence d'une certaine émancipation, d'un savoir être, d'un savoir vivre. Cette posture peut alors apparaître comme une « philosophie⁵⁷ » qui pourrait sans nul doute être étendue à d'autres esthétiques.

3.4 Les musiques assistées par ordinateur (MAO).

Selon le questionnaire, sur les vingt-deux écoles ayant intégré les musiques actuelles amplifiées, huit d'entre-elles ont mis en place des cours de MAO.

Si l'ordinateur semble être devenu un outil incontournable à notre époque dans de nombreux domaines, en quoi les MAO concernent-elles les musiques amplifiées?

Les musiques assistées par ordinateur peuvent aider le musicien et être source de création dans de nombreux courants : musique classique, jazz, musique contemporaine, traditionnelle... Les différents logiciels (éditeurs de sons, de partitions) sont plus ou moins utilisés et ont des finalités diverses selon les domaines « *L'utilisateur techno va être très friand de l'échantillonnage {...} Alors que le compositeur de musique savante fera en général exactement l'inverse.{...} La différence est dans la méthode⁵⁸.* »

Les musiques amplifiées, de par leur histoire, sont liées et ont participé comme la musique contemporaine au développement des MAO. Le musicien « amplifié », utilise à de nombreuses occasions les MAO. Il peut élaborer, enregistrer et diffuser sa musique grâce à cet outil. De plus, certains courants comme *l'electro, la techno, le hip-hop*, sont directement liés aux MAO. Si le musicien de rock utilise l'ordinateur comme un outil de composition, les courants ci-dessus créent, élaborent et diffusent leur musique sur scène souvent grâce à

57 DUVAL Thierry, *Vers une redéfinition de l'action culturelle : l'accompagnement des pratiques musicales, une nouvelle philosophie*, Cahier du Cefedem n°8, Lyon, 2005, p.178

58 DENUT Eric, *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?*, L'harmattan, Paris, 2001, p.22

l'association des logiciels de MAO et d'autres outils « hardware⁵⁹ » : synthétiseurs, sampleurs ...

La mise en place d'un cours de MAO dans une école de musique peut revêtir de nombreux aspects : maniement de logiciel d'édition, d'enregistrement... Cependant, il doit être pensé et adapté au profil de l'école, des élèves et aux esthétiques en présence. Ainsi, un cours de MAO traitant seulement des logiciels d'écriture musicale ne répondrait pas aux attentes des musiques amplifiées qui utilisent peu ces outils. Un Dj n'aura pas les mêmes besoins qu'un interprète de musique « classique » en terme de maniement des MAO. L'un utilisera des éditeurs de son, des sampleurs et des séquenceurs tandis que l'autre préférera peut-être la maîtrise des logiciels d'édition musicale.

Dans un cours de MAO lié aux musiques actuelles, le « remix » peut être un dispositif pédagogique très intéressant. En effet, de nombreux artistes mettent en ligne sur internet les pistes séparées d'un titre⁶⁰. Organiser un cours autour de cet axe permet aux élèves de manipuler et d'apprendre l'utilisation de différents logiciels afin de poursuivre un but artistique et un projet concret : réaliser le « remix » d'un morceau. L'élève élabore donc des apprentissages spécifiques, au fil et en fonction du projet qu'il pourra réinvestir dans sa pratique et sa musique.

Si le cours de MAO n'est pas un dispositif exclusivement lié aux musiques actuelles amplifiées, il semble cependant revêtir un rôle important dans la formation du musicien et être un complément de réponse efficace aux spécificités de création et d'élaboration de ces musiques.

3.5 Proposition de dispositifs pédagogiques.

Quelques autres dispositifs pédagogiques, que nous n'allons pas détailler, apparaissent dans le questionnaire : commentaire d'écoute, formation musicale spécifiquement liée aux musiques amplifiées. Même si ces dispositifs peuvent avoir leur utilité, ils nous semblent être une sorte de « copier/coller » des besoins des autres disciplines aux musiques actuelles amplifiées.

59 Matériel informatique physique, par opposition au *software* qui est un matériel logiciel.

60 Le label Fcommunication organise un concours de « remix » autour du groupe « Gong Gong », les pistes sont disponibles sur http://www.fcom.fr/uploads/GongGong_Kawabata.zip

Cependant, ne peut-on pas imaginer de nouveaux dispositifs au sein de nos établissements d'enseignement ?

Nous allons tenter, en nous inspirant d'expériences menées dans des établissements privés d'enseignement de la musique de répondre à cette question.

Le profil du musicien de musique actuelles peut être divers : *sideman*⁶¹, performer-créateur⁶², un peu des deux... Cependant dans tous les cas, il sera vite aux prises avec les divers aspects économiques et administratifs qui encadrent en France, la pratique en public de la musique.

Le musicien amateur exerçant sa pratique dans une chorale ou un orchestre symphonique ou d'harmonie n'aura pas forcément besoin de compétences administratives ou juridiques précises. Il pourra être seulement « adhérent » de l'association, ou s'impliquer plus s'il le souhaite en faisant partie du « bureau » de l'organisme.

Pour les musiciens « amplifiés », jouer en public s'avère plus compliqué. Le groupe de musique actuelle compte en règle générale quatre, cinq ou six personnes. Les tâches sont donc souvent réparties et chacun est très vite en prise avec les notions de SACEM, de cachet, de billetterie, de TVA, d'administration d'une association... Afin d'exercer sa pratique des musiques amplifiées, l'amateur a besoin de connaissances précises. Jouer dans un bar, comme le font une grande partie des groupes de ces esthétiques, nécessite de respecter des règles : rémunération, SACEM, billetterie...

Les dispositifs que nous avons cités plus haut (cours instrumental, atelier, accompagnement) prennent largement en compte l'aspect artistique de ces musiques. Cependant, pour exercer sa pratique « l'acteur amplifié » a besoin de compétences supplémentaires hors de ce seul champ.

Certaines structures privées et spécialisées dans l'enseignement des musiques actuelles, comme « Trempolino » à Nantes, ont pris en compte ces besoins dans les dispositifs mis en place. En plus de modules de formation artistique et technique, ils proposent un volet administratif dont voici quelques intitulés :

61 Musicien qui « se met au service » d'un projet sans s'impliquer dans le fonctionnement du groupe, la composition... La notion de *sideman* est souvent associée à l'idée d'un musicien polyvalent, « pouvant tout jouer ».

62 L'idée de « Performer-créateur », est celle d'un musicien qui compose, qui crée seul ou au sein d'un groupe.

*Développer un projet de production dans les musiques actuelles, diversifier ses activités et ses modes d'intervention pour l'artiste musicien...*⁶³

Le coût de mise en place de telles formations pour certaines écoles de musique n'est pas concevable. Cependant sur certains sujets (la rémunération des musiciens amateurs, créer une association), les compétences des autres services de la collectivité peuvent être sollicitées, sans engager de grosses dépenses. Il existe également encore une fois la possibilité de passer des conventions entre les conservatoires et ces établissements privés.

Ces dernières années, de nouvelles professions ont fait leur entrée dans les conservatoires. Afin d'aider les élèves musiciens à solutionner les problématiques liées à l'usage du corps dans la musique, les kinésithérapeutes, les dentistes et les sophrologues font partie des équipes pédagogiques dans certains établissements. Ne pourrions-nous pas également imaginer ouvrir ces équipes à des professions juridiques et administratives ? Ces compétences pourraient être un complément significatif pour garantir la formation et la pratique en amateur des élèves/musiciens dans le domaine des musiques actuelles.

L'enseignement des musiques actuelles dispose de nombreux outils pédagogiques. Afin de répondre aux besoins diversifiés des acteurs des musiques amplifiées en terme de formation, les écoles de musiques doivent garantir la multiplicité de ces démarches didactiques. *« La pluralité des modèles pédagogiques, dans une structure, constitue une richesse pour les méandres du parcours évolutif du musicien. Ces différentes pédagogies clairement explicitées auprès des musiciens permettent d'affiner le «contrat pédagogique» pour l'inscrire dans un échange musicalisé et humanisé et dans une logique d'adaptation permanente⁶⁴ »*

63 <http://www.trempo.com/Les-formations-administratives>

64 TASSIN Damien, sociologue, coordinateur du master musiques actuelles à l'université d'Angers.

Conclusion

Le rôle et la place de l'école de musique sont en pleine évolution. Lieu ressource, centre d'apprentissage, maison des arts, les noms ne manquent pas pour désigner un seul et même lieu : le conservatoire.

L'intégration des musiques actuelles amplifiées, dans une démarche d'ouverture et de reconnaissance de la diversité musicale et culturelle, est l'occasion pour ces lieux de reposer les questions liées aux apprentissages. Elle doit permettre de confronter les cultures au sein des équipes pédagogiques, de diversifier la formation des élèves pour qu'émergent une organisation et des projets nouveaux.

Si la démonstration du bien-fondé du mélange des esthétiques n'est plus à faire, les dispositifs pédagogiques à mettre en place doivent encore être interrogés.

En effet, les spécificités des musiques amplifiées, que nous avons pu détailler, nous sembleraient davantage à prendre en compte afin de garantir l'organisation de leur enseignement. Calquer les schémas didactiques « traditionnels », tout comme proposer une réponse pédagogique unique, serait à notre avis en contradiction avec les travaux précédemment cités. En revanche, diversifier les situations pédagogiques selon les établissements et les territoires, en fonction des profils de musiciens, offre des perspectives plus adéquates aux besoins des acteurs concernés.

Ne souhaitons pas une intégration des musiques actuelles amplifiées à tout prix, qui serait justifiée par la seule démarche d'ouverture sans prise en compte des caractéristiques de ces musiques et des moyens à mettre en œuvre.

Nous autres, enseignants et coordonnateurs des musiques actuelles amplifiées, allons devoir faire preuve d'inventivité pour permettre à nos pratiques de trouver une place juste entre intégration et interrogations de l'institution.

Bibliographie

Ouvrages :

BOUCHEY Philippe, *Le guide du rock*, Syros alternatives, Paris, 1989.

BOUDINET Gilles, *Pratiques rock et échec scolaire*, L'harmattan, Paris, 1996.

DENUT Eric, *Musiques actuelles, musique savante, quelles interactions ?*, L'harmattan, Paris, 2001.

J.KULLOCK Hans, *Allez-y... mais pas trop fort !*, M.M.Editions, 2005.

SCHEPPENS Eddy, *Faut-il enseigner les musiques « actuelles » ?*, Enseigner la musique n°3, Lyon, 2000.

RICARD Bertrand, *Rites, codes et culture rock*, L'harmattan, Paris, 2000.

Publications collectives :

CEFEDM Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, *L'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique*, Enseigner la musique n°4, Lyon, 2000.

CEFEDM Rhône-Alpes et CNSMD de Lyon, *Education permanente, action culturelle et enseignement : les défis des musiques actuelles amplifiées*, Enseigner la musique n°8, Lyon, 2005.

Rapports :

Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles - Ministère de la Culture et de la Communication, *Annexe à la fiche pédagogique A3 du schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril, 2008.

Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles, *Les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'état*, Mesure pour Mesure n°9, Février 2002.

Direction de la Musique de la Danse du Théâtre et des Spectacles - Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma national d'orientation pédagogique de l'enseignement initial de la musique*, avril 2008.

Articles :

BENSINGNOR François, *Musiques actuelles et enseignement musical, entretien avec Philippe Berthelot et Marc-Olivier Dupin*, 7 mai 2002, article consultable sur le site de la Fédurok.

DRILLON Jacques, *Rien n'arrête le piano*, Le Nouvel Observateur, n°2250, semaine du jeudi 20 décembre 2007.

LE TOUZET Jean-Louis, *Bock n'roll*, <http://www.liberation.fr/portrait>.

RICOEUR Paul, *Cultures, du deuil à la traduction*, Le Monde du 25 mai 2004

WORMS Michèle, *La musique citoyenne*, Editorial de La Lettre du Musicien n°362 octobre 2008.

Sites internet :

Conservatoire à Rayonnement Régional de Bordeaux

<http://www.bordeaux.fr>

Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes

<http://www.conservatoire.nantes.fr/>

IRMA (Informations et Ressources Musiques Actuelles)

<http://www.irma.asso.fr/>

Label Fcommunication

http://www.fcom.fr/uploads/GongGong_Kawabata.zip

Le CIAM (Centre d'Information et d'Activités Musicales, Bordeaux)

<http://www.le-ciam.com>

Le MAI (Music Academy International, Nancy)

<http://www.maifrance.com>

Magazine Nouvelle Vague

<http://www.nouvelle-vague.com/zoom>

Trempolino (Ressources, formation, expérimentation, musiques actuelles)

<http://www.trempo.com/>

Films :

PAUL Justman, *Standing in the shadows of Motown*, Mars distribution, 2002.

RICHARD Thorpe, *Jailhouse Rock*, MGM, 1957.

Annexes

Questionnaire sur l'intégration des musiques actuelles amplifiées dans les écoles de musique⁶⁵.

1. Les musiques actuelles amplifiées sont-elles enseignées dans votre établissement ?

Oui	Non	En cours
22	3	2

2. Si oui, y a-t-il eu une réflexion pédagogique en amont de l'intégration de ces pratiques ? Laquelle ?

Oui	Non	Ne sais pas
8	9	5

« Les ateliers ont été ouverts en priorité à des élèves issus du Conservatoire dans le but d'élargir leurs esthétiques musicales. »

« Non, bien sûr ! »

« Pour les cours d'instrument, il s'agit plus d'une volonté du Conseil Général, qui dans ses nouveaux critères d'attribution de subvention incite à développer de nouvelles disciplines. »

« Oui, mais pas avec toute l'équipe pédagogique. »

« Oui, projet pédagogique et cursus pédagogique en cours. »

« Travail autour d'une FM « spécifique ». »

⁶⁵ Ce document comporte les questions adressées à une soixantaine d'enseignants, ainsi qu'une synthèse des vingt-sept réponses sous forme de tableaux et de citations.

3. Quels sont les modes d'enseignement adoptés pour les musiques actuelles amplifiées dans votre établissement ? (cours individuels, atelier, accompagnement, aide à la répétition, atelier MAO, commentaire d'écoute...)

Atelier	18
Cours instrumental	15
Accompagnement	9
MAO	8
Formation Musicale	3
Commentaire d'écoute	1

« des ateliers, où le répertoire est actuel et jazz. »

4. Pour vous, la formation d'un élève musicien doit-elle être plutôt ouverte sur plusieurs esthétiques ou spécialisée dans un domaine ? Expliquez pourquoi ?

Ouverte	Spécialisée	Les deux	Ne sais pas
16	0	9	2

« L'ouverture n'empêche pas la spécialisation par la suite. »

« Pas facile à mettre en place. »

« Ouverte dans un premier temps, puis spécialisée. »

« L'ouverture ne remet pas en cause la spécialisation. »

5. Dans l'apprentissage musical et instrumental d'un élève, pensez-vous qu'il y ait un passage obligé par une certaine esthétique (jazz, classique ...) et la technique qui y est liée ?

Oui	Non	Ne sais pas
7	16	4

« Passage obligé lié à l'histoire de l'instrument? Exemple la batterie. »

« Difficile en tant que professeur de sortir de sa spécialité. »

« Il n'y a pas de règles, tout dépend de l'élève. »

« Le classique apporte des bases techniques solides. »

6. Comment vivez-vous la réalisation de projets communs avec vos collègues issus d'esthétiques différentes de la votre ? (difficultés, atouts ...)

Comme un atout	Comme une difficulté	Ne sais pas
15	7	5

« Les différences sont des atouts, elles peuvent aussi faire naître des incompréhensions. »

« Bénéficier de compétences que je n'ai pas. »

« Il faut aussi savoir faire des compromis. »

« Problèmes de langages. »

« Méthodes de travail différentes. »

« Problèmes de compréhension. »

« Parfois ce sont les enseignants de MAA les plus méfiants. »

7. Vous servez-vous de « l'enregistrement », comme dispositif pédagogique, dans vos cours ? Dans quel but ?

Oui	Non	Pas de réponse
21	5	1

« Moyen d'autocritique et d'auto-évaluation. »

« Moyen de pré-production. »

« Pas aussi souvent que je le voudrais, je manque de matériel. »

« Non, par manque de moyens. »

8. Utilisez-vous des moyens d'amplification sonore dans vos cours ?
Pourquoi ?

Oui	Non
16	11

- « Le répertoire ne s'y prête pas. »*
« Pas de matériel. »
« Non, pas en guitare classique. »
« Je ne connais pas suffisamment. »
« Permet le travail du son. »
« Certaines esthétiques l'exigent. »

9. Quelles spécificités présentent, à votre avis, l'enseignement des musiques actuelles amplifiées par rapport aux autres disciplines ?

L'amplification	9
Le groupe	7
L'enregistrement	4
L'oralité	3
L'improvisation	3
Le son	2
La création	2
La diversité esthétique	1
Ne sais pas	5

- « Il me semble qu'on a à faire aux mêmes enjeux et aux mêmes pédagogies. »*
« Pour moi, il n'y a pas de spécialités liées à cette esthétique hormis l'amplification. »
« Les MAA mélangent les spécificités des autres esthétiques : oralité, écriture et improvisation. »
« Pourquoi on met « amplifiées » après Musiques Actuelles ? »
« Je ne vois pas, c'est de la musique, non ? »
« Une adaptation à un public large en terme de styles musicaux. »