

Séminaire Collectif RPM I 2024

30 Septembre au 2 Octobre
Espace Julien, Marseille 6e



ACCOMPAGNEMENT : ON NE TOUCHE PAS À L'ARTISTIQUE ?

Collectif RPM
Recherche en Pédagogie Musicale

 collectifrpm.org



PRÉAMBULE

Et si on ne touche pas à l'artistique, à quoi touche-t-on ?

Questionner l'artistique, est-ce toucher l'artistique ?

Alors, qu'est-ce que l'artistique (art, œuvre, interprète, création...) ?

Comment chacun·e se fonde une idée de ce qu'est la "qualité" artistique et quel repère cela pose-t-il dans une quête d'objectivité ? A quel moment le ou la pédagogue pratique l'ingérence ou la direction artistique ? En son for intérieur chaque intervenant·e en accompagnement s'est sans doute fixé·e des limites, mais lesquelles ?

Pendant trois jours à l'Espace Julien à Marseille, du 30 septembre au 2 octobre 2024, par des mises en situation, des apports de chercheur·ses, des témoignages de musicien·nes et d'accompagnant·es des pratiques actuelles de la musique mais aussi d'autres champs de pratiques artistiques et culturelles ainsi que des ateliers de mise en commun, le Collectif RPM - Recherche en Pédagogie Musicale, propose un espace-temps de partage en profondeur.

Collectif RPM
Recherche en Pédagogie Musicale

 collectifrpm.org



OBJECTIFS DU SÉMINAIRE

Le Collectif RPM organise des séminaires annuels de réflexion et de formation associant les équipes pédagogiques, des adhérent·es et structures membres, produit ou s'associe à des colloques, des animations territoriales et débats, publie des textes traitant des questions pédagogiques, organise des formations de formateur·ices et peut soutenir des démarches d'étude-action.

Aujourd'hui, il regroupe près d'une soixantaine de membres, structures ou personnes physiques, qui interviennent dans le champ de la pédagogie et de l'enseignement. Le Collectif réunit aussi bien des musicien·nes intervenant·es, des porteur·euses de projets que des chercheur·eures et des universitaires.

Repenser les modalités de transmission, de restitution, de médiation en pensant à la création d'une ressource autour de l'accompagnement et la transmission des pratiques actuelles de la musique. Le séminaire du Collectif RPM – Recherche en Pédagogie Musicale, est l'action socle de sa dynamique de réseau et d'analyse des pratiques. Il a lieu une fois par an depuis 1999 et propose de creuser une thématique identifiée par ses adhérent·es, avec des témoignages et interventions formelles, de longs temps d'échanges de pratiques, et l'accompagnement par un·e « témoin ».

Pour cette édition, Bertrand Dupouy, musicien-formateur-conférencier, est le grand témoin de ces 3 jours. Nous remercions l'Espace Julien à Marseille pour son accueil, les membres du Groupe de Travail Séminaire pour l'organisation de ce séminaire et les temps de production collective et saluons le travail d'Anaïs Delphin dans le compte-rendu de ce séminaire.



LES PARTICIPANT·ES



- Acquaviva Nicolas, *Le RIF - Ile de France*
- Belleau Isabelle, *Artiste - Lyon*
- Bergier Virginie, *Lo Bolegason - Castres*
- Charles Rémy, *Rack'am - Bretigny-sur-Orge*
- Cornille Gwendoline, *La Cordo - Romans-sur-Isère*
- Courtial Claudia, *Les Canutes - Lyon*
- Delphin Anaïs, *Ramdam - Lyon*
- Duval Thierry, *Collectif RPM - Ile-de-France*
- Faranda Frédéric, *Le conCervatoire - La Tour d'Aigues*
- Francioli Julien, *PALOMA - Nîmes*
- Gaillochet Etienne, *Artiste - Paris*
- Hebrard Laurence, *Collectif RPM - PACA*
- Helbert Mathias, *Le Rave - Alençon*
- Lay Renaud, *Le Labo - Dinan*
- Levy Julien, *MJC Palaiseau*
- Marchand Loïc, *Le RIF - Ile de France*
- Nosmas Marie, *Klamauk Productions - Montpellier*
- Parret Quentin, *ARA - Roubaix*
- Pithon Benoit, *PALOMA - Nîmes*
- Roz Frédéric, *Collectif RPM - Clermont Ferrand*
- Marsetti Anne, *Pim - PACA*
- Montariol Clemence, *Lo Bolegason - Castres*
- Mouffi Joachim, *chargé d'accompagnement - Annecy*
- Noto Rémi, *chargé d'accompagnement - Marseille*
- Portalier Aude, *CRR - Marseille*
- Rader Mathilde, *Coach scénique - Limoges*
- Saint-Hillier Simon, *Le Bastion - Besançon*
- Sarrat Valérie, *Arts Vivants 11 - Carcassonne*
- Alberici Pierre, *De la neige en été - Bordeaux*
- Arnaud Flavie, *Le Douze - Cergy*
- Beau Sébastien, *La Vapeur - Dijon*
- Bizien Surmely Elric, *Le Cargo - Caen*
- Bongrand Nicolas, *Université - Le Mans*
- Bregand Philippe, *Collectif RPM - Besançon*
- Bruneel Julien, *ARA - Roubaix*
- Bruscolini Stéphane, *Le Cargo - Caen*
- Buyssechaert Céline, *ARA - Roubaix*
- Dettieux Cyril, *Le Douze - Cergy*
- Douay Cyril, *Coach scénique - Montpellier*
- Doudelet Sylvain, *Les 4 écluses - Dunkerque*
- Dudognon Camille, *Le Sonambule - Gignac*
- Dupouy Bertrand, *Université - Le Mans*
- Esclapez Christine, *Université - AMU*
- Galan Olivier, *Pam - PACA*
- Gaultier Pénélope, *Coach scénique - Canada*
- Giacco Grazia, *Université - Strasbourg*
- Guignonnet Laurent, *Grand Paris Sud*
- Jeandon Gaëlle, *Coach scénique - PACA*
- Kammenthaler Fanny, *Artefact - Strasbourg*
- Ketele Marie, *Espace Julien - Marseille*
- Lamadelaine Thibaut, *Combo 95 - Cergy*
- Lirsac Julia, *ADDA du Tarn - Albi*
- Renouard Emmanuelle, *Coach vocale - Bayeux*
- Sauzet Juliette, *Régie générale - Marseille*
- Tellier Laureline, *Le Spot - Nîmes*
- Théoule Nicolas, *Le Forum - Vauréal*



L'ATELIER ÉCLATÉ

Enjeux dans la composition et l'interprétation musicale

par Christine ESCLAPEZ

Séminaire Collectif RPM I 2024
Espace Julien, Marseille 6e



Enseignante-chercheuse en Musique et Musicologie à Aix-Marseille Université.

Ses axes de recherche se développent actuellement à partir 4 orientations : Musicologie et interdisciplinarités, Interprétation, réécriture et créations musicales et sonores, L'écriture de l'histoire et Épistémologie des pratiques de recherche et de création.

& Grazia GIACCO



Musicienne, musicologue et enseignante-chercheuse à l'Université de Strasbourg. Elle enseigne aussi à l'Académie supérieure de Musique de la Haute école des arts du Rhin. Membre de l'ACCRA - Approches Contemporaines de la Réflexion et de la Création Artistiques), elle est cofondatrice et membre du CREAT - Création, Recherche, Enseignement dans les Arts et la Technologie de Lausanne. Ses recherches portent sur la recherche-crédation, l'analyse et l'esthétique de la musique des XXe et XXIe siècles et sur la pédagogie de la création artistique.



Lire l'article

Un espace-temps doit être consacré à expliciter ces attendus.

Question de la légitimité : comment faire des retours aux artistes si l'on n'est pas nous-mêmes artistes ? Au-delà des compétences, il existe la figure de l'ami·e intime : chaque créateurice intériorise ses questions. L'accompagnateurice dit sans dire, comment ne pas s'impliquer ?

Principaux points de vue exprimés à l'issue de l'intervention

Qui est le "on" dans la phrase « on ne touche pas à l'artistique » ? Le "on" peut renvoyer à plusieurs identités : enseignant·es, chercheur·euses, producteurices, maisons d'édition... Il est nécessaire d'expliciter les intentions préalables. C'est à partir d'un exercice de diagnostic partagé que l'on éclaircit la question de comment, où et dans quel but on accompagne.

“La musique ne peut exister sans être partagée.”

On ne peut que coopérer autour d'un projet. Nous intervenons sur l'artistique, dans un "partage autorial délicat" en se mettant d'accord sur un minimum de choses.

“La musique ne peut s'appartenir.”

Deux problématiques sont à discuter pour mettre en avant le « consentement » de l'artiste :

- de quoi voulons-nous se protéger, autrement dit, où n'a-t-on pas envie d'aller ?
- sur quels critères les personnes accompagnées placent-elles leur réussite ?

Sur ce sujet, au moins trois entités ont leurs appréciations : l'intervenant·e (coach, autre...), l'artiste, et la structure qui donne le cadre, ex : les artistes viennent chez nous pour avoir finalement un retour sur l'artistique ou pour rentrer dans un réseau professionnel.

“Je me considère comme éclairceuse de pas”

Le terme d'accompagnement recouvre des réalités et des intentions bien diverses aujourd'hui : la producteurice qui est « intéressé·e » par le résultat n'est pas dans la même posture que le « compagnon ». Nous sommes au cœur de l'expérience humaine où se croisent des enjeux de création, de transmission et d'expérimentation.

On ne peut pas dissocier le « toucher à l'artistique » d'une dimension éthique, laquelle fait fi des questions de compétences, c'est un consentement qui se construit dans une relation humaine complexe, une coopération collective.

Un exemple est donné avec le cas du collectif lyonnais Les Canutes : la posture de l'artiste fait qu'il est prêt·e à recevoir un *feed back*. Il est essentiel pour cela d'établir une grille de lecture commune. La mise en place d'un cadre pour comprendre la posture de chacun·e est alors essentiel. Il s'agit d'une réflexion commune, impliquant une définition de valeurs communes.

Vigilance à ne pas avoir une vision erronée de l'artiste, comme étant une page vierge. Dans l'acte, il est important de différencier l'« avis » de l'« observation » : “J'ai remarqué cela”.

“La parole a un poids qui nous dépasse.”

TEMOIGNAGES 1/2

MUSICIEN-NES BÉNÉFICIAIRES D'UN ACCOMPAGNEMENT : QUEL RETOUR D'EXPÉRIENCE, QUEL IMPACT « ARTISTIQUE », SENSIBLE, PÉDAGOGIQUE ?

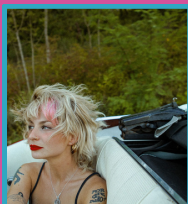
par Jeanne CARRION, Liquid Jane & TrampQueen

Séminaire Collectif RPM I 2024
Espace Julien, Marseille 6e



Chanteuse, autrice, compositrice et interprète, diplômée du conservatoire Darius Milhaud d'Aix-en-Provence. Jeune musicienne du sud de la France, elle enchaîne plusieurs projets (Claude Fernand, TrampQueen, POGO, Apple Moon...), jusqu'en 2023 où elle se lance en solo sous le nom de Liquid Jane, une énergie rock lovée dans des rythmiques soul.

par SIR ROMY



Artiste marseillaise, Sir Romy fait partie de cette génération pour laquelle la musique fut à portée de clics. En résulte un univers musical éclectique qui emprunte à des courants divers dont l'épicentre demeure résolument Pop/Soul.

Son premier EP « Mindscapes » co-composé avec l'artiste Alex Benning, sort en mai 2024. Sachant trouver sa place au milieu de rythmiques urbaines (They Scream) et funky (Beauty), les mots de Sir Romy parviennent à résonner dans des ambiances blues/rock (Blackout) ou plus minimalistes (Rage). Dans la même année, Sir Romy intègre le dispositif d'accompagnement d'artistes du Bolegason (Castres) porté par Virginie Bergier.



écouter en podcast

Comment la question artistique est-elle abordée ?

Question posée à des artistes, entre attentes et appréhensions avant un accompagnement/coaching. Réflexion également sur la vision de l'artiste en conservatoire et dans un lieu d'accompagnement.

Accompagnement vs autres expériences

Question posée à une artiste sur son vécu dans son rapport aux apprentissages.

La question de l'autorité

Question posée à une artiste sur l'exercice de l'autorité (exemple Chœur)

La relation entre pairs et dans l'écosystème

A partir d'une question sur l'accompagnement entre pairs, sont abordés l'injonction des réseaux sociaux, l'influence de l'âge, le « sur accompagnement »

Différence entre coacher et accompagner ?

L'expérience d'une artiste et comment « désimbriquer » le sens des mots ... que faire des « mauvaises expériences » ?

Qui touche à l'artistique ?

Question posée aux artistes sur les risques d'emprise, de transformation, de charge mentale liée

Extraits

Sir Romy a été accompagnée par Virginie, et a été le groupe témoin pour la formation socle porté par le Collectif RPM à Rodez. Romy fait de la musique depuis toute petite. Elle a été formatée à recevoir des informations sans les questionner, notamment dans le cadre sa pratique musicale au sein d'un chœur.

“A l'époque, tout ce que l'on me disait pouvait tout bouleverser. Il est essentiel d'avoir une personne près de nous qui nous sent capable et d'appréhender les critiques de manière constructive.”

En étant un enfant, la maîtrise d'un chœur demande de la rigueur et fait prendre conscience que l'on porte un projet à plusieurs, on sert quelque chose ensemble.

“Il m'a fallu beaucoup de confiance avant que l'artistique se mette en place.”

TEMOIGNAGES 2/2

MUSICIEN-NES BÉNÉFICIAIRES D'UN ACCOMPAGNEMENT : QUEL RETOUR D'EXPÉRIENCE, QUEL IMPACT « ARTISTIQUE », SENSIBLE, PÉDAGOGIQUE ?

par Jeanne CARRION, Liquid Jane & Trampqueen

Séminaire Collectif RPM I 2024
Espace Julien, Marseille 6e



Jeanne Carrion est accompagnée par Frédéric Faranda au 6MIC.

Un coaching a permis de structurer l'équipe et de donner le rôle de chacune.

Jeanne a étudié la musique au Conservatoire et a été très tôt confrontée à la technique vocale et instrumentale.

◇ **"Il faut être le meilleur". "Au conservatoire, on nous apprend à être de bons artistes, alors que le coaching nous apprend à être l'artiste que l'on souhaite."**

➤ Qui touche à l'artistique ?

Selon Romy, tout le monde touche à l'artistique : les professionnel·les, les artistes...

◇ **"Le propre de l'art est d'être suffisamment flexible pour être évolué".**

Pour Romy, le coaching scénique est un défi important.

◇ **"Je me juge en permanence".**

C'est un exercice de lâcher prise pour l'artiste, qui implique de se questionner sur les textes de chansons et de changer de posture sur scène en n'étant plus auteure mais interprète.

◇ **"Certaines chansons peuvent rappeler un contexte d'écriture lié à un souvenir difficile".**

Jeanne ajoute qu'en tant qu'artiste, elle est en constante remise en question, et le sentiment de légitimité à chanter s'est ressenti. Il est donc important d'avoir une épaule extérieure pour s'exprimer.

Cela pose la question de l'accompagnant·e, ou de la figure du ou de la pédagogue. En général, c'est un échange entre l'artiste et l'accompagnateurice/pédagogue et il y a un repositionnement des deux parties à un moment donné. L'accompagnement par les pairs est également important.

◇ **"Il y a un véritable soutien entre artistes, on se conseille, on se donne des contacts, on se partage des arrangements et des techniques vocales."**

➤ Quels sont les pré-requis, qu'est-ce que vous attendez d'un·e accompagnateurice ?

Pour Romy, il s'agit d'un milieu parfois violent.

◇ **"Je ne marche pas aux mots durs, à la pression, cela ne sera pas moteur pour moi. J'attends de l'accompagnateur une intelligence émotionnelle, et j'ai besoin d'un cadre."**

Des jeunes artistes sont souvent exposés dans les SMAC sans y être préparés, ce qui peut être violent pour eux. Romy estime que les femmes artistes ont une meilleure visibilité aujourd'hui mais qu'elles sont parfois d'abord choisies en tant que femmes plutôt qu'en tant qu'artistes.

Marie exprime l'obsession de certaines SMAC à trouver des artistes de plus en plus jeunes (18 et 19 ans).

◇ **"La question de la santé mentale est en jeu, cela peut les détruire."**

Cependant les professionnel·les présent·es s'accordent à dire que pour les artistes ce n'est pas une question d'âge mais d'expérience. La maturité est souvent différente d'une personne à une autre.

Les artistes ajoutent qu'il est important pour un artiste de bénéficier d'une présentation de l'écosystème dans lequel il est amené à évoluer. Les professionnel·les présent·es alertent sur le phénomène de « sur-accompagnement », c'est une histoire de curseur.



Les artistes Sir Romy & Liquide Jane.
Photo : Anaïs DELPHIN

TEMOIGNAGES

RÔLES ET POSTURES DES ACCOMPAGNATEURICES, L'EXEMPLE DU COLLECTIF RPM ET DE LA NEIGE EN ÉTÉ.

Séminaire Collectif RPM I 2024
Espace Julien, Marseille 6e



par Virginie BERGIER



Formatrice & membre du CA du Collectif RPM.

Responsable de l'accompagnement artistique au Lo Bolegason (SMAC de Castres), coach scénique, coach en préparation mentale, formatrice pour la fédération des Musiques Actuelles Occitanie Octopus ainsi que celles d'Illusion et Macadam à Montpellier.

par Philippe BREGAND



Chargé de mission formation & formateur au Collectif RPM.

Fort d'un parcours musical éclectique et d'une passion pour la transmission des connaissances, exerce le métier polyvalent de musicien, conseiller et formateur en musiques actuelles.

par Pierre ALBERICI



Formateur indépendant, après avoir endossé plusieurs casquettes durant son parcours. Il intervient auprès de plusieurs organismes de formation et d'enseignement supérieur sur l'histoire de la Musique et l'industrie musicale.

Du tour management à l'éditorial en passant par l'accompagnement de projets musicaux, il est installé à Bordeaux pour concevoir et transmettre ses savoirs, sa passion et sa curiosité. Il est co-fondateur de De La Neige en été.

écouter en podcast



Extraits

Pierre définit son accompagnement comme une aide aux groupes pour transmettre ce qu'ils défendent de manière artistique. L'activité des artistes accompagnés doit pouvoir générer une économie. Pour cela, Pierre suggère des éléments de langage, un *brief*, un argumentaire de vente en se basant sur le projet artistique défendu.

Virginie ne souhaite pas toucher à l'artistique, mais l'expérience fait qu'elle y touche au moment où elle demande des informations sur le projet et sur les raisons de ce projet.

“Tout part de la demande de l'artiste, tout dépend de son besoin d'autonomie”.

La question du temps est centrale :

- Le temps renvoie au moment où les artistes sont prêts à entendre les retours ;
- Le timing peut être subit, il agit sur la réceptivité des artistes accompagnés ;
- La répétition renvoie à un temps long, il n'y a pas de résultat immédiat. En revanche, l'expérimentation permet de montrer les chemins possibles ;
- Le coaching s'effectue sur un temps plus court, et s'inscrit dans une logique de résultat ;
- La direction artistique décide d'une posture, ce qui est différent du cadre, du temps et des objectifs visés.

Il réside une ambiguïté sémantique dans la notion de direction artistique (DA). Pour Pierre, la direction renvoie plutôt vers une orientation, un mouvement. La direction artistique peut être l'artiste lui-même.

“**Coacher, c'est décider de la meilleure solution pour aller à la destination. L'accompagnateurice doit accompagner l'artiste à prendre conscience des directions possibles pour aller à la destination.**”

ATELIERS D'ÉCHANGES DE PRATIQUES : Extraits

► La difficulté à définir l'« artistique » en dehors du contexte :

L'« artistique » est-elle une matière neutre, élaborée ex nihilo, où dès le départ pensée pour se frotter à un certain nombre de contraintes ? Ces contraintes sont les cheminements plus ou moins balisés vers une insertion économique, le fameux secteur avec ses aspects artisanaux et ses industries, là où la notion de réseau paraît déterminante. Dans ce sens, la Direction Artistique peut être suggérée comme une facilitation - toute pratique artistique est calculée pour intégrer un réseau, un cadre - si on veut trouver sa place dans un secteur, il faudra faire des choix qui vont définir l'artistique. Dans un autre sens, où l'on veut extraire l'artistique de ces contraintes, il semble qu'il manque dans nos lieux d'espaces de recherche, de création, de possibilité de rencontres et d'altérations permettant d'échapper à la sacro-sainte « étiquette esthétique ». L'une des fonctions de l'accompagnement n'est-il pas de donner les moyens à l'artiste de donner libre cours à ses expérimentations ? Ces expériences vont l'aider à se positionner en conscience et en surplomb de l'écosystème économique, et non en en subissant les règles.

► Tentative d'inventaire :

Que met-on derrière le mot ACCOMPAGNEMENT ?

- être à côté de l'artiste dans toutes ses interconnexions : position observatoire
- être désintéressé-e
- être bienveillant-e
- sont-ce les mêmes valeurs que l'éducation populaire ?
- ériger une forme de protection mutuelle, sécuriser
- définir un cadre commun non dogmatique
- avoir conscience que la légitimité ne s'auto-décrite pas

Les termes choisis relèvent d'une éthique de la relation, une vision humanisée de la formation, on utilise le doute comme point d'appui et la résolution de problèmes comme moteur.

Les besoins des artistes dans leur accompagnement (exprimés par les artistes ou constatés)

- connaissance de la filière, de l'écosystème
- structuration, l'administratif
- communication
- stratégie de développement du projet
- répétitions accompagnées, coaching scénique, résidence
- renforcement de technique instrumentale
- connaissance de la technique son et lumière
- partager un diagnostic
- trouver des dates (concerts) !

Les besoins sont exprimés sur ce qui est l'aval du processus de création, majoritairement, et relève de problématiques d'« insertion » sur des sujets qui sont convenus dans l'écosystème des musiques actuelles.

► L'accompagnement « vigilant » :

De l'avis général « on touche forcément à l'artistique », c'est la façon consciente et consentante dont les choses s'opèrent qui est important. L'accompagnant-e doit bien se connaître, avoir la perception de ses limites, conscient que la neutralité n'existe pas. L'âge, le genre, les influences, l'expérience sont déterminants dans cet exercice, ce que l'on entend dans le terme « accompagnement » n'a pas forcément le même sens et les mêmes attendus entre l'accompagnant-e et l'artiste, les choses peuvent être explicitées dès le début, où clarifiées par les expériences sensibles partagées ensuite. Il est beaucoup histoire de « question », celles que pose l'artiste, et qui servent de point d'appui à l'accompagnant-e, mais aussitôt, celle de la légitimité qui peut assaillir l'intervenant-e face au vertige des besoins. Cette question ne se résout pas, elle s'atténue avec les « heures de vol » dans l'exercice du métier et la confrontation entre pairs.

Point important soulevé, la « santé mentale » et le rapport à l'échec - les burn out des artistes : question de l'échec lié à un degré de réussite. Est-ce que le droit à l'échec touche à l'artistique ? Est-ce qu'être reconnu par ses pairs touche à l'artistique ?

Dans cette relation si singulière, où des éléments d'une certaine éthique sont le socle, il s'exerce un travail de médiation dans lequel l'artiste doit aussi être actrice : l'accompagnant-e propose, l'artiste consent.

► L'« indispensable ? » cadre :

Au fil des échanges, la nécessité d'un « cadre » apparaît comme garant d'une relation sécurisée dans le processus d'accompagnement. Ce cadre est évoqué sur plusieurs dimensions :

- une Charte, document éthique qui situe la qualité de relation, expose les valeurs de la structure, une sorte de « code de conduite »,
- une convention, qui stipule les différents points du processus d'accompagnement, et les engagements des parties prenantes, les conditions d'un diagnostic (partagé), d'objectifs (négociés),
- un référentiel : élément descriptif global qui expose les compétences identifiées comme importantes pour exercice durable de l'activité d'artiste (point de repère pour un diagnostic partagé).

L'ensemble de ces éléments sont à utiliser avec une certaine souplesse, ils permettent de sortir de dimensions implicites, troublantes, mais doivent pouvoir être questionnés avec le droit à la parole des artistes (médiation).

→ Les participant-es souhaitent que ces outils fassent l'objet de partage (quand ils existent) où d'élaborations communes via le Collectif RPM.



MISE EN PERSPECTIVES PAR BERTRAND DUPOUY



Ancien guitariste et chanteur, il est formateur indépendant spécialisé dans l'histoire des courants musicaux. Il donne à ce titre de nombreuses formations pour les agents des bibliothèques. Il est par ailleurs chargé de cours sur l'histoire des musiques populaires à l'Université du Littoral à Dunkerque et à l'Institut Catholique Lillois, dans les licences et masters « Métiers de la culture ».

Préambule

Dans une interview, Frank Zappa évoquait l'évolution de ses rapports avec sa firme de disques : « Dans les années 60, quand je rencontrais les agents artistiques du label, en pleine période hippie, je tombais sur des types en costar-cravate et cheveux courts, qui me disaient : Frank, on ne comprend pas bien ce que tu cherches à faire, mais on va essayer de t'aider à le réaliser. » Dans les années 80, ces types avaient des cheveux jusqu'en bas du dos et portaient jeans et t-shirt et le disaient : « Frank, ce n'est pas comme ça qu'il faut faire. On va t'expliquer ».

Pendant la période préhistorique

Au risque d'en étonner certains, il y eut un temps où les dispositifs d'accompagnement n'existaient pas. Seigneur ! Mais comment se débrouillaient-ils donc ?

Le travail des pairs jouait un rôle important. Dans un univers où l'enseignement musical dans le champ des musiques populaires était rare, les rencontres avec des musiciens plus expérimentés étaient un facteur de progression. Paul McCartney raconte ainsi, qu'au début des Beatles (qui ne portaient peut-être même pas encore ce nom), ils avaient pris l'autobus pour aller, à l'autre bout de Liverpool, rencontrer celui qui connaissait la position du si septième en haut du manche de la guitare...

La question de la demande

En circulant dans les groupes de travail, à plusieurs reprises, a été affirmé qu'il fallait répondre à la demande des groupes. Ceci semble évident, mais la question est en fait beaucoup plus complexe que ça. D'abord parce que la demande n'est pas toujours clairement formulée. Ou que cette formulation est floue. Ou encore, parce que le dispositif induit qu'une demande soit formulée, on en formule une, mais qui n'a parfois que l'apparence de la réalité. Autrement dit, cette demande nécessitera d'être traitée, de façon que ce qui émerge relève du besoin. Car c'est bien les besoins qu'il s'agit d'identifier, finalement.

J'ai longtemps travaillé dans le secteur de la formation professionnelle pour adultes, dans des dispositifs de remise à l'emploi de personnes au chômage. À ce titre, j'ai, en tant que musicien, œuvré dans une structure dont le public était très éloigné du monde du travail, et pour qui la perspective de trouver du travail relevait d'une abstraction absolue. Le premier objectif était plutôt de permettre à ces personnes de renouer des liens sociaux et de sortir de l'isolement. Néanmoins, les objectifs des dispositifs officiels insistaient fortement, eux aussi, sur la nécessité de répondre à leurs demandes. Un jour, je vis arriver dans un de mes ateliers, une personne qui ne savait ni lire ni écrire, et dont le projet professionnel était d'être cosmonaute. Certes, j'aurais pu lui répondre : « Bien sûr, pas de problème ! Si vous voulez, on va passer à l'étage pour faire quelques exercices... ». Mais cette situation révélait, de manière presque caricaturale, que la question du besoin ne pouvait pas se réduire à la demande.



Désir et incarnation

À l'époque où je travaillais dans la formation professionnelle, s'était développée l'idée que le stagiaire devait être au centre de la formation et que les formateurs devaient s'effacer derrière le dispositif, sans doute pour éviter une trop grande personnalisation du travail. Mais on se retrouvait dans une sorte de paradoxe, où le formateur devenait le rouage anonyme d'un dispositif destiné à sortir de l'anonymat des personnes très éloignées du monde du travail.

A contrario, je pense que la philosophie de l'accompagnement doit s'incarner dans des personnes singulières. Et je trouve, à ce niveau, un parallèle avec la médiation culturelle sur laquelle j'ai beaucoup travaillé : la médiation ne peut pas être un concept qui flotte dans l'air, c'est une posture qui demande à s'incarner dans des personnes de chair et de sang, qui ont leurs propres désirs et dont le fonctionnement ne peut pas être modélisable, même si elles se rattachent à des valeurs communes.

En d'autres termes, on a quelquefois tendance à penser que seule la personne accompagnée manifesterait des désirs et que l'accompagnateur devrait s'effacer devant ceux-ci. Je pense pour ma part que l'accompagnement est la rencontre de deux désirs, pour schématiser, et que tout l'enjeu est de pouvoir gérer cette rencontre.

Goût personnel et hiérarchies

Dans certains groupes de travail, a été évoquée la difficulté à travailler avec certains groupes, au répertoire jugé désuet, plus en phase avec l'époque, et qualifiés de « ringards ». Ces appréciations peuvent faire débat, mais ce qu'il me paraît important de souligner ici est la question du goût personnel. Je vais une fois de plus faire un parallèle avec la médiation culturelle, mais j'estime que dans l'espace de la médiation, les hiérarchies musicales doivent s'effondrer et que le goût personnel n'y a pas sa place. Le fait d'aimer ou de ne pas aimer la musique autour de laquelle on va travailler ne doit avoir aucune importance. Et aucun objet de médiation n'est illégitime. Bach n'a pas plus d'importance que Booba.

Mais, bien entendu, dans l'accompagnement, cela suppose de développer une souplesse particulière en termes d'objectifs et de jongler avec ses propres hiérarchies.

Charte, valeurs et incarnation (2)

La question de la nécessité d'une charte pour clarifier les valeurs auxquelles on se réfère a été évoquée à diverses reprises. Bien que les chartes puissent s'inscrire dans des ordres de grandeur différents, certaines se situant au niveau d'une structure, par exemple, d'autres à un niveau beaucoup plus général, j'estime que la vraie question, une fois de plus, est de voir comment elle s'incarne sur le terrain. Une charte, de manière générale, sert à montrer que nous sommes du côté des bons, mais comment savoir ce qui se passe derrière les portes fermées, (des salles de cours de musique où des studios d'accompagnement)...

Le studio d'enregistrement comme espace de création

L'atelier, comme espace de création, a été une idée forte du séminaire. Il me semble important de réhabiliter le studio d'enregistrement comme espace de création, car il est encore souvent considéré comme une sorte de dernier maillon de la chaîne, ce qu'il a effectivement été par le passé. On composait une chanson, on l'arrangeait, on apprenait à l'interpréter, on la jouait sur scène, et, finalement, on entrait en studio pour la fixer sur un support, en restant souvent très proche de sa version de concert.



Les choses commencent à bouger dès le début des années 50. Dans une série d'enregistrements devenus célèbres, Les Paul exploite les nouvelles possibilités de l'overdubbing pour produire une musique qui, superficiellement, semble très traditionnelle, mais dépend en fait des technologies de studio. En 1951, sa version de *How High the Moon*, enregistré avec la chanteuse Mary Ford, se présente dans une version pour plusieurs parties de guitare et une voix soliste accompagnée de chœurs. Ils ne sont en fait que deux dans le studio, Les Paul enregistrant toutes parties de guitare par superposition, Mary Ford faisant de même pour les voix. Pire, les guitaristes de l'époque qui se sont essayés à reproduire le solo de guitare de Les Paul en ont été pour leurs frais, car le solo en question fut enregistré à vitesse réduite et ensuite accéléré pour se caler sur la rythmique. Le syndrome du canal carpien, maladie professionnelle (code MP 57) ne toucha pas, cette année-là, uniquement les caissières de supermarché...

Au début des années 60, les productions de Phil Spector (le fameux « Wall of Sound ») pour des groupes féminins comme les Ronettes, les Crystals ou les Shangri-Las, enfoncent le clou. Ce qui sort de ces enregistrements n'existe que par le studio, et était, avec la technologie de l'époque, impossible à reproduire sur scène. Phil Spector crée un espace sonore qui n'existe pas dans la vraie vie.

Silmon Frith dira à ce sujet : « Le studio cesse d'être le lieu de l'enregistrement d'un événement réel, mais celui de l'enregistrement d'un événement idéal ».

Musiques électroniques : le grand renversement

Les musiques électroniques faisaient partie des grandes absentes dans le séminaire. Avant d'aller plus loin sur ce point, je voudrais partager une analogie qui me semble parlante quant aux postures d'accompagnement et de direction artistique.

Dans le tout début de ce qu'on appelait alors « tape music », les postures antinomiques de Pierre Schaeffer en France et celle de Karlheinz Stockhausen à Cologne me semblent révélatrices et pleines d'enseignement. Pour Stockhausen, la musique sur bande va permettre un contrôle absolu sur le résultat sonore. Et finalement, sa démarche se révèle profondément classique : il imagine le résultat mentalement, il élabore les sons qui vont lui permettre d'atteindre ce résultat, il les agence et les fixe sur bande magnétique. Comme un compositeur « écrit » dans sa tête la musique qu'il fixerait ensuite sur partition avant de la donner à des interprètes pour exécution. Pierre Schaeffer adopte une posture nouvelle, inverse à celle de Stockhausen. Il cite comme « révélation » l'anecdote de la Musique pour tourniquets. Il avait écrit une partition complexe (rythmiquement) pour tourniquets et avait convié une série de premiers prix de conservatoire pour la réaliser. Chacun devant sa partition, s'est appliqué du mieux possible. Schaeffer jugera le résultat totalement ridicule.

Il réalise qu'il aurait fallu prendre le problème à l'envers. Ces pauvres tourniquets, qui n'avaient rien demandé à personne, se retrouvaient à devoir rentrer dans le cadre très contraint de la partition, sans qu'on ne leur ait rien demandé. Schaeffer réalise alors qu'il serait plus convenable d'écouter ce que les objets sonores ont à nous dire et ensuite, seulement ensuite, d'imaginer quelle musique on pourrait construire. Il aura cette belle formule : « Ainsi, derrière les barreaux, meurent les gazelles ».



Les structures de musiques actuelles se sont largement construites, à leurs débuts, autour du rock, et donc essentiellement autour de la notion de groupe. Avec les musiques électroniques, on voit apparaître des artistes solitaires, et qui ont en outre la possibilité de travailler chez eux, grâce au développement exponentiel des technologies de home studio. Outre ce changement de configuration, il me semble que ces musiques questionnent à deux niveaux importants : la porosité des fonctions et la dissolution de la notion d'auteur.

Aux débuts de la techno, Kevin Saunderson produit un morceau intitulé Electronic Dance, qui est édité sous le nom de K.S. Experience, mixé par Master Reese et produit par Kevin Saunderson. Superficiellement, les fonctions traditionnelles semblent respectées. Mais K.S. Experience, Master Reese ne sont autres que... Kevin Saunderson. On assiste ici à un véritable brouillage des frontières entre producteur, DJ, compositeur et ingénieur du son.

Pire peut-être pour les traditionalistes, la dissolution de la notion d'auteur. Le statut du DJ avait déjà été réévalué avec le disco. Avec les musiques de danse électroniques, il évolue encore. Si, lors d'une soirée, vous avez été particulièrement séduit par la prestation de tel ou tel DJ, vous aurez plutôt tendance à chercher à vous procurer un enregistrement du DJ Set en question, plutôt que de vous tourner vers les œuvres originales utilisées pendant la soirée. La notion d'œuvre « authentique » perd ici beaucoup de son sens, le privilège allant davantage à l'interprétation.

Le code et l'originalité

Les musiques populaires ne sortent pas de nulle part. Il n'y a pas dans cette histoire de création ex nihilo, et chaque nouveau courant est en fait, une recombinaison originale d'éléments antérieurs déjà existants. Au début des années 1960, la soul a été cette recombinaison d'éléments harmoniques et rythmiques du rhythm and blues et de techniques vocales héritées du gospel. Et l'on pourrait multiplier les exemples à l'infini.

Et chaque style musical va élaborer ses propres codes, spécifiques, qui vont permettre de distinguer un groupe de reggae roots d'un groupe de black metal. On peut bien entendu toujours jongler avec ces codes, et l'originalité naîtra bien souvent d'un léger glissement en dehors de la norme. Mais les possibilités sont limitées. Si vous faites exploser tous les codes de blues, le blues disparaît.

Mais une erreur serait de ne considérer que les codes musicaux proprement dit pour appréhender les esthétiques musicales. Une chanson pop ou rock, ce n'est jamais uniquement des mélodies et des suites d'accords. Ce sont des coupes de cheveux, des fringues, des attitudes... Quand Elvis Presley revient du service militaire en 1960, ses fans énamourés l'attendent à l'aéroport. Quand il sort de l'avion, ils constatent avec horreur qu'il a coupé ses rouflaquettes. Cette modification capillaire sera immédiatement interprétée comme le signe avant-coureur d'un changement esthétique. Les fans ont raison. Elvis passera le début des années 60 à enregistrer des ballades sentimentales sirupeuses et entamera une carrière à Hollywood, dans des films d'une inanité déconcertante. L'accompagnement artistique devrait tenir compte des coupes de cheveux.

Tout ceci relativise clairement la notion d'originalité. Brian Eno disait déjà en 1973 : « Le rock n'a pas à être original. C'est qui fait sa force ». La notion de Tabula Rasa, si présente dans la musique classique contemporaine des années 50, ne fonctionne pas ici.

L'esthétique du label Sup Pop, qui a été le grand label du grunge, en est un bon exemple. Le label est peu fortuné, et il est hors de question de passer du temps en studio à peaufiner les enregistrements. Résultat : des enregistrements bruts, sans fioritures, avec un travail de post-production limité au minimum, tout ceci en optant pour l'analogique alors que l'époque mise tout sur le numérique. C'est ce qui a fait l'originalité de sub pop. Paradoxalement, ce son sonne nouveau parce qu'il est vieux.



Les musiques traditionnelles

Les musiques traditionnelles sont les autres grandes absentes des discussions. On peut le comprendre, car on retrouve peu de ses représentants dans les dispositifs d'accompagnement. Mais je pense que l'intérêt de s'y intéresser ne ressort pas du côté pratique. Il s'agit plutôt de se décentrer de pratiques ou de conceptions occidentales, dont on a vite fait de penser qu'elles sont universelles. Aller voir comment l'autre pense la musique ouvre des perspectives de réflexion qui peuvent alimenter la réflexion sur ce qui se passe ici et maintenant.

Je prendrai deux exemples qui rompent avec nos conceptions habituelles.

Chez les Pygmées Aka, en Centre-Afrique, il n'existe pas, dans la langue, de mot correspondant à notre mot « musique ». En tout cas, ce mot n'existe pas en tant que recouvrant une entité autonome. Vous allez retrouver le même mot qui va à la fois désigner une activité sociale particulière, la musique qui lui correspond et la danse que l'on pratique à ce moment-là. Autrement dit, la musique ne se conçoit pas comme indépendante du social, elle est ancrée dedans, et c'est l'appareil social qui la révèle.

De même, la notion de public n'existe pas. L'idée d'un groupe de personnes écoutant d'autres personnes en train de chanter ou de jouer de la musique n'a pas lieu d'être puisque, à l'intérieur du village, tout le monde pratique la musique, les jeunes garçons ayant appris avec leur père et les jeunes filles avec leur mère. Et quand on se met à jouer, tout le monde participe et les auditeurs sont aussi acteurs.

Autre exemple troublant sur cette notion de public, celui de la cithare qin, un instrument emblématique de la Chine ancienne. Il existe de nombreux traités expliquant comment jouer de cet instrument, se focalisant sur les techniques de jeu et... sur les endroits où vous pouvez jouer de cet instrument, dans la montagne, à côté d'une rivière... L'auditeur n'est jamais mentionné, car le qin est censé, dans la conception traditionnelle, être joué dans la solitude, comme une manière de rentrer en phase avec la nature ou le mouvement du monde.

Conclusion autour d'un pot

À plusieurs reprises a été formulée dans les groupes de travail, et non sans agacement, la célèbre formule « Oui, mais là, faudrait qu'on arrête de tourner autour du pot ! » Cette expression, symptôme généralement d'une discussion qui n'aboutit nulle part, pourrait être considérée autrement. L'intéressant, c'est peut-être le pot, justement, et tourner autour permet de l'examiner de différents points de vue et d'en tirer des enseignements. Gageons que quand vous y reviendrez après l'avoir quitté, vous ne le verrez plus de la même manière, et que d'autres façons de le regarder vous apparaîtront.

Je vous conseille de vous habiller chaudement et de tourner longtemps.



INFORMATIONS & RESSOURCES À RETROUVER SUR

Collectif RPM
Recherche en Pédagogie Musicale

 collectifRPM.org



Contacts

bureau@collectifrpm.org
coordination@collectifrpm.org
formation@collectifrpm.org

