

Musicien amateur
en 2010,
anachronisme
ou nécessité ?

Congrès
de la CMF
23 et 24 avril 2010

Théâtre de la Coupole - Saint-Louis

Reposer la question de la pratique musicale en amateur revient à reposer celle de plus d'un siècle et demi de mouvement orphéonique.

A l'origine société chorale tendance chœur d'hommes, l'orphéon est vite devenu synonyme de société musicale instrumentale et/ou vocale, rassemblant des musiciens amateurs autour d'un concept de formation collective, basé sur l'apprentissage des fondamentaux, le tutorat et le jeu d'ensemble.

A la fois méthode et finalité, l'orphéon s'est vite posé en vecteur d'une grande idée, celle d'apporter au « vulgum pecus » les vertus de l'art, élévateur de l'esprit, fierté du sentiment national et remède contre l'oisiveté qui, comme chacun sait, est mère de tous les vices !

Ce mouvement a vite trouvé des terreaux fertiles pour se développer (usines, écoles, sociétés religieuses, image omniprésente de l'armée, et un peu plus tard mouvements ouvriers, politiques..., prémisses du droit d'association de 1901), et il a su s'imposer comme principal vecteur de la diffusion musicale, en occupant largement la place publique, le kiosque, la rue.

Sans chercher à retracer son histoire, le présent opuscule et ses annexes s'attacheront à souligner tant les paradoxes de ce mouvement, l'actualité des questions qu'il soulève, que les forces qu'il est capable de mettre en œuvre.

Considéré comme une musique populaire - non sans connotation péjorative attribuée à ce mot - et donc sans caution intellectuelle, en France il n'a fait l'objet que de peu d'études ; aussi bien historiques, que musicologiques ou sociologiques. Malgré tout, et depuis plus d'un siècle, il a suscité des interrogations, émanant tant de ses acteurs, que de témoins qui observaient cette pratique.

Nous proposons ci-après la lecture d'une synthèse des actes du colloque de Saint-Louis, complétée par quelques documents glanés çà et là, éclairages bien incomplets et simples prétextes à la réflexion, de ce qui mérite encore recherches, analyses et débats... pour que les décennies de mouvement orphéonique prennent la place qu'elles méritent dans l'histoire et que se tracent les chemins de demain.

La Confédération musicale de France

La Fédération des sociétés de musique d'Alsace

Sommaire

Présentation du colloque	p 3 - 4
« De l'utilité du regard », Fernand Lutz, président de la FSMA	p. 5
« Observation et prospective », Jean-Jacques Brodbeck, président de la CMF	p. 6
Propos liminaires de Bénédicte Dumeige, modératrice	p. 7
I. La pratique amateur, acteur engagé dans la vie des territoires	p. 8 - 18
• Le regard du sociologue - Vincent Dubois	
• Regards croisés, voix et instruments - Anne-Marie Jean	
• Le binôme majeur, territoires et politiques culturelles - Guy Dumélie	
• Le milieu associatif créateur de richesses - Pierre-Olivier Laulanné	
Zoom et autres focales en vrac	p. 19
II. Le parcours du musicien amateur, entre formation et pratique	p. 20 - 26
• Propos liminaires de Bénédicte Dumeige, modératrice	
• La position de l'état - Daniel Véron et Gérard Garcin	
• Une maison au service des amateurs - Jean-Louis Vicart	
• Pour compléter le panorama, quelques données glanées à l'étranger	
Pour ne surtout pas conclure totalement, quelques réflexions complémentaires	p. 27
Annexe 1, lettre du sénateur Ivan Renar	p. 28 - 29
Annexe 2, pour réfléchir, trois textes qui traitent de l'Orphéon	p. 29 - 36
Annexe 3, se documenter	p. 37

Synthèse des actes du colloque national

« Musicien amateur en 2010, anachronisme ou nécessité »

Le grand sujet de la pratique musicale en amateur dans notre pays est, depuis plusieurs décennies, au centre de réflexions et de prises de position, tant dans les milieux artistique, associatif et pédagogique que dans le milieu institutionnel.

Si chacun s'accorde à reconnaître les vertus d'une approche qui vise à faire du citoyen « lambda » un modeste acteur de la vie musicale hexagonale, si l'aspect social et fédérateur d'une pratique vivante n'échappe plus à personne, si la notion d'éducation populaire tend à être redéfinie et revalorisée, si, si... il n'empêche que nombre de questionnements subsistent et que nombre de zones méritent un éclairage nouveau.

- *Quelle est, ou plutôt, quelle doit être la place de la pratique amateur dans une vie citoyenne et dans des territoires organisés ?*
- *Quels sont les droits et devoirs des uns et des autres (du musicien de base au décideur politique) vis-à-vis de cette pratique ?*
- *Faut-il rappeler, encore et toujours, l'intensité des apports de la culture à l'individu comme au groupe social ? Convient-il également d'aborder cette problématique sous son angle économique ? La vie associative, porteuse du mouvement, est aussi créatrice de richesses et d'emplois.*
- *Insistera-t-on, une nouvelle fois, sur le fait que la pratique amateur, dans sa dimension collective, est un formidable vecteur de lien social, par essence au-delà des clivages et des différences ?*
- *Suggérera-t-on à l'observateur de considérer la pratique amateur comme une immense contrée à cultiver, extraordinaire lieu de médiation entre un monde professionnel parfois isolé et un public trop souvent passif ?*

Ces paragraphes bien modestes ne sont que quelques-unes des entrées pouvant présider aux journées de réflexion proposées par la CMF et la FSMA.

Le grand livre du monde musical amateur est ouvert, nombre de pages restent à écrire et le débat est loin d'être clos !

**Théâtre de la Coupole – Saint-Louis
23 et 24 avril 2010**

Intervenants

Guy Dumélie, vice président d'honneur de la FNCC ¹

Vincent Dubois, sociologue, professeur en science politique

Gérard Garcin, inspecteur au service de l'inspection et de l'évaluation, DGCA ²

Anne-Marie Jean, présidente de Mission Voix Alsace jusqu'en 2010

Pierre-Olivier Laulanné, vice-président aux politiques associatives de la COFAC ³

Daniel Véron, chef du bureau de l'enseignement artistique et des pratiques amateurs, DGCA

Jean-Louis Vicart, directeur de la MPAA ⁴

Helmut Steinmann, administrateur (élu) de la Musikakademie de Staufen (D) ⁵

Jean-Claude Kolly, compositeur, professeur de direction d'orchestre (CH)

Ivan Renar (excusé), sénateur du Nord, président de l'orchestre national de Lille

Bénédicte Dumeige (consultante culturelle) : modération

Thématiques abordées

La pratique amateur, acteur engagé dans la vie des territoires

- *La pratique amateur dans un environnement culturel renouvelé*
- *Voix et instruments, convergences et divergences*
- *Les pratiques culturelles des Français et l'évolution des pratiques en amateur*
- *Le milieu associatif créateur de richesses (emploi, retombées économiques, secteurs innovants, créations...)*

Le parcours du musicien amateur, entre formation et pratique

- *Schémas départementaux et établissements d'enseignement : quelles places pour le monde amateur ?*
- *En 2010, quels enseignements pour quelles pratiques ?*
- *La pratique amateur et la rencontre avec les professionnels*
- *En Allemagne, sur quels constats s'est bâtie une politique de formation ambitieuse ? Moyens et structures*
- *En Suisse, quelles politiques ont été mises en place : formation, création, relation avec la jeunesse, aménagement des territoires...*

¹ Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture

² Direction générale de la création artistique, Ministère de la culture et de la communication

³ Coordination des fédérations des associations de culture et de communication

⁴ Maison des pratiques artistiques en amateur de la Ville de Paris

⁵ www.bdb-musikakademie.de

De l'utilité du regard



Au milieu du flux des actions et des informations, un colloque est avant tout un moment de pause et de réflexion. Non pour le plaisir de ne rien faire, mais bien pour se poser un instant et poser une problématique, en se prenant le temps du recul et de l'analyse.

Pour une fédération musicale régionale comme la notre, forte de plus de 10 000 musiciennes et musiciens et plus que séculaire institution, la réflexion, avant toute décision, est plus qu'une utilité, elle est un devoir.

Et, comment nourrir au mieux cette réflexion, si ce n'est en écoutant les avis des autres, en recevant la perception de celles et ceux qui sont en croisement ou en périphérie de notre milieu ? La tentation de l'autarcie, du repli sur soi et du bien-être aveugle au coin de son âtre, alors que tout bouge autour de soi, est bien grande, et qui plus est, confortable. Mais son corollaire est que, quelques léthargies plus tard, on risque de se retrouver totalement déphasé vis-à-vis d'un terrain qui lui a bougé, a muté, s'est profondément transformé. Alors, on devient agressif, on devient victime ou, pire encore, on baisse les bras, se croyant le mal-aimé, cible de tous les maux ou de tous les complots.

Cette démarche, nous n'en voulons pas, et c'est le sens profond que nous avons voulu donner à ce colloque, organisé en partenariat avec la Confédération musicale de France, en lui donnant comme titre : « *Musicien amateur en 2010 : anachronisme ou nécessité* ».

Car, oser se poser les questions qui dérangent sans avoir plus tard à les subir, est certainement un gage de bon sens et de vitalité. Et c'est bien sur ces constats provisoires et ces embryons de réponse – car nous savons la culture et l'art tellement mouvants – que nous cherchons à inventer, modestement mais avec conviction, les formules de demain, au service de la musique et pour le plus grand plaisir de ceux qui la pratiquent.

Je remercie chaleureusement toutes celles et tous ceux qui, par leur contribution, la pertinence de leur analyse et la chaleur de leurs propos, nous ont permis, durant ces deux journées, de faire un bout de chemin prospectif, avec lucidité et optimisme.

Fernand LUTZ,

Président de la Fédération des sociétés de musique d'Alsace

Observation et prospective



Si nombre de pratiques musicales « amateur » telles la musique d'harmonie, le chant choral ou la batterie-fanfare peuvent être qualifiées de patrimoniales, tant elles ont été capables de traverser les siècles et les vicissitudes de l'histoire, il n'empêche qu'à l'aube d'une nouvelle ère numérique, où la machine s'installe péremptoirement dans la création, ces pratiques et ceux qui ont la lourde charge de les promouvoir doivent, sans cesse, être dans la dynamique de la réflexion et de l'anticipation.

Quels sont les atouts artistiques, sociaux, éducatifs et humains de ce mouvement que l'on qualifie peut-être un peu trop vite d'amateur ? Et pourquoi mettre ce mot « amateur » comme quasi préalable à la description ? Ne parlons nous pas tout d'abord d'une pratique artistique, capable tout autant de transmettre des savoirs culturels que de véhiculer des valeurs humaines et une philosophie humaniste ?

Alors ! Si l'on aborde la question sous cet angle, est-il encore justifié de parler d'amateur, comme contrepoint systématique d'un professionnalisme de référence ? ne s'agit-il pas tout simplement de militer pour le partage – au-delà des âges, des références et des couches sociales – d'un patrimoine nommé « musique », universel et compréhensible par tous, car faisant autant appel à l'émotion qu'à la raison ?

Ce patrimoine immatériel, nous en avons la charge. À nous de l'entretenir, de le restaurer si besoin et d'en créer les formes de demain. C'est le sens de la mission de la Confédération musicale de France et c'est aussi le sens de ce colloque national, coproduit avec la Fédération des sociétés de musique d'Alsace.

Pour valoriser et cultiver cet héritage, nous devons en connaître les arcanes, nous devons en percevoir les vagues et les ressorts, l'émergé et l'immergé... et, issues de cette connaissance, nous devons imaginer les solutions les plus pertinentes, les actions les plus fortes et sans cesse, anticiper sur les mouvements du monde et sur le monde en mouvement.

Autant de lignes de force qui se résument en deux mots : observation et prospective.

Qu'ils soient nos guides à tous.

Jean-Jacques BRODBECK,

Président de la Confédération Musicale de France

Propos liminaires de Bénédicte Dumeige, modératrice



La pratique musicale en amateur constitue une richesse considérable en matière de développement culturel des territoires.

Un Français sur trois pratique ou déclare avoir pratiqué un instrument. De la sphère privée à la sphère publique, les modalités de la pratique sont diverses et subissent des évolutions sans précédent, nées de nouveaux modes d'apprentissage liés à l'avènement de l'ère numérique ainsi que de l'émergence des musiques actuelles.

Des pratiques issues du modèle orphéonique du XIX^{ème} siècle dont la CMF est l'héritière (fondées sur le chant choral, les orchestres d'harmonie, les batteries-fanfanes) à l'émergence d'une demande renouvelée des publics avec l'évolution de nouveaux modes de consommation culturelle, quels sont les enjeux pour la pratique musicale en amateur aujourd'hui ?

Quels sont ses apports pour la vie artistique et culturelle de notre pays ? Jadis reléguée dans la sphère socioculturelle, les frontières hermétiques entre pratique professionnelle et pratique amateur ont évolué vers plus de porosité, d'échanges et de dialogues, en apportant finalement un enrichissement mutuel des pratiques des uns et des autres. Néanmoins, n'y a-t-il pas encore beaucoup de chemin à accomplir sur cette voie ?

Alors que l'acception du terme amateur est tantôt positive (celui qui aime, qui connaît ou qui pratique) et tantôt négative (c'est un travail d'amateur...), nous chercherons à établir les contours de cette pratique musicale.

Que représente-elle aujourd'hui dans la société en termes de sociabilisation et de lien social, de démocratisation culturelle, d'impact économique, de valeur éducative ? Au fond, quelles sont ses valeurs ajoutées ?

Comment ces pratiques sont-elles accompagnées ? Alors que les pouvoirs publics subissent de plein fouet l'effet de la crise et que l'on assiste à une baisse significative des budgets pour la culture, notamment dans les départements auxquels les lois de décentralisation de 2004 ont confié une mission de structuration des enseignements artistiques en lien avec les pratiques en amateur, des questions sur l'accompagnement se posent de façon aigüe.

Quel sera l'impact de la réforme des collectivités territoriales sur les financements de la culture ? La culture fera-t-elle exception dans la remise en cause des financements croisés comme l'a promis le chef de l'État lors de la présentation de ses vœux ?

De surcroît et enfin, les entretiens de Valois ont mis en évidence la fin d'un cycle dans lequel se situait le champ du spectacle vivant, exposant les problématiques de la pérennisation du système de financement des structures et des acteurs professionnels. Dans ce contexte, comment les pratiques amateurs pourront-elles être accompagnées ?

I. La pratique amateur, acteur engagé dans la vie des territoires

Le regard du sociologue, questions à Vincent Dubois



*Vincent Dubois,
sociologue,
et Bénédicte Dumeige,
modératrice.*

Q : Pouvez-vous, avant de nous dresser un portrait des principaux résultats de votre recherche en Alsace, nous dessiner le paysage des pratiques amateurs aujourd'hui en France, et nous dire s'il existe un portrait-robot du musicien-amateur : est-il stéréotypé ou peut-on observer divers types de pratiques ?

R : La notion d'amateur est trop souvent pensée en termes d'opposition au professionnel, ce qui pose plusieurs problèmes. D'abord, c'est une définition par défaut, qui conduit à dire tout ce que l'amateur n'est pas, et donc à ne pas envisager la pratique amateur sous l'angle de ses logiques propres, mais en lui prêtant des manques au regard d'un modèle, constitué à priori, comme référence absolue et systématique de cette pratique. Cela conduit à avoir un regard dévalorisant sur cette pratique, l'amateur étant celui qui a une pratique de moindre qualité que le professionnel, voire un professionnel raté, qui ne serait pas parvenu à passer le filtre des sélections, de la reconnaissance du talent et du savoir.

Ensuite, si cette opposition pose problème, c'est que lorsqu'on étudie les pratiques et leurs pratiquants, amateurs et/ou professionnels, on se rend compte que la frontière est beaucoup plus

poreuse qu'il n'y paraît. Je reprendrai quelques exemples tirés de travaux récents, en matière de sociologie de la culture. Un ouvrage important, rédigé par Bernard Lahire sur les écrivains, montre qu'il n'y a qu'une petite poignée d'écrivains reconnus, publiant des ouvrages régulièrement dans de grandes maisons d'édition et vivant de leur plume. La quasi-totalité des écrivains ont des activités multiples, secondaires. C'est déjà une manière de penser autrement la séparation entre amateurs et professionnels. Je pense également à l'ouvrage de Marc Perrenoud, dont le titre reprend un terme utilisé dans le monde du rock et du jazz : les musicos. Par ce terme, il désigne l'ensemble des musiciens, qui constituent une catégorie un peu hybride entre le statut professionnel et amateur, montrant qu'il n'y a pas d'acte magique de passage d'un statut à un autre. Dans l'imaginaire « passer professionnel » contribue à structurer les modes de pensée, mais objectivement, il y a relativement peu de différences entre un musicien qui se dit et se pense professionnel en vivant de son activité et un musicien amateur qui a des cachets de temps en temps.

On pourrait penser que le revenu constitue un critère évident et objectif pour distinguer ce qui relève de la pratique amateur ou professionnelle.

Mais là également, lorsqu'on y réfléchit un peu, ce n'est pas si simple. D'abord parce qu'un musicien amateur, lorsqu'il est fortement investi dans sa pratique, peut très bien avoir des cachets. Ce peut être un complément de revenu substantiel. Pourquoi le considérer comme amateur et considérer à contrario un artiste-peintre ou un comédien comme professionnel, alors qu'il tire la majeure partie de ses ressources de la solidarité nationale ? Il existe une autre dimension plus qualitative et évidemment plus complexe, c'est la dimension de l'autodéfinition, extrêmement forte dans les métiers artistiques, qui, sauf rares exceptions, ne repose pas sur une entrée formalisée, officialisée et reconnue, mais où les carrières sont beaucoup plus marquées par des zones incertaines et donc intermédiaires entre les statuts.

Il faudrait ajouter à cela les différenciations internes à l'univers des pratiques amateurs, très marquées d'un secteur artistique à l'autre. Par ailleurs, un autre principe structurant me semble plus pertinent que l'opposition amateur/professionnel : c'est le caractère individuel ou collectif de la pratique. Je dirais qu'il faudrait réfléchir au caractère organisé ou non des pratiques, pour les différencier en fonction de leur degré de structuration, dans un continuum qui va de la pratique la plus informelle à quelque chose qui est complètement organisé, avec des statuts comme les associations, les fédérations, etc.

Ces remarques préliminaires me conduisent à être prudent à l'égard de toute tentative de généralisation. Néanmoins, essayons de le faire un peu au travers de l'enquête du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français, dont je vais livrer quelques éléments qui donnent une base de réflexion. Dans l'enquête de 2008, il y a plusieurs constats. Tout d'abord celui d'un léger tassement de la pratique amateur de façon générale, mais pas suffisamment significatif pour permettre de tirer des conclusions, et ce d'autant plus que cette enquête se fonde sur les déclarations des individus qui peuvent fluctuer et introduire une certaine marge d'erreur. Pour ne prendre que l'exemple de la pratique musicale, 13% des Français déclaraient jouer d'un instrument en 1997. Ils ne sont plus que 12% en 2008. 10% des Français déclaraient avoir une pratique collective en 1997, contre 8% en 2008.

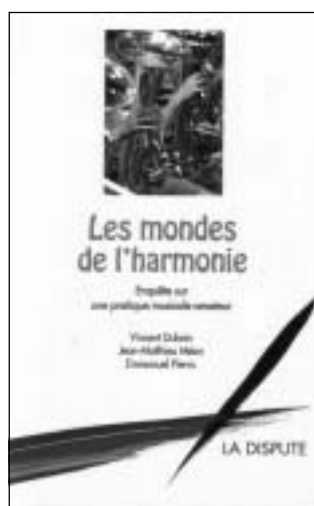
En ce qui concerne les pratiques collectives, ce qui se dégage nettement, c'est qu'elles caractérisent

les catégories jeunes de la population. C'est environ 20% des personnes entre 15 et 19 ans. Il y a un processus de féminisation, comme dans beaucoup d'autres domaines. Aujourd'hui il y a quasi égalité entre hommes et femmes.

D'un point de vue sociologique, les pratiques collectives de la musique concernent les membres de la classe moyenne et supérieure. Il y a une nouveauté, induite par les nouvelles technologies (la diffusion d'Internet et des ordinateurs), qui aurait des effets sur les modes d'apprentissage de la musique et sur les modes de production de musique. Il ne faut pas négliger cette évolution, mais je m'interroge sur la signification du chiffre de 5% de Français qui créent de la musique sur ordinateur. Il faudrait savoir ce qu'on entend exactement par là.

Tout cela plaide pour des enquêtes plus fines, plus détaillées, plus proches des conditions réelles des pratiques et des profils des pratiquants. C'est ce que nous avons essayé de faire dans l'ouvrage « *Les mondes des harmonies* »^(*), synthèse grand public d'une étude commandée par la Fédération des sociétés de musique d'Alsace. Étude qui porte sur le fonctionnement des orchestres, sur le profil des musiciens et sur l'organisation générale de cet univers musical, en prenant l'Alsace comme champ d'exploration.

Je n'ai évidemment pas le temps de reprendre dans le détail l'ensemble des résultats de cet ouvrage, je vais donc me focaliser sur un point, le profil de musicien ou plutôt les profils de musiciens. Ce qui est tentant, c'est de dégager un profil type, un portrait-robot. Un musicien d'une harmonie a plus de chances d'être un homme qu'une femme (env. 65%). Socialement, ces musiciens se



^(*) « *Les mondes de l'harmonie* » - enquête sur une pratique musicale amateur aux éditions « *La Dispute* »

caractérisent par le fait d'avoir des positions sociales légèrement inférieures à celles des musiciens amateurs considérés dans leur globalité, car ils sont généralement issus des fractions inférieures des classes moyennes. Un dernier point, qui tranche en partie avec le portrait type du musicien amateur, c'est que les musiciens d'harmonie - compte tenu de l'implantation des orchestres - ont un ancrage rural beaucoup plus marqué. Bon nombre de pratiques musicales collectives sont quant à elles plutôt insérées dans l'espace urbain. Vous le voyez, dressé à gros traits, ce mini portrait-robot dessine un profil assez distinct des autres musiciens amateurs qui jouent en groupe, notamment en ce qui concerne l'âge, l'ancrage urbain, les origines et les positions sociales. Cependant, on est très loin du cliché, qui voit dans l'harmonie une pratique réservée aux hommes plutôt âgés, de milieux très populaires, notamment ouvriers.

Pour aller plus loin que ce constat très grossier, on a établi dans notre analyse, grâce au traitement statistique, les polarités qui permettent de distinguer les différents types de musiciens, analysés à la fois sous l'angle de leur profil social et musical, sous l'angle du rapport qu'ils entretiennent à leur pratique et la façon dont ils envisagent leur activité au sein des orchestres. On a pu, grâce à cette analyse, distinguer quatre grandes polarités que je vais schématiser, sachant que j'insiste sur le terme polarités, qui sont des tendances. Il faut penser les profils les uns par rapport aux autres et, bien évidemment, il y a toute une série de gradations possibles entre chacun de ces pôles.

Premier pôle : qualifié de « musical distancié ». Il regroupe environ un tiers des effectifs. Ce sont les musiciens les plus jeunes, aussi les mieux formés musicalement qui, en termes d'origine sociale sont légèrement plus favorisés que leurs aînés et qui, en termes de rapport à la pratique, privilégient un rapport à la fois plus « purement musical » et plus utilitaire à l'orchestre.

Second pôle : qualifié de pôle « musical investi ». Il se différencie du précédent par l'âge plus avancé des musiciens et par un rapport à la pratique qui se marque par davantage d'investissement collectif. Ce sont des musiciens qui prennent des responsabilités, qui valorisent leur appartenance au groupe et qui intègrent davantage les dimensions de sociabilité. C'est un groupe important, moins

numériquement (15% des musiciens) que d'un point de vue stratégique, car c'est sur ces musiciens que peuvent s'appuyer les politiques visant à développer la pratique, notamment dans la perspective d'une amélioration de la qualité musicale, de l'exigence du niveau etc.

Troisième pôle : qualifié de « sociable investi », par opposition au « musical investi ». Ce sont des musiciens qui vont privilégier les à-côtés de la pratique musicale, l'importance de la convivialité, des discussions, des sorties... (25%). Ils ont un âge plus élevé et la présence masculine est très forte.

Enfin, un quatrième pôle : qualifié de « sociable ancien ». Les plus âgés des musiciens sont issus des orchestres au sein desquels ils ont été formés. Ils n'ont pas suivi de cursus musical en école de musique et encore moins en conservatoire. Ils représentent environ 20% des musiciens et sont majoritairement tournés vers les fonctions de sociabilité, d'amitié, sans dire (car ce serait réducteur) que la musique est dans ce cas un prétexte pour se retrouver ensemble.

Pour terminer sur les profils des musiciens, on peut dire qu'il y a un effet générationnel important, combinant plusieurs facteurs : féminisation croissante, élévation tendancielle du recrutement social, élévation du niveau de formation musicale initial. L'ensemble de ces transformations conduit à une modification du rapport à la pratique :

● ● ●

« Les générations nouvelles vont constituer progressivement l'essentiel des effectifs des harmonies, c'est chez elles que l'on trouve les exigences les plus affirmées quant à la qualité technique et au contenu musical »

les attentes à son égard, les usages qu'en font les musiciens. Le pôle le plus tourné vers l'aspect sociable de la musique est sur le déclin numériquement et les générations nouvelles vont constituer progressivement l'essentiel des effectifs des harmonies, c'est chez elles que l'on trouve les exigences les plus affirmées quant à la qualité technique et au contenu musical. Tout cela pose des questions sur l'organisation des orchestres et des politiques élaborées pour les promouvoir. Cela impli-

que un niveau d'exigence supplémentaire à l'égard du personnel d'encadrement, des chefs d'orchestres.

Et cela pose encore de nouvelles questions : on ne pourra faire comme si toutes ces transformations n'existaient pas. Il faudra en tirer les conséquences, notamment en termes de formation, voire de professionnalisation de l'encadrement. En même temps, peut-on considérer que la dimension sociale est forcément caractéristique d'une génération ancienne, qui disparaîtra avec cette génération, au risque de mettre en cause ce qui est un fondement très important de cette pratique et qu'on a appelé l'éthique de l'harmonie, c'est à dire l'ensemble des valeurs, des références, qui organisent les orchestres et la vie des orchestres ? Peut-on, d'un revers de main ou par dépit, abandonner un tel héritage ? C'est une question très complexe, ce sont des transformations de longue haleine qui se marquent aujourd'hui très fortement pour toute une série de raisons, de nature à poser des problèmes en termes de renouvellement des effectifs, mais aussi à remettre en cause l'équilibre très particulier, qui constituait le modèle culturel des orchestres d'harmonie, c'est à dire maintenir ensemble, les exigences musicales et les logiques de sociabilité.

Q : Vous avez énoncé dans votre étude qu'il y a quatre profils d'harmonies. Pouvez-vous nous indiquer quels sont ces profils que vous avez mis en évidence ?

R : Sans qu'il n'y ait de correspondance absolue entre les types de musiciens et les types d'orchestres, on peut néanmoins faire un raisonnement relativement analogue.

Je vais commencer par celui qui est le moins fortement représenté, mais qui est peut-être une spécificité alsacienne, le pôle des orchestres folkloriques, plutôt tournés vers une activité commerciale. Ce sont des orchestres plus professionnalisés que les autres et qui jouent à l'occasion d'animations festives pour lesquelles ils perçoivent une rémunération. C'est intéressant mais tout à fait minoritaire.

Il y a un second pôle - celui des orchestres qui ont le plus le vent en poupe et le degré de reconnaissance le plus important - qui est marqué par la présence d'un encadrement professionnel, par la

participation régulière à des concours, par une présence, même minoritaire, de musiciens professionnels et par une moyenne de musiciens plutôt bien formés et d'âge moyen.

A l'opposé, le troisième pôle, que l'on a appelé « sociable insulaire », correspond au modèle le plus ancien de la pratique amateur, c'est à dire les plus petits orchestres, ceux qui recrutent les musiciens les moins bien formés et qui sont souvent aussi les plus âgés. Ils font très peu de concerts (un par an au maximum) et ce dans un rayon réduit au périmètre de la commune ou dans les alentours, mais jamais au-delà des limites du département

Enfin, le dernier pôle occupe une position intermédiaire. Les orchestres qu'il réunit sont plus actifs que ceux que je viens d'évoquer, mais n'ont ni le niveau d'investissement, ni le niveau de reconnaissance que l'on trouve au pôle précédent. Il se situe à la charnière, et représente le mieux l'équilibre dont je parlais, entre un certain niveau d'exigence musical et le souci de plaire à tout le monde, d'intégrer tous les musiciens, de favoriser la convivialité etc. Il s'agit du cas de la majorité des orchestres.

Q : Une dernière question : nous avons retrouvé des textes, assez criants d'actualité, bien qu'écrits au début du XX^e siècle (voir annexe 2). Ils proclamaient déjà la fin de l'orphéon. Nous sommes un siècle plus tard, et les héritiers du mouvement orphéonique sont toujours bien présents. Comment voyez-vous l'avenir ? Est-ce la fin d'un temps pour la pratique amateur ? Et, parmi les catégories que vous avez citées, y en a-t-il de plus menacées que d'autres ?

R : il est intéressant de rappeler ces propos qui déclaraient, il y a un siècle, un âge d'or révolu. Pourtant, cent ans après, cette pratique reste vivace. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucune difficulté, mais qu'il faut relativiser l'idée d'une disparition programmée, tant cette pratique serait en déphasage avec les attentes de la société. Je crois que la question se pose moins en termes de déclin, voire de disparition, qu'en termes de transformation des modes d'organisation et des raisons et principes qui régissent ces activités. Transformation qui, pour employer un néologisme, va dans le sens d'une musicalisation de la pratique. A l'évidence, ce sont des pratiques musicales, mais

qui, jusqu'à présent, étaient régies par une pluralité de registres et de logiques. Plus on avance dans le temps, compte-tenu du timide mouvement de professionnalisation de l'encadrement et surtout

des transformations des attentes, plus la dimension musicale prend une importance, au détriment relatif des autres dimensions, autrefois essentielles.

Regards croisés, voix et instruments, questions à Anne-Marie Jean



Anne-Marie Jean

Q : Vous présidez Mission Voix Alsace, et l'on sait combien l'Alsace est une région où l'on pratique la musique. A votre avis, en quoi les pratiques vocales peuvent avoir des points de convergence ou de divergence avec les pratiques instrumentales ?

R : Pour vous répondre, je m'appuierai sur les résultats de l'état des lieux du chant choral⁶ que nous avons réalisé et qui nous a donné des informations très complètes sur les 1400 chorales de la région.

Dans les éléments de dissemblance, les plus visibles sont d'ordre statistique. Les harmonies sont majoritairement composées d'hommes, les chorales de femmes. La tranche d'âge la plus représentée dans les harmonies est les jeunes adultes, alors que celle-ci est en creux dans les chorales. On trouve beaucoup d'enfants qui chantent, puis cette pratique se perd un peu à l'adolescence et plus encore à l'entrée dans l'âge adulte, pour revenir après 40 ans et se maintenir très bien après 60 ans. Ce qui est quasi à l'inverse dans les harmonies.

Dans une pratique comme dans l'autre, l'encadrement musical est majoritairement masculin, avec

une tendance à la féminisation, particulièrement sensible chez les chefs de chœur de moins de quarante ans, où désormais, les femmes sont majoritaires.

En termes d'ancrage, nous avons aussi des éléments de différence. Les chorales sont très présentes dans le milieu rural, mais sont également bien implantées en milieu urbain. Dans le monde des orchestres amateurs, c'est un peu moins vrai pour ce qui concerne l'implantation urbaine, en nette régression depuis l'après-guerre.

Q : Chorales et harmonies sont issues du même mouvement orphéonique. Avez-vous toujours les mêmes codes de fonctionnement ? Je pense à ceux de la Confédération musicale de France et à l'attachement aux concours, festivals, rassemblements, récompenses, fêtes de Sainte-Cécile... autant de moments forts qui rythment la vie des sociétés instrumentales. Est-ce que l'on retrouve le même phénomène dans le milieu du chant choral ?

R : Il est moins présent. Je ne voudrais pas parler de façon trop générale, car je ne prétends pas avoir une bonne visibilité sur ce qui se fait au niveau national, mais, pour la région Alsace, c'est moins vrai. Cela existe aussi, il y a des concours de chant choral, scolaires ou non, organisés par des fédérations, mais la pratique est moins institutionnalisée. En Alsace, il y a six fédérations de chant choral, dont d'importantes fédérations liturgiques qui ont une vocation extrêmement claire par rapport au répertoire. Les autres fédérations, qui ont plus une vocation d'organiser des temps de partage entre les chorales qui en font partie, ont un

⁶Téléchargeable sur : <http://missionvoixalsace.org/index.php?page=pratique-chorale>



« Malgré tout, n’y a-t-il pas encore, entre pratique chorale et pratique instrumentale, une frontière assez hermétique ? »

peu plus de mal aujourd'hui à défendre leur raison d'être. D'ailleurs, on note que la plupart des nouvelles chorales qui se créent n'éprouvent plus le besoin de se fédérer. Le poids des chorales non fédérées est de plus en plus important et c'est plutôt parmi celles-ci qu'on voit émerger des projets plus innovants, plus jeunes aussi. C'est un enjeu pour le monde choral en général, que l'ensemble puisse bénéficier de ces nouvelles tendances.

Q : Malgré tout, n’y a-t-il pas encore, entre pratique chorale et pratique instrumentale, une frontière assez hermétique ?

R : Ce sont sans doute des univers qui n'ont pas eu beaucoup l'habitude de travailler ensemble, et pour qui les rencontres n'ont pas forcément été stimulées, valorisées, encouragées. Le rôle d'une association comme la nôtre, c'est de conseiller, donner des idées, former, aider à faire des choses qu'on n'aurait pas pu faire tout seul, ou dont on n'aurait pas eu l'idée tout seul. Je voudrais citer par exemple une formation commune que nous avons mise en place avec la FSMA, pour des chefs de chœur et des chefs d'orchestre, pour justement apprendre à connaître l'autre et ses fonctionnements. Nous croyons beaucoup à cette politique d'enrichissement mutuel.

Q : N'est on pas en train d'aborder la notion de plate-forme ? Nationale, régionale ? Un lieu où les actions se complètent, que ce soient celles dévolues aux ADDM (quand elles existent encore !), aux Missions Voix ou aux fédérations. Au fond, quelles sont leurs missions et leurs valeurs ajoutées et, par rebond, quel est l'intérêt pour une société musicale, de participer à ces activités ?

R : Il y a des socles de missions qui peuvent être définis par des politiques publiques, au plan national, régional ou départemental ; et puis, il y a aussi les missions dont chacune de ces associations a envie de se saisir et sur lesquelles elle a la volonté de travailler. En ce qui nous concerne, Mission Voix Alsace, nous nous présentons autour de trois missions.

D'abord, nous avons une mission d'observation, avec des études comme l'état des lieux du chant choral, mais aussi toute la relation quotidienne avec ceux qui pratiquent le chant. C'est à dire une connaissance fine du tissu, pour pouvoir analyser et ensuite, prendre les meilleures orientations d'actions possibles.

Un second point d'action est la formation. Nous proposons des formations pour les amateurs de tous niveaux, du tout débutant, enfant ou adulte, à l'amateur de très bon niveau, et aussi des formations pour les chefs de chœur, du futur chef commençant à être titillé par l'envie de diriger au chef de chœur déjà de bon niveau. Ce second point d'action est extrêmement important pour nous, en termes de volume d'activité, de charge de travail, de visibilité et d'occasions de relations avec les chanteurs, choristes amateurs et avec les chefs de chœur.

Le troisième grand point de notre activité, c'est le conseil, l'accompagnement, qui est tout aussi bien dirigé vers les pouvoirs publics, lorsqu'ils s'interrogent sur des politiques et ont besoin d'un avis, d'une expertise, que pour tout groupe ayant un projet autour de la voix. Cela va de la chorale qui a envie de s'attaquer à un répertoire qu'elle n'a jamais abordé et qui a besoin d'un formateur pour l'y aider, à la troupe de théâtre qui souhaite intégrer une dimension voix chantée dans un spectacle ou au centre socio-culturel désireux de monter une comédie musicale avec des jeunes

Q : Vous venez du milieu de l'entreprise et, en même temps, vous êtes amateur, bénévole. Vous avez l'habitude de raisonner, de vous adapter, de vous poser des questions sur l'environnement et les modes de consommation. Quels sont, selon vous, les principaux enjeux auxquels les pratiques collectives et les sociétés de musique doivent faire face aujourd'hui et comment s'y préparer ?

R : Bien sûr, le monde bouge beaucoup autour de nous. Pour les amateurs, la pratique musicale est une pratique parmi d'autres. Il y a la vie familiale, la vie professionnelle, d'autres activités... Tout cela est dans un champ de concurrence important, en termes d'emploi du temps, d'organisation, de sollicitations diverses.

Il faut que la pratique musicale garde sa place parmi ces sollicitations et que chacun arrive à trouver un intérêt à poursuivre cette pratique ou, pour les

nouveaux arrivants, à y entrer.

Je crois que l'un des plus grands enjeux, c'est de faire entrer les jeunes dans les pratiques amateurs et du coup, de savoir leur offrir des espaces nouveaux. C'est ce que nous faisons les uns et les autres, en proposant des lieux, des formations, des activités qui permettent de confronter les enfants à ces pratiques. On sait qu'à l'école, la place de la musique diminue. Du coup, il n'y a plus ce lieu qui permet que toutes les générations, les origines, les cultures, soient confrontées à la musique. Il est donc important qu'on offre ces espaces-là aux enfants, pour toucher à la musique autrement qu'en auditeur ou spectateur passif. Mais il faut aussi qu'on puisse leur donner le goût de pratiquer par rapport à leurs codes à eux.

Il faut se demander, d'une part, ce qu'il y a de fort, de fondamental dans ce que nous pratiquons et qui doit être maintenu et, d'autre part, quelles sont les formes qui peuvent et doivent s'adapter, pour tenir compte du monde qui bouge et amener des enrichissements.

Q : Vous parlez donc à la fois du renouvellement des musiciens et des encadrants. Ressentez-vous les mêmes problématiques que les harmonies, les batteries-fanfars, etc. qui se posent également la question du renouvellement et de la formation des encadrants ?

R : C'est vraiment une problématique que l'on partage. Dans le monde choral (et il me semble que le chiffre est similaire dans les harmonies), plus de la moitié des chefs a plus de 50 ans. Bien sûr, à 50 ans, on a fort heureusement encore de belles années devant soi mais, en même temps, il faut préparer le renouvellement des encadrants. D'autant qu'on a plus de mal aujourd'hui qu'hier à susciter de jeunes vocations pour la fonction de chef, que ce soit de chœur ou d'harmonie. Il est vrai que la fonction a ses contraintes. Et l'on voit que beaucoup de jeunes ont un peu de réticence à s'engager dans cette exigence sur la durée. C'est quelque chose sur quoi il faut travailler, et nous le faisons avec la FSMA et d'autres partenaires publics et associatifs au niveau régional.

Le binôme majeur, territoires et politiques culturelles, questions à Guy Dumélie



Guy
Dumélie

Q : Vincent Dubois, dans son étude, a indiqué que les logiques des sociétés musicales reposaient sur une double proximité spatiale et sociale. Il a mis en évidence un attachement à l'échelon territorial de la commune, posant ainsi la question du lien avec les territoires et avec les politiques publiques de la culture, mises en œuvre par ces territoires. Mais l'on peut aussi s'interroger sur l'apport des pratiques amateurs à ces territoires et aux politi-

ques culturelles qui les animent.

R : Le monde change aussi dans le contenu des politiques culturelles. On a vécu pendant longtemps avec l'idée, dans la tête des élus, qu'une politique culturelle devait s'occuper du théâtre, de la bibliothèque, du cinéma s'il était municipal, de l'école de musique, etc. Puis, il y avait à côté (c'était net au moment où l'on votait le budget), d'autres lignes qui n'étaient pas vraiment un secteur culturel, comme les associations, dans lesquelles il y avait les associations culturelles et donc les associations musicales. Mais on voyait bien qu'il y avait là deux champs complètement différents.

Et donc, si c'était comme ça dans la tête des élus, c'était comme ça aussi dans la vie ! Les associations musicales avaient leur autonomie et vivaient dans leur coin.

Cette façon de voir les choses ne correspond plus

à la réalité actuelle, car la conception et le contenu des politiques culturelles, mises en œuvre par les collectivités, changent. Pour les nouveaux concitoyens, la culture n'est pas seulement la rencontre avec les grandes œuvres, au concert, au théâtre, à travers le livre ; c'est aussi, pour un même individu, la possibilité d'être spectateur à un concert, et être, à un autre moment, musicien dans une chorale, dans une harmonie.

● ● ●
« Progressivement, les sociétés musicales et leur apport associatif deviennent des éléments de la politique culturelle locale »

L'idée de fluidité entre les différentes pratiques a certainement gagné beaucoup de terrain depuis dix ou vingt ans. Du même coup, on ne peut plus avoir ces cloisonnements entre budget culturel d'un côté et budget des associations de l'autre. Progressivement, les sociétés musicales et leur apport associatif deviennent des éléments de la politique culturelle locale, la tendance à se mettre en relation avec d'autres va se développer, même s'il subsiste des antagonismes locaux.

Par exemple, les rapports entre écoles de musique et harmonies vont pouvoir s'établir et je vais vous donner un exemple concret. En région parisienne, quand on a créé les écoles de musique à partir de la fin des années 50, c'étaient des décisions d'élus et elles se sont traduites par la mort des harmonies franciliennes. Maintenant, quand il y a création d'une école de musique, cela ne peut plus se faire ainsi. Voici un cas observé il y a une dizaine d'années, dans un territoire rural, au moment de l'arrivée des citadins qui demandèrent la création d'une école de musique. Le maire de cette petite commune raconte : « D'abord on est allé voir l'harmonie et la batterie-fanfare, pour leur demander ce qu'ils en pensaient. Ils ont été opposés à la création de l'école de musique. On n'a donc pas commencé par cette décision, mais on a recruté un musicien intervenant en milieu scolaire, qui est allé dans les écoles. Et ce musicien a également travaillé avec l'harmonie et la batterie-fanfare. C'est la première étape. Puis la deuxième a été la création de l'école de musique, notamment autour de la formation musicale, pour donner un complément de formation. Et, à partir de là, il y a eu coopération entre les associations et l'école de musique.

Maintenant les choses se sont développées, il n'y a plus de sentiment de concurrence entre les uns et les autres, mais mutualisation, complémentarité et coopération ».

Voici comment une réalité d'antagonisme a été remplacée par l'idée de coopération sur un territoire. Il y a une idée qui avance chez les élus, encore récente et pas encore généralisée, c'est l'idée de projet culturel pour un territoire. De plus en plus, vous avez des élus qui, soit avant les élections, soit juste après une échéance, quand les « affaires » leur ont été confiées, quand la collectivité a élu son exécutif, rédigent, avec les acteurs culturels, un programme pour la durée du mandat. Il faut donc favoriser le rapprochement, l'échange, l'idée qu'on travaille ensemble sur un territoire pour une même population.

Un second aspect de l'évolution, qui va amplifier ce que je viens de vous dire de façon un peu caricaturale, est que les collectivités travaillent de plus en plus ensemble. Les associations qui regroupent les collectivités (association des régions de France, association des départements de France, association des maires de France, association des maires des grandes villes de France...) ont pris l'habitude de travailler ensemble, pour dire d'une même voix : « Nous, les collectivités, nous avons la capacité à définir ensemble le contenu de l'intérêt général et le contenu des orientations des politiques publiques en matière d'art et de culture ». Cela veut dire que ce n'est plus seulement l'État qui décide tout seul, c'est désormais l'État avec les collectivités.

Cette seconde évolution concerne directement le milieu amateur. Les élus ont besoin de l'avis des pratiques pour penser leurs projets culturels de territoire qui peuvent ainsi faire montre de pédagogie auprès de leurs représentants.

Q : Cela veut donc dire, quand vous parlez de projets de territoire, qu'en face il faut un projet musical, un projet associatif, et donc des structures fédératives fortes, porteuses d'un projet, capables de rencontrer les envies et les attentes des élus.

R : En fait, cette évolution fait naître un plus grand besoin de fédérations d'éducation populaire. Ces fédérations ont vécu une coupure avec le ministère de la culture, au moment même de sa création, et on en est arrivé à la caricature : « le minis-

tère de la Culture, c'est une affaire de professionnels et les amateurs c'est l'affaire du ministère de la Jeunesse et des Sports ». On a beaucoup souffert de cet image négative et cloisonnante. Mais maintenant, dès lors qu'on parle de projet culturel pour le territoire, cela sous-entend que le responsable d'une structure a besoin, lui, d'être force de proposition. Mais pour l'être, il faut qu'il partage des élaborations, des réflexions avec d'autres. Les enjeux locaux sont pris dans des enjeux beaucoup plus importants. L'enjeu d'une société musicale au niveau de la formation des jeunes rejoint des enjeux majeurs de politiques culturelles. On ne peut plus faire l'impasse sur le besoin d'élaborer des stratégies avec ceux qui partagent les mêmes préoccupations que nous.

Q : Il y a quand même un espace entre le principe de plaisir et le principe de réalité. On vient d'énoncer le principe de plaisir, c'est à dire la musique partout, pour tous, des pratiques amateurs très largement diffusées avec des moyens formidables. Et puis le principe de réalité, ce sont des fonds publics qui se raréfient aussi bien au niveau de l'État que des collectivités territoriales. Nous sommes dans une situation de crise, de crise de fonds publics, et ceux consacrés à la culture, particulièrement dans les départements, souffrent énormément. On annonce dans les meilleurs cas des stabilités et dans le pire des cas, des baisses de 20 à 30% renouvelées sur plusieurs années. Entre les enjeux des structures permanentes et ceux de la pratique professionnelle qu'il faut pérenniser, comment les pratiques amateurs vont-elles pouvoir tirer leur épingle du jeu?

R : Ce qui est certain et qui s'est installé au fil des années, c'est que les marges de manœuvre des collectivités, et notamment des communes, se sont réduites progressivement. Ce qui veut dire que quand les élus préparent le budget, il faut maintenant légitimer la dépense publique. Pendant longtemps, la dépense en matière de culture était une façon d'assumer une ouverture républicaine, un héritage de la Troisième République. Nous devons « répandre le goût du beau », disait-on au début du XX^e siècle, « c'est le rapport aux grandes œuvres » disait Malraux. Il « fallait » mettre de l'argent dans la culture, avoir un budget culturel. D'ailleurs, quand la FNCC⁷ s'est créée, une de ses premières revendications a été

de demander que, dans chaque ville, il y ait un adjoint à la culture et un centre culturel. C'était une légitimité de la dépense un peu idéologique, un choix politique. Maintenant, à cette réalité qui existe toujours, est venue s'en ajouter une deuxième. La légitimité est-elle utile à la population? Qui en profite réellement ?

Les projets culturels de territoire, les articulations avec les élus, avec les autres acteurs, toutes ces notions ont un lien avec cette idée de légitimité de la dépense. On n'est plus seul dans un petit coin avec le nombre d'adhérents de notre association, on est un acteur parmi les autres acteurs. Et c'est ensemble que l'on va travailler à ce que l'investissement, le budget, la ligne culturelle de la commune, soient reconnus comme nécessaires pour la population.

Voilà le détour par lequel nous devons passer. Je reconnais que ce n'est pas une chose simple, que ça demande du temps. Je voudrais revenir sur un exemple de coopération entre les collectivités, tout à fait symbolique de cette évolution. Un conseil des collectivités territoriales pour le développement culturel a été créé au niveau de l'État, par Catherine Trautmann, à l'époque ministre de la culture. C'est un outil présidé par le ministre qui comprend toutes les fédérations de collectivités sur le plan culturel. Ce conseil a été réactivé depuis un an, et comme les collectivités disent qu'elles sont dans l'incapacité d'apporter une contribution décisive aux orientations culturelles, il faut bien un lieu d'échange avec l'État. On y parle de co-élaboration, de concertation. Mais en même temps il faut bien voir que la culture du ministère n'est pas cette culture-là et qu'il va falloir travailler très très longtemps pour arriver à être des partenaires à égalité dans les décisions. Tout comme dans l'échange entre secteur associatif et collectivités locales. C'est normal, on est dans des processus humains...

● ● ●
« C'est ensemble que l'on va travailler à ce que l'investissement, le budget, la ligne culturelle de la commune, soient reconnus comme nécessaires pour la population »

⁷FNCC : fédération nationale des collectivités pour la culture - <http://www.fncc.fr>

Le milieu associatif créateur de richesses, questions à Pierre-Olivier Laulanné

Q : Si chacun connaît relativement bien le milieu culturel et associatif, surtout en regard de son implantation, de ses activités, de son rôle et de sa dimension humaine ; à contrario la connaissance de son poids économique est presque du domaine du mystère, du tabou. La culture n'aime pas vraiment parler argent. Pouvez-vous nous éclairer sur cet aspect ô combien important à l'époque actuelle ?

R : En introduction, il convient de rappeler que le secteur culturel est un secteur en développement beaucoup plus rapide que l'ensemble des autres secteurs économiques en Europe. La croissance de ce secteur est plus rapide de 12,3% de 1999 à 2003, c'est à dire que son économie est beaucoup plus forte que l'ensemble de la croissance des autres secteurs économiques.

Deuxièmement, la culture pèse 2,6% du PNB communautaire. On a peut-être l'impression que ce n'est pas beaucoup, mais il faut savoir que l'immobilier pèse 2,1%, l'industrie chimique 2,3%. La culture est donc un véritable enjeu économique.

La culture, en termes d'emploi, c'est 3,1% des emplois communautaires, ce qui fait 5,8 millions d'emplois en Europe. C'est un secteur qui était en croissance entre 2002 et 2004, alors que l'emploi total en Europe a décliné pendant cette période-là. C'est le seul secteur qui a progressé. 47% de ces emplois sont des emplois universitaires, donc très qualifiés, localisés. La culture pèse 654 milliards d'euros en Europe. Les constructeurs d'automobiles pèsent 271 milliards d'euros. La culture, sur le plan économique, n'est pas un détail budgétaire, elle fait partie, tant par ses valeurs que par son poids économique, de la structure même de la richesse, de sa substance même.

Sur la place des associations culturelles en France, je vous renvoie vers une autre étude⁸, publiée en 2007, de Viviane Tchernonog, chercheuse du CNRS, qui a un laboratoire au CNRS et un à la Sorbonne. Ce rapport de 2007 dit qu'il y a 1,1 million



Pierre-Olivier Laulanné

d'associations en France, dont 930 000 avec seulement des bénévoles et 170 000 avec au moins un salarié.

Cela veut dire que les neuf dixièmes des associations n'ont que des bénévoles pour les faire fonctionner.

1,1 million d'associations sont actives et 60% de celles-ci sont sur trois secteurs :

- le sport (24%)
- la culture (19%), 2ème secteur
- le loisir et la vie sociale (18%)

Pour le secteur culturel, on compte 200 000 associations actives en France, (19% du nombre total) gérées par 12 millions de bénévoles. Mais, quand on cumule le nombre d'adhérents, on arrive à plus de 25 millions de français. C'est un poids à la fois économique et social évident. Le rapport dit aussi que le secteur culturel est en croissance (5% par an, soit 50% en 10 ans).

Le budget cumulé des 200 000 associations en France équivaut à 5,3 milliards d'euros.

Pour comparaison, le budget du ministère de la Culture est de 2,8 milliards d'euros, le budget

⁸Téléchargeable sur : http://www.cnis.fr/agenda/DPR/DPR_0809.pdf

culturel de l'ensemble des collectivités territoriales de 5,6 milliards d'euros.

Dans cette approche, la question n'est pas de savoir si les amateurs sont des gens courtois, s'ils jouent bien de la musique ou ne jouent pas de musique, mais bien de considérer un budget culturel cumulé de 5,3 milliards d'euros !!!

Paradoxalement à ce chiffre énorme, le budget moyen d'une association culturelle employeur est de 120 000 €. En fait, dès que l'on a des emplois, les budgets sont relativement réduits. Il y a 30 000 employeurs associatifs en France, qui gèrent l'équivalent de 83 000 emplois à temps plein, (la même chose que la totalité des emplois en Corse en 2000). Les ressources de ces associations culturelles viennent à 65% de ressources propres (cotisations, mécénat...) et 35% de subventions publiques.

Par contre, certaines évolutions récentes sont inquiétantes. Et là, je puise mes sources à la fois dans l'étude de Tchernonog et auprès du centre de ressources OPALE⁹ et de la CNARC¹⁰, qui travaillent beaucoup sur ces questions-là.

Concernant les évolutions constatées entre 1999 et 2005, le budget moyen des associations sans salarié augmente de 38%, par contre le budget moyen des associations qui emploient du personnel diminue de 10%. On voit nettement que l'évolution est difficile sur l'emploi. Le monde associatif a des difficultés aujourd'hui et la possibilité de conserver des emplois est de plus en plus fragilisée. D'une façon générale, on observe à la fois la stagnation de l'emploi salarié culturel associatif et le développement du bénévolat culturel. Il y a un mouvement de balancier, le bénévolat prend la place de l'espace créé par la disparition d'emplois.

Q : Quels sont, à votre avis, les problèmes soulevés par cet état de fait ?

R : Le premier, me semble-t-il, est : comment va-t-on pouvoir aujourd'hui discuter avec les collectivités territoriales et avec l'État ? Il y a deux possibilités, soit on négocie en local ou en micro-local (chacun va voir ses élus), soit on s'organise sur le plan national. C'est le rôle de la COFAC, la coordi-

nation des fédérations et associations de culture. Cette coordination permet d'être une force crédible pour discuter avec le ministre de la culture, de la loi sur les pratiques en amateur par exemple. Une fédération seule ne peut mener ces discussions. Par contre, en étant vingt et une fédérations confédérées, représentant des bénévoles et des amateurs de la culture, le discours et le rapport de force ne sont plus les mêmes.

Il y a une expertise à acquérir, à faire connaître et des pratiques à faire valoir. Les associations culturelles sont légitimement appelées à participer à la construction de

l'intérêt général. Ce ne sont pas simplement l'État, les collectivités territoriales et les professionnels qui doivent discuter, mais ces derniers et la société civile. Nous faisons partie de la société civile, nous devons participer à l'élaboration de l'intérêt général. Comment aujourd'hui, dans une ville, où il va y avoir des problèmes budgétaires, va-t-on pouvoir mettre les gens d'accord, si on n'a pas un processus collectif de discussion, d'élaboration d'une plate-forme commune ? Comment peut-on arriver à un consensus, si l'élaboration de cette politique publique ne se fait pas collectivement ?

C'est le sens du manifeste qu'a lancé la FONDA¹¹, sur l'ancrage de la démocratisation dans les territoires. C'est un espace de discussion où les associations peuvent prendre leur place et aider les élus à trouver la bonne méthode de concertation avec les associations économiques culturelles.

Se fédérer, c'est pouvoir peser sur les décisions. Que ce soit la réforme des collectivités territoriales et la clause de compétence sur la culture ou les schémas départementaux de l'enseignement artistique, les associations doivent trouver des espaces pour faire entendre leur voix. C'est ce qu'essaye de faire la COFAC, qui représente le monde associatif de la culture, les amateurs et les bénévoles, et en disant aux pouvoirs publics que les associations, les citoyens organisés, doivent légitimement participer à la définition de l'intérêt général.

● ● ●

« Les associations culturelles sont légitimement appelées à participer à la construction de l'intérêt général »

⁹ Organisation pour projets alternatifs d'entreprises

¹⁰ Centre national d'appui de ressources sur la culture

¹¹ <http://www.fonda.asso.fr>

Zoom

et autres focales en vrac

- *Des échanges et interventions ressort de manière forte la nécessité de la coopération, du travail en réseau, en fédérant les associations, afin que les pouvoirs publics aient moins d'interlocuteurs, mais des interlocuteurs plus représentatifs, plus compétents et plus puissants.*
- *La transversalité des projets est une notion de plus en plus souhaitée. Il n'empêche que la transversalité des services et des lignes budgétaires est loin d'exister. Comment gérer un projet, même génial, qui aurait à la fois une dimension culturelle créative, une dimension d'animation de territoire et une dimension sociale, citoyenne ?*
- *À noter, ce qui n'a rien de rassurant, que les collectivités de proximité peuvent rencontrer le même problème dans leurs négociations avec la région ou l'État.*
- *Guy Dumélie : « Depuis peu de temps, on commence à observer que des réalisations concrètes et mutualisées permettent d'avoir un peu moins peur de l'autre, et de concevoir que, dans le fond, la boîte dans laquelle on avait rangé un peu rapidement l'interlocuteur d'en face peut être déplacée et même son couvercle soulevé. » No comment !*
- *Les communautés de communes, le plus souvent, ne se sont pas emparées de la compétence culturelle, peut-être parce qu'elle touche trop à l'identité. L'étape préalable à ce changement est peut-être l'intercommunalité de projets, prélude à l'intercommunalité culturelle formalisée.*
- *Il semble que chez les musiciens amateurs version « canal instrumental » on est assez peu consommateur culturel, on va peu au concert et au spectacle, alors que chez les amateurs version « canal vocal » cette pratique est plus répandue. Ce constat pose la question des pratiques amateurs considérées comme « support » pour autre chose (formation des spectateurs, professionnalisation de métiers artistiques...) et non comme une logique propre à laquelle on adhère librement, sans se sentir instrumentalisé.*
- *La plupart des schémas départementaux de l'enseignement artistique n'ont que peu pris en compte les centres de formation associatifs ou/et liés à l'éducation populaire, privilégiant ce qui était déjà connu (écoles agréées, conservatoires...). Un gros travail de repérage et de lobbying reste à faire.*
- *En guise de conclusion provisoire, une parole de Vincent Dubois : « Si l'on pose, aussi bien coté écoles de musique que coté pratiques en amateur, la question de la continuité, on verra que les réponses divergent largement. Souvent la phase « enseignement » est liée à un moment de la vie, notamment aux jeunes années, dans l'espace de sociabilité adolescent. Ensuite la pratique s'interrompt dans nombre de cas. Or, si on prend le cas qu'on a étudié, les orchestres d'harmonie, on a là un exemple de structure et de pratique qui garantit une très longue continuité de la pratique, puisque les musiciens sont inscrits dans les orchestres pendant 15-20 ans, voire plus. Cela tient à beaucoup de raisons, parfois à une bonne articulation entre la formation et le cadre collectif de la pratique, cela tient également à la dimension effectivement collective et à des points qui ont déjà été abordés, c'est à dire aux espaces localisés de relation, à l'ancrage dans le territoire, qui forme les conditions favorables à une pratique prolongée à tous les âges de la vie. »*

II. Le parcours du musicien amateur, entre formation et pratique

Propos liminaires de Bénédicte Dumeige, modératrice



*De gauche à droite :
Daniel Véron,
Gérard Garcin, Jean-Louis
Vicart, Jean-Claude Kolly,
Helmut Steinmann,
Sylviane Husain
(traductrice) et Bénédicte
Dumeige*

La structuration des enseignements musicaux s'est organisée après la Révolution française, avec la création des conservatoires, modèle parisien à l'origine, qui a essaimé dans toutes les régions de France. Jusqu'à une période récente, ces conservatoires ou écoles de musique, qui au fil du temps se sont multipliés, dispensaient un enseignement de type académique, fondé sur une pratique plutôt individuelle et sur l'excellence musicale. Or, c'était oublier un fait, à savoir que ces conservatoires ne forment que 2% de professionnels et 98% de musiciens qui resteront dans la grande sphère amateur ou cesseront toute activité musicale. Cette pratique amateur se poursuivra au gré de la vie, dans une activité régulière individuelle ou collective, ou bien, malheureusement, s'arrêtera au passage à l'âge adulte. Alors que, dans d'autres pays, surtout germaniques ou anglo-saxons, on a su davantage, valoriser les pratiques amateurs. La France semble avoir encore des progrès à accomplir.

N'a-t-on pas, en effet, comme le précise le chercheur Noémie Lefèbvre, érigé la perfection en valeur cardinale ? Et ne peut-on pas dire qu'en Allemagne, contrairement à ce qui se passe en France, il est impossible d'apprendre la musique sans en jouer, les deux choses se font en même temps. Tandis qu'en France il paraissait impensable de jouer de la musique avant d'avoir appris « la » mu-

sique. La tradition française voudrait qu'il existe deux temps distincts : la phase d'apprentissage puis celle de la pratique.

Néanmoins, aux côtés de ce modèle académique, d'autres systèmes se sont développés, dont celui de la Confédération musicale de France qui, à cet égard, est assez exemplaire. Nous pouvons avoir l'impression que, ces derniers temps, avec les nouvelles lois sur les enseignements artistiques, le législateur reconnaît les vertus d'un système s'apparentant à celui mis en œuvre par la CMF depuis bien longtemps. En effet, les frontières entre apprentissage et pratique deviennent plus mobiles. On est là dans une pédagogie par le projet, dont le groupe est le ferment et le moteur de la motivation pour un apprentissage individuel.

Écoles de musique associatives et formations orchestrales ou vocales nourrissent donc un projet commun visant au développement d'une pratique musicale partagée par le plus grand nombre et au service des territoires et de leur animation. Les nouvelles formes d'apprentissage, issues des nouvelles esthétiques, comme les musiques actuelles, ont bousculé les schémas académiques et autres dogmes en matière de pédagogie. Face à ces constats, l'Etat en a tiré quelques enseignements et, en 2004, la loi du 13 août a prévu une nouvelle organisation des schémas d'enseignement. Cette loi

rappelle les missions essentielles des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique et leur assigne la mission d'enseignement initial à partir de l'éveil, qui permettra aux élèves d'assurer une pratique musicale autonome. A partir de cette orientation, on peut dire que l'on entre là de plain-pied dans les pratiques artistiques en amateur.

Cette loi de 2004 est complétée par un décret du 15 novembre 2006, qui vient préciser les missions des conservatoires, missions qui ne s'arrêtent plus à l'enseignement individuel, mais qui inscrivent les conservatoires comme des acteurs culturels essentiels dans la vie des territoires, leur imposant, leur demandant d'avoir des vrais partenariats avec l'ensemble des acteurs, dont les pratiques amateurs, mais également avec les lieux de diffusion et avec les acteurs professionnels de ces territoires. Et puis, évidemment, on voit apparaître dans

ces cursus, des pratiques collectives qui deviennent un point essentiel de ces enseignements. Donc on peut dire, me semble-t-il, et on va le vérifier avec nos intervenants, que 2004 est un tournant dans la conception de l'enseignement des pratiques artistiques.

Alors, après plus de cinq ans de mise en œuvre de ces orientations, on va s'interroger sur la situation actuelle. Où en sont les schémas départementaux? Sont-ils achevés? Quels sont leurs points forts et leurs points faibles, leurs difficultés de mise en œuvre? Concernant les conservatoires, peut-on mesurer l'impact des évolutions? Quelles sont-elles? Quel serait le modèle type de conservatoire du XXI^{ème} siècle? Pour quels effets? A quelle fin? Et surtout quelle est la place des pratiques amateurs dans ces nouveaux outils et orientations?

La position de l'État, questions à Daniel Véron et Gérard Garcin

*De gauche à droite :
Daniel Véron et Gérard Garcin*

Q : Commençons déjà par un petit point d'histoire. Depuis quand l'État se préoccupe-t-il de la pratique amateur? Est-ce récent, ou cela existe-t-il depuis la création des ministères?

R : Reconnaissons qu'à la création du ministère de la culture, en 1958, et dans les premières décennies de ce ministère, la pratique amateur n'a pas été une priorité ; même si, au sein du spectacle vivant, la pratique amateur musicale a toujours été mieux prise en compte que la pratique théâtrale. En effet, dès son arrivée comme directeur de la musique et de la danse, au début des années 1980, Maurice Fleuret a créé un poste d'inspecteur de la musique chargé des pratiques amateurs, occupé alors par Camille Roy ; en théâtre, au contraire, le volet amateur a été confié exclusivement au ministère de la Jeunesse et des Sports, et les problèmes liés à cette « coupure » sont encore très présents aujourd'hui.

Un moment-clé a été, en 1998/99, sous le ministère de Catherine Trautmann, la création d'un bu-



reau au sein de la Direction de la musique du théâtre et des spectacles (la DMDS), spécifiquement dédié aux pratiques amateurs, action symbolique qui montre l'intérêt que l'État porte à ces pratiques et la reconnaissance qu'il leur accorde.

Q : Concrètement, et au-delà de la déclaration d'intentions, comment intervient ce bureau des pratiques amateurs ?

R : Tout d'abord par un soutien direct aux grandes associations nationales qui ont un potentiel de structuration du réseau et qui se sont engagées



« Une des priorités est l'incitation et l'aide à la formation de l'encadrement »

dans cette démarche. Je pense particulièrement à la CMF, mais il y en a d'autres. Nous estimons que l'aide à la structuration de ces grandes associations œuvre, par ricochet et par transmis-

sion, à la structuration progressive de l'ensemble des pratiques qu'elle représente.

Une des autres priorités est l'incitation et l'aide à la formation de l'encadrement. On sait toute l'importance que la qualité et l'engagement de l'encadrement peut avoir dans les milieux amateurs et à quel point celui-ci peut avoir une incidence sur l'évolution et la pérennité même de ces pratiques. Un troisième axe important consiste à favoriser la rencontre avec les œuvres et les artistes, diversifier le répertoire et faire connaître les œuvres contemporaines ; il s'agit également de favoriser les échanges entre amateurs et professionnels, aider les uns et les autres à apprendre à se connaître.

Enfin, ce bureau a aussi en charge de travailler sur l'éducation artistique et culturelle et tout ce qui l'environne : les établissements d'enseignements artistiques spécialisés contrôlés (conservatoires), les écoles associatives, mais aussi l'Éducation nationale, afin de favoriser les perméabilités entre les différents acteurs éducatifs et d'essayer de donner plus de cohérence à cet ensemble.

Q : Mais, en dehors de l'aide aux têtes de réseau, y a-t-il des aides de l'État destinées aux initiatives locales, soit à travers les DRAC ou les services déconcentrés de l'État. Nous parlons toujours, bien entendu, d'aides à destination du mouvement amateur.

R : En fait, on va retrouver les mêmes missions à l'échelle régionale qu'à l'échelle nationale. Les DRAC vont intervenir auprès des associations qui ont un rôle structurant du milieu dans lequel elles interviennent. Ce sont par exemple les associations départementales ou régionales pour le développement du spectacle vivant, les missions voix ou d'autres structures représentatives et efficaces sur un territoire. Il convient néanmoins de rappeler deux choses, d'une part le travail énorme effectué par les associations départementales depuis vingt-cinq ans, et tout particulièrement dans

le domaine des synergies et de la cohérence de l'offre et, d'autre part, comme cela est dit et répété, la nécessité que tous les acteurs (nationaux, territoriaux, locaux, associatifs...) prennent l'habitude de travailler ensemble pour élaborer les stratégies de demain. Mon propos est peut être redondant, mais on insistera jamais assez sur ce point majeur pour l'avenir des milieux culturels et artistiques.

Q : Vous semblez mettre au cœur des préoccupations – et probablement de la problématique de la survie de certaines pratiques musicales – la formation des encadrants. Quel est le regard de l'État sur cette question et quelle peut être son aide ?

R : Sans refaire l'histoire de l'évolution de l'implication de l'État dans le soutien au milieu amateur, on rappellera que le point où nous sommes aujourd'hui, et même si désormais les choses avancent très vite, parfois même trop vite pour que l'ensemble des partenaires concernés puissent suivre les évolutions, est le fruit de toute une démarche, de toute une série d'actions. Parmi ces actions on relèvera la charte de l'enseignement artistique et les schémas d'orientation pédagogique qui affirment la place de la pratique amateur et le rôle nouveau donné aux écoles de musique qui deviennent des centres de ressources ouverts sur le monde extérieur ; sans oublier la création de deux diplômes d'État, de chant choral et de direction d'ensembles instrumentaux. Deux diplômes qui donnent une légitimité au mouvement amateur et affirment la nécessité d'un encadrement de qualité.

Ce qui doit être souligné également, c'est que l'ensemble des mesures prises pour améliorer l'enseignement musical a pour conséquence logique une amélioration du niveau des amateurs, mais engendre aussi une demande plus forte de ces amateurs d'avoir un encadrement de qualité, voire professionnel. C'est pourquoi l'État joue, dans ce domaine, un rôle de veille et d'observation important, qui lui permet d'influer sur les nouveaux contenus de formation, toujours plus en adéquation avec la réalité et les évolutions du terrain.

Q : Le nombre de candidats aux différentes sessions du diplôme d'État de direction d'ensembles instrumentaux est impressionnant, que peut-on en tirer comme observation ?

R : En effet, depuis sa création, ce diplôme a connu un vrai succès, puisqu'on a dénombré 700 candidats lors de la première session, près de 500 à la seconde et plus de 300 à la troisième, avec une proportion de reçus qui s'élève, grosso modo comme pour les autres DE, à un cinquième environ. Cela montre bien l'intérêt que portent les futurs musiciens professionnels à cette démarche d'encadrement des pratiques collectives. On signalera que, la plupart des reçus étaient déjà en situation d'enseignement et que l'obtention de ce nouveau diplôme, outre le fait d'être un « plus » pour leur carrière, fait le lien entre l'activité d'enseignement et la pratique.

Q : On est en train de former des musiciens de bon niveau, capables de diriger des ensembles, ce qui est très bien. Mais cela ne pose-t-il pas la question de leur statut ? Comment vont-ils vivre ?

R : L'État, à travers ce diplôme, donne une reconnaissance et une garantie de qualité. Autant d'éléments reconnus désormais par les confédérations qui se réfèrent à ce diplôme pour imaginer une valorisation de cette fonction d'encadrant, sans oublier le fait que les DE donnent accès aux concours de la fonction publique territoriale.

Q : Comment l'État observe-t-il les cursus, les systèmes d'enseignement et d'évaluation mis en place par les confédérations, systèmes un peu en parallèle au système officiel des conservatoires ?

R : C'est, sans aucun doute, toujours un sujet de discussion, mais il convient d'accepter cet état de fait qui tient de l'histoire. Cette situation peut poser problème, non en termes de parallélisme, mais plutôt par le fait que les mouvements d'éducation populaire se sont inspirés du système d'enseignement des conservatoires, basé sur l'excellence, pour essaimer dans les endroits plus reculés. Peut-être y avait-il une meilleure solution, c'est tout ce que nous pouvons dire. La vraie question actuelle, d'ailleurs partagée par beaucoup, est bien celle des modalités d'évaluation. On sent qu'il faut sortir du système « classique » des concours pour aller vers des formes plus souples et dynamiques d'évaluation, l'enjeu est certainement là plus qu'ailleurs.

Q : Une autre question qui revient souvent, est de savoir s'il n'y a pas un climat de défiance entre les pratiques en amateur et les milieux plus structurés

de l'enseignement. Autrement dit, les établissements trouvent que les amateurs manquent de rigueur, et les amateurs ont peur des établissements qui, à leur sens, n'œuvrent pas assez à leur service. Les nouvelles dispositions vont-elles modifier cet état de fait ? Va-t-on vers une nouvelle ère ?

R : Oui, bien sûr, et c'est tout le sens de la loi de 2004 dont les effets se font déjà largement sentir si on observe les rapprochements, conventionnés ou non, qu'il y a entre ces deux mondes. Le fait que la mission principale des conservatoires est de former des amateurs est désormais un fait acté. Maintenant, il faut changer, laisser évoluer les mentalités ; et chacun sait que c'est un processus particulièrement lent, mais il est en route, c'est certain. L'État veille à impulser en permanence ces changements et à diffuser ces idées. Encore une fois, le grand changement c'est d'amener les gens à se parler et à travailler ensemble, amateurs, artisans de l'éducation artistique et professionnels, donc à connaître l'autre.

Q : On a entendu parler d'un projet de loi – retiré depuis sous la pression de différents lobbyings – qui visait à cadrer les activités amateurs. Pourquoi une telle loi ? Les amateurs ont-ils besoin de ce cadre et n'y a-t-il pas le risque de voir ressurgir à nouveau un texte similaire ?

R : Dans ce domaine, la législation a plus de cinquante ans et n'est plus en adéquation avec la réalité de 2010. Il est donc nécessaire d'encadrer un certain nombre de choses, comme la présomption de salariat ou le travail des enfants, pour ne citer que ces deux points. Le projet de 2007 a été retiré et il n'est pas certain qu'il faille une nouvelle loi. En revanche, chacun s'accorde sur le fait qu'il faut que, dans les prochains temps, tous les protagonistes concernés se retrouvent autour de la table de discussion pour redéfinir un cadre qui, à la fois valorise la production des amateurs, et évite un certain nombre de dérives.

● ● ●
**« Le grand
changement
c'est d'amener les
gens à se parler
et à travailler
ensemble (...)
à connaître
l'autre »**



Jean-Louis-Vicart

Q : Vous dirigez la maison des pratiques artistiques en amateur de la ville de Paris. Pouvez-vous nous présenter cette maison et est-ce la seule sur le territoire hexagonal ?

R : La « maison des pratiques artistiques en amateur de la Ville de Paris », installée à l'auditorium Saint-Germain, est à la fois un lieu de diffusion qui offre une scène aux pratiquants et un endroit de croisement, de bouillonnement entre musique, danse et théâtre.

D'ailleurs, une des premières missions confiées à la MPAA¹² a été la réalisation d'une grande phase d'observations, débouchant sur un état des lieux de la pratique amateur sur Paris, recensant plus de 2 000 adresses, lieux, structures, groupes, associations, ensembles...

Q : Est-ce que, de l'observatoire que vous avez, vous percevez de nouvelles modalités de loisirs et de pratiques ? Autrement dit, la « figure de l'amateur » évolue t'elle ?

R : Le travail d'observation que nous avons réalisé s'est prolongé par un travail d'analyse que nous n'avons pas encore achevé. En revanche, sur certaines esthétiques, comme celle de

l'orchestre symphonique par exemple, nous avons déjà relevé des pistes intéressantes. Ils sont au nombre de 30 sur Paris et donnent chaque année quelques 120 concerts dans des lieux, hélas, pas toujours adaptés. L'analyse des modes de vie, sociale et artistique, de cette pratique nous permet de déterminer quelques besoins. Reproduisant le plus souvent le monde professionnel, il n'a pas réussi à se créer une identité propre, originale, valorisante et pertinente. Ce constat aura assurément une incidence sur les décisions que nous prendrons pour accompagner cette pratique.

Q : On sait, qu'en France, les orchestres symphoniques amateurs sont rares. Vous parlez de 30 sur Paris, mais combien y en a-t-il sur le sol français ? On ne sait pas vraiment, mais on sent une disproportion entre la pratique des orchestres à vent et celles autour des cordes. Alors, que deviennent ces milliers de violonistes, altistes, violoncellistes que l'on forme dans les conservatoires, sachant qu'à peine 2% d'entre eux deviennent professionnels ?

R : C'est là une vaste et délicate question. Cependant, il me faut préciser qu'au cours des cinq dernières années, dix orchestres symphoniques amateurs ont été créés à Paris, c'est un signe fort. Malgré tout, une enquête réalisée autour des années 1995 soulignait un pourcentage important d'abandons de la pratique chez les élèves violonistes ayant effectué les deux premiers cycles. Quelle vie musicale après l'apprentissage ? Comment intégrer dans le parcours du musicien des moments de pratique avec l'extérieur ? Ces questions renvoient au besoin de savoir avec qui on va partager ces moments, sur la base de quels objectifs et avec quelle exigence. Et l'on sait que

¹² MPAA : maison des pratiques artistiques en amateur de la Ville de Paris

tout reste à faire et/ou à refaire pour relier l'enseignement au tissu associatif. Le passif est lourd, tout particulièrement en région francilienne. L'inspecteur emblématique Camille Roy, ne disait-il pas qu' « entre les conservatoires et les orchestres d'harmonie associatifs, le sang a coulé » ? L'explication de ce conflit est certainement à chercher de part et d'autre, coté écoles de musique où l'on a signé l'arrêt de mort des harmonies et, coté harmonie, où la démarche de s'interroger sur sa pratique et son image était quasi taboue.

Q : Autrement dit, le lien entre formation et jeu dans une structure collective n'est pas une chose évidente. Même si, au niveau des grandes fédérations comme la CMF, cette philosophie est assez partagée, en prônant comme finalité de la formation la participation à une activité associative.

R : Cette approche pose aussi la question de la continuité du parcours musical, qu'il soit dans la phase d'apprentissage ou dans celle de pratique (ou dans la superposition des deux) ; et ce de manière d'autant plus aigüe que nous sommes dans une société qui prône la mobilité si ce n'est le zapping. Alors, faut-il continuer de raisonner en termes de continuité ou imaginer qu'éducation et moments de pratique forgent avant tout une attitude personnelle, intime, vis à vis de la culture ? Le rôle des structures de médiation étant alors d'aider à pratiquer de manière exigeante, libre et autonome.

Q : Ces propos, me semble-t-il, amènent à une question simple qui demandera peut-être une

réponse plutôt complexe. A quel moment devient-on amateur ? Quand on n'est plus apprenant ?

● ● ●
« L'amateur est celui qui aime. La preuve en est que, du coup, les amateurs à plein temps sont les professionnels ! »

débat, à l'hésitation. Que faire d'un mot qui interroge, qui fait peur et qui, parfois dévalorise ? Personnellement, je ne lui donne qu'une seule entrée ; l'amateur est celui qui aime. La preuve

en est que, du coup, les amateurs à plein temps sont les professionnels ! Et tout devient simple.

Par contre, j'attache une importance à la pensée de Bernard Stiegler lorsqu'il aborde la question du « non-amateur ». Ce qui semble une pirouette politiquement correcte, au même titre que le non-voyant, pourrait prêter à sourire si, derrière cette négation, il n'y avait pas une description forte. Le « non-amateur », pour Stiegler, est le consommateur, quasi aveugle, et derrière lequel, se tient tout ce qui procède de la manipulation mercantile, de l'industrie culturelle et des musiques industrielles. Alors, dans ce cas, c'est bien en opposition à ces forces de l'argent et de la manipulation que nous militons et agissons.

Si l'on considère que, avant tout, le moteur de l'individu, c'est « aimer », on peut donc aimer avant d'apprendre, et apprendre va permettre de mieux aimer. « La musique c'est comme l'amour, ça se travaille tous les jours » disait un compositeur. Le désir de musique peut être là sans que l'on soit déjà dans une démarche d'apprentissage. Le rôle du médiateur, qu'il soit enseignant, chef d'orchestre, maître... est bien de faire grandir et cultiver ce désir.

Je me permets de faire un retour sur la MPAA, ou plutôt sur sa mission essentielle qui est d'articuler les mots « amateur » et « création », partant du principe que, dans toute démarche artistique, l'attitude créatrice est essentielle, nourricière. Créer une œuvre, c'est se créer soi-même, et les amateurs peuvent aussi s'emparer de cette belle notion et s'approprier le rôle de faire découvrir la richesse des créateurs d'aujourd'hui, tout en vivant une expérience d'auto-construction.

Q : Une dernière question : ce que j'entends derrière vos propos enflammés, c'est la nécessité d'avoir des lieux-ressources, des personnes pour les faire vivre, qui soient en capacité de créer du réseau, du lien, de mettre en relation... Qu'en pensez-vous ?

R : Ma réponse sera simple : Oui, il y a un besoin vital de médiation, de structures et de personnes « catalyseurs », capables de relier à nouveau ce qui n'aurait jamais du être séparé.

● ● ●
« La musique, c'est comme l'amour, ça se travaille tous les jours. »

Pour compléter le panorama, quelques données glanées à l'étranger

1. En Suisse (canton de Fribourg), auprès de Jean-Claude Kolly

- A l'école primaire, il y a cinq unités d'enseignement musical par semaine (de quarante cinq minutes chaque).
- Au collège et au lycée, il y a deux unités d'enseignement musical hebdomadaires.
- A l'école obligatoire, sont enseignés essentiellement le chant, l'écoute, la théorie musicale et, depuis peu, se créent des ensembles instrumentaux de type « orchestre à l'école ». Le principe de base restant toujours une approche et un enseignement collectif de la musique.
- Les activités du conservatoire cantonal sont décentralisées jusque dans les plus petits villages. Chacun peut ainsi avoir accès à un enseignement de même haut niveau, le conservatoire assurant aussi bien l'enseignement « amateur » que « professionnel ».
- Le canton de Fribourg, avec ses 250 000 habitants, compte près de deux cents orchestres d'harmonie et ensembles à vent, vingt-sept chœurs et six orchestres classiques (à cordes ou symphoniques).
- Les quelques écoles de musique gérées par les sociétés musicales travaillent en étroite collaboration avec le conservatoire qui est le centre de ressources - pour l'enseignement - de tout le territoire.
- Les chefs intervenant en milieu amateur ont souvent un statut mixte. La formation à la direction a été mise en place dans les années 1950, puis depuis 2000, les conservatoires et hautes écoles se sont emparés de cette formation, dans le but de délivrer des diplômes reconnus et facilement valorisables.
- Globalement, les chefs sont bien rémunérés, grâce à des subventions de l'Etat et des communes, destinées essentiellement à l'encadrement des sociétés. En principe, un chef qui dirige plusieurs sociétés peut en vivre confortablement, même si, dans les faits, la plupart ont une double activité de chef et d'enseignant.

2. En Allemagne (Land du Bade-Wurtemberg), auprès d'Helmut Steinmann

- L'enseignement musical est réparti entre les écoles gérées par les associations et les écoles qui sont gérées par les municipalités ou les Länder.
- Beaucoup de sociétés ont leur propre école pour assurer le renouvellement des effectifs (70% des jeunes sont formés ainsi).
- C'est pourquoi, la fédération du Bade-Wurtemberg a décidé, à un moment, de se doter d'une académie (à la fois lieu physique et centre d'activités) pour assurer des formations plus pointues (chefs et enseignants entre autres).
- Dans le système éducatif général, il y a deux heures d'enseignement musical par semaine, et ce de l'école primaire jusqu'à l'équivalent du Bac français.
- La plupart des chefs qui interviennent dans les sociétés musicales sont amateurs (environ 90%), mais il est difficile d'avoir des précisions sur le statut réel de ces encadrants.



*De gauche à droite :
Jean-Claude Kolly
et Helmut Steinmann*

Pour ne surtout pas conclure totalement, quelques réflexions complémentaires :

Sans revenir sur les querelles entre pratiques et établissements ou sur les manquements du passé, on peut dégager, de ces deux journées, trois grandes observations, qui peuvent aider à la compréhension des choses.

● ● ●
« Les pratiques ont un besoin essentiel d'encadrement de qualité »

rôle et la mission des chefs et des encadrants s'impose. Il faut retravailler sur leurs missions qui ne peuvent plus n'être que musicales. Et, par conséquent, travailler sur leur formation et sur leur statut.

Il faut avoir le courage de dire que, étant donné les milliers d'associations qui existent en France, il y a besoin de professionnels de haut niveau, et ce des sociétés locales jusqu'aux têtes de réseau, pour qu'il y ait des compétences nouvelles, et au-delà de ces compétences, des personnes qui aient du temps pour faire et animer.

La seconde observation, c'est qu'il semble que ces pratiques doivent être capables de renforcer leur rôle-relais à des niveaux départementaux ou régionaux. On sait qu'il y a un horizon 2014 inquiétant par un certain côté, mais qui n'est pas une

raison pour être en standby. Il faut être absolument dans la réflexion, dans la proposition, dans le lobbying et faire en sorte que les structures fédératives départementales ou régionales aient aussi les personnels ressources et de médiation, ayant temps et compétences, des gens capables de participer aux stratégies de développement, comme porte-parole, comme personne de dossier et de négociation, pour pouvoir redire sans cesse, avec des arguments indiscutables et la méthodologie idoine, que les pratiques en amateur sont capables de générer idées, actions et richesses.

La troisième observation est très simple. Nous vivons dans une époque où les communications vont à une vitesse extrêmement rapide. A l'heure d'Internet, l'information est dans l'immédiat, ce qui veut dire que la réaction et l'adaptation doivent aussi changer d'allure. Il y a tout un travail à mener sur l'internet, mais aussi sur la notion d'intelligence collective entre les fédérations départementales et régionales. Un certain nombre de sujets, pilotés par la CMF par exemple, peuvent être partagés, car il y a des expériences très fortes en région : expériences qu'il faut donc identifier, observer, analyser... De ces travaux en amont peuvent émerger des pôles de travail, non plus sur la base d'une conception géographique des relations, mais en fonction des compétences, des problématiques, et des parcours des uns et des autres.



De gauche à droite : Pierre-Olivier Laulanné, Guy Dumélie, Anne-Marie Jean, Vincent Dubois et Bénédicte Dumeige

Annexe 1, lettre du sénateur Ivan Renar

Monsieur le sénateur Ivan Renar n'ayant pu se joindre à nos travaux, il a néanmoins souhaité participer à nos réflexions en nous adressant une lettre qui résume sa pensée, et que nous avons décidé de publier ici. Nous le remercions chaleureusement pour son engagement.

Messieurs,

Je suis vraiment profondément désolé de ne pas pouvoir être à vos côtés au colloque sur le thème du musicien amateur. (...)

Aux militants du partage du Beau, de l'Émotion et de l'Imaginaire que vous êtes, je n'ai pas besoin de dire que la culture n'est ni un luxe, ni un superflu, elle est de première nécessité. Je souhaite néanmoins vous livrer quelques réflexions.

Accorder une place centrale à l'art, à la musique, c'est accorder une place centrale à l'humain, à ses potentialités, à son Intelligence agissante. Il est essentiel que chacun puisse trouver dans l'art et la culture les moyens de son épanouissement personnel mais aussi de l'émancipation collective et citoyenne. Et les pratiques amateurs jouent à cet égard un rôle déterminant.

C'est à l'épreuve du feu qu'on se brûle, c'est à l'épreuve de l'art qu'on en suscite le désir. D'où l'importance des pratiques amateurs dès le plus jeune âge. L'art est le champ de tous les possibles. Chaque enfant doit disposer d'une « piste d'envol ».

C'est pourquoi il faudra bien un jour sortir de la démarche trop répandue qu'il est fatal qu'il soit fatal que la culture soit toujours traitée après, et les pratiques amateurs encore après, que ce soit au niveau local, national ou européen, alors qu'elles sont au centre de la vie, qu'elles sont la réponse de civilisation aux difficultés, aux crises et au délitement du lien social.

Dans une époque où l'effondrement de la raison produit des monstres, l'art et la culture sont devenus de véritables enjeux de civilisation et la condition même de notre civilisation.

La musique est au cœur de vos débats, elle n'est pas seulement un art vivant mais un art vital. Et les militants que vous êtes, savent bien que l'art et la culture sont des armes de construction massive. Et je tiens à vous remercier pour votre action au quotidien.

La pratique amateur est un véritable phénomène de société. Elle renforce et développe la convivialité et la fraternité entre les personnes d'horizons et de générations différentes qui se réunissent pour partager ensemble une passion commune.

Si le solfège et la technique sont importants, il ne l'est pas moins de remettre le plaisir au cœur de la démarche musicale, dès l'enfance. Ce devrait être un impératif pédagogique. C'est pourquoi, il est fondamental de promouvoir les pratiques collectives, extrêmement gratifiantes.

Le plaisir de jouer ensemble, l'écoute de l'autre, le partage constituent souvent la meilleure motivation à poursuivre les efforts de l'apprentissage, quels que soient les obstacles techniques. Pouvoir se produire face à un public est aussi le meilleur des encouragements à une pratique. De même, il est indispensable de diversifier l'offre par le développement de disciplines encore trop peu représentées : musiques actuelles, musiques improvisées ou cultures non européennes. Il est également crucial d'élever le niveau qualitatif par une meilleure qualification des enseignants et

de favoriser tous azimuts la rencontre des amateurs et des professionnels, les aller-retours entre spécialistes et amateurs, chacun ayant à y gagner.

Il y a beaucoup à faire pour permettre aux enfants de vivre une expérience où la pratique artistique mette véritablement en jeu le corps, la sensibilité, la maîtrise de techniques et de méthodes, en lien avec l'approche culturelle réunissant les savoirs sur les œuvres du patrimoine et la découverte de la création contemporaine. C'est une condition pour construire une pratique artistique elle-même reliée à une véritable éducation esthétique.

En France, l'éducation artistique et culturelle, les pratiques amateurs sont perçues comme secondaires et semblent condamnées à ne constituer que la variable d'ajustement des politiques éducatives et culturelles.

L'apprentissage du sensible ne doit plus être considéré comme facultatif et secondaire, car c'est l'une des plus belles aventures humaines. Face aux industries culturelles et leurs produits de divertissement, le rôle des pratiques amateurs est plus que jamais déterminant pour former sans formater. Et les pratiques amateurs contribuent à la nécessaire transmission, au passage de témoin de la mémoire, de l'héritage aux nouvelles générations pour mieux inventer demain.

« L'art est le plus court chemin qui mène de l'homme vers l'homme », pour reprendre André Malraux. Vive les pratiques en amateur et les sociétés musicales !

Ivan RENAR

Annexe 2, pour réfléchir , trois textes qui traitent de l'orphéon

Texte 1 « orphéon »

La France a toujours aimé la musique chorale et, dès le seizième siècle, elle a produit des chefs-d'œuvre en ce genre de composition. Les *Inventions musicales* de Clément Jannequin, publiées en 1544, ont servi de modèles aux maîtres italiens, et telle en est l'originalité que, maintenant encore, on écoute avec plaisir la *Bataille de Marignan*, le *Caquet des femmes*, le *Chant des oiseaux*, bien que ces morceaux à quatre ou cinq voix soient unitoniques. Après la constitution de la tonalité moderne et l'abandon des tonalités ecclésiastiques, une fois les scènes lyriques régulièrement établies, c'est vers le théâtre que se porta l'effort des compositeurs de l'école française, et les chœurs des opéras de Lulli, Campra, Rameau, Grétry, Gluck, Méhul, Cherubini, Boieldieu, etc., sont

restés justement célèbres. Il suffit donc de se rappeler quel rôle important joue l'élément choral dans la *Muette de Portici*, dans *Guillaume Tell* et dans les *Huguenots*, pour ne pas craindre d'affirmer que, depuis trois siècles et demi, notre pays n'a cessé d'exceller dans une branche de l'art musical qui lui semble particulièrement chère.

Mais si, la première, la France a imaginé d'introduire des chœurs dans le drame lyrique et si elle a doté l'Italie de ce moyen ingénieux de varier l'intérêt vocal d'un opéra, elle s'est inspirée d'exemples étrangers en fondant les sociétés chorales qu'on appelle des *orphéons*. Le chant d'ensemble était cultivé avec succès en Allemagne et en Suisse, les *Liedertafeln* prospéraient déjà depuis un certain

nombre d'années, lorsque nous songeâmes à en instituer de semblables au profit des classes populaires.

● ● ●
« L'oreille de la jeunesse française était ouverte à la voix du progrès musical »

C'est un grand poète, Goethe, qui a secondé le musicien Zelter dans la création de la plus ancienne *Liedertafel* allemande (elle fut établie à Berlin en 1808) ; c'est aussi un poète, Béranger, qui, chez nous, a contribué à la réussite de l'*Orphéon*,

en désignant Bocquillon-Wilhem comme professeur de chant dans les écoles d'enseignement mutuel, lorsqu'on y introduisit l'étude de la musique au mois d'octobre 1818. Les mesures les plus utiles et les plus désirées rencontrent parfois des obstacles imprévus avant de pouvoir s'accomplir, et ce fut en 1835 seulement que le conseil municipal de Paris vota l'introduction du chant dans toutes les écoles communales. Trois ans après, le chant devint un enseignement universitaire : l'oreille de la jeunesse française était ouverte à la voix du progrès musical.

Restait à former celle des classes ouvrières, non seulement à Paris, mais dans les départements. Sous la surveillance et l'inspiration de Wilhem, un excellent professeur, destiné à continuer plus tard l'œuvre du fondateur de l'orphéon, Hubert, ouvrit en 1835, rue Montgolfier, un cours de musique vocale pour les ouvriers, et les élèves de ces cours du soir parvinrent au bout de quelque temps à chanter avec ensemble. Ce premier succès engagea l'autorité à donner son approbation à l'ouverture de plusieurs réunions du même genre, et l'on vit bientôt des classes de chant choral s'ouvrir à la Halle-aux-Draps, rue de Fleurus, rue d'Argenteuil, etc., sous la direction des propagateurs les plus capables et les plus zélés de la méthode Wilhem.

L'orphéon eut ainsi à sa disposition des centaines de ténors et de basses qui vinrent renforcer et compléter les chœurs des écoles communales. On put alors, en réunissant toutes ces voix, juger des aptitudes et de l'effet grandiose de ces masses chorales. Plus les auditions publiques se multiplièrent, mieux elles firent ressortir l'intérêt que nous devons porter à la cause orphéonique. Des organisateurs intelligents et dévoués vinrent imprimer à l'enseignement du chant choral une impulsion

plus vive encore, en instituant des concours et des festivals auxquels les jeunes phalanges de chanteurs populaires accoururent d'un bout à l'autre de la France. Bientôt même des sociétés orphéoniques osèrent traverser la Manche et, en 1851, lors de l'Exposition universelle de Londres, on entendit les orphéonistes français exécuter sous la direction de Delaporte des chœurs qui produisirent beaucoup d'effet.

A la suite de ces manifestations imposantes, la ville de Paris résolut de placer à la tête de l'orphéon un compositeur du premier ordre et vraiment apte à diriger cette excellente institution dans la voie du beau ; les fonctions remplies d'abord par Wilhem, puis confiées après sa mort (1842) à son élève Hubert, furent conférées en 1852 à Charles Gounod. Ce maître éminent s'en démit en 1860, et l'orphéon, de plus en plus prospère, fut à cette époque, et à cause de l'agrandissement de Paris, divisé en deux sections : celle de la rive gauche de la Seine, dont la direction échut à François Bazin, et celle de la rive droite, dont on donna la conduite à Jules Padeloup. A Hubert fut réservée l'inspection des écoles communales de la rive droite, et l'on nomma Foulon inspecteur général des écoles de la rive gauche.

Chaque année, au printemps, une séance solennelle se tenait au cirque des Champs-Élysées ou au Cirque d'hiver et permettait de juger des travaux et des progrès de l'orphéon ; douze cents chanteurs d'élite, c'est-à-dire la moitié environ des élèves suivant les cours des écoles et des adultes dans chaque section, faisaient entendre, en présence du préfet de la Seine et des membres de la commission de surveillance du chant, les morceaux nouveaux dont ils avaient enrichi leur répertoire.

Cette organisation se maintint jusqu'en 1872 ; mais, au commencement de l'année 1873, la direction de l'orphéon de Paris fut confiée aux seules mains de François Bazin, qui la garda jusqu'à la fin de son heureuse carrière. Après la mort de ce compositeur, son élève favori, Danhauser, inspecteur du chant dans les écoles communales depuis 1875, fut promu, en juillet 1878, inspecteur général de l'enseignement du chant, — fonctions équivalentes, en réalité, à celles que remplissait Bazin et, avant ce dernier, Charles Gounod.

On comprend qu'une institution qui, au moment

de son apogée, a compté en France 3243 sociétés chorales présentant un effectif de 147 500 chanteurs, ait fait naître un répertoire des plus variés et un certain nombre de journaux spéciaux. Dès le principe, Halévy, Adolphe Adam, Félicien David, Ambroise Thomas et Ch. Gounod ont composé des pages chorales du caractère le plus musical et le plus varié. Après eux sont venus, tour à tour, François Bazin, Ernest Boulanger, Th. Semet, Léo Delibes, J. Massenet, Saint-Saens, Laurent de Rillé, J. Monestier, et une foule d'imitateurs. La Belgique, où l'on cultive avec amour le chant choral, compte aussi beaucoup de compositeurs écrivant volontiers pour l'orphéon ; nous nous contenterons de citer ici Ch. Hanssens, Gevaert, Soubre, J. Denevve, Radoux et Camille de Vos, l'émule belge du parisien Laurent de Rillé.

Il n'existe jusqu'à présent aucune *Histoire de l'orphéon*. A qui voudrait en tracer une complète, nous donnerions le conseil de lire les *Chants de la Vie*, de l'érudit Georges Kastner, de ne pas dédaigner *Olivier l'orphéoniste*, de Laurent de Rillé, et de consulter avec l'œil exercé du critique la *France chorale* (1862), journal que rédigea le fougueux polémiste J.-F. Vaudin, l'*Orphéon*, fondé en 1855 par Abel Simon, la *Nouvelle France chorale* (1869), dirigée par M. Camille de Vos, et l'*Echo des orphéons* (1861), administré par M. Victor Lory. On trouve dans ces feuilles bimensuelles la mention de tous les exploits des sociétés chorales, le récit du voyage à Londres que 3000 orphéonistes français ont fait en juin 1860 sous la direction de M. Delaporte, le compte-rendu des concours internationaux les plus brillants tels que ceux de Lille (1862), d'Arras (1864), de Paris (1867 et 1878), de Reims (1869 et 1876), de Lyon (1877 et 1885), de

Bruxelles (1880), etc.

C'est à l'occasion de ces luttes instructives que les meilleures compositions du répertoire ont été publiées, et l'on nous permettra de rappeler que les belles pages écrites par Ambroise Thomas, Ernest Boulanger, Jules Massenet et autres maîtres aimés sur des paroles du signataire de cet article, marquent dans les annales de l'orphéon, parce qu'elles donnent à un simple chœur à quatre voix d'hommes l'intérêt et le mouvement d'une scène dramatique.

En parcourant attentivement les journaux spéciaux que nous venons de nommer, on s'apercevra que, depuis les tristes événements militaires de 1870-71, le chant choral souffre de la concurrence que lui font les fanfares. Nous ne voulons pas dire du mal des sociétés instrumentales et nous ne les croyons pas amies du cabaret comme le prétendent certaines langues méchantes ; mais nous gardons nos préférences de vieille date pour l'orphéon. Il reste à nos yeux un des éléments de civilisation les plus puissants de la France actuelle. En effet, il enseigne à la jeunesse des écoles communales les éléments de la musique et, en l'initiant aux beautés de la haute poésie, en lui révélant les lois primordiales de l'harmonie, il lui forme l'oreille, il lui apprend à mieux prononcer, à mieux parler notre langue ; il lui inspire le goût des nobles récréations, il lui montre en même temps comment, de l'union des voix, peut naître l'union des cœurs.

*Gustave Chouquet (1819 -1886)
Musicologue et écrivain français*

Texte 2 « SANS TITRE ! »

Depuis vingt-cinq ans environ que l'article précédent a été écrit, l'orphéon a subi l'évolution des mœurs en se transformant avec elles. On ne saurait dire que cette institution soit moins prospère aujourd'hui qu'elle ne l'était vers 1880 ; mais elle est assez sensiblement différente. Si quelques-unes des sociétés chorales qui existaient à cette époque subsistent et sont restées stationnaires, bien d'autres, et non les moindres, ont cessé de vivre. Mais, en revanche, il s'en est créé un grand

nombre de nouvelles, recrutées dans des milieux de plus en plus populaires, jusque dans des villages fort éloignés des grands centres. Par là s'est affirmé le progrès de l'éducation musicale en France, et, bien que les résultats acquis ne soient généralement pas très considérables au point de vue de l'art, il convient de les examiner avec sympathie, sinon pour ce qu'ils ont donné, du moins pour ce qu'ils permettent et qu'on est en droit d'en attendre dans l'avenir.

Les sociétés chorales ne représentent d'ailleurs qu'une partie, non la plus importante, des sociétés musicales populaires : les musiques d'harmonie et les fanfares, organisées dans le même esprit et suivant des principes semblables, ont pris une extension plus considérable encore. Cette préférence s'explique, non sans doute par le sentiment d'un progrès bien entendu, mais du moins par des raisons pratiques dont il convient de tenir compte. La voix est un instrument délicat, que la nature façonne avec parcimonie et qui a besoin d'une culture rarement accessible à ceux qui vivent dans les milieux populaires, surtout rustiques. Aussi les régions où les sociétés chorales ont pu atteindre à quelque prospérité sont-elles principalement celles du Midi, où les voix sont naturellement sonores et timbrées, et celles du Nord, où l'éducation musicale est plus avancée qu'ailleurs. Les autres contrées seraient donc restées à l'écart du mouvement musical si elles n'avaient eu la ressource des sociétés instrumentales. Or, depuis les inventions de Sax, on pourrait presque dire que le son se produit tout seul sur l'instrument : tout au moins une facile et rapide initiation suffit à le faire sortir des bugles, altos, basses ou contrebasses et autres instruments à pistons qui forment l'essentiel des fanfares. En outre, les musiques militaires rendent chaque année aux pays d'où ils étaient venus des instrumentistes auxquels une pratique et une discipline de plusieurs années, sous la direction de chefs professionnels, ont fait réaliser des progrès qui n'auraient pas été accomplis sans cela. Avec ces divers éléments de bonne volonté, il est donc plus facile d'organiser des sociétés instrumentales que des sociétés chorales ; aussi n'est-il guère de bourgade de quelque importance qui n'ait aujourd'hui sa fanfare, ou même, dans les centres privilégiés, sa musique d'harmonie.

Quel est le but de ces groupements ? Le plus désintéressé et le plus louable est de réunir des adhérents ne recherchant pas d'autre satisfaction que de faire de la musique ensemble. Qu'ils veuillent ensuite convier un auditoire ami à partager leur satisfaction en se faisant entendre à lui dans des concerts, rien de mieux encore. Les sociétés musicales sont tout naturellement désignées aussi pour prêter leur concours aux fêtes publiques, dont elles peuvent faire l'ornement et rehausser l'éclat. Malheureusement leurs prétentions ne se bornent pas toujours à ces fins modestes. Pour beaucoup, la consécration enviée, c'est le succès aux concours, — et les concours, voilà la plaie de

l'institution orphéonique. Ils substituent la vanité de récompenses, parfois de médiocre aloi, à ce qui devait être la raison d'être essentielle de l'association : faire œuvre d'art pur, sans poursuivre d'autre jouissance que celle que procure cet art.

C'est de l'abus des concours qu'est venue, pour la principale part, la déconsidération dont souffre présentement l'orphéon. Si les sociétés populaires de musique peuvent être sauvées, il semble que ce doive être par l'influence de l'école. En effet, bien que non scolaires par leur essence, ces sociétés ont souvent avec l'école des relations étroites. Tout d'abord, l'instituteur ou le professeur de musique est naturellement désigné pour les diriger, de même que le local assigné aux études et répétitions est généralement l'école ou quelque-une de ses dépendances. Donc les sociétés musicales pourraient, dans beaucoup de cas, être assimilées à de véritables œuvres post-scolaires. Parfois même, dans des circonstances exceptionnelles, l'alliance des éléments scolaires avec ceux qu'elles fournissent est susceptible d'être produite et recommandée ; par exemple, à l'occasion d'une fête solennelle, il y aurait tout avantage à réunir en un seul ensemble les éléments divers que possède une localité, en faisant chanter des chœurs à toutes voix par les enfants de l'école unis à la société chorale, et, mieux encore, en faisant accompagner ce chœur par la société instrumentale. A la vérité, le répertoire fait encore défaut pour réaliser ces manifestations d'art populaire ; mais il se créerait nécessairement et facilement si ces manifestations entraînaient dans les mœurs ; et par là se trouverait consacré le progrès d'une institution qui, pourvu qu'elle ne reste pas dans l'état de stagnation où nous l'avons vue trop souvent, peut être appelée à rendre de grands services à la cause de l'art national.

Dans les villes importantes, principalement dans la capitale, les résultats acquis sont devenus très satisfaisants quand les groupements d'amateurs de bonne volonté ont pu être réunis sous une direction compétente et recevoir une impulsion favorable. C'est ainsi que l'Orphéon municipal de la

● ● ●
**« Si les sociétés
populaires de
musique peuvent
être sauvées, il
semble que ce
doive être par
l'influence de
l'école »**

ville de Paris, ayant aujourd'hui à sa tête M. Auguste Chapuis, inspecteur principal de l'enseignement du chant, réunit chaque année en un imposant groupement les meilleurs élèves des écoles primaires et ceux des cours d'adultes, constituant ainsi un chœur à voix mixtes de 900 exécutants, à savoir 300 voix d'hommes et 300 voix de femmes des cours d'adultes, et 300 voix d'enfants des écoles primaires, 150 garçons et 150 filles (ce dernier groupe pourrait être augmenté indéfiniment) ; un orchestre, presque entièrement composé des professeurs des écoles ainsi que d'élèves de cours libres rattachés à l'enseignement municipal, et complété, s'il est nécessaire, par un petit nombre de gagistes, (*ndle : aujourd'hui on dirait « supplémentaire »*) accompagne cette masse vocale, et cette armée harmonieuse a pu faire entendre ces dernières années des chefs-d'œuvre de la musique classique ou moderne, tels que les *Saisons* de Haydn, le *Déluge* de M. Saint-Saens, *Eve* de M. Massenet, le *Désert* de Félicien David, etc.

C'est dans cette manière de comprendre son rôle qu'est l'avenir de l'institution orphéonique. S'il est vrai qu'il ne saurait nulle part ailleurs qu'à Paris être réalisé des manifestations d'art aussi grandioses, du moins y peut-on trouver un exemple bon à suivre, fût-ce en en réduisant les proportions. Aussi bien les exécutions colossales ne sont-elles point une nécessité, et l'œuvre d'art populaire s'accommode volontiers de réalisations plus modestes.../... C'est la nécessité de s'en tenir à ces dernières seulement qui fut la principale cause de l'abaissement du style que l'on déplore dans les chœurs, pourtant écrits par des maîtres, qui formèrent le répertoire des premières sociétés chorales. Malgré tous leurs efforts, les Halévy, les Adam, les Gounod, les Thomas n'ont pu, avec ces moyens réduits, parvenir à écrire une seule page digne de survivre, et leurs successeurs, ne trouvant pas d'autres modèles et n'ayant pas les mêmes talents, ont fait moins bien encore. Ce qu'on appelle « style orphéonique » est aujourd'hui synonyme de vulgarité et de pauvreté.../...

Le rôle de l'école, il convient de le répéter, peut être décisif dans cette heureuse évolution.

Il a paru naguère un livre qui trace un exposé d'ensemble de l'institution orphéonique en France et à l'étranger, dans le passé et à l'époque actuelle, sous ce titre : *Monographie universelle de l'Orphéon (Sociétés chorales, Harmonies, Fanfares)*, par Henri MARECHAL et Gabriel PARES (1 vol. in-12, Paris, Delagrave). Rappelons que les candidats à l'examen pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales et les écoles primaires supérieures ont eu par deux fois à traiter le sujet suivant, libellé sous des formes peu différentes :

« L'institution orphéonique telle qu'elle existe en France est-elle la forme définitive de la grande musique chorale? Expliquer, s'il y a lieu, ce qu'il y aurait à faire pour perfectionner ou transformer cette institution et la rendre susceptible de l'interprétation des œuvres des grands maîtres. Quel serait le rôle de l'école dans cette transformation? »



*Julien Tiersot (1857-1936)
Musicologue et compositeur français,*

Note des organisateurs du colloque :

Ces deux textes datent vraisemblablement de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle.

Texte 3, « La question de l'orphéon : un exemple de complexité musicale et sociale

L'orphéon est l'une de ces pratiques musicales que tous les historiens de la culture et musicologues connaissent de nom et que très peu d'entre eux ont étudiées concrètement. Ce n'est pas un sujet "porteur" pour un musicologue car le répertoire des Orphéons a, depuis le XIXe siècle même, la réputation d'être de basse qualité technique et donc sans intérêt aujourd'hui. Cet état de fait a entraîné la quasi disparition des partitions et de la presse orphéonique des bibliothèques, ce qui rend le répertoire indiqué par les sources difficile à cerner et à analyser. C'est donc un domaine de la pratique musicale et de la sociabilité dans lequel les "représentations" construites depuis plus d'un siècle l'emportent sur le "savoir" historique. L'Orphéon n'en pose pas moins de multiples questions interdépendantes qui pourraient se résumer à comprendre pourquoi cette pratique ne s'est pas intégrée dans le champ musical ni en son temps, ni dans l'histoire.

1. Questions de frontières

La question de l'appellation est d'abord à élucider. Le même terme désigne en effet une société chorale créée vers 1850, une harmonie dans les années 1890, une harmonie-fanfare de l'entre-deux guerres. Socialement et musicalement, ces sociétés n'ont rien de commun, même si des continuités apparentes (même nom et même bannière, même parrainage municipal, par exemple) peuvent tromper. Leurs places dans le champ musical sont évidemment différentes.

Le recrutement, à partir de quelques cas provinciaux connus, apparaît socialement contradictoire. Le consensus historique se fait généralement sur un recrutement populaire, d'un niveau un peu plus élevé en Province qu'à Paris. Il faut déjà s'interroger sur ce terme. A t-il le même sens lorsqu'il auto-désigne la bourgeoisie conquérante de la Monarchie de Juillet et lorsqu'il désigne, sous la plume de commentateurs des classes dirigeantes, les salariés du Second Empire ? Peut-on, comme au début de ce siècle, confondre ce recrutement populaire avec la classe ouvrière, lorsqu'on parle des chorales du Second Empire ? Il faut ensuite observer la complexité des situations. Certains orphéons ont été constitués autour de 1850, dans la continuité d'une société philharmonique et re-

crutaient prioritairement parmi les rentiers et les salariés périphériques de la rente (employés de la Caisse d'Épargne, clercs de notaire, géomètres, etc ...), d'autres, dans les mêmes années s'ouvrent aux artisans et aux compagnons, d'autres encore, dans le prolongement des orphéons des écoles normales, regroupent autour de l'instituteur du village des paysans-ouvriers peu alphabétisés.

L'initiative de la création (qui détermine la finalité) est d'origine multiple. Elle peut venir des autorités administratives, municipalité ou plus souvent préfet, d'un groupe de notable, d'une paroisse, plus tard d'une entreprise. Mais elle peut aussi venir d'un groupe populaire, éventuellement parce qu'il sera longtemps plus facile de se réunir sous un prétexte musical que politique ou syndical.

Le répertoire est évidemment fonction du projet (pédagogie, charité, sociabilité ...) et du recrutement. Le dénominateur commun des morceaux de concours ne doit pas être confondu avec l'ensemble du répertoire. Le célèbre chœur Trotebas de Marseille, qui fréquente il est vrai assez peu les concours (et ne semble pas en tirer gloire à Marseille), chante Cherubini et Beethoven, participe au festival Berlioz. Il est pourtant, statutairement, un orphéon parmi d'autres. Ailleurs les romances et la musique de chambre, les messes de charité, font l'ordinaire de la pratique en contradiction claire avec la représentation populiste de l'Orphéon. Mais les cours gratuits de musique s'ouvrent un peu partout, financés par les municipalités le plus souvent, et constituent des orphéons avides de médailles et de voyages. L'explication est probablement d'ordre musical et les chœurs formés d'"amateurs", c'est-à-dire de personnes pratiquant déjà la musique avant d'intégrer l'orphéon ont une plus grande capacité d'apprentissage et peuvent mettre au point les morceaux de concours en quelques semaines parallèlement avec les programmes destinés à l'entretien de la sociabilité locale.

A cette question de définition du répertoire, s'ajoute celle de l'analyse de la part spécifiquement orphéonique. Sur quels critères esthétiques par

● ● ●
**« Le répertoire
est évidemment
fonction du
projet et du
recrutement »**

exemple doit-on juger une musique qui ne peut (du fait du projet) regarder vers la nouveauté et limite ses moyens techniques ? Doit-on l'entendre de la même façon que les œuvres de Berlioz, ou que celles des chansonniers contemporains ?

2. Questions de méthode



« Dans tous les cas, il reste une pratique riche d'enjeux sociaux »

Au delà de ces questions descriptives, il reste d'importantes questions de méthode. En effet, il faudrait tenter d'expliquer pourquoi les rares historiens qui ont étudié l'orphéon n'ont pas cherché à élucider ces questions.

C'est-à-dire à comprendre la complexité de ce mouvement social. Il ne s'agit pas bien sûr de mettre en cause le sérieux des travaux antérieurs, mais de pointer les présupposés qui motivaient probablement leurs enquêtes et qui les ancrent dans des représentations. Le fait que le principal article sur le sujet ait été publié par une revue d'ethnologie et que la seule étude historique récente propose des allers-retours entre l'histoire (pratiques parisiennes du Second Empire notamment) et les pratiques contemporaines en milieu rural, considérées comme une continuité, situe bien les points de vue adoptés.

Il faudra aussi sans doute s'interroger sur le relatif silence des historiens. Le mouvement orphéonique est-il trop en contradiction avec la vision de la classe ouvrière héritée du marxisme pour que l'histoire sociale l'ait évité ? A-t-il été jugé futile, dans un contexte social douloureux, parce que tourné vers le loisir ? Représente-t-il, dès les années 1880, la mauvaise conscience des amateurs qui se sont associés sous le Second Empire, à travers l'orphéon, au projet de réconciliation des classes antagonistes ? S'est-il trop compromis avec des pratiques musicales considérées comme simplistes (chœurs à trois voix consonantes au moment où le langage harmonique s'élargit) pour intéresser les musiciens et les musicologues ?

Dans ce sens, les tentatives de tirer l'orphéon vers les musiques populaires, au nom de principes fondateurs historiquement mal éclaircis ne pouvaient que repousser dans l'ombre une pratique musicale jugée à l'aune des institutions professionnelles centrales. Faire de l'orphéon une pratique populaire (au sens ouvrieriste) renforce l'idée de basse qualité du répertoire, puisque l'orphéon

participe alors à une entreprise d'aliénation, en combattant les musiques populaires d'origine paysanne et/ou ouvrières et en contrôlant les loisirs populaires (ce qui est évidemment une réalité mais pour les orphéons organisés en direction des classes populaires). Le système de représentations est donc clos.

Replacer l'orphéon dans une variété de situations sociales, dans la complexité d'une institution de vastes dimensions (historique, sociale, spatiale, quantitative) appelle à nuancer ces constats et à s'interroger par exemple sur le processus de filtrage (collectage et harmonisation) du répertoire paysan en cours de disparition, mis en place souvent par les animateurs de l'orphéon (Tiersot dans l'Ain par exemple) en parallèle avec l'élaboration du répertoire orphéonique, mais apparemment sans convergence.

L'enjeu de la question orphéonique ne pourra être compris qu'au terme d'une nécessaire remise en étude de ce mouvement musical et social. S'il se limitait, à quelques exceptions locales près, à une pratique sommaire de chœurs de circonstance et de pièces de concours écrits par des musiciens de faible talent, le dossier pourrait être refermé sans trop de dommage pour son versant musical. Si en revanche, cette pratique s'avère riche et variée, comme quelques premières enquêtes le montrent, son étude pourrait éclairer utilement une époque assez peu connue en dehors des ouvrages lyriques et des sociétés de concert parisiennes. Elle pourrait aussi éclairer la fondation d'un type de pratique amateur (par participation et non par audition passive) qui perdura jusqu'au milieu du XXe siècle. Dans tous les cas, il reste une pratique riche d'enjeux sociaux, à une période charnière pour le capitalisme industriel français, qui ne pourra être comprise que par une étude systémique.

3. Questions de genre

Au delà de la question de méthode, l'orphéon pose aussi des questions à l'histoire de la musique et il faut en chercher les réponses dans le rapport à la société. Ainsi la comparaison avec l'Allemagne et l'Autriche montre un investissement des compositeurs "agrés" par les instances de validation du champ musical, comme Schubert, Brahms, Wolff, Schuman, qui écrivent pour les cercles d'amateurs, sans mettre en cause leur position, et peut-être même en la renforçant.

L'enjeu de cette comparaison est de comprendre comment le modèle "beethovénien" (musique sérieuse opposée au divertissement) s'est décliné dans les pays germaniques en une pratique "bourgeoise" de sociabilité, avec des concessions de langage, mais sans renoncement à l'idéal musical affirmé. Alors qu'en France le modèle musical "classique", pratiqué parfois par les mêmes amateurs (quatuors et symphonies de Haydn, messes et symphonies de Mozart et de Beethoven ...) est resté étranger à la pratique orphéonique. L'étalement, en France, concerne même le "renouveau palestrinien", qui s'instaure dans les mêmes années que l'orphéon et ne semble pas l'avoir influencé, suscitant un autre type de chorales.

On peut aussi constater qu'en Allemagne, comme en Angleterre, le chœur à voix mixtes (avec deux voix de femmes et non plus une ou deux voix d'enfant et la haute contre chantée par les premiers ténors) apparaît autour de 1840 dans les milieux amateurs. (Il faut, sur ce point, et comme en France distinguer les pratiques aristocratiques ainsi que les concerts payants, où le chœur mixte est pratiqué depuis la seconde moitié du XVIIIe siècle, et la sociabilité bourgeoise, traditionnellement masculine). Ce n'est pas une question marginale puisqu'elle touche à la définition du loisir et à la répartition des rôles des hommes et des femmes dans cette sphère. Plus accessoirement et d'un point de vue strictement musical, le dispositif à voix mixtes déplace l'ensemble de l'écriture chorale vers l'aigu et privilégie la voix de soprano, ce qui change considérablement la perception auditive.

Pourquoi ce décalage en France, avec des compositeurs spécialisés dans le marché (apparemment rémunérateur) de l'orphéon qui de ce fait sont marginalisés dans le champ de la musique d'opéra et de concert ? Pourquoi l'ouverture tardive au répertoire à voix mixtes, pourtant (ou parce que) pratiqué par les professionnels ? La séparation sacré/profane doit aussi être examinée. L'orphéon, dans une logique convergente avec celle de l'Église, de contrôle et/ou de raffinement des classes populaires, mélange ordinairement les genres. Cette liaison lui coûtera sans doute cher au moment où l'Église, et ses chorales, s'opposeront à la République. Il semble que dans les pays germaniques, où la pratique musicale religieuse est forte et ancienne, les cercles musicaux aient adopté un répertoire plus clairement profane.

Un chantier ouvert

L'orphéon est finalement une tentative d'endiguer le mouvement de la société, d'une part en refusant la constitution de classes sociales antagonistes, par une pratique musicale en apparence égalitaire et par l'acculturation des classes populaires à la culture dominante qu'elle propose (paternalisme durable ou idéologie propre au Second Empire et emportée par l'échec de celui-ci ?), et d'autre part en maintenant des pratiques musicales prérévolutionnaires comme le chœur d'hommes (dans la continuité des chansons bachiques, de confréries et franc-maçonnerie) ou le chœur d'église (avec dessus chantés par les garçons élèves de l'orphéon), en leur ajoutant des paroles d'essence réactionnaire (la sagesse paysanne, le courage des Gaulois, etc.) ?

Ou bien, représente-t-il une voie spécifique de modernité musicale et sociale en ouvrant des cours de musique (en même temps que le mouvement d'alphabétisation) pour les classes moyennes, en faisant entendre de la musique hors des cercles fermés des classes dirigeantes, en faisant voyager les classes populaires (invention d'un tourisme culturel de masse comme moyen d'émancipation ?), en proposant un schéma mental de répartition des richesses (matérielles et immatérielles) limitant les conflits sociaux (en opposition avec le schéma répression/surveillance), en engageant les milieux traditionnels (petites entreprises, artisans, professions libérales, église catholique) dans la modernité économique (paroles "progressistes" des chants dédiés à la machine à vapeur, participation aux expositions industrielles, caisse de retraite mutualiste des anciens orphéonistes, ...) ? A travers l'exemple de l'orphéon apparaît encore une fois clairement la complexité du champ des interrelations musique-société qui reste largement à explorer.

*Georges Escoffier
enseigne l'économie et la sociologie de la musique
à l'université de Lyon I*

Source : réseau intelligence de la complexité
programme européen MCX, Modélisation de la
complexité : www.mcxapc.org

Annexe 3, se documenter

Ouvrages

- « *Les travaux d'Orphée – 150 ans de vie musicale amateur en France* »
339 p. - Philippe GUMPLOWICZ – éditions Aubier
- « *Les mondes de l'harmonie – enquête sur une pratique musicale amateur* »
305 p. - Vincent DUBOIS, Jean-Matthieu MEON, Emmanuel PIERRU – éditions la Dispute
- « *Harmonies 2 000 – une pratique musicale pour le troisième millénaire* »
175 p. - publication FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace) – www.fsma.com

Opuscules

- « *Une pratique créatrice, l'orchestre d'harmonie* »
64 p. - publication ARIAM IdF (*association régionale d'information et d'actions musicales d'île de France*) – www.ariam-idf.com
- « *Les orchestres d'harmonie en Alsace* »
synthèse de l'étude – 44 p. – publication FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace) www.fsma.com
- « *Regards sur les pratiques musicales en amateur...* »
actes de colloque – 20 p. – publication FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace) www.fsma.com
- « *Diriger un ensemble amateur en 2008* »
actes de colloque – 44 p. – publication FSMA (fédération des sociétés de musique d'Alsace) www.fsma.com

Ressources informatiques

- « *Cartographie nationale des pratiques en amateur* »
5 000 associations et écoles – CMF (confédération musicale de France)
<http://www.cmf-musique.org>
- « *État des lieux des pratiques amateurs de la ville de Paris* »
plus de 2 000 contacts – MPAA (maison des pratiques artistiques en amateur)
<http://www.mpaa.fr/Carnet>
- « *Librairie en ligne de la cité de la musique* »
une mine d'or - <http://www.cite-musique.fr/boutique/index.asp>
- « *Complément d'objet* »
lettre électronique du développement culturel du Ministère de la culture et de la communication

Éditeur :
Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace

Direction de la publication :
Fernand Lutz, président FSMA

Responsable de la communication :
Jean-Marie Schreiber, vice-président FSMA

Rédaction :
Sylvain Marchal, conseiller artistique FSMA

Suivi administratif et financier :
Jean-Claude Kuntzel, directeur administratif FSMA

Conception et réalisation graphique :
Estelle Tritschler, chargée de communication FSMA

Retrouvez toutes les publications de la FSMA sur son site Internet
www.fsma.com, rubrique « Études »



Fédération des Sociétés de Musique d'Alsace
2, rue Baldung Grien
67000 STRASBOURG

Tel : 03 88 35 11 25 - Fax : 03 88 35 11 27
fsma@fsma.com - www.fsma.com

La FSMA, affiliée à la CMF, est centre de ressources partenaire de la DRAC Alsace, de la Région Alsace, du Conseil Général du Bas-Rhin, du Conseil Général du Haut-Rhin

