

**Nicolas Sidoroff**

## Deux exemples de pratiques musicales au crible de l'éducation populaire

In : Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale « Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique : nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique », 2015

---

Citer ce document / Cite this document :

Nicolas Sidoroff. *Deux exemples de pratiques musicales au crible de l'éducation populaire*. In Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale « Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique : nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique », 2015

<http://www.cfedem-rhonealpes.org/jfrem2014/communications/sidoroff.pdf>

---

CC - BY - NC



## DEUX EXEMPLES DE PRATIQUES MUSICALES AU CRIBLE DE L'ÉDUCATION POPULAIRE

Nicolas Sidoroff \*

\* Cefedem Rhône-Alpes – [nicolas.sidoroff@ouvaton.org](mailto:nicolas.sidoroff@ouvaton.org)

---

*Mots-clés : éducation populaire, politique, pratique musicale, transformation sociale, expérience*

*Résumé. Cette contribution détaille deux manières de « faire » et « faire faire » de la musique au travers de trois balises issues de l'éducation populaire, considérée comme « travail de la culture dans la transformation sociale et politique ». La première est l'implication personnelle comme acteur, ou l'intérêt à l'action et la confiance. La deuxième : la production culturelle, ou production de connaissances, de représentations, de sens. Et la troisième : la modification du mode de développement, ou les questions sur la socio-économie. Ces expériences musicales passées au crible de ces balises révèlent les influences de quelques ingrédients nécessaires pour susciter et accompagner des apprentissages politiques en renforçant l'exigence musicale.*

---

Convention d'écriture : dans l'ensemble du texte, le « nous » désigne une communauté humaine élargie, le « on » désigne le collectif concerné par l'action dont il est question.

### 1. Introduction

Un grand nombre de mes activités et recherches relie les pratiques artistiques en situation (principalement musicales) à leurs dimensions sociales et politiques. Je vais présenter des manières de faire dans lesquelles j'ai été impliqué, de la façon dont je les formalise maintenant. Je ne suis pas « neutre », mais investi et engagé, ce qui est absolument compatible avec un minimum de distance et une rigueur dans ce travail d'analyse. Ces pratiques sont collectives, donc impliquent aussi un certain nombre de personnes que je souhaite ici remercier vivement pour le partage joyeux de ces aventures.

Cette présentation se base sur des concepts issus de l'éducation populaire... plus précisément d'une éducation populaire particulière : celle qui se définit comme la construction des savoirs sociaux stratégiques ou comme « le travail de la culture dans la transformation sociale et politique ». C'était l'hypothèse de travail de l'Offre Publique de Réflexion (OPR) sur l'éducation populaire<sup>1</sup>, entre 1998 et 2001 (Lepage, 2001 ; Ministère de la Jeunesse et des Sports, 1999). Cette analyse de pratiques musicales explore certaines questions d'ordre politique. J'entends par politique, ici, un label permettant de désigner ce que nous avons le pouvoir collectif de transformer dans la société. Par exemple, dire que tout est politique veut dire que, collectivement, nous pouvons tout changer ! Ou alors ce label « politique » permet de signifier ce pouvoir, par exemple quand je parle des dimensions politiques des pratiques musicales. Ce type de questions et les apprentissages en lien

---

<sup>1</sup> Nous n'avons pas encore suffisamment saisi l'ampleur philosophique ni l'importance politique de cette démarche. Nous pouvons la faire commencer en 1993 ; elle passe par les séminaires de directeurs de la Fédération Française des MJC (FFMJC) avec Luc Carton<sup>2</sup> dont je vais parler, puis par les Rencontres de la Sorbonne en 1998 et elle a un arrêt brutal en 2001. Les suites sont à chercher entre autre du côté de l'Offre Civile de Réflexion (OCR) « Éducation populaire & Transformation sociale ! », des SCOP d'éducation populaire, etc.

peuvent être qualifiés, et le sont souvent d'ailleurs, d'apparemment « non-strictement musicaux (ou artistiques) », donc mis de côté, négligés ou oubliés, volontairement ou involontairement dans beaucoup de situations artistiques.

Je vais m'appuyer sur mon expérience musicienne passée au crible de trois « balises ». Elles sont issues de quatre séminaires sur l'éducation populaire qui ont eu lieu entre 1995 et 1996, avec Luc Carton<sup>2</sup> et des directeurs de MJC, dans le cadre de la Fédération Française des MJC (FFMJC). Ce travail a été une des étapes essentielles menant à l'OPR sur l'éducation populaire. Quatre « Lettres de la FFMJC » en rassemblent les compte-rendus... *{les faire circuler avec des post-it : aux pp. 18-24-37 de la Lettre de la FFMJC n°8 pour les balises ; aux pp. 4-5 de la Lettre de la FFMJC n°9 pour la démarche. Et les laisser à disposition pendant les JFREM}*. Pendant ces séminaires, ils ont établi six balises utilisables « comme analyseurs de nos actions du point de vue des rapports entre éducation populaire et démocratie » (Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 18). Je propose donc de travailler les trois premières « balises », au travers de la présentation de deux pratiques musicales, une première où je fais de la musique et une autre où je fais faire de la musique.

## **2. Première balise : l'implication personnelle comme acteur, ou l'intérêt à l'action et la confiance**

Sa présentation commence ainsi : « Le porteur de projet est impliqué et fondamentalement intéressé à ce qu'il va générer, créer ou proposer. Il a un intérêt personnel (politique ou poétique) à engager l'action. On ne travaille pas pour les autres, on travaille à de l'émancipation collective qui passe par l'implication de soi. [...] S'impliquer, c'est précisément prendre acte de ne plus être institué par le vide, et qu'il y ait donc de nouveau de la capacité instituante. Cela suppose de reconnaître que pour être acteur, on dépend de la capacité des autres d'être acteurs ! ». D'où la notion de confiance : « le plus important des critères d'une action d'éducation populaire est probablement la confiance [...] On a confiance en soi quand les autres vous font confiance » (Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 19, p. 21 et p. 31)<sup>3</sup>.

### **2.1. Une première pratique musicale : Miss Goulash**

Alors... prenons une situation musicale : la création collective du répertoire d'un groupe de musique, Miss Goulash. Sous cette appellation, le groupe a existé entre 2000 et 2008, mais cette aventure a commencé bien avant, et continue encore sous d'autres formes. Ne pouvant tout raconter, je précise juste deux éléments fondamentaux :

*-L'hétérogénéité des membres* : de la chanson française presque acoustique au hardcore, en passant par le free-jazz, l'électroacoustique ou le country-rock. On a été entre 8 et 12 dans cette aventure d'un groupe de musique plutôt classé « musiques actuelles amplifiées », avec 3 filles. Certes, ce n'est pas la parité mais infiniment fois plus que de nombreux groupes de « rock »... Cette hétérogénéité n'est pas le fruit du hasard, mais d'une construction, d'un processus d'agglomération de personnes : une action remarquable d'ouverture d'une école de musique sur le monde et son voisinage<sup>4</sup> ! On était donc en présence d'une assemblée de manières de faire de la musique extrêmement diverses. Mais

---

2 Luc Carton, philosophe belge, était à l'époque directeur de recherche à la Fondation Travail-Université de Bruxelles. Il travaille aujourd'hui au Service général de l'inspection de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, comme inspecteur-directeur, chargé de mission sur l'évaluation des politiques publiques.

3 Les Lettres de la FFMJC citées ici sont les sources des textes sur ces balises ou critères. Nous pouvons retrouver des extraits dans l'étude *Éducation populaire et musiques amplifiées* (Van Colen, 2002, pp. 21-22) et *Enseigner la Musique n°11* (Cefedem Rhône-Alpes, 2011, p. 194).

4 Il est question ici des dispositifs dit des « scènes musicales » et « post-scènes musicales » à l'École Nationale de Musique (ENM) de Villeurbanne, portés par Gilles Laval et Giacomo Spica. La vie musicale pourrait beaucoup gagner à une recherche sur cette démarche...

on se retrouvait dans deux plaisirs et envies : l'expérimentation (essayer des choses, tout était prétexte à musiquer ensemble) et les musiques dites ouvertes, improvisées (dites aussi innovatrices depuis plus de 40 ans), etc. ;

-*Une manière de fonctionner en groupe* : un des principes était que, pour un set, chaque personne était en charge d'amener de la matière pour un morceau et d'organiser le travail collectif pour le mettre en place. Se trouvaient alors convoqués... la diversité des profils et des parcours, les idées sur papier (de la portée 5 lignes « classique » au graffiti), les idées enregistrées, exposées à l'oral, chantées ou textuelles, des « lecteurs » et des non-« lecteurs », de ceux qui veulent lire la musique ou pas ou plus (cette distinction ne recouvre pas la précédente), ceux qui aimaient fixer très vite, d'autres presque jamais, les plus ou moins dirigistes, les plus ou moins détaillés ou précis sur certains aspects mais pas d'autres, les goûts des uns et des autres, les règles et leurs plus ou moins transgressions, les défis qu'on se lançait, les habitudes et les comforts qu'on repérait pour les mettre à mal ensuite, etc. Et notre nombre créait, de fait, des obligations très régulières, disons même constantes de réarrangement-transformation, suivant les présences-absences de certaines personnes. Cette longue liste n'est pas exhaustive, mais elle montre que le nombre et la diversité des conditions d'activité nous rapprochent fortement des situations rentrant dans la théorie du chaos, où un microchangement à un endroit peut avoir des conséquences fondamentales à un bout de la chaîne. Une autre manière de dire cela est que des graines de créolisation (Édouard Glissant) étaient très souvent plantées et cultivées. Ou, en reprenant les mots et concepts de la communication de Karine Hahn et Jean-Yves Haymoz : des « ça colle pas ! » apparaissaient presque à chaque étape. C'était bricolage (Claude Lévi-Strauss), braconnage (Michel de Certeau), ajustement, perturbation, dé- et re-positionnement (Christian Maurel) à presque tous les étages, joyeusement. Le modèle était donc beaucoup plus un *proposer-disposer* que le composer-imposer. On proposait des choses sur la table commune, les autres en disposaient et ainsi les transformaient ou faisaient de nouvelles propositions au départ de celles-ci.

Je me déclare souvent « propositéur »... En plus d'un plaisir à une prononciation limite scatologique, cela permet de prendre à contre-pied le compositeur pseudo-individuel-démiurge.

## **2.2. Pour revenir à l'implication-confiance :**

Économiquement parlant, Miss Goulash était « invivable », au vu du nombre, des étiquettes esthétiques, des réseaux économiques dans lesquels on était inscrit. Donc le groupe ne vivait que par ce que nous pouvons appeler un investissement et un intérêt poétique bienveillant de ses membres. On avait une base commune dans une militance à faire vivre ces musiques et manières de faire, en soutenant les lieux qui les rendent possibles et visibles, en allant dans d'autres lieux les présenter et en discuter, les écoles de musiques par exemple : ce que nous pouvons appeler un investissement et un intérêt politique.

Et on fonctionnait avec une immense confiance dans nos capacités à proposer et disposer : c'était notre énergie vitale. Proposer-disposer... pour la matière musicale et pour tous les aspects de la vie de groupe. On travaillait avec l'équivalent de « représentants mandatés » : ceux qui négociaient les dates ou ceux qui allaient au mastering étaient envoyés par le groupe avec un mandat construit et une grande confiance.

## **3. Deuxième balise : la production culturelle, ou production de connaissances, de représentations, de sens**

Tout est dans le titre : « production culturelle », mais précisons : la pratique n'est pas de la consommation culturelle, ce n'est pas l'élaboration d'un produit culturel, c'est une production culturelle. « Culturel » est utilisé ici dans une large définition, voir par exemple la déclaration

universelle sur la diversité culturelle de l'Unesco en 2001, ou celle de Fribourg sur les droits culturels en 2007. Cela veut dire permettre « aux acteurs de se situer comme producteurs de représentations ». Ainsi la maîtrise de l'action peut devenir sociale, c'est-à-dire mettre en jeu « la capacité de ré-interpréter le monde politiquement, à la faveur de cette petite maîtrise » d'action (Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 20).

### **3.1. Une autre pratique : l'appropriation musicale de l'Espérance**

C'était un projet des Passeurs d'Art : une association de pratiques artistiques, notamment de musiques actuelles, pendant l'année scolaire 2012-2013. Celle-ci venait d'être relogée dans le sous-sol d'un des chalets du village de l'Espérance, dans la vallée verte en Haute-Savoie. L'architecture est de Maurice Novarina dont le fonds est aux archives du Conseil Général (CG). Il est né, a beaucoup travaillé et est mort dans ce département. Ce village a été construit à la sortie de la seconde guerre mondiale comme un aérium (établissement de repos au grand air). Son histoire est longue et riche, faisant intervenir une congrégation de sœurs belges ou différentes utilisations comme centre de vacances, etc. Entre 2006 et 2012, il finit comme « Centre Défense Deuxième Chance », géré par l'établissement public d'insertion de la Défense (ÉPIDe) sous la tutelle de trois ministères : la Défense, l'Emploi et la Ville, avec un partenariat avec le ministère de l'Éducation Nationale. Ce centre venait de déménager et de libérer les lieux. Pendant la première année d'installation de cette association, on a cru à l'opportunité de monter une action avec le Conseil Général pour mettre en valeur, en son et lumière ce lieu et cette histoire. Le temps nous a manqué pour monter un projet solide avec des partenariats et des croisements que l'histoire et le contexte de la vallée demandaient et permettaient. La plupart des structures avaient déjà leurs programmes définis et commencés. Avant la date de dépôt d'un dossier, on n'a pas pu mener des enquêtes un peu plus poussées sur les gens qui sont passés par ce village au cours des 70 dernières années. Le projet s'est donc fait à minima, plus comme une collection de présentations une fin d'après-midi réunissant quelques acteurs à ce moment-là, plutôt qu'un événement conséquent, construit et pensés à plusieurs, vraiment en lien avec le lieu etc. Je vais détailler ici le travail spécifique fait avec les élèves-musiciens de l'association, qui avaient entre 10 et 50 ans.

Dans le cadre de ce travail musical, on a pris le temps de visiter les lieux plein de surprises : au détour de l'exploration, on trouve une piscine, une patinoire sous un trapèze avec une scène amovible, un grand champ en pente, un terrain de foot, des réfectoires, des chambres, des petites pièces vides évoquant des cellules médicales, des bâtiments annexes... On a pris le temps d'échanger autour des derniers occupants : le Centre Défense Deuxième Chance, et le partenariat entre le ministère de la Défense et celui de l'Éducation Nationale qui a posé question... Et on a, entre autre, travaillé des manières d'écrire et faire de la musique à partir de scénarios, de graphismes, de films, etc. Je proposais des dispositifs permettant aux élèves de proposer eux de la musique au groupe et des idées pour la restitution-mise en valeur finale.

Associer ces élèves à la construction-production de la musique et d'un spectacle fêtant ce lieu a permis de commencer à questionner ensemble, de façon inhabituelle un certain nombre d'idées et de problèmes de société. Sont arrivées par exemple, des questions comme... le ministère de la Défense, ça fait quoi comme bruit / son / musique / geste ? Et cela crée quoi, cela demande quoi comme représentation scénique / rapport au public / etc. ? À la fin de seconde guerre mondiale et aujourd'hui ? Et quand il rencontre le ministère de l'Éducation Nationale ? Un rebond dans la vie comme une deuxième chance, cela peut faire quelles musiques ? En quoi ce rebond est différent de ceux du ballon de basket trouvé au coin d'un bâtiment ? Un chalet-une église de Novarina, comment se distinguent-ils d'autres chalets ou églises ? Et en rapport à d'autres chalets ou église de cette vallée ? On devenait progressivement tous plus sensibles aux lieux et aux circonstances, aux sons émis et/ou perçus dans ces situations.

On a fabriqué un spectacle, produit de la culture et du sens, travaillé des représentations. Et : plus on creusait ces sens et représentations, plus la musique produite s'affinait, elle prenait une couleur,

une spécificité, une épaisseur ; plus les idées de spectacles devenaient spécifiques au lieu et intéressantes-pertinentes par rapport à celui-ci. Ainsi, la volonté de faire des choses délicates et précises s'intensifiait et des maîtrises musicales devenaient nécessaires...

### **3.2. Et en passant par Miss Goulash**

Pour revenir et continuer sur Miss Goulash, la matière musicale se travaillait donc par des : proposer-disposer sur la table commune. Tout ce que faisait tout le monde se retrouvait constamment ré-interrogé. Les propositions de départ amenées par une seule personne avait un référent de fait, qui jouait souvent le décideur final. Certains déléguaient une partie du travail collectif. Plusieurs propositions étaient portées de manière partagée (suite à une improvisation, un travail commun, etc.), d'autres venaient de l'extérieur (comme des commandes ou des rencontres : « j'aimerais bien faire cela avec vous... OK ! ») et on était plusieurs à les prendre en charge, en incluant les personnes « extérieures ». Ceci nous a amené à questionner les prises de décisions, dans le même temps qu'on se rendait compte qu'on se retrouvait à avoir des fonctionnements de type « animation de groupe pour de l'intelligence collective » : on faisait des équivalents de tours de table d'idées musicales, des équivalents de brainstorming, du travail par petits groupes (comme dans des ateliers dans des grandes réunions), des organisations d'assemblée de délibération, etc... On n'utilisait pas ces termes, on parlait juste de « réunions », « répétitions », « barbecues »,... Un morceau est même passé par une phase d'élection pour choisir l'option retenue ! Plus on prenait conscience de l'ensemble de ces choses, plus notre musique gagnait en intensité en personnalité et en épaisseur, s'affirmait ; plus on était fins et sauvages en même temps ; plus nos exigences augmentaient en se précisant...

Et les longues heures dans un camion neuf places aident beaucoup aussi ! C'est devenu assez vite un autre principe : voyager le plus souvent tous ensemble et « lentement ». C'était une manière de faire un travail réflexif et prospectif en mots et phrases : ce n'était pas notre formulation de l'époque, mais ce que l'on faisait. Et ces temps nous permettaient de refaire le monde dans tous les sens et plusieurs fois ! Cette prise de recul sur le fonctionnement collectif réinterrogeait directement d'autres manières de faire et de prendre des décisions, dans les politiques publiques par exemple.

## **4. Troisième balise : la modification du mode de développement, ou les questions sur la socio-économie**

Il s'agit de pousser cette production culturelle un cran plus loin... Le mode de développement correspond à la manière dont s'articulent les trois champs : économique (production, consommation), social (redistribution, répartition) et culturel (signification) (Lettre de la FFMJC n°7, 1995, p. 15, et Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 8). « L'action culturelle ne se donne pas "la culture" pour finalité. Elle doit interroger le mode de production, c'est-à-dire la socio-économie. Ces actions sont des actions métaphoriques, qui ont donc un statut de type symbolique : il rend possible l'organisation de la confiance, la transformation symbolique du réel. [...] Il s'agit précisément de leur [les gens] permettre de valoriser leur expérience de l'histoire pour l'histoire des autres [...] Il ne s'agit pas de transformer le monde mais de montrer qu'il est transformable » (Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 21).

Comment transformer les représentations du monde ? Je commence à avoir plusieurs points d'entrée pour assez vite interroger la socio-économie par la pratique musicale, qu'elle soit de l'ordre du faire ou du faire faire de la musique. Je n'en détaillerai qu'un seul ici.

#### **4.1. Les deux pratiques musicales et le droit de propriété intellectuelle**

Le travail en proposer-disposer de Miss Goulash, comme le travail avec une thématique discutée-travaillée ensemble pour l'appropriation musicale de l'Espérance, peut poser assez immédiatement la question de ou des « auteurs » de la musique ainsi construite... Il y a très clairement un travail de quelques-uns et au moins un travail équivalent du groupe entier pour s'approprier et transformer ce qui est mis sur la table commune. Mais qui peut s'en déclarer propriétaire ? Si en plus, nous rajoutons l'honnêteté de reconnaître l'ensemble des influences qui peuvent être de l'ordre...

- Des circonstances et contextes : à la Staklena Banka<sup>5</sup> de Mostar ou à l'inauguration d'un café-concert du centre lyonnais, on ne crée et joue pas la même musique ;
- Des surprises ou imprévus (plus ou moins prévus) : la panne d'électricité ou le passage bruyant d'un train au milieu d'un morceau, la sonnerie d'un réveil à une heure donnée ;
- Des références ou du déjà-là<sup>6</sup> : quand on joue ou propose cela, cela vient en partie d'une plus ou moins « digestion » de ceci.

Nous pouvons rajouter à ce début de panorama la complexité du fait que chaque personne est irremplaçable par son travail dans le proposer-disposer des créations et réalisations, mais est en fait remplaçable ! Par exemple dans Miss Goulash, quand notre batteur était intermittent sans beaucoup de disponibilité, on l'a remplacé certaines fois, et avec deux personnes différentes. Notre guitariste a été longtemps très malade pendant l'aventure, on a fait avec et sans lui, et avec d'autres, etc. Dans le travail à l'Espérance, avec les emplois du temps des uns et des autres, le groupe d'élèves se modifiait légèrement à chaque séance.

Alors, les droits d'auteur deviennent vite une question à instruire, et derrière se cache la problématique de la « propriété intellectuelle », donc le droit de propriété, donc un des piliers du système actuel, donc... Un des conflits majeurs de notre époque s'ouvre ! Dans notre société, avec les possibilités et facilités numériques de copie à l'identique en grand nombre, avec la montée des questions de gratuité, avec la place de plus en plus importante pris par certains modèles coopératifs ouverts (comme wikipédia) contre ceux compétitifs concurrentiels fermés, avec le développement des associations de réflexions-actions sur les biens-communs (eau, air évidemment mais aussi connaissances, savoirs,...), avec les histoires de brevet sur le vivant ou les médicaments, avec les logiciels libres qui ont montré enfin au grand jour les usages de « licence libre », etc. : que devient le droit à la propriété ? Que veut dire « être propriétaire de » ?

Un grand nombre de documents permettent d'instruire ce dossier, et de poser des contradictions, d'une part entre différents intérêts et visions du monde, et d'autre part au sein même des différentes parties prenantes. Par exemple dans l'histoire... *{faire circuler : « La déclaration des droits de l'homme et du citoyen » de 1793, avec des post-it sur les articles 1, 2, 16, 18 et 19 ; et « Qu'est-ce la propriété ? » de Pierre-Joseph Proudhon de 1840 : dont le sous-titre est « recherche sur le principe du droit et du gouvernement » qui indique bien les conséquences d'une réflexion sur le sujet, avec des post-it sur l'intro p. 128, et la déconstruction d'une partie de l'article 2 de la déclaration ci-dessus pp. 166-176. Et les laisser à disposition pendant les JFREM}*. Plus la complexité et les contradictions présentes dans une instruction rigoureuse de ce dossier apparaissent, plus les choix de déclaration des auteurs des musiques deviennent difficiles. Mais la musique travaillée, elle, s'affine, se détaille et gagne en énergie et pertinence.

---

5 La Staklena Banka de Mostar (Bosnie) est située sur l'avenue séparant les côtés croate et bosniaque de la ville. En 2001, c'était encore un bâtiment encore en ruine, gris-noir et vide. Six ans après les accords de paix, on retrouvait encore des douilles sous la poussière... Pour ma part, pendant et après un concert ou une participation musicale dans un tel lieu, je ne suis plus le même être humain, donc plus le même musicien.

6 C'est un renvoi direct à la définition de la création de Daniel Hameline : « créer, c'est l'art de la concertation déconcertante dans un façonnement singulier du monde déjà-là » (1996, p. 14).

#### **4.2. D'autres interrogations de la socio-économie par des pratiques musicales**

Dans la place impartie, je ne peux pas détailler chacun de ces autres points, mais ils sont autant d'entrées pour commencer à questionner le monde dans lequel nous vivons. Toute comparaison avec le système actuel est à propos...

##### **4.2.1. Le bouleversement de la division du travail**

Dans ce type de pratiques, les tâches et travaux se partagent et les rôles tournent. On compose, arrange, improvise et performe, on gère la régie et la logistique, développe la communication et le site internet, décide des budgets quand il y en a ou discute de comment faire quand il n'y en a pas, etc. Il existe des référents, souvent tournant, pour certaines choses ainsi que des spécificités ou des champs de spécialités à chacun. Les activités sont plutôt pensées sous la forme de noyaux : plus dense dans un centre, puis de moins en moins à mesure qu'on s'en éloigne. Chacune des actions a des conséquences sur l'autre, de nombreux aspects se recouvrent et interagissent, en musique comme dans la vie de groupe. Les distinctions servent à mieux relier (Édouard Glissant, Edgar Morin) : le modèle est plus en noyaux à lisières qu'en cases à limites ou en boîtes à frontières<sup>7</sup>.

##### **4.2.2. L'accueil joyeux de l'étranger**

La table commune est ouverte, toutes les idées sont les bienvenues. Aucun prérequis n'est nécessaire, aucune condition n'est posée : les actions se construisent avec les gens en présence et dans la situation. Cela rend le contexte très important.

##### **4.2.3. Le processus plus que le produit (praxis vs poïésis)**

Dans les deux situations musicales décrites, l'importance est accordée plus au chemin qu'au point d'arrivée, plus au processus qu'au produit. On crée et adapte en permanence, en fonction des présences, des circonstances, etc. Rien n'est définitif, tout est re-questionnable, on commence sans avoir trop d'idées figées de la ou des formes finales, tout ce qui est acté ne l'est que provisoirement, tout est toujours à régler ! C'est aussi une métaphore intéressante de la vie et du travail démocratique : un processus à animer sans fin, œuvrer sans cesse. Des choses sont à défendre, certaines à créer et d'autres à adapter en permanence.

##### **4.2.4. Des processus d'évaluation subversifs**

L'évaluation peut être un levier fondamental d'action sur les représentations. Comment évaluer une pratique musicale ? C'est sans doute en s'attardant plus sur les processus que sur le produit et par une méthode « pluraliste, contradictoire et réflexive », avec les termes construits par les acteurs : la socialisation d'une auto-évaluation<sup>8</sup>. En considérant l'évaluation plus comme question relative au sens de ce qui se passe, qu'un contrôle qui mesure des écarts entre ce qui est et ce qui devrait être : « l'évaluation consiste à dérouler et déplier des signes, c'est-à-dire leur conférer un sens collectif » (Vercauteren, p. 78 ou 2ème page de l'entrée « Évaluer » sur internet)<sup>9</sup>. Elle pourrait alors être une procédure démocratique subversive !

---

7 C'est une référence explicite et volontaire à la fin d'un magnifique article de Emmanuel Hocquard sur la traduction pensée avec les notions de frontière, limite et lisière (2001, p. 526) : il y a de la puissance dans les lisières !

8 Par exemple, voir l'expérience des centres culturels belge racontée par Luc Carton (Belfort le 12 février, 2014, notamment entre 5'45 et 8'08) et Michel Conan (1998).

9 Ce n'est qu'un petit extrait de l'article « Évaluer » de David Vercauteren, en collaboration avec Thierry Müller et Olivier Crabbé (2007, pp. 73-84 ou l'entrée « Évaluer » sur internet).



#### **4.3. Des pratiques musicales et des apprentissages politiques**

Avec ces deux situations et au niveau de cette troisième balise (« la modification du mode de développement, ou les questions sur la socio-économie »), apparaissent assez vite des pistes pour comprendre comment peuvent se mêler les pratiques musicales et des apprentissages politiques... qui cherchent à :

- Énoncer les réalités telles qu'elles sont construites et le monde tel qu'on le perçoit. La création et production musicale exposées dans les deux exemples ci-dessus ne rentrent pas dans certains cadres de référence de la propriété intellectuelle : cela coince, alors...
- Identifier et instruire rigoureusement les contradictions et les conflits ;
- Énoncer la réalité telle qu'on voudrait qu'elle soit ;
- Projeter une transformation de la société et engager des actions collectives.

Ces éléments sont issus du modèle d'éducation populaire politique développé dans la thèse d'Alexia Morvan (2011), une personne très impliquée dans l'OPR sur l'éducation populaire, avec la distinction entre réalité (ce qui est construit) et monde (ce qui arrive) de Luc Boltanski (2009).

### **5. Quelques ingrédients et leurs influences**

Et ces expériences musicales passées au crible de ces trois premières « balises », commencent à révéler les influences d'ingrédients, par leur présence ou absence, pour permettre un peu plus ou un peu moins ce travail politique.

#### **5.1. Une multiplicité de dispositifs et de circonstances différentes et différenciées...**

Miss Goulash s'est nourri par le nombre et la diversité des personnes et circonstances, accompagnés d'une volonté-plaisir d'explorer tout azimut. Ils ont rendu possible ensuite la formalisation des questions que ces pratiques posent au monde. Les éléments politiques dans l'appropriation musicale de l'Espérance sont passés par des temps de visite, sans les instruments, avec instruments, en parlant, sans parler, par des temps de discussions animés différemment, plus ou moins éloignés des temps de musique, plus ou moins en lien avec ceux-ci, etc.

#### **5.2. ...dans un temps long**

Cet ingrédient est d'autant plus nécessaire qu'on a besoin de travailler avec des dispositifs et circonstances multiples. L'aventure de Miss Goulash correspond en fait à 12 ans de vie musicale commune avec 7 ans de recul, et plus de 20 ans de travail avec ces idées et manières là, etc. Pour l'appropriation musicale de l'Espérance, le travail avec les élèves s'est tenu pendant 8 journées complètes sur deux mois, cela n'a pas permis d'explorer tout azimut. Le temps a manqué pour associer correctement une plus grande pluralité et diversité d'acteurs, cela aurait permis un plus riche travail des représentations. L'énonciation de la réalité, l'identification et l'instruction des dossiers, la création d'une réelle confiance ne sont pas des minces affaires, elles demandent du temps.

#### **5.3. Des entrecroisements formel-informel**

Les temps de répétitions et les pauses, les temps de midi ou goûter qu'ils soient sortis du sac ou offerts, les voyages communs, etc. permettent certains reculs réflexifs. Un détour par d'autres choses ou un autre prétexte permettent d'aborder différemment les questions de sens, d'histoire et

de culture, de prendre le temps de réinterroger les processus à l'œuvre, ce qui s'est passé, les droits d'auteur, etc.

#### **5.4. Une équipe avec une démarche concertée**

Tout cela ne se fait pas tout seul dans son coin. Même la première balise : « l'implication personnelle » est déjà collective. Miss Goulash était dès le départ une équipe concertée. Pour l'appropriation musicale de l'Espérance, il y a eu une petite équipe pour l'organisation générale, puis une « équipe » plus large pour la restitution finale qui a impliqué le travail de six structures, mais bien plus rassemblée le jour J que dans une démarche concertée. On n'était pas nombreux à porter l'idée de ne pas faire qu'un spectacle comme on pourrait le faire ailleurs, mais un spectacle spécifique qui questionne et résonne avec le lieu par des formes et procédures artistiques.

Si on est seul à porter attention aux questions soit disant « non strictement musicales », les choses ne se passent pas, ou beaucoup plus difficilement et moins intensément. La logique de la progression dans ces balises est d'assembler de plus en plus de personnes. Et, tout au long de ces expériences, progressivement, j'étais, on était... de moins en moins nombreux ! Par exemple, le problème des droits d'auteur a concerné fortement l'ensemble de Miss Goulash pour la sortie du disque et les déclarations afférentes. Mais cette interrogation sur les droits de propriété et ce dossier à poser et (faire) instruire collectivement, n'étaient que périphériques voir invisibles dans nos différentes interventions. À mesure que l'on rentrait dans les questions socio-économiques, les choses impliquaient de moins en moins de monde. Le discours que je tenais à l'époque était aussi beaucoup moins clair et construit que celui d'aujourd'hui. Maintenant, après des recherches, avec des concepts trouvés sur le chemin, avec les exemples et expériences d'autres personnes dans d'autres contextes, avec des expérimentations menées, je pense être capable d'embarquer dans ces dimensions plus de gens qu'avant. Dans l'appropriation musical de l'Espérance, la question de la production d'un spectacle artistique dans le lieu, était partagée. Le relia intimement et de façon construite avec le lieu... moins. Et l'idée de parler de questions de société dans un stage de « musique », encore moins.

#### **5.5. Un cadrage ouvert**

Il s'agit de tenir deux forces dans le même temps :

- D'une part un cadrage et des contraintes qui rendent possibles et fructueuses des explorations ainsi que la confrontation à des obstacles d'ordre musicaux et des problèmes d'ordre politique ;
- Et d'autre part une ouverture qui ne cadenasse pas les étapes ni la forme finale, et qui laisse des entrebâillements pour se lancer dans des choses afin de mieux énoncer, identifier, instruire les questions au moment où elles apparaissent.

La dérive productiviste n'est jamais loin dans une production artistique. Il faut pouvoir s'adapter en fonction de ce qu'il se passe, il est nécessaire de rendre possible les occasions de saisir les questions quand elles se présentent comme elles se présentent. Ces occasions peuvent permettre de travailler correctement les représentations et le sens de façon à interroger la socio-économie. Le contexte institutionnel est aussi à prendre en compte.

## **6. Conclusion**

J'ai cherché à montrer que ces apprentissages que je qualifie de politique, soit disant « non-strictement musicaux », ne sont pas des « dommages collatéraux ». Mais 1) ils sont présents dans toutes les actions musicales, et 2) nous pouvons les susciter et les accompagner tout en renforçant l'exigence musicale.

Post-scriptum : je n'ai évoqué que les trois premières balises, la quatrième est « la production d'action collective » (Lettre de la FFMJC n°8, 1996, p. 22). Elle mériterait à elle seule un article complet...

## **7. Références et bibliographie**

Boltanski, L. (2009). *De la critique : Précis de sociologie de l'émancipation*. Paris : Gallimard, nrf essais.

Cefedem Rhône-Alpes (Ed.). (2011). *Enseigner la musique n°11 : Diffusion, création, médiation : être musicien aujourd'hui*, actes des Journées d'études du 1er et 2 avril 2010. Lyon : Cefedem Rhône-Alpes.

Carton, L. (2014). *Refonder les politiques publiques par la mobilisation des droits culturels*. Communication présentée aux journées « Résultats et défis d'une année de démarche interdépartementale d'observation et d'évaluation des politiques publiques au regard des droits culturels », Belfort, le 12 février 2014. En ligne : <http://droitsculturels.org/paideia4d/conferencebelfort/>, consulté le 28 février 2015.

Conan, M. (1998). *L'évaluation constructive : Théorie, principes et éléments de méthode*. Paris : éditions de L'Aube.

Déclaration des droits de l'homme et du citoyen (1793).

Déclaration universelle sur la diversité culturelle de l'Unesco (2001).

Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007).

FFMJC. (1995). *La lettre de la FFMJC n°7 : Pari ? séminaire ? marathon ? rencontre ? stage intensif ? confrontation ?* Rennes 15-16-17 février 1995, 3 jours avec Luc Carton.

FFMJC. (1996). *La lettre de la FFMJC n°8 : Éducation populaire ou animation socio-culturelle ?* Groupe de recherche sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC. Compte-rendu du troisième séminaire, Cannes 10-11-12-13 juillet 1995.

FFMJC. (1996) *La lettre de la FFMJC n°9 : Éducation populaire ou animation socio-culturelle ?* Groupe de recherche sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC (intervenant : Luc Carton), III, Dieppe 8-9-10-11 février 1996.

FFMJC. (1996) *La lettre de la FFMJC n°10 : Éducation populaire ou animation socio-culturelle ?* Groupe de recherche sur l'éducation populaire et le métier de directeur de MJC avec Luc Carton, IV, Avignon 15-16-17-18 juillet 1996.

Hameline, D. (1996). *Créativité et création dans l'enseignement et la pratique de la musique*. Intervention au colloque formation continue musique et danse : L'évaluation dans l'enseignement de la musique, Villefontaine.

Hocquard, E. (2001). Faire quelque chose avec ça. In *Ma Haie : Un privé à Tanger II* (pp. 517-526). Paris : P.O.L.

Lepage, F. (2001). *Le travail de la culture dans la transformation sociale : Une offre publique de réflexion du ministère de la jeunesse et des sports sur l'avenir de l'éducation populaire*, rapport d'étape au 1er janvier. En ligne : <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/014000300/0000.pdf> consulté le 28 février 2015.

Ministère de la Jeunesse et des Sports (Ed.). (1999). *Rencontre pour l'avenir de l'éducation populaire : Le travail de la culture dans la transformation sociale et politique*, les 5 et 6 Novembre 1998 à la Sorbonne. Paris : éditions Ellébore. En ligne en deux parties, sur les pages « histoires » du site du Ministère :

*Actes des 12èmes Journées francophones de recherche en éducation musicale  
Pratiques actuelles de l'enseignement et de l'apprentissage de la musique :  
nouvelles voies pour la recherche en pédagogie de la musique*

[http://www.sports.gouv.fr/IMG/archives/pdf/ColloqueRencontrepour\\_1\\_avenir-\\_part\\_1-.pdf](http://www.sports.gouv.fr/IMG/archives/pdf/ColloqueRencontrepour_1_avenir-_part_1-.pdf)  
[http://www.sports.gouv.fr/IMG/archives/pdf/ColloqueRencontrepour\\_1\\_avenir--part\\_2.pdf](http://www.sports.gouv.fr/IMG/archives/pdf/ColloqueRencontrepour_1_avenir--part_2.pdf)  
consultées le 28 février 2015.

- Morvan, A. (2011). *Pour une éducation populaire politique : À partir d'une recherche-action en Bretagne*. Thèse de doctorat en sciences de l'éducation, Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis. En ligne : [http://www.scoplepave.org/IMG/pdf/these\\_education\\_populaire\\_politique.pdf](http://www.scoplepave.org/IMG/pdf/these_education_populaire_politique.pdf) consulté le 28 février 2015.
- Proudhon, P. J. (2009). *Qu'est-ce que la propriété ? Recherche sur le principe du droit et du gouvernement*. Paris : Le livre de poche. (Première édition en 1840).
- Van Colen, F., Cry pour la musique & Fédurok. (2002). *Éducation populaire et musiques amplifiées : analyse des projets de onze lieux de musiques amplifiées*. Paris : INJEP.
- Vercauteren, D. (2007). *Micropolitiques des groupes : Pour une écologie des pratiques collectives*. Forcalquier : HB éditions. En ligne : <http://micropolitiques.collectifs.net/>, consulté le 28 février 2015.