



Les musiques actuelles et l'Université de Bordeaux

Yves Raibaud

► To cite this version:

Yves Raibaud. Les musiques actuelles et l'Université de Bordeaux. Langlois, Simon ; Palard, Jacques. Actes du Colloque Champlain-Montaigne, 16 et 17 novembre 2008, Nov 2008, France. pp.131-136, 2008. <halshs-00368398>

HAL Id: halshs-00368398

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00368398>

Submitted on 16 Mar 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les musiques actuelles et l'université de Bordeaux

Yves Raibaud, maître de conférences, UMR 5185 ADES-CNRS

Je vais tenter de montrer par quel biais les modes musicales récentes (rock, rap, techno, ska, metal, reggae...) que le sens commun assimile aux « pratiques musicales des jeunes » ont émergé dans l'espace universitaire ici à Bordeaux. Cela commence par un préalable: je parlerai des musiques actuelles, mais il ne faut pas oublier que les jeunes des deux sexes sont aussi présents au sein des écoles de musique, dans les chorales et orchestres amateurs et dans d'autres musiques populaires qui ne se reconnaissent pas toutes dans la dénomination de musiques actuelles. Il faut préciser également que les musiques actuelles sont des pratiques majoritairement masculines, même si cela a tendance à évoluer.

On peut commencer par un constat : il a fallu trente ans pour qu'un phénomène aussi important que le rock apparaisse dans l'espace public de formation des musiciens professionnels¹ alors qu'il représente une grande partie des pratiques musicales des jeunes et un marché mondial sans commune mesure avec celui des musiques « légitimes » reconnues et soutenues par l'Etat dans le cadre des politiques publiques de la culture. Deux observations encadrent ce constat. La première est (ce n'est pas original) la résistance de l'*Académie*² à l'innovation. En Aquitaine les musiciens ont attendu jusqu'en 1999 pour qu'une Ecole Nationale (l'Ecole Nationale des Landes) intègre un cursus de préparation au Diplôme d'Etat des musiques actuelles et jusqu'en 2006 pour que s'ouvre dans le département de musicologie de l'Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne un master professionnel de musiques actuelles. La seconde est l'engagement d'une génération de musiciens pour la reconnaissance de pratiques musicales qui sont également pour beaucoup d'entre eux des modes de vie. Présenté dès son origine comme créatif, rebelle, contestataire de l'ordre établi, le rock en France est rapidement devenu un objet de curiosité pour les chercheurs qui s'intéressaient aux mouvements sociaux. Comme les grèves lycéennes, les émeutes urbaines, les

¹ Dans la suite de ce texte, le masculin est utilisé comme représentant des deux sexes sans discrimination à l'égard des femmes et des hommes et à seule fin d'alléger le texte.

² L'Académie prise comme métaphore des systèmes organisés et institutionnels chargés de la conservation du patrimoine culturel national et de sa diffusion.

mouvements régionalistes, le féminisme, le rock ne peut pas être analysé en terme de conflits de classe. De plus l'engouement des jeunes générations pour le rock va de pair en France dans les décennies 1980 et 1990 avec la montée du chômage des jeunes, le retour de l'extrême droite dans la vie politique française, l'inflation du discours sur l'immigration et l'insécurité dans les médias. Ces thèmes nourrissent l'imaginaire des groupes et de leur public dans les lieux de répétitions et de concerts. L'importante production littéraire des groupes musicaux en témoigne. La figure du groupe rock « engagé » (l'exemple français de Noir Désir) peut être considéré comme un idéal-type de ces nouvelles pratiques amateurs; la survivance vingt-cinq ans après les *Sex pistols* d'une culture alternative *punk* et des sociostyles qui y sont attachés en est une autre (D. Zeneidi, 2005).

Ces deux observations expliquent probablement que l'entrée des musiques actuelles dans le champ universitaire se soit faite plutôt du côté des Sciences Sociales que du côté des Arts. Dès son apparition en Europe le rock a été assimilé à l'expression des jeunes dans une société en crise et mis en scène par les médias et les groupes eux-mêmes dans le décor de banlieues fortement touchés par la crise économique, en particulier avec le courant musical punk en Angleterre. Les musiques actuelles, « cultures émergentes », ont été considérées comme l'expression d'un mouvement social et les artistes comme des portes paroles des jeunes et des quartiers fragiles. De nombreux mémoires de maîtrise, master ou thèses produits par des étudiants qui sont en même temps des musiciens amateurs transcrivent ces pratiques culturelles dans la langue universitaire : « le rock est-il encore rebelle ? », « l'offensive rap », « le rap ou la fureur de dire » « culture rock », « la planète techno »... Cette production universitaire, d'abord naïve puis de plus en plus savante a contribué à propager l'idée que les musiques actuelles pouvaient être non seulement des indicateurs pertinents du « malaise » des jeunes et de leurs aspirations, mais qu'elles pouvaient avoir aussi une utilité dans les processus de régulation sociale. Ces travaux et les associations qu'ils contribuaient à créer entre jeunesse, rock, mouvement social, quartiers ont probablement eu une efficacité performative « faisant advenir une réalité qui n'existait pas encore et offrant la possibilité de faire converger des horizons culturels qui ne s'étaient encore jamais croisés » (J.Butler, 1999, 2005 p.40).

Certains ont rangé les musiques actuelles du côté de l'éducation populaire, d'autres ont imaginé qu'elles pouvaient canaliser la violence des jeunes, faciliter leur intégration, les mobiliser dans des projets citoyens. La consolidation des musiques actuelles dans des organisations ou des équipements spécifiques tels que la Rock School Barbey ont participé à leur modélisation et facilité leur reconnaissance. Les responsables de ces structures ont été sollicités à partir des années 1990 pour présenter leurs actions dans des écoles de travailleurs sociaux, d'animateurs ou de gestionnaires de l'action culturelle, augmentant à la fois la visibilité des musiques actuelles et leur inscription dans le champ professionnel du travail social, de l'animation socioculturelle et de l'action culturelle. Cette instrumentalisation des musiques actuelles au profit de l'action sociale et culturelle a pu être ressentie par les artistes comme réductrice. L'invitation des chanteurs de rap (de préférence « issus de l'immigration ») par toutes les chaînes de télévision pour commenter en direct les émeutes urbaines de novembre 2005 en dit long sur les représentations et les raccourcis qui associent les musiques actuelles à l'expression du malaise social des quartiers.

Les leaders des musiques actuelles, même s'ils ont su tirer profit de ces amalgames, revendiquent aujourd'hui leur place à part entière comme acteurs de la vie musicale aux côtés des autres musiques « légitimes » qu'ils nomment « classiques », « élitistes », « conservatrices ». Leur spécificité serait d'appartenir au monde des « musiques vivantes », empruntant cette catégorie au secteur voisin du « spectacle vivant », enfant chéri des politiques culturelles vitalistes du ministre Jack Lang (P. Urfalino, 1992). Les musiques actuelles s'institutionnalisent ainsi dans la contestation des cultures officielles. Leur historicité est validée par les chercheurs issus du rang qui y trouvent un nouvel objet sociologique: « Il est temps, urgent, de collecter, rassembler, conserver et puis un jour transmettre les expériences sociales et musicales accumulées depuis cinquante ans dans les modes de vie liés aux pratiques des musiques amplifiées » (M.Touché, 1995, p.6). Cependant l'instrumentalisation des musiques actuelles dans le champ du social (et non dans le champ de la culture, mais cela est en cours) n'a pas eu que des inconvénients : elle a privilégié la créativité des artistes, respecté l'éclectisme de la production musicale, tout en ouvrant des nouvelles lignes budgétaires (politiques de la jeunesse, de la ville, santé, environnement) et de nouveaux horizons professionnels pour les jeunes musiciens.

Peut-on trouver une autre place que le travail social, l'animation socioculturelle ou l'action culturelle pour enseigner les musiques actuelles à l'université ? Leur actualité s'accommode mal, on l'a dit, avec l'académisme. Faire leur historique, étudier leurs esthétiques, n'est-ce pas les figer dans un récit légendaire (certes compatible à cette condition avec le champ universitaire) et les priver de ce qui fait leur modernité ? En reconnaissant les « meilleures productions » comme une forme légitime de création artistique ne risque-t-on pas de laisser de côté l'aspect foisonnant et créatif de ces milliers de groupes qui bricolent au jour le jour des compositions personnelles d'où sortent de temps à autres des pépites ?

Une autre proposition consisterait à mettre en valeur le poids économique des musiques actuelles et les étudier sous cet aspect : économie de la culture, droits d'auteurs et propriété intellectuelle, politiques publiques d'aide à la création. Mais n'est-ce pas faire la part trop belle au marché, ce qui est dénoncé souvent par les artistes eux-mêmes ? Le formatage des productions ne risque-t-il pas alors d'aller vers un appauvrissement de la création et son éloignement de ses sources d'inspiration initiales (F. Benhamou, 1996) ?

La solution est probablement, comme toujours, dans une « science du juste milieu culturel » (Y.Lamy, 1995). Si on peut définir les musiques actuelles comme des « musiques-en-train-de-se-faire », à la fois objets de consommation, facteurs d'intégration, producteurs de normes et de valeurs (id.), situées entre global et local, autonomie et hétéronomie, liées à des systèmes de régulation oscillant entre gouvernement et gouvernance etc. (J.P. Augustin et A. Lefebvre, 2005), la formation universitaire des musiciens des musiques actuelles ne peut être que professionnelle, on pourrait presque dire « praxéologique » si l'on considère qu'il s'agirait alors d'une science de l'action, construisant ses savoirs dans la réalisation d'une production toujours renouvelée (J.C.Gillet, 1995). La formation « master professionnel de musiques actuelles » mis en place par le département de musicologie de l'Université de Bordeaux 3 Michel de Montaigne tente depuis 2006 de répondre à ce cahier des charges. Pour qu'elle l'atteigne au moins partiellement dans les prochaines années, il lui faudra probablement renforcer le dispositif d'alternance professionnelle en intégrant de façon sincère les réseaux des musiques actuelles au dispositif de formation. Si l'on veut éviter que les « musiques actuelles » en s'institutionnalisant ne se coupent de la partie la

plus populaire de son public, il faudra également prendre en compte l'initiative des jeunes en développant l'aide au montage de projet autant que la connaissance de l'environnement des musiques actuelles et que leurs aspects techniques et esthétiques. Il faudra également considérer dès le départ la possibilité de Validation des Acquis de l'Expérience (VAE) et des Validations d'Acquis Professionnels (VAP) qui permettront d'atténuer le filtrage des candidats et des diplômés. Enfin il faudrait que la notion d'engagement soit prise en compte autant que celle de compétence (professionnelle) ou de savoir (universitaire) si l'on veut éviter que se renouvelle le rapt des cultures populaires au profit des élites (exemple du jazz), ce que dénoncent avec d'autres mots les responsables des musiques actuelles.

Je pose en conclusion une hypothèse qui est en même temps une ouverture. Un des éléments clés de cette histoire trop rapide des rapports entre musiques actuelles et université est le déplacement de l'innovation : elle ne vient pas de l'université mais des équipements et des espaces culturels du centre ville, qui suscitent à leur tour de nombreux lieux associatifs et privés de diffusion culturelle. La fête étudiante qui se propage dans toute l'Europe et transforme des villes entières en « auberges espagnoles » favorise la naissance de ces nouveaux équipements structurants. Leur liaison avec l'Université est non seulement nécessaire mais indispensable pour répondre à l'arrivée massive d'étudiants et à leurs attitudes profondément transformées face à l'offre de formation. Les grandes villes universitaires que sont Québec et Bordeaux, en compétition avec d'autres métropoles régionales, nationales et internationales sont déjà probablement devenues des villes culturelles et des villes éducatrices dont les universités sont aujourd'hui des équipements parmi d'autres. La vie étudiante plébiscite les musiques actuelles sans lesquelles il n'y aurait pas « d'ambiance » dans une ville universitaire : c'est un autre moyen de réfléchir aux relations nouvelles qui existent entre villes et université et à leurs responsabilité mutuelles dans l'encadrement et l'éducation des jeunes dans la ville.