

**Réflexions
sur la musique
de chambre
en amateur**

ARIAM COLLECTION

Association Régionale d'Information et d'Actions Musicales

PRÉFACE

VERS DES FORMES NOUVELLES

La musique de chambre en amateur est une passion.

Une réflexion

Nous avons souhaité approfondir une réflexion et la partager avec des responsables de conservatoires, des artistes pédagogues et des musiciens amateurs.

Des commandes

Nous avons souhaité aussi aller vers des propositions d'élargissement du répertoire en invitant plus d'une dizaine de compositeurs à écrire pour des groupes de musique de chambre en privilégiant le lien entre eux et les musiciens amateurs.

Une mise en scène

Relier ces créations dans un même moment nous a porté vers la rencontre avec un metteur en scène et l'invention d'un véritable spectacle.

Cette publication, conçue par Jean-Pierre Seyvos en collaboration étroite avec Jean-Louis Vicart, réunit réflexions et témoignages d'une démarche de 5 années à l'ARIAM.

Bernadette Grégoire
Directrice générale

SOMMAIRE

PRÉFACE p.1

GUIDE DE LECTURE p.3

INTRODUCTION p.4

INTERVIEW de Jean-Louis Vicart et de Jean-Pierre Seyvos p.5

Chapitre I **LA CRÉATION** p.10

Citations

La création, *Jean-Pierre Seyvos*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

Chapitre II **RÉPERTOIRES ET INTERPRÉTATION** p.18

Citations

Extrait de « Traduttore traditore », *Ami Flammer*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

Chapitre III **LA DIFFUSION** p.26

Citations

Musique de chambre et irrigation culturelle, *Jean-Pierre Seyvos*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

Chapitre IV **RELATIONS AVEC L'ÉCOLE DE MUSIQUE** p.34

Citations

Unis-sons en résidence à l'EMMDA de Nanterre, *Malgosia Fender*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

Chapitre V **ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE ET ARTISTIQUE** p.42

Citations

Interview de *Yasmine Tournadre*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

Chapitre VI **ACCUEIL ET INFORMATION** p.52

Citations

Pratique amateur et politique culturelle locale, *Guy Dumélie*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

SCÉNARIO D'UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE p.58

GUIDE DE LECTURE

Chacun des chapitres de cet ouvrage est conçu en trois parties : un ensemble de « citations » dans lesquelles certains mots ont été mis en valeur, un texte de fond écrit pour l'occasion ou emprunté à d'autres publications, et une « fiche-synthèse » que Jean-Louis Vicart et Jean-Pierre Seyvos ont rédigée en essayant de dégager quelques questions ou pistes de réflexion apparaissant essentielles.

Les « citations » utilisées proviennent de deux sources :

- des débats des journées-rencontres que l'ARIAM a organisées ces dernières années autour de la pratique de la musique de chambre en amateur (cf. Origines et étapes d'un chantier p 5).
- des interviews orales ou écrites réalisées à partir d'un questionnaire¹ envoyé à une trentaine de personnes (musiciens amateurs, responsables d'association, compositeurs, professeurs, directeurs, personnalités diverses...) ayant participé à ces débats ou aux deux concerts-spectacles initiés (cf. Scénario d'une expérience artistique p 58).

Il semble important de préciser que le choix a été fait de conserver l'oralité de nombre de ces paroles et interventions, même si elles furent parfois condensées.

L'iconographie de ce document est essentiellement issue des photos prises lors des répétitions et représentations des deux concerts-spectacles.

¹ Ce questionnaire est celui auquel Yasmine Tournadre a répondu (cf. Interview de Yasmine Tournadre p 46)

INTRODUCTION

Dans l'immense diversité des activités musicales, il semble que, malgré son caractère souvent confidentiel, la pratique de la musique de chambre ait connu dernièrement un certain développement.

Les propositions parfois nouvelles des écoles de musique ont sans doute également contribué à dynamiser cette pratique.

Tant dans le domaine de la formation que celui de la diffusion, les groupes de musiciens amateurs ont vu s'accroître les possibilités d'être accompagnés et de jouer en public.

Pour autant, leurs attentes ne trouvent pas toujours de réponses adaptées, notamment en ce qui concerne l'information, les propositions pédagogiques ou artistiques, les répertoires, la recherche de partenaires, les rencontres avec d'autres groupes ou les collaborations avec des créateurs...

C'est pourquoi, après plusieurs journées de rencontres et de débats en présence de musiciens amateurs, de professeurs et de directeurs d'école de musique (de danse et de théâtre), de créateurs et de personnalités d'horizons divers, nous avons voulu avec Jean-Louis Vicart, ancien Directeur du CEPIA (Centre de pratique instrumentale amateur) à l'ARIAM Ile-de-France, proposer un ouvrage nourri de ces échanges, avec le désir de questionner, d'apporter quelques éléments de réponses et certaines pistes de réflexion sur le sujet.

Jean-Pierre Seyvos
Conseiller artistique musique de chambre auprès
de l'ARIAM Ile-de-France

INTERVIEW

ORIGINE ET ÉTAPES D'UN CHANTIER

Interview de Jean-Pierre Seyvos et Jean-Louis Vicart
par David Jisse

Radio France - février 2005

DJ : *Tentons dans un premier temps de situer le paysage de la pratique de la musique de chambre en amateur, de quantifier le nombre de musiciens chambristes, leur provenance... Et de préciser les actions de l'ARIAM Ile-de-France dans ce domaine.*

JLV : C'est une pratique qu'il est très difficile de recenser dans la mesure où elle est le plus fréquemment discrète. Il y a très certainement une partie cachée dont nous ne connaissons pas très bien la proportion.

Lorsqu'en 1991 l'ARIAM a souhaité établir une cartographie de la pratique de la musique de chambre, nous nous sommes vite aperçus qu'elle était difficilement quantifiable.

Par ailleurs, l'ARIAM proposait depuis 1986 de nombreux ateliers de musique de chambre conduits par de fortes personnalités, des musiciens professionnels engagés et réputés pour leur pratique de chambriste. Ces ateliers ont rassemblé une centaine de musiciens venant de Paris et ses alentours. Cette proposition venait répondre à une attente insuffisamment prise en considération par les structures d'enseignement spécialisé.

DJ : *Jean-Pierre Seyvos, puisque nous abordons la question des structures d'accueil*

de l'enseignement spécialisé, ces espaces nous permettent-ils aujourd'hui de mieux quantifier, repérer ces pratiques amateurs ?

JPS : Très partiellement, pour un certain nombre de raisons. Il est normal qu'une pratique somme toute assez intime ne soit pas systématiquement « repérée » par l'école de musique, et puisse exister pleinement en dehors des structures spécialisées ; il est logique et même souhaitable que certaines formes de pratiques amateurs soient d'une façon générale affranchies ou indépendantes des écoles de musique. Cependant, on peut regretter que la mission centrale de ces établissements, qui est la formation d'amateurs, ne soit pas plus étroitement articulée avec cette autre mission qui consiste à jouer un rôle de centre-ressources pour la pratique de ces derniers.

JLV : Depuis les années 90, l'accueil des adultes au sein des écoles de musique - y compris pour la musique de chambre - a augmenté sensiblement. En revanche, il a rarement fait l'objet d'une réflexion spécifique conduisant à proposer aux amateurs adultes un enseignement ou un accompagnement adapté. C'est pour cette raison que l'ARIAM a ouvert depuis 2002 un espace permettant de traiter ce sujet.

INTERVIEW

DJ : *Pouvons-nous essayer d'approfondir cette question ?*

JPS : Quelles peuvent être les spécificités de ce public adulte, leurs demandes — quand elles arrivent à être exprimées — ? Que proposer lorsque l'absence de demandes ne correspond pas obligatoirement à une absence de besoins ? Il est important de tenter de décoder au plus près ces besoins et attentes afin de construire une offre adaptée et non calquée sur l'enseignement dispensé aux enfants. Il faut également accorder une grande attention à l'accueil et à l'information.

Les journées-rencontres initiées par le CEPIA de l'ARIAM Ile-de-France ces quatre dernières années nous ont permis de percevoir une évolution des attentes des adultes amateurs. Celles-ci concernent la formation et l'encadrement pédagogique. Mais elles traversent aussi la notion de répertoire, avec entre autres, une question délicate : les « grandes œuvres » peuvent-elles être abordées ou non par des musiciens amateurs qui n'ont pas toujours les capacités techniques de les maîtriser ? Une autre question est celle de l'accompagnement de la diffusion ; ces adultes souhaitent voir leur travail diffusé dans et hors l'école de musique. Enfin, la problématique de la création interroge à différents titres : l'évolution du répertoire et son adaptation à des formations souvent hétérogènes, le fait de pouvoir susciter une pratique novatrice et/ou créatrice en développant notamment des collaborations avec des créateurs de différents domaines, la capacité à être ouvert et en mouvement...

DJ : *J'ai le sentiment que ce chantier s'articule aussi autour d'un désir de susciter, de la part des enseignants qui sont des professionnels de la musique, une envie de développer ces pratiques d'ensemble.*

JPS : Effectivement notre souhait était de pouvoir proposer un espace d'échanges, de débats et de réflexions entre musiciens, enseignants, directeurs d'écoles de musique ou représentants d'associations, qui puisse déboucher sur une évolution et une meilleure prise en compte de ces pratiques.

DJ : *Par rapport à d'autres pratiques amateurs telles que celles des batteries-fanfars, harmonies..., votre classification sur l'accompagnement à la pédagogie, les répertoires, la diffusion et la création est-elle la même ou la musique de chambre a-t-elle une spécificité ?*

JLV : Certainement. J'ai la conviction que pratiquer la musique de chambre nécessite un engagement encore plus intime que celui d'un choriste ou d'un musicien intégré à un orchestre.

JPS : Cette implication est d'autant plus forte qu'il s'agit d'une pratique non dirigée. Il repose sur chaque musicien une grande responsabilité, à la fois musicale mais aussi dans l'animation du groupe, le choix des répertoires, de la diffusion...

DJ : *On est dans un espace où chacun est acteur à égalité, même si on sait qu'il y a des leaders dans les groupes. Si on revient plus précisément sur la question de l'accompagnement pédagogique, à quel endroit doit-on porter l'effort ? S'agit-il de la formation des enseignants eux-mêmes ?*

JPS : C'est l'occasion d'évoquer la façon dont s'est déroulé ce chantier qui voit son aboutissement par la présente publication. Dans un premier temps, trois rencontres annuelles

furent organisées avec des personnalités invitées, des professeurs, des directeurs d'écoles de musique, des musiciens amateurs, des représentants d'associations d'amateurs... Ces rencontres se sont poursuivies au fil des années en vue de mieux identifier les problématiques, d'affiner les constats, et le plus vite possible d'arriver dans une phase de propositions.

Parallèlement, nous avons souhaité faire une proposition d'ordre artistique qui puisse elle-même fertiliser la réflexion en cours. Des groupes de musiciens amateurs constitués se sont vus proposer une collaboration avec un compositeur de leur choix. Ces collaborations ont donné lieu à des échanges fructueux et à des commandes financées par l'ARIAM. Enrichis par cette relation avec les compositeurs, les musiciens amateurs ont aussi pu préparer une version scénique de l'ensemble de ces pièces dont la mise en scène a été confiée à Miguel Borrás. Cette diffusion en public de forme renouvelée a permis de présenter ces musiques en les rassemblant de façon cohérente dans un concert qui est lui-même devenu une forme artistique en soi.

En quoi le fait d'intervenir sur la forme d'une réalisation artistique peut modifier la réception par le public de ce genre d'œuvres ? Cette question est peut-être plus sensible encore lorsqu'il s'agit de création, d'inhabituel. Tout spectateur n'est pas à même de s'enthousiasmer pour des œuvres d'aujourd'hui. Or, nous avons pu constater, à l'issue de deux événements artistiques de ce type, que la question de la « réceptibilité » positive du public ne s'est pas posée. Pour quelles raisons ? Est-ce dû à l'habillage scénographique de ces pièces ou au travail des musiciens, à leur relation avec les créateurs, à leur façon d'aborder le répertoire et ainsi se l'approprier et l'interpréter ?

DJ : *Dans votre récapitulatif, vous avez surtout évoqué la question du répertoire et de la relation au créateur, ainsi que celle de la diffusion. Et qu'en est-il de l'accompagnement pédagogique ?*

JPS : Un chapitre de cette publication est entièrement consacré à l'encadrement artistique et pédagogique.

La nécessaire remise en question de pratiques usuelles d'enseignement est délicate. Il nous a donc semblé intéressant de partir d'une proposition concrète, d'un travail de réalisation parlant de lui-même qui, par une collaboration artistique, réinterroge jusqu'au geste musical et donc jusqu'au geste technique.

DJ : *Si l'expérience proposée peut irriguer les pratiques au quotidien et la pédagogie elle-même, pensez-vous qu'elle contribue à développer l'autonomie des musiciens chambristes amateurs ?*

JLV : C'est un sujet complexe que celui de l'autonomie. Certains musiciens restent chevillés à leur professeur. Cheminer au gré de rencontres avec des créateurs ou des interprètes est une démarche différente, plus « autonome »...

JPS : Peut-être faudrait-il distinguer ce qui relève de l'autonomie et ce qui relève de l'isolement. Je crois qu'à aucun moment il ne s'agit de parler d'autonomie comme d'un état qui ferait que les musiciens se suffisent à eux-mêmes. Mais plutôt de pouvoir, tout au long de leur parcours dans et hors l'école de musique, créer des circonstances, dessiner des pistes qui puissent enrichir leur pratique ; qui conduisent ces musiciens à prendre l'initiative de rencontres avec des artistes ayant éventuellement une pratique différente de la leur, avec des créa-

teurs... et d'organiser un moment de diffusion dans l'intimité d'un appartement, au sein d'une maison de repos, etc.

Beaucoup de choses existent aujourd'hui qui méritent d'être développées. Il s'agit de générer des pistes qui fertilisent l'enrichissement de la pratique.

DJ : Mais n'y a-t-il pas d'incidences financières à générer ces pistes ? Tout cela relève d'une économie générale qui pourrait constituer un frein...

JPS : Je ne le pense pas même si un certain nombre de problématiques existe. A quel moment par exemple l'économie de la diffusion de la pratique amateur viendrait-elle interférer avec celle des professionnels ? Quels moyens peuvent être mis en œuvre pour soutenir cette diffusion ? Tout en agissant avec discernement, des pistes peuvent s'envisager telles que la mise en relation, la création de synergies, l'accompagnement par des moyens logistiques... des propositions économiquement viables et qui peuvent répondre à des attentes, à une volonté de mise en relation avec un public parfois même peu concerné par ces pratiques. C'est ce qu'on appelle l'élargissement des publics, la démocratisation culturelle. Je crois qu'on peut ainsi relier la problématique de la démocratisation culturelle au type d'accompagnement et de moyens mis en place pour la pratique de la musique de chambre en amateur. D'autres questions d'ordre économique peuvent interférer comme le coût de l'encadrement pédagogique par exemple, mais l'enseignement hebdomadaire n'étant certainement plus le meilleur choix à ce stade, d'autres formules sont à étudier...

DJ : Nous sommes bientôt au bout de ce parcours. En parlant de tous ceux qui pratiquent, il y a les discrets et les non discrets. Sur les pratiques discrètes, y a-t-il un moyen d'avoir une prise sur elles ?

JLV : Une politique publique de développement des pratiques amateurs doit respecter ceux qui souhaitent pratiquer dans la discrétion, tout en offrant des propositions susceptibles de répondre aux besoins d'une pratique en constante évolution.



CHAPITRE I

LA CRÉATION

Les Citations

La création, Jean-Pierre Seyvos

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Une musicienne amateur

La proposition artistique qui a le plus compté pour moi a certainement été la création d' une œuvre avec un compositeur, deux années de suite, et la construction finale d' un concert-spectacle complet.

Un musicien amateur

Il est fondamental que la création soit liée à la pratique artistique du musicien. En effet, qu' y a-t-il de plus formateur que d' être complice du créateur dès le début, de participer à une œuvre qui naît, qui se fait avec vous ?

C' est dans cette musique vivante en train de se fabriquer que se posent de bonnes questions, sans a priori. Les réponses sont alors discutées, ou vraiment comprises et assimilées. Ainsi, « on se fait en faisant » !

On se sent une forte responsabilité pour comprendre et transmettre au plus juste les intentions du compositeur, ce qu' il a voulu écrire. Et on peut exprimer nos interrogations, nos problèmes d' interprétation....

Bruno Giner

Compositeur

*Ce n' est pas toujours le compositeur restant sur son quant à soi, enfermé dans sa brillante tour d' ivoire qui va faire avancer les choses. Aujourd' hui, la démarche un peu nouvelle est peut-être d' **aller sur le terrain** et faire le plus de musique possible avec tous ceux qui font de la musique.*

David Chaillou

Compositeur

*Ce qui est important dans le **dialogue** entre le compositeur, la partition et le musicien amateur, c' est que ce dernier peut **comprendre la musique de l' intérieur** à la fois par l' interprétation et par la discussion. Il en saisit la cohérence. Ce rapport avec la musique vivante est fondamental car il permet de faire le lien avec la partition et son auteur qui peut expliquer ses zones d' ombre. Le musicien amateur oblige également le compositeur à **tenir compte du contexte et des personnes**, dans une écriture qui doit être comprise par elles et dont le sens naît du vrai désir de **collaboration**. Lors de mes expériences de collaboration avec des amateurs, le temps de rencontre avant le travail d' écriture est absolument nécessaire. La personnalité d' un musicien est indissociable de son jeu instrumental. Ce paramètre est aussi important que le niveau musical, et ces personnalités doivent pouvoir porter la musique avec ce qu' elles ont envie d' exprimer.*

CITATIONS

Alexandros Markéas

Compositeur

Tout le chemin parcouru avec un groupe de musiciens amateurs, au travers de réflexions et de répétitions partagées, est plus important que le produit « musique papier » qui va être perdu dans la masse.

*Celui qui cherche une partition pourra tôt ou tard taper sur Internet et choisir, mais cela ne peut remplacer cet **instant magique**.*

Un responsable de service culturel

*Aux compositeurs, je demanderais également : vous qui avez travaillé avec des musiciens amateurs, prenez-vous plus de risques à composer une œuvre pour des amateurs que pour des professionnels ? **Osez-vous** des formes de styles, d'espaces, que vous n'oseriez pas avec des professionnels ? Cela peut-il être un outil ?*

Miguel Borrás

Metteur en scène

*Quand les gens disent qu'ils n'aiment pas la musique contemporaine et qu'on creuse un peu en leur demandant s'ils en ont déjà écouté, ils répondent « non ». Donc la plupart du temps, ils n'aiment pas parce qu'ils ne connaissent pas cette musique. Ils ignorent également sa **diversité**, pourtant la musique contemporaine est aussi variée que le répertoire théâtral. Il est vrai que la musique classique est parfois plus chargée d'émotions, ce qui explique en grande partie son succès auprès d'un large public. Personnellement, j'ai appris à aimer la musique contemporaine en allant vers elle et je me suis mis à trouver la musique classique ennuyeuse, trop prévisible.*

Bruno Giner

Compositeur

*Il y a des domaines, notamment en sciences, où il semble parfaitement normal à tout le monde d'**être en phase avec son temps**. En art, il en est paradoxalement tout autrement. Dans une grande majorité des cas, on en est encore aux sonnets de Lamartine, aux fables de La Fontaine, aux tableaux figuratifs. En musique, l'amateur « éclairé » va éventuellement jusqu'à une modernité incarnée par le trio Debussy/Stravinsky/Bartok. Pourtant, cela semblerait absurde à n'importe qui aujourd'hui, de ne pas bénéficier du TGV, de l'avion, du dernier MP3 ou d'Internet.*

David Chaillou

Compositeur

*Le dialogue avec un compositeur **vivant** va non seulement aider à mieux appréhender la musique d'aujourd'hui, mais aussi à **comprendre différemment la musique du passé**. En passant du temps sur une musique d'aujourd'hui, on apprend à développer une autre attitude vis-à-vis des signes musicaux. Cette démarche peut être la même avec les grandes œuvres du passé.*

Bruno Giner

Compositeur

*En écrivant pour des amateurs, il ne s'agit pas de faire une musique plus facile mais une musique techniquement accessible. Ce qui me semble important dans ce travail pour le compositeur, tout en tenant compte de la technicité relative du groupe, c'est la notion de rendu sonore. Comment faire en sorte que l'interprète ait suffisamment d'aisance, afin qu'il domine suffisamment une partition pour **libérer son imaginaire** et interpréter l'œuvre avec un vrai **rendu sonore**. Ainsi, tout le monde est content : l'instrumentiste parce qu'il a pleinement réalisé quelque chose, le compositeur parce qu'on ne défigure pas son œuvre. Pour moi, le Bartok des Mikrokosmos, c'est le même Bartok que dans celui du Concerto pour orchestre ou de la Sonate pour piano et percussions. C'est certes plus abordable d'un point de vue technique, mais au niveau de la pensée musicale, ce n'est pas plus facile ou plus difficile, c'est différent.*

*S'il y a un vrai risque dans l'écriture, ce n'est pas dans une problématique d'amateurs ou de professionnels, c'est tout simplement **le risque d'écrire**.*

Nous remercions pour leurs contributions les musiciens amateurs et le responsable de service culturel dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

LA CRÉATION

Jean-Pierre Seyvos

Un changement historique

La musique de notre temps occupe peu de place dans la pratique des chambristes amateurs. Ce constat s'explique en partie par la grande difficulté de nombre de partitions de ces dernières décennies (à l'instar de celles pour quatuor à cordes, par exemple).

La politique des « morceaux de concours » contemporains pour les examens des conservatoires, et leur facture souvent, a pu également contribuer à renforcer cette situation.

De plus, la qualité artistique très inégale des recueils publiés par certains éditeurs à destination d'un « large public » n'a sans doute pas créé de relation plus profonde avec le langage musical d'aujourd'hui.

Il fut d'autres époques pourtant, où la notion de répertoire se confondait quasiment avec l'actualité des compositeurs, qui bien souvent écrivaient à l'attention des musiciens amateurs et n'étaient même parfois joués que par eux.

Autres époques, certes, sous bien des aspects... Mais l'adéquation d'une pièce aux possibilités et à l'envie d'un musicien ou d'un groupe de musiciens a toutefois créé des pages magnifiques qui constituent le socle de ce que l'on enseigne aujourd'hui dans les écoles de musique.

Enrichir et dynamiser la pratique

Par ailleurs, le fait que les chambristes amateurs aient un mode de diffusion discret, fréquemment réservé au cadre intime (prestations à domicile, pour un cercle d'amis ou de connaissances...) induit plus aisément la reproduction que le

renouvellement. Une pratique manquant d'ouverture, d'échanges et de rencontres avec l'actualité des courants musicaux et l'approche plurielle des démarches d'interprétation, peut manquer d'inventivité et conduire à une usure de la forme.

Tant en terme de formes de diffusion que de réflexion sur le sens musical et l'interprétation, le contact avec la création joue un rôle primordial. Et si l'on croise cette pensée avec une observation du phénomène induit par la notion de répertoire¹, un plaidoyer pour la création musicale en général, et la collaboration avec des compositeurs ou autres créateurs, nous semble alors s'imposer.

Penser différemment le rapport entre répertoire et pratiques instrumentales...

En effet, cette notion de répertoire préexiste à la pratique, qui elle n'existera qu'avec l'aptitude à jouer plus ou moins correctement les œuvres patrimoniales. La notion de « niveau » est alors déterminante, et d'autant plus si l'on ne se prive pas d'avoir en tête la référence entendue en concert ou sur CD de ces œuvres jouées par des interprètes de renom.

Ainsi, pour les chambristes amateurs n'ayant que quelques années de pratiques et d'étude de l'instrument (ou même parfois plus...), la situation est complexe, et notre exigence artistique difficilement satisfaite.

Et la comparaison professionnels/amateurs, dès lors difficilement évitable, ne se pose guère qu'en terme de modèle et d'ersatz, à partir d'un nombre

de valeurs et de critères relativement limité. La problématique pourrait également s'énoncer en d'autres termes. Par exemple : comment concilier la pratique d'un riche répertoire, somme toute accessible à une minorité d'amateurs, avec une pratique démocratisée de la musique de chambre ?

Je ne suis pas seul à être convaincu qu'une technique instrumentale fragile ou en construction n'est en rien antinomique ou réductrice d'une pratique musicale en amateur ; à condition de partir de cette pratique, d'imaginer un geste musical en adéquation avec les qualités et compétences du musicien concerné.

La création est alors une réponse, qui permet aussi de (re)donner un sens au geste musical, de le libérer du modèle et du processus de reproduction.

...et transformer le rapport à la musique écrite...

La fréquentation régulière de créateurs, la collaboration avec des compositeurs, des improvisateurs, ouvrent à une possible transformation du rapport à la musique.

Pour Frescobaldi ou Couperin comme pour une pièce contemporaine, on se contente souvent de jouer ce qui est écrit (à savoir souvent les notes et le rythme, puis les nuances...). Comment alors être dans le subversif, dans l'interprétation au sens créateur du terme, avec la précaution toutefois de ne détourner que ce que l'on comprend ? Sans doute, en partant de l'intention musicale, du sens, du son, du caractère, du discours... La relation avec le compositeur par exemple, livrant les images intérieures qui sous-tendent ou ont généré sa musique, donnant des outils d'approche du texte, est de nature à faire évoluer le rapport à la musique écrite d'une façon générale.

...jusqu'à la présentation au public

De même, le moment de réalisation en public peut lui aussi dans sa globalité, devenir un objet

artistique, un instant de création, d'invention, dans l'assemblage des pièces (ou des extraits de pièces...), quelle que soit leur époque, comme dans la présentation en scène aux spectateurs. Comment sortir du modèle de « l'audition d'élèves » comme de celui du concert professionnel dans sa forme la plus courante, et ne pas se situer pour ce dernier dans le champ unique de la comparaison sur la qualité du jeu instrumental, peu valorisante pour le musicien amateur ?

Lorsqu'un metteur en scène dit : « comment vas-tu à ton piano ? » ou « comment avancerais-tu si tu te déplaçais en jouant ? », lorsqu'un chorégraphe ou un danseur guette la respiration et le geste du musicien..., c'est une interrogation sur le sens donné à la phrase ou au discours musical, mais aussi à la présence sur scène. Et cette présence ne peut faire abstraction des choix effectués dans l'interprétation, c'est-à-dire des options de traduction d'un langage, musical en l'occurrence, qui sont proposées au public présent.

Une question d'accès et de démocratisation culturelle

Là encore, la collaboration avec des artistes créateurs d'horizons différents, pourra tout à la fois transformer - en profondeur peut-être - la pratique de la musique de chambre et permettre au public de rentrer - sans barrières - au cœur de la musique, fut-elle d'aujourd'hui.

À l'époque où la musique de chambre n'est plus l'apanage d'une minorité de personnes cultivées ou privilégiées, c'est dans le renouvellement que cette pratique peut tout à la fois s'enrichir et se démocratiser, y compris dans le cercle intime.

¹ Le terme de répertoire est pris ici dans le sens d'un corpus d'œuvres, pour beaucoup issues du 19^e siècle dont la prégnance est forte dans le domaine de la musique de chambre.

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

La création est entendue ici au sens de démarche et de mouvement, et non bien sûr au strict sens de première exécution publique d'une œuvre...

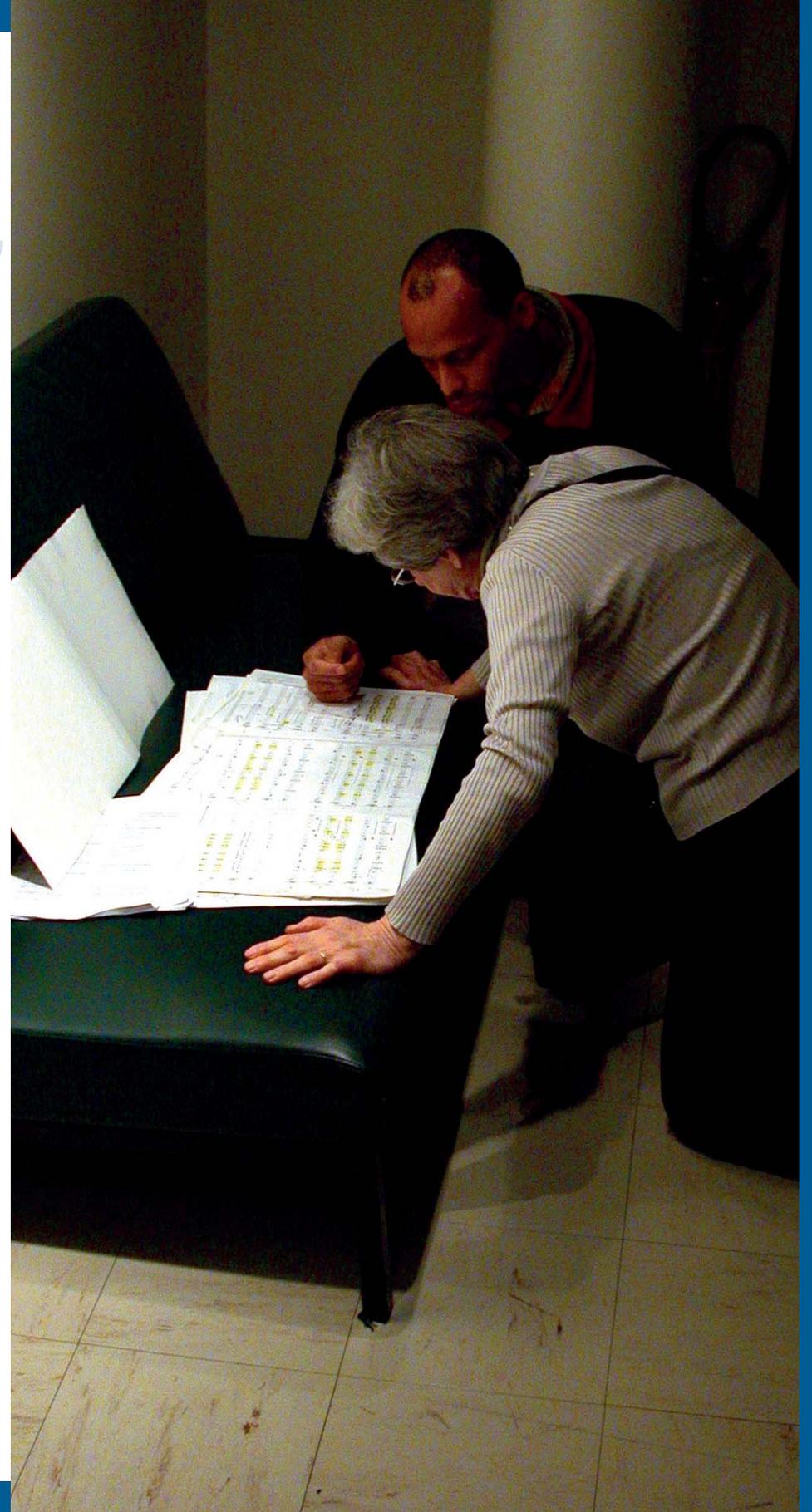
Cela nous invite à réfléchir aux différents moyens susceptibles d'enclencher chez les praticiens de la musique cette mise en mouvement, ce pas vers l'inconnu indissociable de l'essence même de la vie.

Dans notre rôle de musiciens, professeurs, directeurs, acteurs culturels, ou tout simplement citoyens, avons-nous une responsabilité à susciter autour de nous cette démarche ? À poursuivre l'histoire des musiques en y inscrivant la trace de notre époque ?

L'institution ne peut à elle seule répondre à cette interpellation.

Et les rencontres fécondes, le désir de collaboration avec des créateurs, l'idée ou la volonté de sortir du connu, n'existeront sans doute que si nous sommes nous-mêmes « créateurs de circonstances ».

Les commandes passées par l'ARIAM pour les groupes de musique de chambre amateurs sont disponibles pour consultation.





CHAPITRE II

RÉPERTOIRES ET INTERPRÉTATION

Les Citations

Extrait de « Traduttore traditore »,
Ami Flammer

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Christophe Girard

Maire-adjoint à la Culture de la Ville de Paris

*Faire de la musique de chambre en amateur est une manière particulière d'être ensemble, dans le plaisir collectif – même en petit nombre. La pratique en amateur de la musique de chambre met à la portée de tous le patrimoine exceptionnel que représente le répertoire musical européen. Une telle démarche a le mérite de réveiller **des œuvres parfois oubliées ou cachées**, tout en donnant un espace à la création contemporaine et aux œuvres nouvelles.*

Malgosia Fender

Professeur, conseillère artistique de l'association Unis-sons

*Chaque personne travaillant avec les musiciens amateurs, ou le musicien amateur lui-même, se pose un jour la question de savoir si on peut envisager de jouer ce que tout le monde joue, dont il existe **des enregistrements par milliers**, et de haute qualité artistique. Comment se fixer des limites, établir une liste des répertoires ?*

Un professeur

*Se pose le problème du répertoire mais aussi de l'évolution de l'enseignement, en s'ouvrant notamment aux musiques d'**improvisation**, aux musiques actuelles, contemporaines, en allant vers **d'autres sons**, d'autres recherches...*

Un professeur

*Je suis professeur de musique de chambre et j'adapte constamment les pièces au niveau des instrumentistes que j'ai. C'est un travail à part entière. Il s'agit d'**arrangement** voire même de supprimer des choses que certains instruments ou instrumentistes ne peuvent faire. Il est clair qu'il est impossible de fonctionner sans un minimum d'**adaptations**, d'**arrangements** et de **transcriptions**.*

Un musicien amateur

*C'est bien de parler de musicien indépendant mais on galère pour trouver du répertoire. Ne pourrait-on pas avoir un dictionnaire avec **un répertoire, classé**, avec une ligne de commentaire sur le niveau, la mise en place ? Mais ce "catalogue" serait inutile sans l'existence d'un lieu où on peut consulter, où on peut avoir accès aux musiques contemporaines.*

Serge Cyferstein

Directeur du Conservatoire du centre de Paris

*Si la question de la musique de chambre est un peu difficile, c'est que l'âge d'or en est le 19^e siècle. La musique ancienne ou le jazz, pourtant joués en petits groupes, ne relèvent pas exactement de la musique de chambre. Si on ne veut pas fossiliser la pratique de la musique de chambre dans cet âge d'or, si on ne veut pas en donner une image « muséifiée », il faut apprendre au chambriste à avoir **une pratique créatrice**, qu'il pourra notamment acquérir en fréquentant de façon intime un certain nombre de compositeurs. Ce côtoiement est possible dans les institutions, les écoles de musique : des lieux qui peuvent accueillir en résidence des compositeurs et les mettre en contact avec des musiciens amateurs. Il y faut beaucoup*

CITATIONS

de volontarisme et je pense que si les écoles de musique ont quelque chose de novateur à apporter dans leurs rapports aux pratiques amateurs, c'est cela : ce contact génèrera nécessairement une pratique et un répertoire nouveaux.

Michel Michalakakos

Altiste

On est constamment créateur lorsqu'on est interprète. Il faut toujours **essayer d'amener quelque chose de nouveau** et ne jamais essayer de retrouver l'état génial dans lequel on était la veille.

Un directeur

Par sa plasticité parfois, la musique contemporaine permet, quelque soit le niveau instrumental, d'entrer dans la richesse du travail musical dans toutes ses composantes : respiration, phrasé, nuances, équilibre, timbre...

Michel Michalakakos

Altiste

Ce qui peut faire avancer les musiciens, c'est de monter en parallèle des **œuvres classiques** et d'aujourd'hui. Le fait de travailler une œuvre contemporaine ouvre des portes pour l'**interprétation** des pièces du répertoire classique. Défendons la **musique d'aujourd'hui** qui doit être jouée par des professionnels comme par des amateurs.

Un directeur

Je voudrais au passage raconter une anecdote. J'étais récemment à un congrès dans lequel intervenait le compositeur et chef d'orchestre Peter Eötvös. Dans le débat intitulé « Quelle formation pour les instrumentistes de demain ? », il a dit la chose suivante à propos du répertoire : on l'aborde toujours par la musique classique, tonale, mais aujourd'hui, il n'y a pas d'autre possibilité que de **commencer par la musique d'aujourd'hui** puis progressivement remonter en arrière.

Un professeur

Il y a un constat à faire quand on se met à enseigner la musique : c'est celui d'une disproportion absolue entre ce que l'on enseigne et ce que les gens vivent. Il faut donc d'abord se dire, sans en faire un constat désabusé, que ce que l'on défend aujourd'hui, entre gens de bonne volonté, ça représente 3% de ce que les gens écoutent.

Un musicien amateur

Il serait bien de publier sur **Internet** des répertoires **d'œuvres commentées**, avec une description des niveaux de difficulté, des extraits sonores...

Bruno Giner

Compositeur

Une œuvre peut être inscrite dans un catalogue de répertoire et non diffusée. Par contre, je pense qu'une œuvre qui est diffusée va obligatoirement, tôt ou tard, faire partie intégrante d'un répertoire. Cela marche aussi par le **bouche-à-oreille**. Par des **« relais pédagogiques »** également (le rôle

des professeurs et des instrumentistes en général est à ce titre déterminant). En réalité, cela n'a pas grand-chose à voir avec les problèmes d'édition.

Un directeur

Les musiques « non savantes » nécessitent **un autre mode d'apprentissage**, un autre mode d'écoute, une autre technique instrumentale. Or, même si les musiques actuelles sont présentes dans de nombreux établissements, la musique savante reste le répertoire exclusif de nombreuses disciplines instrumentales et de la musique de chambre.

Bruno Giner

Compositeur

Favoriser la rencontre, donner les moyens de l'écriture, travailler et créer l'œuvre, tout cela se fait relativement facilement en général. Le point suivant, c'est peut-être l'enregistrement de l'œuvre, trace sonore d'importance. Dernier point : l'accès à ce répertoire. Je pense qu'il peut se résoudre assez facilement grâce à Internet. Les compositeurs pourraient s'engager à donner une **partition téléchargeable** par tous. Ce que gagne un compositeur sur une vente de partition papier ne ressemble à pas grand-chose d'un point de vue financier. Ce pourrait être le rôle de l'institution de centraliser tout cela... Ainsi, le musicien amateur trouvera son bonheur d'un simple clic et le compositeur verra sa musique circuler, être jouée, bref, vivre tout simplement, sans être condamnée à végéter dans les tiroirs d'éditeurs aussi prestigieux que dépassés.

Michel Michalakakos

Très souvent, on a cette impression : « qu'est-ce que c'est beau ce que j'entends, je n'ai jamais entendu quelque chose d'aussi beau ». L'écoute d'une œuvre, moment unique et particulier, nous amène à la considérer comme la plus belle pièce qu'on n'ait jamais entendue. En réalité, c'est **un instant privilégié qui peut se renouveler chaque lendemain**.

Miguel Borrás

Metteur en scène

Quand on dit à un comédien : je ne veux pas que tu sois logique... alors le comédien se creuse la tête, il ne peut être illogique mais ça lui donne la liberté de l'être et de trouver d'autres schémas. Si je dis à un comédien, tu prends ce texte et tu essaies de me l'interpréter dans un cadre différent, le comédien va dire que ce n'est pas logique et je lui réponds que ce n'est pas logique mais qu'il va trouver autre chose. Chaque chose a son contraire et c'est ce que je peux appeler la dialectique du contraire, qui m'intéresse. Cette notion de trahison est quelque chose d'important. Quand je parle de trahison, je veux dire que je me donne le droit de faire ce que je pense par rapport à une œuvre. Cependant, je dois connaître l'œuvre, sinon je ne peux pas. C'est pour cela que je dis **trahison** mais en fait, c'est **respect** car il y a eu un cheminement qui fait que l'œuvre est mise en relation autrement et de mon point de vue, c'est alors beaucoup plus « écoutable ».

Nous remercions pour leurs contributions les professeurs, les directeurs, les musiciens amateurs, dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

« TRADUTTORE TRADITTORE »

Ami Flammer

Violoniste, professeur de musique de chambre au CNSM de Paris

Extrait d'un texte publié dans les Cahiers de recherche « Enseigner la Musique » n°1, édité par le Cefedem Rhône-Alpes et le CNSMD de Lyon

Il faudrait d'abord redéfinir le mot même d'interprétation. Dans une acception non musicale, le mot interprète renvoie à l'idée de traduction d'une langue étrangère non connue de « l'autre » ou « des autres », ce qui veut dire qu'il s'agit d'une langue étrangère pour l'auditoire. L'interprète musicien serait-il donc un traducteur de langue, un traducteur de texte, chargé de rendre compréhensible ou intelligible un texte à un étranger qui serait alors le public ou l'auditeur ? Faut-il donc considérer l'auditeur comme un « étrange étranger » ? Il faudrait alors considérer l'interprète comme l'utilisateur d'une langue, d'un langage : « fonction d'expression de la pensée et de la communication entre les hommes » (définition du Larousse). Il conviendrait d'interroger dès à présent le mot communication, mais revenons quelques instants à la parabole du traducteur.

L'interprète possède ce que le public dans sa majorité ne possède pas ; il cherche à lui rendre intelligible le texte qu'il est en train de lire, puisqu'entre lecture et interprétation il n'y a que le geste musical. Mais dans le cas du traducteur le phénomène implique que celui-ci connaisse les deux langues ; or est-il bien sûr que l'instrumentiste connaisse la langue du public, qu'il

puisse savoir ce que le public va entendre, percevoir, et qui va de toute façon être ressenti dans une « langue » différente de celle de l'interprète. Alors intervient le problème de l'expression au vrai sens du terme : ex-, sortir, et faire ressentir du sens et de l'émotion musicale à l'autre. En un mot la communication. Or quels sont les outils à la disposition de l'interprète pour communiquer ? Essentiellement deux choses : le texte d'une part, et sa subjectivité musicale et individuelle (composée d'une infinie somme d'expériences, de sensations, d'inconscient, de culture) d'autre part. Permettez-moi une seconde parabole empruntée à Gisèle Brelet dans son livre « L'interprétation créatrice » ; Gisèle Brelet se situant dans le cadre du conte de la « Belle au bois dormant » compare l'interprète au prince charmant et la partition à la princesse endormie. En effet, contrairement au phénomène littéraire ou pictural, la partition ne peut être lue ou regardée par n'importe qui. Elle n'est que signe potentiel et sans l'intervention de l'interprète, elle n'est qu'une beauté endormie et archivée. C'est en fait le « baiser » de l'interprète qui va la faire naître et « connaître » au public. Ce n'est pas à vous que je vais apprendre qu'il y a une multitude de façons d'embrasser.

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

En abordant la notion de répertoire(s), il nous semble essentiel de relier celle-ci à la question de l'interprétation. Une interprétation qui privilégie les voies de l'inventivité à celles de la reproduction.

L'interprétation nécessite sans doute un engagement associé à une vision de l'œuvre qui se construit sur un certain nombre de piliers :

- la culture, l'identité d'un texte dans son sens historique et contextuel (voire fonctionnel...), sa compréhension.
- la capacité à dégager différentes pistes et à savoir effectuer des choix.
- et pour la musique de chambre la concertation, l'échange et la prise de décision en groupe...

Néanmoins accomplir un acte artistique correspond à un besoin d'expression, de raconter, de se raconter des histoires. A défaut de pouvoir raconter son histoire, on choisit des œuvres du répertoire susceptibles d'épouser ce que l'on souhaiterait raconter... en y ajoutant notre part.

Mais comment aller à la rencontre de toutes ces pages livrées au cours des siècles comme de celles d'aujourd'hui ? Comment s'en emparer, se les approprier ? Comment mettre son empreinte, sa parole, tout en traduisant au public celle du compositeur ?

La trace écrite, seule, n'est bien souvent qu'un « négatif » de la photo d'époque, de l'image produite par le compositeur.

Peut-on également imaginer un catalogue, une base de données dont les commentaires pourraient transmettre aussi la substance, le sens, et proposer des pistes de travail et des outils en vue de la construction d'une interprétation ?

Peut-on également se situer dans une conception « évolutive » du répertoire, débordant même les frontières de la musique savante, incluant l'adaptation, l'arrangement, l'extrait peut-être... les modes de travail et de transmission ?

Et tout cela pose bien entendu le problème de l'accès aux répertoires, de l'édition, de l'information, de la mémoire et de la circulation des œuvres...





CHAPITRE III

LA DIFFUSION

Les Citations

Musique de chambre et irrigation culturelle, *Jean-Pierre Seyvos*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Un musicien amateur

*La place du musicien amateur dans la société peut être celle d' **un passeur qui témoigne, transmet et fait partager** son goût pour la musique.*

Jean-Jacques Decreux

Bassoniste, professeur au CNR de Poitiers

*Le musicien chambriste amateur, s' il invente une forme de création en rapport avec ses atouts, constitue un contre-modèle salubre face au show-biz, au modèle de l' art exhibé par les **médias** et à la muséification de l' art.*

Un musicien amateur

*Les musiciens amateurs peuvent jouer un rôle d' animation locale auprès de divers publics : **écoles, maisons de retraite, hôpitaux**, et générer du lien social.*

Christophe Girard

Maire-adjoint à la Culture de la Ville de Paris

*Comment s' associer à d' autres musiciens pour jouer ? Comment les rencontrer ? Quel répertoire aborder ? Comment le renouveler ? Comment se produire en public et comment **dialoguer avec les institutions** ? Cela n' est pas chose simple, mais c' est ensemble que nous devons trouver des réponses.*

Un musicien amateur

Ne serait-il pas possible qu' un organisme se fasse le support d' organisation de concerts, offrant un cadre pour permettre l' aboutissement du travail de musiciens amateurs ?

Alexandros Markéas

Compositeur

*Il faut des circuits pour montrer le travail des amateurs et le travail que l' on peut faire avec eux : des projets autour de la création, du **concert-spectacle**, du théâtre, de l' image... Faire en sorte que ces circuits amènent **de la créativité dans la créativité** et des rencontres pour les musiciens amateurs.*

Bernard Couteaux

Président de l'AMA (Association des Musiciens Amateurs - Paris)

*La recherche de salles avec piano, gratuites ou peu coûteuses, reste **un problème majeur**. Et les pouvoirs publics pour le moment ne semblent pas enclins à s' intéresser à de petites formations, de 2 à 5 musiciens, aux activités discrètes.*

Un compositeur

***La première diffusion**, c' est lorsque la personne commence à travailler la pièce et qu' autour d' elle des personnes gravitent et écoutent.*

CITATIONS

Miguel Borrás

Metteur en scène

*Quand on réunit musique et **jeu théâtral**, cela change tout. Les musiciens jouent plus ensemble, s'écoutent davantage les uns les autres.*

Alexandros Markéas

Compositeur

*Le cinéma a créé un genre, en filmant des comédiens non professionnels et a produit des œuvres qui ne sont pas considérées comme mineures ou moins importantes. En musique c'est différent avec la notion de technicité qui est particulière, mais il y a tout de même **des terrains à explorer**.*

Serge Cyferstein

Directeur du Conservatoire du centre de Paris

*Voici quelques questions qui affluent mais n'ont pas été abordées en tant que telles. La musique de chambre relevait précisément de la chambre, puis du salon à la fin du 19^e siècle. Aujourd'hui on peut se demander de quel lieu elle relève : visiblement une forme d'organisation sociale a disparu et laisse la musique encore dite « de chambre » dans un no man's land, dans une absence de lieu de diffusion, de réception, de pratique, qu'il va falloir interroger de toute urgence. Il s'agit là d'un débat social aigu. On voit bien qu'émergent avec succès certaines **formes nouvelles de partage** qui brouillent et transcendent les frontières entre amateurs et professionnels, et l'idée même de musique de chambre au sens traditionnel. Nous devons intégrer la musique de chambre à cette mutation. Certaines pratiques amateurs n'ont pas besoin de ce questionnement car elles bénéficient d'un espace social propre et clairement identifié. Ainsi par exemple la musique chorale, qui concerne beaucoup d'amateurs, se produit d'une façon assez balisée, régulière. Il n'y a pas du tout là la même problématique qu'avec les chambristes. On peut aussi penser à des formes de création comme celles que Nicolas Frize propose à des musiciens amateurs. Il a commencé dans les usines, puis les hôpitaux, et sa démarche rencontre un certain succès social car elle comporte précisément une interrogation sur **l'espace social** dévolu à la musique. Je pense qu'il nous faut réfléchir à cela sous peine de devoir parler bientôt d'une pratique en passe de s'évanouir, comme la sphère du privé elle-même. Car la musique de chambre faisait partie de la sphère (de la vie) privée, notion qui n'a plus du tout la même réalité aujourd'hui.*

Un responsable de service culturel

*On a pris l'habitude d'aller dans les lieux de concerts, les églises, mais l'accès à ces lieux pour les amateurs est parfois difficile et même de grands ensembles professionnels ont du mal à avoir des salles. Peut-être faut-il sortir des sentiers battus et aller à la **rencontre du public** dans des lieux qui ne sont pas forcément prévus pour cela, d'autant que la musique de chambre le permet.*

Un musicien amateur

*Imaginons **qu'une structure invite** des musiciens amateurs à lui adresser des propositions, programmes, autour d'un thème ou sans thème.*

Cette structure pourrait également proposer un accompagnement par un professeur pour les ensembles qui le souhaiteraient ou en auraient besoin.

Elle finaliserait la conception artistique du programme et prendrait en charge l'organisation.

Ce serait très formateur car le ou les musiciens seraient responsables de leur proposition initiale et celle-ci s'intégrerait dans un ensemble finalisé sous le contrôle d'un ou plusieurs formateurs.

Miguel Borrás

Metteur en scène

***La mise en scène** donne une nouvelle dimension aux réalisations musicales. Mais elle doit intervenir de manière subtile et discrète. Il ne s'agit pas d'écraser la musique. Il faut plutôt l'envelopper afin de mieux la faire entendre. Tout est affaire de dosage : savoir être minimaliste, réussir à trouver le geste, la manière de se déplacer, d'utiliser les sons dans l'espace, de les ouvrir en restant au service de l'œuvre.*

Un directeur

*A partir du moment où des musiciens sont sur scène, où ils bougent et sont animés, jouent de la musique sous nos yeux, qu'on le veuille ou non le concert a une **dimension visuelle**... Et celle-ci est rarement travaillée.*

Un directeur

*Pourtant, ce devrait être simple puisque les conditions de la diffusion en public de la musique de chambre sont simples : de petits groupes, un espace restreint, des lieux en nombre, des contraintes techniques limitées. Alors, qu'est-ce qui empêche les écoles de musique d'**accompagner pédagogiquement et artistiquement la diffusion** des musiciens amateurs ?*

Nous remercions pour leurs contributions les musiciens amateurs, le responsable de service culturel et les directeurs, dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

MUSIQUE DE CHAMBRE ET IRRIGATION CULTURELLE

Jean-Pierre Seyvos

Les différents points développés dans ce texte peuvent en grande partie concerner l'ensemble de la pratique amateur, mais par sa légèreté de mise en œuvre (un petit groupe jouant « acoustique ») la musique de chambre en constitue une forme privilégiée. Le contenu de ces lignes s'appuie sur une expérience de terrain développée au cours des dix dernières années. Il n'est pas inutile de mentionner que ce travail a souvent permis de créer les conditions propices (en terme de demande comme de ligne budgétaire) au développement voire à la création d'une programmation professionnelle dans des zones et auprès de publics peu concernés par le spectacle vivant et les pratiques dites « culturelles » d'une façon générale.

Un très large réseau potentiel de diffusion

L'un des avantages inhérents à la musique de chambre est qu'elle permet d'investir avec facilité de très nombreux lieux, et notamment des espaces n'étant pas nécessairement dédiés au spectacle ou à la musique. Des établissements recevant différents publics (hôpitaux, maisons de retraite, maisons de quartier, entreprises, centres d'accueil, commerces, restaurants sociaux...) mais également des lieux de vie (intérieurs, halls d'immeuble, jardins...), espaces privés, lieux du quotidien où nombre de publics potentiels et peu familiers des sorties culturelles seront en situation de découverte. Cette remarque prévaut tout autant pour des artistes professionnels qu'amateurs, mais la liberté dont disposent ces derniers pour envisager toutes formes de projets ouvre **des perspectives étonnantes en terme d'irrigation culturelle du territoire.**

Un rapport privilégié avec le public

Cette grande diversité des situations possibles, conjuguée à la proximité du public, à la dimension de convivialité et d'échange avec les spectateurs présents, peut constituer un catalyseur culturel très important.

Souvent les liens qui unissent les amateurs et le public permettent à celui-ci d'être dans une disposition d'esprit particulièrement favorable ; le

rapport humain qui crédibilise la démarche peut conduire le public à adhérer à des propositions qui l'auraient laissé imperméable dans d'autres contextes. Ce n'est pas la même chose que de venir pour des amis ou pour Beethoven...

De même la « part de création du public », qui génère images et prolongements dans l'imaginaire de chacun – ce que provoque le spectacle vivant en général mais que le public ne s'autorise pas toujours (« je n'ai rien compris »...) - peut parfois se déployer au delà des barrières culturelles symboliques si le terrain de l'expérience est sécurisé par un rapport de confiance.

Le contexte d'un moment artistique qui peut être construit en amont avec le public lui-même modifie de façon intéressante le rapport à l'objet culturel et ses codes d'appropriation.

Ces conditions « privilégiées », dans lesquelles la proximité à tous les sens du terme est un facteur déterminant, font de la pratique de la musique de chambre en amateur **un outil de médiation culturelle performant dans sa capacité à pénétrer et relier des mondes parfois distants.**

Des formes renouvelées

Dans l'évolution actuelle du concert, l'intérêt porté à la forme, à la dimension visuelle, à la « dramaturgie » d'une prestation musicale, n'est pas nécessairement antinomique - loin s'en faut -

avec la qualité de l'écoute. Bien au contraire, la cohérence artistique de cette prestation dans toutes ses dimensions, y compris sa mise en scène, peut renforcer le sens du discours musical pour l'auditeur comme l'implication artistique et expressive du musicien.

L'exemple de concerts conçus exclusivement à partir de créations contemporaines jouées par des groupes de musique de chambre amateurs (cf. « Scénario d'une aventure artistique » p 58), assemblées et mises en scène de façon inventive tout en usant de moyens matériels modestes, est surprenant. Le problème de l'appréhension des langages musicaux contemporains ne se pose plus !... ni pour les participants, ni pour le public. De quoi démontrer, si besoin était, qu'un discours artistique sans concession n'est pas incompatible avec une réception positive par le grand public. **De la démocratisation sans démagogie**, en quelque sorte.

Un vecteur de diffusion des œuvres

Par la variété de son réseau potentiel d'accès aux publics, s'infiltrant dans l'intimité des espaces publics et privés, la pratique de la musique de chambre constitue également **un vecteur important de diffusion d'œuvres peu connues ou peu relayées par les médias.** Cette dimension mérite bien que l'on porte une attention particulière au soutien et peut-être à l'élargissement de cette pratique. Elle est dans bien des cas le canal unique de conservation et de propagation d'un certain patrimoine auprès de cette très majoritaire frange de la population que les politiques culturelles appellent négativement le « non public ». Sans parler du rôle qu'elle peut jouer par rapport à la création contemporaine auprès de ces mêmes personnes... et du lien social possiblement généré. De quoi considérer sous un angle rénové son insuffisante prise en compte dans les politiques de développement culturel...

Réflexion sur une politique publique de soutien à la diffusion des amateurs

Les différents aspects de la démarche évoquée ci-dessus peuvent certes reposer sur l'initiative personnelle des musiciens. Mais il est sans doute possible, par une attention particulière des acteurs culturels et socioculturels - ainsi que des élus – à ces pratiques et leur diffusion, de les soutenir tout en démultipliant leur potentiel d'irrigation. Une réflexion dans ce domaine peut conduire à s'interroger sur les formes que pourrait prendre une politique publique de soutien à la diffusion des amateurs.

Alors que les demandes de subvention dans le domaine culturel se multiplient et que les efforts des établissements d'enseignement artistique pour mener à bien leur mission de formation d'amateurs peuvent se concrétiser par l'augmentation de groupes constitués et d'associations créées, donc de nouvelles sollicitations financières pour les élus, le choix de ces derniers devient délicat. Sur quels critères choisir ou non d'apporter son soutien ? Et si l'on envisage un critère qualitatif, sur quelles bases et avec quels moyens d'expertise et d'évaluation ? Comment éviter la tentation du saupoudrage ou du clientélisme ?

Émerge alors une proposition : ne plus nécessairement envisager l'aide financière directe, mais investir dans des dispositifs d'accompagnement mis à la disposition de tous.¹

En conclusion

C'est aussi et peut-être avant tout au sein de l'école de musique que se construisent le présent et le futur de cette pratique, dans toute sa dimension artistique et sociétale. Par une prise en compte tout au long des parcours de formation de l'enfant et de l'adulte des différents aspects évoqués ci-dessus... **en pensant la diffusion comme partie intégrante de la pédagogie**, et l'éducation artistique comme partie intégrante de la vie de la Cité.

¹ Parmi les différentes manières d'envisager cette démarche, évoquons deux catégories de dispositif, d'ailleurs complémentaires :

- **une aide logistique** : repérage de lieux potentiels (et de publics concernés), prises de contacts, mise en relation, aide matérielle, technique... Il s'agit en quelque sorte de fournir des espaces d'expression et de diffusion pour les amateurs, des lieux « équipés » en technique et en publics. Et de ne pas seulement envisager cette aide de façon matérielle mais de la penser aussi en terme de médiation.
- **un accompagnement visant à enrichir la pratique** : conseils, mise en relation avec des artistes professionnels, des compositeurs (prise en charge de commandes) et autres créateurs, metteurs en scène, etc. tout en étant dans l'écoute et le respect des projets des musiciens. Travailler sur les formes des prestations, sans les uniformiser, en fertilisant l'imagination et les capacités des musiciens à progresser, approfondir leur projet et le situer au cœur des enjeux de société.

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

Le contexte de la diffusion de la musique de chambre est à la fois quasiment unique et pluriel, de par le nombre restreint de musiciens impliqués et la multitude des lieux possibles à investir.

Ces contextes peuvent influencer sur le choix des œuvres proposées, la forme de la présentation au public, le propos qui accompagne les œuvres, etc.

Mais plusieurs questions se posent alors :

Comment éviter l'écueil du modèle professionnel ?

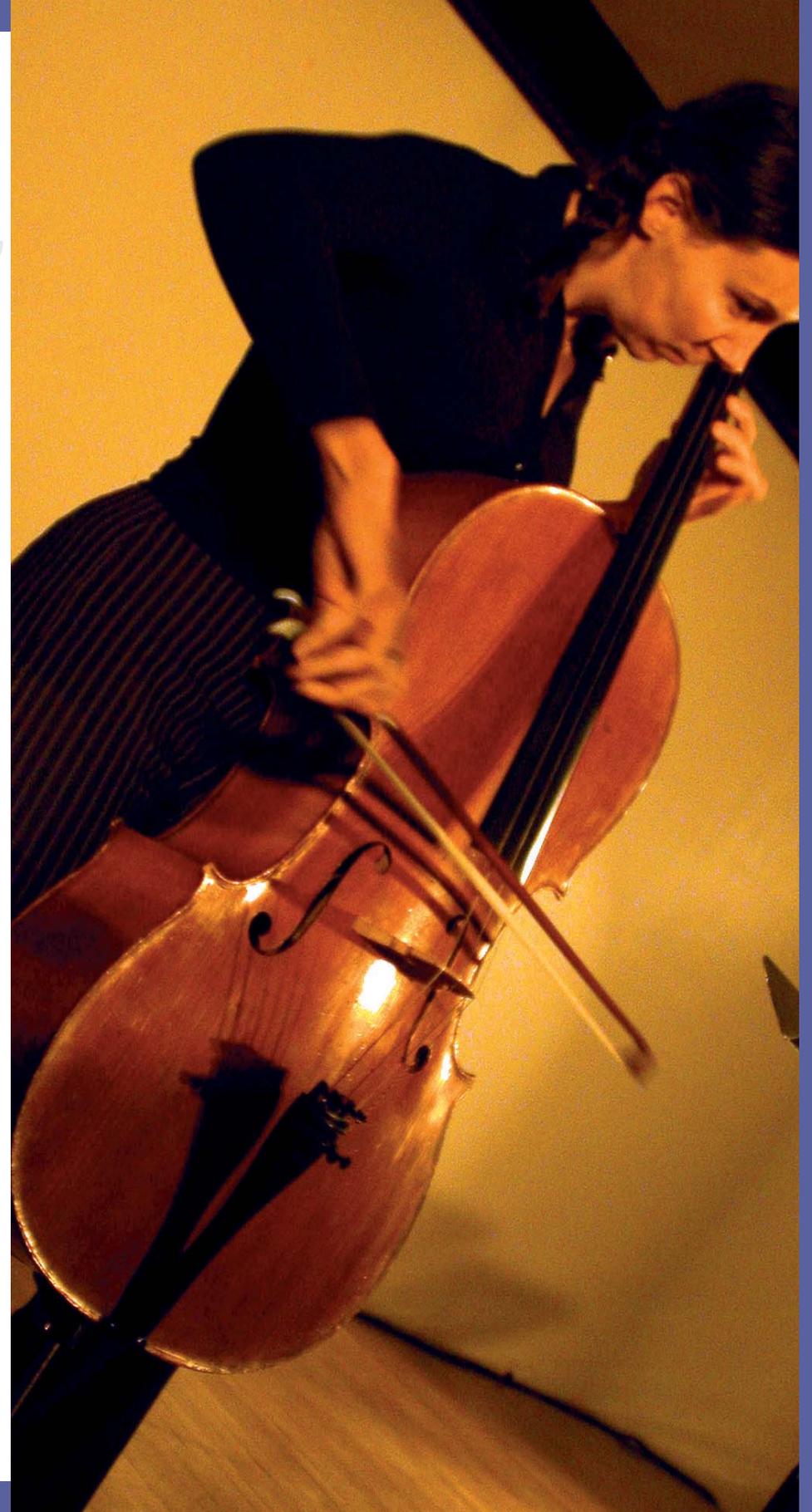
Que peut-on dégager ou renforcer dans la dimension particulière de la diffusion par des chambristes amateurs ?

Comment inviter les amateurs à reconsidérer ou approfondir le rôle capital qu'ils peuvent avoir dans notre société ? Comment développer cette conscience du moment de partage possible entre celui qui prend la parole et celui qui l'écoute ? De ce qui pousse à raconter des histoires ?

En quoi les chambristes amateurs peuvent-ils occuper une place déterminante dans la médiation culturelle ?

La musique de chambre n'a bien sûr pas l'exclusivité de ce questionnement mais il est pour elle absolument incontournable.

Reste à déterminer pour l'institution quelles formes pourraient prendre le soutien à la diffusion des amateurs.





CHAPITRE IV

RELATIONS AVEC L'ÉCOLE DE MUSIQUE

Les citations

Unis-sons en résidence à l'EMMDA de Nanterre, Malgosia Fender

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Une musicienne amateur

*Il est évident que ce qui manque souvent au musicien amateur ce sont des **lieux de répétition**, et il est dommage que certains conservatoires n'offrent pas cette possibilité.*

Bernard Couteaux

Président de l'AMA (Association des Musiciens Amateurs - Paris)

*Les conservatoires, qui devraient favoriser nos efforts de développement de la pratique musicale ont au contraire un réflexe de **méfiance** envers les amateurs ; car ils les jugent uniquement sur le niveau technique. Ils ne prennent pas en considération leur importance sociale et le fait que ce sont souvent ces familles de musiciens qui constituent le public des concerts professionnels et des conservatoires.*

Une musicienne amateur

*Les associations musicales regroupant des musiciens amateurs sont malheureusement trop peu nombreuses. Elles sont pourtant essentielles et constituent de formidables **lieux de rencontres** et de plaisirs partagés. Mais il est important qu'elles ne fonctionnent pas en autarcie.*

Serge Cyferstein

Directeur du Conservatoire du centre de Paris

*On voit bien que la question du travail musical avec des adultes n'est pas simplement une question d'opportunité, de remplissage de places vacantes dans les classes ou de renforts bienvenus pour soutenir certains ensembles musicaux (on a connu cela : c'est pratique et utile pour certains conservatoires d'accueillir un adulte bassoniste simplement pour combler un manque dans un ensemble). Il s'agit d'imaginer **une véritable articulation entre les publics d'enfants et d'adultes**, entre le monde amateur et l'institution conservatoire. C'est toute la question du sens de cette institution qui risque de s'en trouver modifiée et c'est cela qui est intéressant, qui m'intéresse, en tout cas, en tant que directeur d'établissement.*

Un élu

*La question que je voudrais poser est la suivante : les professeurs d'un conservatoire donnent leurs cours dans le cadre d'un cursus pré-déterminé que les élèves sont invités à suivre, mais lorsque des amateurs vont aller rencontrer ces mêmes professeurs pour être **accompagnés** pédagogiquement on ne va plus parler de cursus mais de projet. Comment résoudre cette difficulté en tant qu'enseignant, avec d'un côté des élèves à qui on fait suivre un cursus en les motivant, et de l'autre des amateurs avec lesquels on part de leur **projet** ?*

Un directeur

*L'associatif n'est pas toujours le garant d'un **fonctionnement participatif**. Mais en tout cas ce qui serait novateur, c'est que des rencontres s'opèrent réellement entre les écoles de musique et les projets des amateurs.*

CITATIONS

Miguel Borrás

Metteur en scène

*Les lieux d'enseignement ont petit à petit pris conscience que la pratique amateur est une pratique artistique à part entière qu'on ne peut mettre de côté, d'où la nécessité d'un **accueil après la formation** musicale au conservatoire. Si on oublie les amateurs, c'est 99% de la formation qui disparaît.*

Un directeur

*Je ne sais pas s'il faut encourager la création d'associations ou la constitution de groupes dans l'école de musique. Sans doute doit-on envisager les choses au cas par cas. Mais s'il y a création d'association et des relations entre cette association de musiciens amateurs et l'école de musique, il me semble très important qu'il y ait **une convention claire**, précisant l'objet de la collaboration, les implications de chacun et aussi la durée.*

Nous remercions pour leurs contributions les musiciens amateurs, l' élu et les directeurs, dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

UNIS-SONS

UNIS-SONS EN RÉSIDENCE AU CONSERVATOIRE MUNICIPAL AGRÉÉ DE MUSIQUE ET DE DANSE DE NANTERRE

Malgosia Fender

Tous les musiciens qui viennent à Unis-sons sont en fin de cursus ou diplômés des écoles de musique municipales, nationales ou régionales. Ils exercent des métiers très différents, mais consacrent une grande partie de leur temps libre à la pratique musicale.

Dans leur travail musical, ils ont un degré d'autonomie suffisant pour ne pas devoir être assistés par un professeur lors des répétitions.

L'association offre à ses musiciens, s'ils le souhaitent, la possibilité d'avoir « un conseil artistique » de la part d'un professeur, dans la dernière phase de préparation d'un concert.

Les musiciens de l'Association Unis-sons sont tous animés par le désir de jouer en public, de partager avec lui leur plaisir, leur enthousiasme, mais aussi être ainsi confrontés à un nécessaire « challenge », une motivation de « se surpasser », pour toujours aller de l'avant et progresser.

Le répertoire pratiqué est très varié : la musique classique, la musique contemporaine dont des créations au contact direct avec les compo-

seurs, notamment grâce au soutien de l'ARIAM et du CEPIA, le jazz, les musiques actuelles, en soliste ou en musique de chambre à géométrie variable.

L'activité de l'association Unis-sons est donc essentiellement consacrée à la diffusion auprès d'un public varié (maisons de retraite, hôpitaux, mais aussi salles de concert ou d'exposition). L'association permet par ailleurs à tous les anciens élèves des conservatoires de « prolonger leur vie musicale » au-delà des études en participant à des projets originaux (concert-spectacles écrits par les musiciens eux-mêmes avec la participation d'autres associations de théâtre ou d'arts plastiques).

Nous avons fondé l'association Unis-sons, car nous nous sommes rendu compte que les écoles de musique ne pouvaient pas répondre aux attentes et aux besoins bien spécifiques des musiciens amateurs. Sur le plan pratique, ces écoles peuvent difficilement gérer leurs contraintes d'horaires.

Les musiciens amateurs d'Unis-sons ont un degré d'autonomie suffisant pour leur permettre

UNIS-SONS

de travailler seuls sans avoir besoin de prendre des cours réguliers.

Les cours réguliers ne seraient pas du reste compatibles avec l'emploi du temps des musiciens qui, tous ou presque, ont des situations professionnelles sans relation avec la musique.

Ils bénéficient en revanche du « conseil artistique » d'un musicien professionnel avant chaque concert important, sous forme de cours de musique de chambre.

Ce « conseil artistique » est un moment toujours très important pour les musiciens amateurs d'Unis-sons car il leur apporte une écoute extérieure et un point de vue plus professionnel sur l'interprétation de l'œuvre travaillée.

Ils ont envie de jouer pour leur plaisir, avec d'autres musiciens, quelquefois inscrits dans d'autres conservatoires, là aussi de façon ponctuelle, selon les projets.

Ils ont parfois l'ambition de monter des projets importants et donc coûteux (par exemple concert à 4 pianos avec orchestre...).

Par ailleurs, leurs répétitions aux heures tardives le soir ou en week-end posent souvent le problème d'accès aux locaux des écoles de musique.

C'est ainsi que nous est venue l'idée de fonder une association dont le fonctionnement est plus souple que celui des institutions.

Dans le même temps, notre souci était de ne pas se trouver coupé ou détaché des écoles de musique du fait du potentiel en devenir de la majorité des grands élèves.

En 2003, nous avons passé un contrat de collaboration avec le Conservatoire municipal agréé de musique et de danse de Nanterre.

Il s'agissait d'une première expérience pour chacune des deux parties ; Unis-sons n'avait jamais encore travaillé avec une école de musique et le conservatoire de Nanterre allait pour la première fois accueillir en résidence un ensemble non professionnel.

Voici quelques grandes lignes de ce projet et des exemples d'échanges.

De la part d'Unis-sons :

- demande d'un lieu fixe avec piano pour des répétitions en soirée et/ou en week-end
- l'accès à l'auditorium pour des concerts d'Unis-sons et de leurs invités (qui sont également les grands ou les anciens élèves du conservatoire)
- participation aux projets des concerts du conservatoire (renfort de l'orchestre, des ensembles de musique de chambre...)
- participation aux auditions internes et aux projets communs
- conseil pédagogique pour les musiciens de l'association qui le souhaitent par les professeurs du conservatoire (professeurs d'instrument ou de musique de chambre)

De la part du conservatoire :

- développer, encourager et soutenir la pratique musicale des amateurs à travers des projets spécifiques imaginés conjointement avec les musiciens d'Unis-sons
- bénéficier de la présence des musiciens amateurs pour renforcer l'orchestre ou les ensembles de musique de chambre
- proposer un modèle d'émulation pour les élèves du conservatoire prouvant ainsi qu'il existe bien « une vie après le conservatoire ».

Une des plus belles réalisations de cette résidence a sans doute été un concert en hommage

à D. Chostakovitch, où 2 pianistes d'Unis-sons ont été choisis pour assurer la partie soliste du Scherzo et du 2^e Concerto joués avec l'orchestre du conservatoire sous la direction de F. Parmentier.

Par ailleurs lors d'un concert consacré à la musique russe, les musiciens d'Unis-sons ont collaboré avec les grands élèves du conservatoire pour monter des ensembles de musique de chambre.

Par la suite, nous avons pensé étendre ce projet de résidence à l'échelle de tout le département en créant une sorte de « Pôle des pratiques amateurs », où le conservatoire de Nanterre aurait joué un rôle central pour accueillir les musiciens amateurs des villes voisines. Hélas ce projet n'a pu avoir lieu...

Les deux années de résidence au conservatoire de Nanterre ont été une expérience très fructueuse.

Les musiciens amateurs sont encore aujourd'hui pour la plupart regroupés dans des associations similaires à la nôtre.

Pour les écoles de musique, il est souhaitable et nécessaire qu'elles reconnaissent par la mise à disposition de leurs locaux et une organisation spécifique adaptée, la valeur humaine et pédagogique des confrontations musicales entre amateurs et futurs amateurs.

En effet, la reconnaissance institutionnelle de la pratique amateur passe en premier par les écoles de musique.

Cette reconnaissance-là est indispensable pour favoriser et pour encourager la pratique de la musique au-delà des études musicales.

ASSOCIATION UNIS-SONS

Effectif

une trentaine de musiciens actifs pianistes, clarinettes, violonistes, violoncellistes, flûtistes, chanteurs et un ensemble de jazz Unniswing (clavier, guitare et percussions)

Président

Christophe POTET

Vice Présidente, responsable des relations publiques

Françoise ACEZAT

Conseillère artistique

Malgosia FENDER

Contact

Maison des Associations
206 quai de Valmy, 75010 Paris
unis-sons@yahoo.fr

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

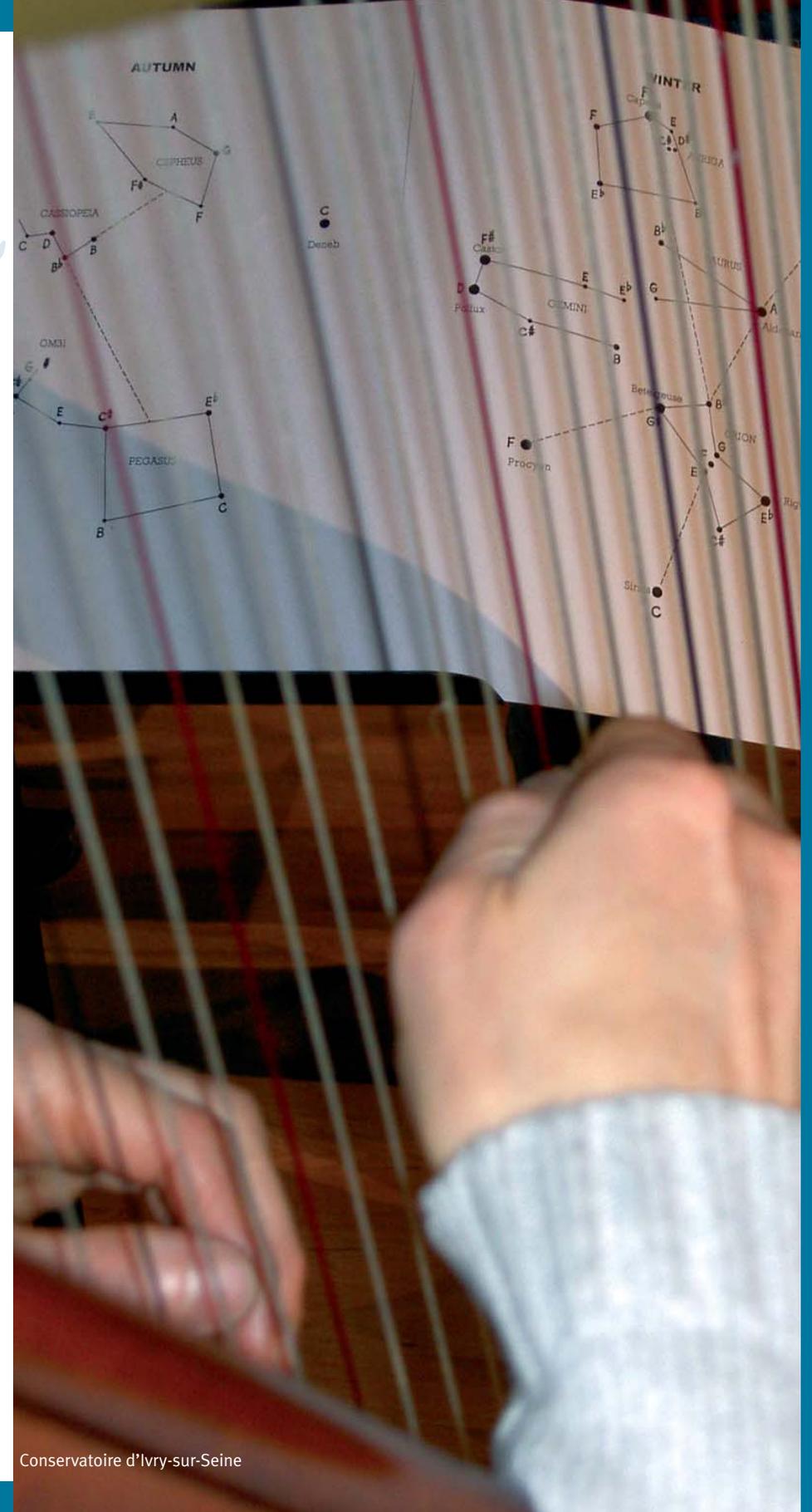
Les relations entre musiciens amateurs et écoles de musique ne peuvent s'établir que dans le cadre d'un échange désiré par les uns et les autres. De quelle nature pourrait être une rencontre qui émanerait d'un milieu ou de l'autre d'une façon uniquement volontariste ou unilatérale ?

Cette rencontre, basée sur la complémentarité, serait évidemment soucieuse de respecter l'espace de liberté de chacun au-delà des sujets communs.

Ainsi les thématiques comme les modes de partenariat ne pourront sans doute se concevoir que de façon plurielle, imaginative et singulière selon les contextes, dans la cohérence d'une politique culturelle territoriale. Au-delà des questions de locaux, de parthèque ou d'encadrement pédagogique, les sujets d'échanges possibles sont multiples : inter-générationnel, exploration esthétique, animation d'un quartier, projets artistiques...

Il ne s'agit pas pour les amateurs de « consommer » de l'école de musique (des cours, des locaux...), ni pour celle-ci de céder à la tentation d'une envahissante générosité, enfermant les amateurs dans des schémas issus de son fonctionnement.

L'espace laissé à la dimension participative de l'adulte – comme d'ailleurs de l'élève plus jeune – dans la vie de l'établissement est certainement favorable au développement de la citoyenneté dans la formation des musiciens. Cette « éducation à la participation » ne manquera pas de faciliter les relations entre le tissu associatif et l'école de musique.





CHAPITRE V

ACCOMPAGNEMENT PÉDAGOGIQUE ET ARTISTIQUE

Les Citations

Interview de Yasmine Tournadre

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Un directeur

*Qu' il s' agisse de la formation initiale du musicien ou de la pratique continuée de l' amateur, ne peut-on transformer la notion habituelle de cursus en **un trajet ponctué de projets de diverses natures**, participant de la construction de chaque individu ?*

Une musicienne amateur

*Au rang des manques : absence de **journées rencontres** entre amateurs, trop peu de conservatoires ouverts aux adultes, master-classes ou **encadrement de projets avec des professionnels** trop peu nombreux...*

Françoise Acezat

Vice-présidente de l'association Unis-sons

Le besoin souvent évoqué par les musiciens amateurs est celui d' un encadrement pédagogique adapté. Il faut aussi y ajouter la différence de nature des projets recherchés par les amateurs.

*Il s' agit plus de **faire de la musique ensemble avec la complicité d' un public**. Ce qui demande aux conservatoires une capacité à la gestion et à la diffusion de projets multiples et interdisciplinaires (comme par exemple le concert-spectacle).*

*La création d' un « Centre de pratique amateur » pourrait répondre aux divers attentes et besoins. Par ailleurs une telle structure pourrait bénéficier d' aides institutionnelles plus conséquentes que les associations, ce qui permettrait aux ensembles de musique de chambre d' avoir **accès à la pratique de la musique contemporaine**, voire à des créations ce qui reste hélas tout à fait impossible en dehors d' un tel cadre (commandes à des compositeurs).*

Serge Cyferstein

Directeur du Conservatoire du centre de Paris

*Je voudrais réagir à un mot utilisé par Guy Dumélie, sur la question de la légitimité. C' est une question que les directeurs d' écoles de musique sont amenés à affronter directement dans leur dialogue avec les élus qui sont aussi leurs financeurs. Il s' agit d' une légitimité de deux ordres. Le premier, proprement pédagogique et musical, préoccupe de plus en plus, me semble-t-il, les directeurs d' écoles de musique. Lorsque la collectivité nous aide à former et à bien former des musiciens amateurs, à les rendre autonomes (le mot **autonomie** fait partie intégrante des objectifs pédagogiques des écoles de musique), il reste une question préoccupante concernant la légitimité de cette formation quant à ses effets dans la durée. Que se passe-t-il après la formation, une fois ces musiciens formés avec tous les moyens qui y ont été mobilisés (d' intelligence, de talent, financiers, d' organisation des pratiques) ? Nous ne pouvons être certains d' avoir formé des musiciens qui vont rester toute leur vie actifs, épanouis, qui ne vont pas se déqualifier, qui seront capables de passer finalement de l' état de musiciens apprenants à celui de musiciens citoyens pour dire les choses de façon un peu caricaturale.*

C' est une première question, cruciale, sur la légitimité de notre travail, du point de vue des écoles de musique.

*Deuxième question relevant de la légitimité : au sein des écoles de musique, réussit-on vraiment à former des musiciens autonomes ? Assure-t-on cette part de formation à l' autonomie qui consiste à savoir **se socialiser**, à apprendre à **trouver du répertoire adéquat**, à trouver d' autres*

CITATIONS

musiciens avec qui faire équipe, à **dialoguer avec les institutions culturelles** dont on aura besoin pour se produire, à **s'intégrer dans la vie de la cité** ? Est-ce que cette part-là de la formation est menée à terme par les écoles de musique ?

Un élu

La difficulté dans l'accueil des amateurs par les écoles de musique, c'est de **ne plus partir d'un cursus** mais d'accompagner et de travailler à partir des projets des gens eux-mêmes.

Malgosia Fender

Professeur, conseillère artistique de l'association Unis-sons

Tout dépend de la nature de la relation que vous avez avec ces élèves « amateurs » car il s'agit plus d'une **forme de collaboration** que d'une véritable formation.

Un directeur

On sort d'une période où le principe de discussion et de négociation entre professeur et élève était assez peu présent. Les cursus ont pu induire des comportements très directifs ou unilatéraux, même si une latitude est parfois laissée à l'élève dans le choix de son répertoire.

Un directeur

Le rêve musical, le rêve de rencontre et de fraternité espéré au travers de la musique, le rêve d'une vie autrement, d'une vibration qui nous changerait... Devant ce rêve-là, le conservatoire, mais aussi l'école de musique privée, sont obligés de se poser des questions fondamentales : comment essayer de faire partager ce rêve et lui donner les moyens de se concrétiser ? En tentant de ne pas perdre les élèves au bout de 3 ou 5 ans... Comment accueillir cet adulte, ne pas le décevoir ? Je propose une réponse très modeste, au travers de mon expérience : par **la pratique d'ensemble, dès le début**. On aura alors des chances que les enfants puissent comprendre que c'est à travers une pratique collective et non individualiste qu'on se met à faire de la musique, à l'aimer. Mais cela nécessite aussi pour l'enseignant **des compétences spécifiques**.

Un professeur

Professeur de pratiques collectives, c'est un métier. Il faudrait beaucoup plus reconnaître la spécificité de la pratique collective et y être préparé.

Un musicien amateur

Un professeur qui a l'habitude de travailler avec des jeunes ne sait pas toujours s'adapter à la demande du débutant adulte. Cela demande **une pédagogie particulière**.

Malgosia Fender

Professeur, conseillère artistique de l'association Unis-sons

Lorsque des musiciens amateurs viennent nous voir, bien souvent ce n'est pas avec une œuvre déjà apprise par cœur mais parce qu'ils ont besoin de conseils pour la choisir. C'est notre rôle de professeur ou de **conseiller artistique**.

Miguel Borrás

Metteur en scène

Un point essentiel à développer dans la formation du musicien est de lui faire comprendre l'importance d'être en scène. La **présence scénique** du musicien n'est que très rarement abordée et pourtant si essentielle. On entend la musique autrement, le jeu déclenche des actions, des réponses sonores et physiques.

Sur scène, le corps du musicien doit être transparent : il ne doit pas empêcher le passage des sentiments, des expressions.

Alexandros Markéas

Compositeur

La question de la musique de chambre en tant que pratique pédagogique est un sujet compliqué dans les conservatoires. Mais c'est aussi l'éternel problème du passage d'un musicien qui arrive à la fin de sa scolarité vers un autre type de vie où il est plus complexe de jouer - surtout au sein d'un ensemble - sans avoir l'aide nécessaire pour continuer à pratiquer ou à présenter son travail en public. Il y a un moment où la coupure entre pédagogie et pratique musicale amateur est assez terrible : comme si on laissait les musiciens amateurs face à rien.

Michel Michalakakos

Altiste

Pourquoi existe-t-il aussi peu de **stages principalement axés sur la musique de chambre** ?

Nous remercions pour leurs contributions les directeurs, les musiciens amateurs, l'élu et le professeur, dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

INTERVIEW

Yasmine Tournadre

Directrice de l'École Nationale de Musique du Puy en Velay (43)

« Dans l'immense diversité des activités musicales, il semble que, malgré son caractère souvent confidentiel, la pratique de la musique de chambre ait connu dernièrement un important développement. Les propositions parfois nouvelles des écoles de musique ont sans doute également contribué à dynamiser cette pratique. Tant dans le domaine de la formation que celui de la diffusion, les groupes de musiciens amateurs ont vu s'accroître les possibilités d'être accompagnés et de jouer en public. Leurs attentes ne trouvent pas toujours des réponses adaptées dans ces domaines ainsi que pour la recherche de partenaires, l'information, les répertoires, les rencontres avec d'autres groupes ou les éventuelles collaborations avec des créateurs... »

1/ Ces quelques lignes qui résument la vision que nous avons de la pratique amateur de la musique de chambre en Ile-de-France vous inspirent-elles un commentaire particulier ?

Bien qu'ayant été longtemps présente en Ile-de-France, mon regard ne peut qu'être influencé par mon quotidien en zone rurale (qui n'est pas si éloigné de la banlieue en terme d'éveil culturel...). La vision énoncée peut être réflexive et induire une conception pédagogique dans les établissements d'enseignement artistique : si des amateurs peinent à trouver les structures et les outils pour permettre, développer, conforter ou diversifier leur pratique, la mise en place de structures ou d'outils qui « semblent » adaptés est parfois confrontée à un manque de demande ou de public.

En effet, la mise en place de « cours à la carte », de « soutien ponctuel à la pratique amateur

autonome », la mise à disposition d'une « parthèque publique » ou de « cours d'arrangements », les propositions de rencontres et de mise en réseau peuvent finir par être de tristes coquilles vides si la réalité d'un territoire laisse apparaître l'absence de pratique amateur dans le domaine de la musique de chambre.

La seule question de l'information ne me semble pas suffisante pour expliquer cet état de fait. En effet, cette situation est bien moins fréquente dans le cas des musiques actuelles ou traditionnelles.

L'amateur a alors bien souvent été amené à construire sa pratique et sa connaissance en grande autonomie.

Le musicien « classique » ayant reçu (subi ?) une formation normée et ultra dirigée, plus souvent basée sur le projet de l'enseignant que sur le projet de l'élève et ce, sans aucune pensée de la dévolution¹ de l'un à l'autre, ne conçoit que

très difficilement de faire de la musique (et ne parlons pas de la danse !) sans un professeur. De ce fait, et même si les quelques lignes citées en introduction me semblent bien optimistes, on ne compte plus les arrêts définitifs de pratique à l'issue d'une scolarité ou les demandes d'adultes de réintégrer l'école de musique comme « élèves ».

Ainsi, le constat énoncé m'inspire-t-il que les établissements d'enseignement artistique sont deux fois responsables des problématiques de la musique de chambre amateur :

- a/ en ne préparant pas le passage du statut d'élève au statut d'amateur autonome, en faisant intégrer symboliquement une dépendance de l'apprenant au maître (et le maître n'a évidemment plus de pouvoir sans esclave, c'est bien connu !).
- b/ en n'offrant pas toujours l'accueil adapté aux amateurs autonomes qui auraient pu construire un projet propre.

Il est par ailleurs important de s'interroger sur les projets de ces amateurs (sans y projeter ses propres fantasmes) et de réfléchir à la démarche qui permettrait d'éveiller le désir d'un autre répertoire, d'autres rencontres et de collaborations avec des créateurs.

Il n'est plus alors simplement question d'accueil ou de pratique mais bien de l'imbrication de l'artistique au cœur du culturel et du social.

2/ Identifiez-vous des manques ou des attentes, exprimés ou non, concernant cette pratique de la musique de chambre en amateur ?

Il me semble que ce n'est pas en répondant aux seules demandes parfois formulées de locaux ou de partitions, voire exceptionnellement d'un encadrement autre que celui qui revient à une dépendance scolaire au maître, que la pratique de la musique de chambre amateur et autonome se développera.

C'est bien l'absence de demandes autres qui dessine en creux la situation.

Si la réalité de la surdité de certains établissements culturels à accueillir ces pratiques est indéniable, la seule réponse aux demandes matérielles (somme toute assez facile à réaliser pour peu que l'on veuille s'en donner la peine) me semble tout à fait insuffisante.

Si la constitution d'un projet d'amateurs est rare, il est encore plus exceptionnellement axé sur l'inconnu, l'aventure ou l'improbable...

L'interrogation se décline donc sous deux nouveaux plans :

- Une fois la pratique amateur accueillie,
 - a/ comment faire surgir dans le groupe un projet artistique qui dépasse une simple pratique de mise en place ?
 - b/ comment faire pour qu'une institution (non « scolaire ») puisse générer un projet (de rencontre, de création, de recherche,...) que les groupes amateurs puissent faire leurs ?

En clair, il me semble que les questionnements, pour être productifs, ne peuvent être pensés en seuls termes structurels ou matériels (partitions, lieu d'accueil, encadrement, ...) mais bien en terme relationnel et culturel : rendre autonome, être capable de désir, permettre la dévolution d'un projet institutionnel à un groupe d'individus, partager des expériences...

Comme dans tout le champ culturel, il s'agit non seulement de penser des états mais aussi et surtout des mouvements et des échanges.

3/ Avez-vous vous-même des propositions pour remédier aux constats que vous effectuez ?

Avez-vous une ou plusieurs propositions relatives à l'information aux ressources qui pourraient être proposées à ces musiciens, aux relations entre ces musiciens et les établissements d'enseignement spécialisé, à l'accompagnement pédagogique et artistique

les concernant, à l'accès et aux choix de répertoires adaptés, ainsi qu'à la diffusion « vivante » de leurs réalisations ?

La réorganisation des activités en amont de la pratique amateur (enseignement musical) me semble être la première condition à une transformation de la demande et de l'offre.

Ensuite, même s'il est possible de rêver à de grandes maisons d'accueil des pratiques amateurs, organiser matériellement l'accueil peut être assez simple mais, je me répète, tout à fait insuffisant :

- a/ permettre l'accès aux établissements d'enseignement ou aux bibliothèques musicales (par l'adoption par exemple d'un statut d'« usager non élève » réglant définitivement les questions d'assurance), avec, si les architectes acceptent de prendre la demande en compte, une aile du bâtiment accessible à toute heure,
- b/ mettre à disposition des enseignants selon un tarif aussi raisonnable pour les collectivités que pour les groupes (à titre d'information, une heure supplémentaire d'assistant spécialisé coûte 25€ à la collectivité, soit 6,25€ par membre d'un quatuor sans aucun soutien financier public... cela n'est pas forcément impraticable !),
- c/ solliciter les ensembles lors de projets variés portés par les différents services à vocation culturelle.

Cependant, la structuration d'un « accompagnement des pratiques » semble indispensable. Évidemment, cela suppose une volonté structurelle (lieux de répétitions, partenariats avec des structures de diffusion, animation des groupes...). Mais cela ne pourra être effectif qu'une fois la réalité d'une alternative tranchée : autonomie totale confinant à l'autarcie versus la dépendance totale à la voix de son maître...

La vie de l'apprenti musicien est marquée par cette opposition : travailler tout seul à la maison

puis obéir au chef d'orchestre ou au professeur dans l'établissement d'enseignement. Il n'est alors pas étonnant de voir cette situation perdurer avec les années...

La pensée d'un accompagnement nécessite d'envisager un nouveau type d'encadrement des pratiques, plus uniquement pensé en terme didactique voire pédagogique.

Cela revient pour nous à inventer un nouveau métier, qui pourrait bien faire progresser l'univers strictement pédagogique.

4/ Estimez-vous que la création peut constituer un élément fondamental de la formation et de la pratique artistique des musiciens ?

Si l'on considère, pour résumer les choses, que la réalité musicale n'existe que dans son phénomène sonore et temporel, la réponse va de soi : OUI. La création d'un son à un instant T (unique par nécessité), qu'il s'agisse de donner à entendre une pièce du patrimoine (d'une reprise diraient les praticiens des musiques actuelles), une musique improvisée ou la réalisation d'une œuvre nouvelle, rend le processus créatif absolument fondamental de toute pratique artistique. Hélas, cet aspect est systématiquement évincé des méthodes au profit de l'imitation ou de l'action désinvestie de toute dimension symbolique (créatrice ?).

L'élève apprend à faire un sol, en posant le doigt comme indiqué, à jouer une suite de notes, en imitant son maître, à maîtriser le vibrato selon le standard à la mode... Il ne lui est jamais demandé de créer une sonate de Mozart... seuls les « doués » en auront le pressentiment en « investissant » le texte.

Comment s'étonner alors que le patrimoine se recouvre de poussière aux oreilles des adolescents ? Pourquoi s'interroger de la peur d'improviser partagée par tant de pianistes ? Comment imaginer l'acceptation de l'inouï contemporain quand la référence est modélisée ?

Donner à l'individu et au groupe le sens de la création dans toute pratique artistique est de fait l'unique challenge de l'éducation artistique. A petite échelle, il permettra aux traces du passé d'avoir un présent et au présent de devenir passé et de permettre le futur.

A un niveau plus global, donc social, il permet à chacun de se percevoir comme responsable de lui-même et co-responsable de la collectivité. Le sens de la création est de fait vertigineux : il donne accès à la liberté.

5/ Quelle place les musiciens amateurs peuvent-ils avoir dans la société plurielle d'aujourd'hui ? Quel(s) rôle(s) peuvent jouer les associations et les collectivités dans ce domaine ?

De façon un petit peu polémique, je dirais qu'il me semble bien dangereux de vouloir assigner à une place les musiciens amateurs ! Plus sérieusement, je militerais pour que « musicien amateur » ne soit pas un statut mais bien une façon d'être dans une société plurielle : tout à la fois capable d'affirmer son identité et acteur de l'interculturalité. Le musicien amateur est avant tout un être social. Il peut alors tour à tour avoir

une place d'élève (en violon ou en sculpture), de parent (d'une petite tromboniste ou d'un petit danseur), d'ami (d'un passionné de tennis ou de pétanque), de conjoint (d'une conductrice de TGV ou d'un infirmier), de professionnel (de mécanique automobile ou d'archéologie crétoise), d' élu (syndical ou municipal), de consommateur (de télévision ou de quinoa), de malade (sclérosé ou névrosé)... sa place est simplement de ne pas en avoir en participant au quotidien au tissu social qui a besoin d'art pour se symboliser.

Associations et collectivités ont alors pour responsabilité de participer à la construction de citoyens capables de les créer et de les faire perdurer démocratiquement.

Et comme le rêve n'affecte en rien les finances, disons qu'elles mettront en œuvre les outils adéquats en écoutant les demandes (accueil) qui leur sont faites (démocratie culturelle) tout en exigeant que la valeur créative ne soit jamais ignorée quand des fonds publics sont investis grâce à un accompagnement adapté, permettant de fait la dévolution de leur projet à leurs administrés (démocratisation culturelle).

1/ La dévolution est à l'origine un terme juridique. Il exprime « le transfert d'un droit, d'un bien, d'un pouvoir ou d'une compétence d'une entité à une autre ou d'une personne à une autre ».

Cette idée « d'appropriation » a été récemment reprise en sciences de l'éducation en terme de pédagogie de projet. Elle revient alors à se demander comment un projet, un problème ou un désir peuvent passer du professeur à l'élève. « Comment passer d'un problème de prof à une préoccupation d'élève ? » demandait Piaget...

Guy Brousseau précise « qu'il ne suffit pas de communiquer un problème à un élève pour que ce problème devienne le sien et qu'il se sente seul responsable de le résoudre ». C'est pourtant la clé de ce que l'on nomme souvent la motivation ou l'investissement. C'est bien, me semble-t-il, l'enjeu d'une pratique amateur et/ou de la formation de citoyens libres : comment permettre à des individus de mobiliser un désir - non soumis à l'autorité s'entend - à partir d'un projet donné, voire, dans une étape ultérieure, de générer le désir de construire un projet à inventer et à partager.

Ainsi, il m'apparaît que la notion de dévolution, devenue centrale en didactique, peut devenir un outil de recherche passionnant en sciences politiques, permettant de réinterroger la question du lien social et des politiques culturelles.

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

Pourquoi ne pas se donner l'espace et le temps de se dire : si l'on n'avait pas de modèle préexistant, que pourrait-on imaginer ?

Quelles seraient alors les possibles questions préalables à se poser ?

Comment accompagner un musicien dans sa révélation à lui-même ?

Comment fertiliser et rendre permanente une attitude créatrice, dans son rapport aux œuvres du passé comme du présent, dans la construction et la mise en œuvre pratique de son trajet comme dans son rapport aux autres ?

Comment permettre à ceux qui sont accompagnés d'extraire les éléments qui contribuent à les rendre tout à la fois autonomes et ouverts ?

Comment développer la place que chacun peut prendre dans la vie artistique, culturelle et sociale ?

•••

Et que peut-on mettre en place pour parfaire les compétences des enseignants dans ces domaines ?





CHAPITRE VI

ACCUEIL ET INFORMATION

Les Citations

Pratique amateur et politique culturelle locale, *Guy Dumélie*

Fiche-synthèse : les questions qui se posent

CITATIONS

Un directeur

*Il y a une chose qu'on ne soigne pas suffisamment : c'est ce qu'on pourrait appeler la **pédagogie de l'inscription**. Je crois qu'on s'inscrit dans une école de musique en général de façon extrêmement rapide et qu'il n'y a pas là, le temps nécessaire pour écouter très exactement le projet de la personne qui vient s'inscrire, ou pour aider cette personne à le préciser sans le détourner.*

David Chaillou

Compositeur

*Il faut **analyser les besoins, les raisons, les motivations**. Il est difficile d'établir une généralité sur le public amateur. Les pratiques et les niveaux sont très divers, les âges et les motivations aussi.*

Un directeur

*L'information comme les propositions que l'on peut faire aux amateurs doivent être pensées à **l'échelle d'un territoire**, par une **collaboration entre acteurs culturels** concernés, et non à partir d'un établissement.*

Un professeur

*Je ne vois finalement pas beaucoup de musiciens amateurs faire de la musique de chambre et ne sais pas s'il y a **des demandes dont je n'aurais pas connaissance**. Je suppose aussi que parfois si cela ne correspond pas à ce que notre conservatoire propose, il n'y a pas de raison que ces personnes dépassent le stade du secrétariat.*

Un professeur

*Je ne me sens pas formé pour répondre à toutes les demandes des amateurs et je ne suis pas sûr que ce soit mon rôle. Mais je ne sais pas non plus toujours **vers qui je pourrais les orienter**.*

Nous remercions pour leurs contributions les directeurs et les professeurs, dont les noms n'ont pas été relevés lors des journées-rencontres (cf. avant-propos).

PRATIQUE AMATEUR ET POLITIQUE CULTURELLE LOCALE

Guy Dumélie

La question qui se pose aux élus est la suivante : comment les collectivités territoriales doivent-elles prendre en compte les pratiques artistiques en amateur et leur accompagnement ?

Traditionnellement les collectivités territoriales, et singulièrement les communes et leurs groupements, ont construit leur politique culturelle à partir des institutions. Les maires ont construit des équipements consacrés essentiellement à la lecture publique, au spectacle vivant et aux formations, et confié ces lieux à des équipes artistiques et culturelles. Nous disposons ainsi à travers le pays d'un maillage de bibliothèques, d'écoles de musique et de salles de spectacle unique au monde. Dans le même temps, et séparément, les municipalités aidaient bien modestement, sous forme de subvention, les associations consacrées aux pratiques artistiques en amateur : chorales, harmonies et autres ensembles instrumentaux, troupes de théâtre, etc. Cette réalité, que l'on retrouve sur l'ensemble du territoire, quel que soit l'engagement poli-

tique des élus, tend à se modifier. Une politique culturelle uniquement centrée sur la production et la diffusion des œuvres ne paraît plus suffisante pour répondre à l'ensemble des attentes de la population. Plusieurs raisons conduisent les élus à modifier leur point de vue.

Premièrement, même si la démocratisation de l'accès aux œuvres a connu de grands succès, d'autres aspects sont aussi à prendre en compte. Il y a d'abord le fait que maintenant les sons et les images peuvent être produits quasiment par chaque citoyen. Les aspects techniques (amplification et traitement numérique du son notamment) ont révolutionné le rapport aux musiques, chez les jeunes en particulier. Deuxièmement, cet aspect technique se conjugue avec l'aspiration, pour chacun à devenir tour à tour acteur et spectateur. Bien plus qu'autrefois nous ressentons le besoin d'« inventer » nos vies, et un rapport personnel, complexe et riche avec l'art donne le sentiment de construire une démarche singulière, de poser un acte personnel. Enfin, et pour s'en tenir à ces

quelques aspects, troisièmement, la plus grande part des activités artistiques sont organisées par le marché qui évidemment préfère à l'œuvre originale le produit standard et reproductible. Dès lors la puissance publique a aussi le devoir d'aider chaque citoyen qui le souhaite à éclairer son jugement, à se doter de critères d'appréciation qui lui permettront de faire un choix éclairé parmi l'ensemble des offres retransmises par les médias. D'où l'importance des formations et le besoin, pour les élus, de considérer autrement les pratiques en amateur.

Dès lors, elles ne sont plus à prendre en compte seulement du point de vue du lien social qu'elles confortent, mais aussi en tant que pratique artistique qui a besoin d'être accompagnée dans différents domaines : technique, artistique, répertoire. Pratique qui a également besoin d'être mise en rapport avec la création et la diffusion des œuvres.

Ainsi, c'est à une véritable mutation des politiques culturelles que nous assistons : une politique qui part des réalités du territoire se subs-

titue progressivement à une politique basée sur les institutions. Les élus ont à répondre à des questions nouvelles pour eux : quels sont les acteurs sur le territoire ? Comment faire émerger des rencontres, des partenariats ? Quelles sont les formations à mettre en œuvre, et comment peuvent-elles être prises en compte par les lieux de formation ? La mise en réseau des acteurs est devenue une dimension de la politique culturelle locale.

Comment organiser l'accueil et l'information des amateurs ? Diverses possibilités peuvent être envisagées, la mise en place d'un pôle ressource pour les praticiens amateurs étant la meilleure formule, à la condition que ce pôle soit animé par une personne connaissant bien le territoire, maîtrisant les enjeux qui traversent les politiques culturelles, et dotée d'une très bonne capacité relationnelle. Organiser les échanges et faciliter les partenariats entre des acteurs dont les parcours et les ambitions différents n'est pas forcément toujours de tout repos.

FICHE SYNTHÈSE

LES QUESTIONS QUI SE POSENT

Si ce point est sans doute l'affaire de l'ensemble des partenaires culturels et socioculturels concernés par la pratique amateur sur un territoire donné, jusqu'où aller dans les réponses possibles à apporter ?

Identifier et constituer un réseau de partenaires¹, définir le rôle et l'implication de chacun ? Aller jusqu'à structurer ce réseau (avec un statut juridique ? par conventions ?) et le faire fonctionner de façon pérenne (à l'échelon communal ou intercommunal) ?

Répertorier chacun des points d'accueil, d'information et de conseil. En allant jusqu'à préciser les personnes-ressources et leurs horaires de présence ou de disponibilité pour cela ?

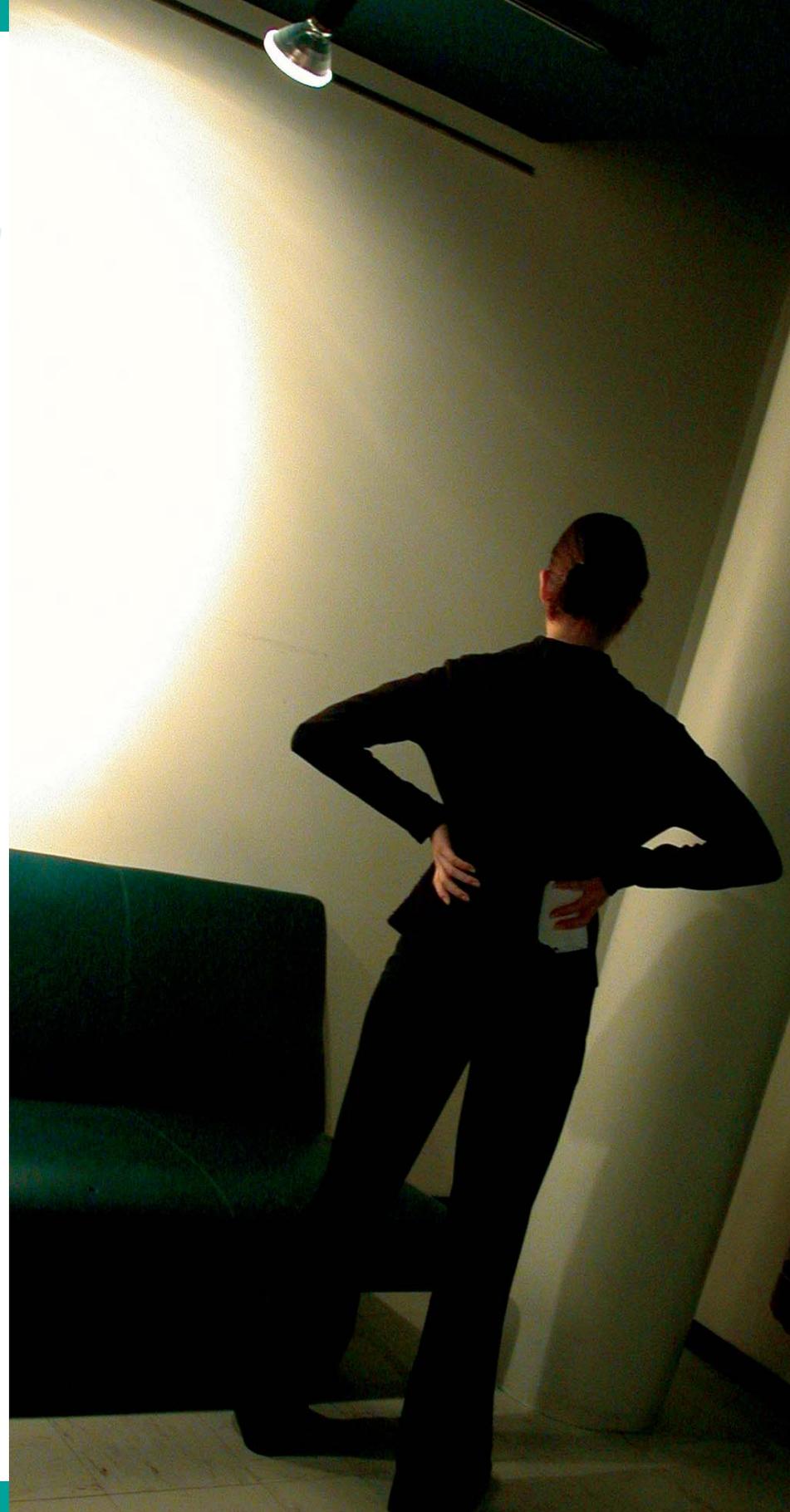
De diverses natures (écoute et décryptage du projet de l'amateur, orientation vers un interlocuteur qualifié², possibilités de pratique et de formation, accompagnement artistique, mise en œuvre de projets fédérateurs, aide à la diffusion, aide à la structuration associative, etc.), les offres proposées pourraient certes être réparties ou mutualisées selon les compétences et ressources en présence. À condition sans doute qu'une pratique amateur vivante ou qu'un travail de fond sur plusieurs années évitent l'effet « coquille vide » dont parle Yasmine Tournadre (cf. Interview de Yasmine Tournadre p 46).

Il y aurait un intérêt non négligeable à ce que chaque partenaire de ce réseau puisse être un relais d'informations, car la complémentarité des structures est un atout en terme d'accès au public en fonction des habitudes et des affinités des différentes catégories de population susceptibles d'être concernées.³

¹ Exemples de partenaire du réseau : tout partenaire concerné par la pratique amateur sur le territoire communal (service culturel, école de musique, MJC, maison de quartier, autres établissements culturels et de diffusion) et autres partenaires extérieurs (associations départementales et régionales...).

² Une fois encore, la question de la formation de ces personnes-ressources se pose...

³ Il s'agit aussi de distinguer les lieux d'accueil physique et les lieux où l'on peut trouver un document d'information (explicatif de la politique locale en matière d'aide à la pratique amateur, par exemple).





SCÉNARIO D'UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

SCÉNARIO D'UNE EXPÉRIENCE ARTISTIQUE

L'analyse des problématiques relatives à la pratique de la musique de chambre en amateur a conduit l'ARIAM à proposer un projet artistique réunissant des musiciens amateurs, des compositeurs et un metteur en scène.

Les objectifs de ce projet étaient les suivants :

- questionner la notion de répertoire, en regard des possibilités d'un groupe de musique de chambre (niveau, hétérogénéité...)
- développer une attitude créatrice dans l'interprétation et le rapport à l'instrument
- vivre l'expérience de la création à travers ses différentes étapes
- favoriser la démarche d'appropriation d'une œuvre, en la reliant à l'implication du musicien en scène
- contribuer à la diffusion de la musique d'aujourd'hui dans des conditions favorables à sa réception par le public.

Réalisée deux années de suite avec des musiciens et des compositeurs différents, cette expérience s'est concrétisée sous la forme d'un concert-spectacle donné à la Cité Internationale des Arts à Paris.

CHRONOLOGIE DES DEUX CONCERTS- SPECTACLES

1^{er} concert-spectacle

4 compositeurs : Emmanuel Dandin, David Lacroix, Alexandros Markeas, Philippe Miller

1 metteur en scène : Miguel Borrás

12 créations

- **Septembre 2002** : l'ARIAM sollicite 4 compositeurs pour entreprendre un travail de collaboration avec des musiciens amateurs.
- **20 octobre 2002** : dans le cadre de la rencontre régionale de musique de chambre, les compositeurs se présentent et confirment auprès des musiciens amateurs présents leur désir de collaboration à travers l'écriture d'une pièce adaptée. A l'issue de cette rencontre, constitution de 7 groupes de musiciens.
- **Décembre 2002** : 1^{ère} rencontre entre le groupe de musiciens et le compositeur choisi par eux
- **Entre décembre 2002 et février 2003** : écriture des pièces musicales.
- **Entre février et avril 2003** : accompagnement des musiciens par les compositeurs dans leur réalisation musicale et leur appropriation des œuvres.
- **Entre mai et octobre 2003** : la musique mise en scène : travail des musiciens amateurs avec un metteur en scène.
- **Fin octobre et début novembre 2003** : répétitions. Partage d'un temps de répétition avec le public : sensibilisation à la musique d'aujourd'hui.
- **Concert le 16 novembre 2003** à la Cité Internationale des Arts : vivre et faire vivre l'expérience de la création.



Concert-spectacle « Du coq à l'âme »

1 auteur : Allain Leprest

1 metteur en scène : Miguel Borrás

7 compositeurs : David Chaillou, Emmanuel Dandin, Bruno Giner, Alexandros Markeas, Philippe Miller, Michel Musseau, Alain Savouret

11 créations

- **14 juin 2004** : réunion rassemblant les 7 compositeurs, l'auteur, le metteur en scène et une quarantaine de musiciens amateurs chambristes. Constitution des groupes de musiciens. À l'issue de cette rencontre les groupes et les compositeurs se choisissent.
- **Juillet 2004** : commande d'une quinzaine de textes auprès d'Allain Leprest.
- **Octobre 2004** : 1^{ère} rencontre entre le groupe de musiciens et le compositeur, à partir d'un des textes d'Allain Leprest.
- **Entre novembre 2004 et janvier 2005** : écriture des pièces musicales.
- **Entre janvier et mars 2005** : travail d'accompagnement des compositeurs auprès des ensembles.
- **Entre février et mars 2005** : travail sur la mise en scène des pièces avec Miguel Borrás.
- **19 mars 2005** : répétition publique.
- **Création le 11 juin 2005** à la Cité Internationale des Arts.

Les DVD des deux concerts-spectacles sont disponibles auprès de l'ARIAM sur simple demande.



L'ARIAM

L'ARIAM ILE-DE-FRANCE

Trait d'union entre les professionnels et les amateurs Trait d'union entre les politiques culturelles et les projets artistiques

Créée en 1975, l'ARIAM Ile-de-France s'est construite au fil de l'histoire, initiant et développant un rôle d'information et d'actions musicales dans des domaines variés. Associée à la politique culturelle de la Région Ile-de-France, en partenariat avec l'État, l'ARIAM Ile-de-France est un centre régional de ressources et d'actions musicales.

Ainsi l'ARIAM propose :

- un accompagnement des professionnels dans leurs projets musicaux avec les amateurs tout particulièrement dans le domaine de la création
- une réflexion sur les politiques culturelles et les expériences pédagogiques
- une valorisation des ressources régionales

INFORMATION ET CONSEIL - Informer, Orienter, Conseiller

Une équipe de professionnels. Un site Internet, des publications, un annuaire, des partitions, un parc de matériel instrumental...

PROPOSITIONS ARTISTIQUES - Se rencontrer, Créer, Expérimenter, Former

Des rencontres professionnelles, des actions pilotes autour de la création et de l'improvisation, un accompagnement de projets, de la formation continue...

ARIAM Ile-de-France - Association régionale d'information et d'actions musicales

9 rue La Bruyère - 75009 Paris Tél. : 01 42 85 45 28 - Fax : 01 48 74 46 59
www.ariam-idf.com

Direction de la publication : Bernadette Grégoire et Denis Cuniot

Comité de rédaction : Jean-Pierre Seyvos et Jean-Louis Vicart

Coordination de la publication : Christelle Ferrari, Ingrid Wingerter et Marie-Christine Roux

Photos : Lorenzo Brondetta

Conception graphique : Madeleine-Pascale Sins

Impression : La Compagnie Graphique - 93100 Montreuil

ISBN : 2-904174-59-1



ARIAM
ILE DE FRANCE

Association Régionale d'Information et
d'Actions Musicales
9 rue La Bruyère - 75009 Paris
Tél. : 01 42 85 45 28
www.ariam-idf.com

 **île de France**



Avec le soutien de la Région Ile-de-France
et de la Direction régionale des affaires
culturelles d'Ile-de-France
Ministère de la Culture et de la Communication