



**Synthèse des Conversations Musicales organisées dans le cadre de la 11<sup>e</sup> édition du Festival Villes des Musiques du Monde, Octobre et Novembre 2010.**

*Des étudiants en Musique de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales se sont associés en 2010 au Festival Villes des Musiques du Monde pour proposer un nouveau rendez-vous au fil du festival : les Conversations Musicales. Ces trois rencontres conviviales ont réuni plusieurs voix, plusieurs regards – ceux de musiciens, de journaliste, de producteurs, de chercheurs, ceux du public - autour de trois thématiques traversant le paysage actuel des musiques du monde en Seine Saint-Denis.*

« **Trajectoires et sonorités de la langue portugaise à travers le monde** », le 17 Octobre 2010 à l'Espace Renaudie d'Aubervilliers

« **La transmission des musiques et danses du monde en Ile-de-France** », le 24 Octobre 2010 au Hogar de los Espanoles de La Plaine-Saint-Denis

« **La chanson, lieu d'engagement ?** », le 6 Novembre 2010 à la bibliothèque Albert Camus de Sevrans.

Rencontres organisées par Lucia Campos, Emilia Chamone et Laura Jouve-Villard, doctorantes en Musique à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, membres de l'Institut de Recherche sur les Musiques du Monde. En partenariat avec le Festival Villes des Musiques du Monde. Synthèses et transcriptions de Damien Verger.



## La lusophonie dans le monde; héritages culturels, cultures hybrides

Rencontre organisée le dimanche 17 Octobre 2010 à l'Espace Renaudie, Aubervilliers, ayant réuni :

**Carlos Semedo**, responsable du service de la vie associative et des relations internationales d'Aubervilliers ; le chanteur et compositeur cap-verdien Teófilo Chantre ; la chanteuse française Chloé Cailleton ; Lulendo, chanteur angolais et joueur de likembé ; **Sandrine Teixido**, journaliste spécialiste des musiques lusophones et **Octavio Santo**, directeur de l'association Memória Viva.

*Quelle relation existe-t-il entre les différentes expressions de la langue portugaise ? Celle du Portugal, celle du Brésil, celle de l'Angola ou du Cap Vert, du Timor Leste ou du Mozambique ? Peut-on réellement parler d'un « monde lusophone », et si oui, comment est-il rendu visible en France ? La récente initiative d'un accord orthographique qui unifierait, par la langue, les différents pays lusophones, a rendu actuelle – et sensible - la question des singularités culturelles de chaque nation de ce « monde lusophone ». Comment la musique, véhicule par excellence des sonorités, des rythmes et des accents, donne à entendre cette diversité ? Les chansons invitent en effet à l'écoute des différentes manifestations de la langue portugaise, à la connaissance des pays et des cultures du « monde lusophone ». En France, quels sont les artistes, quels sont les lieux, quels sont les publics, finalement à quoi ressemblent les « mondes musicaux » accueillant et diffusant les musiques chantées en portugais ?*

Cette première conversation musicale s'est déroulée à l'occasion d'une exposition organisée à l'espace Renaudie d'Aubervilliers, rendant hommage à José Afonso, surnommé Zeca Afonso, chanteur engagé important dans la vie politique du Portugal au moment de la fin du colonialisme et du régime dictatorial. Carlos Semedo, directeur de la vie associative et des relations internationales à Aubervilliers a introduit la conversation :

« C'est autour de la langue que se disent les cultures, que se prononcent la poésie, que se pensent les émotions. »

« Le monde bouge, et les langues aussi bougent, il y a des langues qui ne sont plus seulement européennes. Le continent où il est le plus parlé anglais n'est plus l'Europe, où il est parlé le plus français ça n'est plus en Europe, le continent où l'on parle le plus espagnol ce n'est plus l'Europe, et le continent où l'on parle le plus le portugais, ça n'est plus l'Europe non plus. Ces quatre langues européennes, sont aujourd'hui plus parlées en dehors d'Europe qu'en Europe. Les langues seraient comme des continents, elles flottent, elles se déplacent, et au passage, il y a des îles qui se créent. Les langues avec lesquelles on pense le monde sont en train de bouger. »

La journaliste Sandrine Teixido, spécialiste des musiques lusophones, a exposé ses relations avec la langue portugaise dans son métier ; la chanteuse Chloé Cailleton a exploré sa pratique de la langue à travers un de ses répertoires musicaux : la musique populaire brésilienne ; le chanteur et compositeur Téofilo Chantre a expliqué son rapport à la langue portugaise au Cap-Vert parmi les autres langues qu'il pratique dans ses compositions ; enfin, Lulendo a décrit son usage du portugais dans son travail musical et dans son parcours de musicien français plurilingue.

### **Musiques lusophones ? Circulation des artistes et intégration des cultures**

Sandrine Teixido est journaliste, et découvre le portugais avec les chansons de bossa-nova. Appréciant ces sonorités, sans pour autant comprendre le sens du portugais, par un chemin désordonné, elle prend goût pour la musique du Cap-Vert, du Portugal, et se construit petit à petit son monde musical, sans pour autant l'étiqueter comme un « monde musical lusophone ». Sandrine Teixido souligne un raccourci rapide auquel elle a parfois dû répondre: travailler sur *des* musiques du monde impliquerait de travailler sur *les* musiques du monde, or, ce n'est pas parce qu'elle travaille sur la musique brésilienne, qui est très riche et diverse, qu'elle peut écrire aussi sur la chanson portugaise. Elle explique :

« La compétence dans un domaine n'implique pas d'être compétente ailleurs malgré les influences, et les traits communs qui peuvent être tracés. »

Bien qu'il y ait des discours qui cherchent à cerner les origines, discerner la part des cultures dans la musique est une tâche ardue. Pour Sandrine Teixido, la circulation et les échanges au sein de la lusophonie, sont moins du fait d'une langue commune que de la circulation des artistes, qui s'arrachent de leurs origines et se promènent d'un pays à l'autre. Elle reconnaît un fait artistique majeur aujourd'hui au sein des musiques du monde : l'intégration de cultures comme processus de création artistique. Ainsi d'une part, des musiciens, formés en écoles et conservatoires de musique, s'intéressent d'une façon singulière aux musiques brésiennes, capverdiennes, etc. Et d'autre part, Lulendo et Téofilo Chantre, qui sont des musiciens vivants en France depuis longtemps, « déjà brillants dans leurs cultures d'origine, ont acquis ici une capacité brillante à composer, à parler en français ». Elle regrette que cet apprentissage d'autres cultures dans les processus de création ne soit pas toujours accepté par le public, par des journalistes : « pourtant, le bureau français va utiliser Téofilo

Chantre comme chanteur français puisque son album a été fait ici [et lui faire payer les taxes conséquentes...]. »

« La difficulté dans le métier de journaliste est d'arriver à doser dans ces circulations, ce qui vient d'une même origine linguistique, d'une même aire culturelle, et ce qui vient d'un circuit d'artistes. Les artistes circulant quand même beaucoup internationalement, internet permettant d'exprimer beaucoup au-delà de ses origines ou de son appartenance, [l'enjeu est] l'action propre des artistes qui vont reconstruire tout ça, assez librement, leur propre rapport à leurs origines, leurs appartenances, parce qu'elles sont là, mais faire quand même la part belle à toute cette action propre, cette liberté artistique construite chacun à sa manière, et peut-être même ouvrir des brèches dans toutes ces appartenances linguistiques. »

### **Liberté artistique au-delà des origines**

Chloé Cailleton est chanteuse, formée dans le jazz, elle a développé une sensibilité à la musique brésilienne dont elle trouve le verbe et l'harmonie très riches. Elle est « séduite et accrochée » par la phonétique du portugais brésilien. La recherche du sens des mots, du sens littéral et aussi plus largement, ces sens qu'elle requiert auprès de ses amis brésiliens, tout cela participe de son travail vocal. Pour preuve, si la chanson *O bêbado e o equilibrista* (João Bosco et Aldir Blanc) semble a priori légère, Chloé Cailleton en relève le contexte et souligne le double sens de cette chanson. La chanteuse porte donc l'exigence de compréhension du portugais et en a fait un critère pour choisir son répertoire ; pour qu'elle chante une chanson, celle-ci doit « lui parler ».

« C'est surtout le texte qui guide mes choix, et la musique évidemment. La construction d'une chanson ; le rythme, la mélodie, le chemin, ça me fait le même effet en portugais, cette osmose entre la phonétique, la langue, et le choix de la mélodie, des notes, des harmonies, les intonations, les inflexions, la façon de rythmer. »

Malgré cette perspective, elle ne s'estime pas apte à la traduction, et juge déplacé, aujourd'hui, de composer dans une langue qu'elle ne comprend pas.

« Des amis me demandent de traduire leurs chansons en portugais pour que ça sonne mieux : non. On ne traduit pas comme ça, il faut être capable de penser profondément, quand on chante une langue, on porte le poids d'une culture, il faut être capable de penser les deux. J'écris des chansons mais pas en portugais, seulement en français et en anglais. Le portugais, je suis dans le mimétisme, tout en travaillant les significations. »

Chloé Cailleton met à l'épreuve les étiquettes. Née dans une famille du Maine-et-Loire, « où personne ne parle portugais, personne n'écoute de la musique brésilienne, de près ou de loin », comme le héros d'une légende gauloise, elle est « tombée dedans ».

« Aujourd'hui, je passe mon quotidien à chanter, étudier, lire cette musique, jouer, jouer des percussions, partager l'expérience de mes amis brésiliens, avec beaucoup d'attention, d'intérêt, en portant attention à la sonorité de cette langue, à l'étudier. »

Accepter sa culture musicale comme ce qu'elle fait lui permet de résoudre des questions récurrentes : « dans le milieu du jazz, je me retrouve toujours à être la personne qui chante la musique brésilienne, et dans le milieu brésilien je suis la personne qui chante du jazz. Ça me fait toujours bizarre, mais alors tu es qui ? Qu'est-ce que tu fais vraiment ? »

## « Les langues font de nous ce que nous sommes »

Lulendo, chanteur compositeur français, parle le kicongo parce qu'il vient du nord de l'Angola, à la frontière du Congo. Cette langue est la langue du royaume du Congo. Il parle aussi le lingala : « le lingala est rentré dans ma vie car entre deux pays frontaliers, il y a des échanges naturels, et des familles qui se situent dans les deux pays. Ces langues sont rentrées dans nos familles sans que nous nous en rendions compte. Moi-même je parle le lingala sans me rendre compte comment je l'ai appris, mais je le parle. » Le portugais est venu plus tard, à l'école. C'est la langue administrative, qui permet à des angolais du nord et des angolais du sud de se comprendre, sans quoi ces mondes sont différents, le traçage des frontières a impliqué qu'ils appartaient au même pays... Lulendo compose dans toutes ces langues. À l'école, il apprend à penser d'abord en kicongo, puis en portugais ; ensuite le kicongo est devenu le langage de la maison, et le portugais celui de la rue.

« Voilà comment ces langues se mélangent et font de nous ce que nous sommes. Je suis le fruit de tous ces amours-là. Je parle de ces amours car je n'exclurai jamais une langue pour l'autre. Toutes se mélangent : je me sens à l'aise en kicongo quand je chante, en portugais quand je chante, en lingala quand je chante, en français quand je chante, *mais* on me dit toujours : Ah, mais c'est bien de chanter avec *ta* langue... »

« J'écris dans ces langues parce que je *pense* comme ça. »

Pour Lulendo, les imperfections de la langue, si elles peuvent être appréciées, ne doivent pas être jugées, il veut être libre de s'exprimer dans ses langues comme il le peut et comme il le veut, et non pas forcément par exemple dans un français académique. Chanter en français, avec son français imparfait, fait partie de ses désirs, il ne chante plus dans une langue parce que d'autres voudraient l'entendre dans telle ou telle langue. Chanter en kicongo, avec les défauts de l'immigration est pour lui un acte militant. Ces langues sont importantes, et ne sont pas des vases dans lesquels on ferait passer les chansons. Il parle d'ailleurs de certaines chansons qu'il a essayé de traduire du kicongo au portugais, ou inversement, mais sans y parvenir.

« Je ne me suis pas dit 'je veux écrire la chanson en français', la chanson est venue en français. » « Naturellement la langue accompagne une musique, même avec les yaourts [même en chantant en « yahourt »]. Les mots de ce yaourt vont avec la langue. On dit que chaque langue a sa musicalité, mon yaourt me dit dans quelle langue je dois chanter. »

« Aujourd'hui je prends conscience de la disparition de ma langue d'éducation, le kicongo. Un tas de ces choses de la culture Bakongo je ne pourrai jamais les dire en portugais, elles doivent être dites, pensées en kicongo. »

Si Lulendo se sent participer activement à la vie de sa culture en chantant en kicongo, il a renoncé à en être un porte-voix. Il estime, avec Téofilo Chantre, que c'est dans l'échange que se jouent les reconnaissances, par un équilibre qui se joue dans l'expérience : si eux expriment des émotions, les gens éprouvent les leurs.

« Moi je suis français, d'origine angolaise, mais je suis français. Mais quand je chante à la radio, personne ne me dit « Lulendo chanteur français », on me dit « Lulendo chanteur angolais ». Ce que je conçois tout à fait, car j'ai cette culture en tant qu'angolais, donc j'ai arrêté de lutter contre ça : je chanterai les langues de mon enfance, les gens qui me comprendront, tant mieux, les gens qui ne me comprendront pas, ce sera ma musique et mon émotion que je vais donner. Si je chante en français, ce ne sera pas parce que je veux séduire, mais parce que je le ressens comme ça. Plus jamais j'essaierai de faire quelque chose qui ne me ressemble pas. »

Lulendo s'est consacré à la musique pour « partager un frisson », et il a voulu mettre des mots avec sa musique. Plutôt que de jouer à une « schizophrénie » des langues et des reconnaissances, il a renoncé à chanter dans une langue *pour qu'elle soit reconnue*, mais plutôt *parce qu'il pense et compose avec*.

### **De la nostalgie au « désir de se faire comprendre »**

Téofilo Chantre est un chanteur compositeur capverdien. Contrairement à Lulendo, il n'assumerait pas la notion de schizophrénie, et assume une démarche « fusionnelle » avec ses langues.

« J'ai commencé à faire des chansons parce que j'avais toujours cette nostalgie de ma vie natale. Extérioriser. Jamais de conflit entre français, capverdien, portugais, ce sont des façons différentes d'expliquer les mêmes choses, la langue change à chaque fois. »

Le Cap-Vert, d'où il vient, était d'abord une île déserte, où en 1460 se parlait le portugais. Puis la main-d'œuvre venue de tous les pays d'Afrique a entraîné la création d'une *lingua franca*, neufs créoles sur neufs îles différentes. Téofilo a d'abord appris le créole, puis, le portugais de la radio et des médias, à l'école. Il a ensuite appris le français en France. Téofilo Chantre est porté par un désir de se faire comprendre, un travail « délicat », il offre parfois au public une traduction de ses textes, avant ou après ses chansons.

« A ce moment de ma carrière, c'était vraiment important pour moi de faire des chansons bâties sur du français. Peut-être pour avoir ce contact plus direct avec le public francophone. Étant depuis longtemps en France, je me considère aussi français, j'ai une sorte de tribut envers la France par rapport à ce qu'elle m'a apportée, et c'est vrai que je mélange aussi bien des répertoires en créole, portugais, français. C'est au public de me qualifier. »

### **Faire vivre la langue portugaise : militantisme, mémoire, musique**

Une historienne, dans le public, a rappelé combien chanter en portugais a été un acte très militant. Chanter dans les langues africaines l'a été aussi, ces langues ayant été interdites et le créole étant un lien et une réappropriation de la langue officielle.

Alors que Téofilo Chantre évoquait le défi que constituait d'organiser un enseignement de qualité au Cap-Vert pour la lusophonie là-bas, le président de l'Association *Memória Viva*, portugais et vivant en France depuis 15 ans, soulignait l'importance d'un tel enseignement, la lusophonie n'ayant pas eu les moyens de la francophonie. En effet, il évoquait ses difficultés personnelles quant à la maîtrise de sa langue, il se trouvait à « un âge de grande confusion de la langue; parlant mal français, parlant mal portugais ». Dans son travail de metteur en scène, « il sent que c'est difficile et fatiguant pour les autres de le comprendre ». Par ailleurs, il a exposé le rôle très important de la langue dans le travail de l'association *Memória Viva*, comme porteuse de mémoire : sauvegarder la mémoire de ce que les parents immigrés transmettent et ont vécu dans leur fuite, en générale des problèmes économiques, personnels, politiques. L'organisation d'un site a permis de se rencontrer, de croiser des mémoires, sur ce pays dont les frontières ont longtemps été fermées.

La discussion s'est conclue par l'intervention de l'une des membres de l'association *Memória Viva*, qui a fait part de son expérience du portugais, au cours de son enfance en France, dans

son engagement dans l'association, au cours de ses voyages, s'interrogeant, au-delà de la langue, sur l'existence d'un son de la musique portugaise :

« J'ai eu la chance d'avoir été élevée en France, d'être née au Portugal, d'avoir immigré en France, et d'avoir été bercée par la langue portugaise et la musique portugaise ici, par des chanteurs engagés, et pour qui chanter et faire de la musique était une arme. (...) Il ne faut pas oublier que les portugais ont été analphabètes pendant longtemps, et que les gens devaient apprendre et le message et la musique en même temps. La musique dans les années 60-70 servait aussi à faire passer un message sur les conditions dans lesquelles ils vivaient, parce qu'ils ne passaient pas forcément par la lecture. Il faut aussi se rappeler de ça. Et Zeca [Afonso] était à mon sens un des premiers européens de la vieille Europe, à s'être éloigné de la musique portugaise pour la musique africaine. Donc son message passait par la musique, et par la musique des peuples, dont il défendait les droits et les intérêts vis-à-vis du fascisme portugais.(...)

Faire de la musique était une arme...Ça pour moi c'est quelque chose de très important, donc indépendamment de la poésie, du rythme et du son, j'aimerais bien savoir s'il y a un son lusophone, à défaut de portugais, puisque les portugais émigrent depuis 500 ans, il faut le rappeler...c'est un peuple, un pays que je qualifie de rectangle. On n'est jamais autant portugais que quand on est sorti du rectangle, donc c'est une vraie réflexion sur la langue, ça veut dire que, malgré toutes les influences qu'il peut avoir en Chine, en Inde pour y être allée, au Brésil, en Afrique, je reviens du Congo, j'ai été étonnée de pouvoir parler portugais là-bas.

Qu'est-ce qui fait qu'une langue existe ? C'est qu'il y a des gens qui la font vivre ! Peu importe qu'elle soit créole, qu'elle soit *frantougaise*, au grand dam des intellectuels qui se lamentent et qui disent que cette langue est en déclin, je crois que tant que les gens continuent à parler et à faire vivre la langue dans le pays dans lequel ils résident, c'est ça qui compte, que tout ce métissage caractérise toutes ces personnes. »



**Comment faire de la musique ensemble :  
Regard sur les modes de transmission des musiques et danses du monde  
en Seine Saint-Denis**

Rencontre organisée le dimanche 24 octobre 2010 au *Hogar de Los Espanoles*, La Plaine Saint-Denis, avec :

**Bertrand Guilgaud** (directeur adjoint du Conservatoire à Rayonnement Régional du 93) ; **Farid Bensarsa**, directeur de l'ensemble et de l'école de musique arabo-andalouse *El Mawsili* ; **Julien Castaño**, responsable artistique du *Hogar des los Españoles* à la Plaine Saint-Denis, association organisant des manifestations culturelles et des cours de guitare et danse flamenco ; **Denis Cuniot**, sous-directeur de l'ARIAM Île-de-France et pianiste klezmer et **Camel Zekri**, compositeur, multi-instrumentiste et professeur algérien.

*Comment se transmet une musique ou une danse traditionnelle ?*

*Quels cadres pédagogiques sont inventés pour transmettre la singularité de ces pratiques, tout en s'adaptant aux réalités d'un territoire ?*

*Quelle place est-elle accordée à la transmission des musiques et danses traditionnelles dans les établissements d'enseignement musical et chorégraphique (conservatoires, maisons de la culture...) ?*

*Et comment cohabitent, se rencontrent ou se confrontent ces différentes modalités de transmission ?*



Transmettre la musique implique l'investissement d'une discipline, qui par les plaisirs de la réciprocité façonne les corps, les moyens d'expression, et les cultures musicales. Parler de musiques nous permet de nommer celles que l'on connaît, parfois pour reconnaître celles que nous aimons écouter et faire ensemble. Mais les êtres humains traversent les frontières, et les musiques ne s'y arrêtent pas, pas plus que les musiciens s'y arrêtent pour façonner les cultures musicales.

De ce fait, les questions de reconnaissance et d'identité ne sont pas toujours évidentes. Un photographe peut bien être italien et brésilien, et vivre à Paris. Alors si le maître Farid Bensarsa joue bien de la musique arabo-andalouse, cette musique qui est née et s'est épanouie au sein de l'association *El Mawsili*, à Saint-Denis, en intelligence avec la mairie et les écoles locales, n'est-elle pas aussi française ? Tenter de qualifier les musiques, n'est pas toujours aussi innocent et ingénu, car reconnaître peut impliquer de faire, ou refuser de faire. Par exemple, Lulendo, chanteur de musique du monde, est régulièrement invité à ne pas chanter en français, pour être reconnu comme tel. D'après l'anthropologue Denis Laborde, ce serait là un autre aspect de ce que l'on identifie comme « musiques du monde » : le monde, c'est toujours les autres !

Si l'on entend Kamel Zekri, faire l'apprentissage des traditions des autres permettrait de reconnaître les siennes. Au cours d'un entretien, il raconte les transmissions, les échanges, les rencontres qu'il a vécus pendant sa création musicale en collaboration avec les musiciens pygmées Aka. Il fait part de ce qu'il a compris des apprentissages des pygmées, et de ce qu'il a appris lui-même de ce travail avec eux :

La musique des pygmées est une musique très complexe, ça fait dix ans que je travaille avec eux, que j'ai appris des choses, que je les ai compris. C'est donc un travail personnel basé sur le long terme. C'est à dire que l'on peut faire des choses sans les comprendre, et au bout d'un moment, ça se décante. Je crois que dans mon travail, le temps de la décantation est passé, ce qui m'amène à dire maintenant que l'on peut présenter quelque chose [Kamel Zekri a présenté son spectacle la veille]. Donc on a peaufiné un travail ici, et je me rends bien compte que grâce à ma compréhension de leur musique, ils donnent beaucoup plus de leur musique au niveau de tout ce qui est structure. Au niveau de ce qui est culture occidentale, ils ont compris comment ça fonctionne, parce qu'ici aussi nous avons des traditions. Par exemple la tradition de la scène. En ce moment nous effectuons un montage, il y a un milliard de choses qui sont traditionnelles ici, mais que l'on n'imagine pas comme ça parce qu'on les vit tous les jours. Ils ont appris beaucoup de choses dans cette dimension traditionnelle européenne, de la manière de faire de la musique. On joue une heure et quart, on joue sur scène, un paquet de gens sont assis, vous regardent, ils ont compris tout ça. Ici le public ne participe pas, il faut le faire participer, ce n'est pas du tout le même contexte. Là-bas, tout le monde participe. Donc tout ça maintenant ils l'ont compris. Ils ont compris musicalement qu'ils jouaient avec d'autres instruments, d'autres instruments qui ont des contingences techniques, qui sont accordés à telles hauteurs, qui jouent telles tonalités, donc nous avons défini ça avec eux, et il faut s'y tenir quand on joue ensemble sinon ça cause des problèmes. Voilà les choses qu'ils ont apprises, la structure, les rapports à la tonalité, les formes de temps d'ici, et puis tout le développement de la musique. Le développement qu'ils jouent dans les tentes [pendant plusieurs heures], ici, ils savent le gérer pour construire une pièce musicale qui dure dix minutes. De mon côté, j'ai capté leurs formes musicales, leurs polyphonies, j'ai compris comment jouer avec leurs formes rythmiques dans des pièces où j'utilise beaucoup le gembri, une basse traditionnelle de la musique Gnawa, dont j'appartiens, et surtout, j'ai acquis les rythmes complexes dans lesquels ils sont. Maintenant on joue ensemble, on est sur les mêmes pulsations, les mêmes accents, on est ensemble musicalement.

Dès lors qu'une place a été organisée pour l'enquête et la rencontre des traditions musicales, les participants de cette Conversation Musicale se sont exprimé, interrogés tour à tour, sur la façon dont ils faisaient vivre leurs musiques. Chacun a pu aborder les apprentissages par lesquels ils façonnent ou ont façonné leurs cultures musicales, et les enjeux de transmission dans lesquels ils sont engagés aujourd'hui.

Farid Bensarsa est directeur artistique de l'orchestre *El Mawsili* et de l'école de musique arabo-andalouse du même nom. Farid a évoqué plusieurs questions concernant la transmission : à la fois celle de son apprentissage, celle de l'évolution de sa culture musicale, et celle des exigences et de la pratique de cette musique à Saint-Denis, en France. Farid a connu cette musique très jeune. Dès sa venue au monde, il a grandi avec, dans un contexte où il n'était pas évident de devenir musicien professionnel.

Je viens d'une société algérienne, d'une ville qui s'appelle Constantine à l'est de l'Algérie, un centre citadin dans lequel la musique était omniprésente. À Constantine, la musique arabo-andalouse était appelée Malhouf. C'est une musique qui vit avec les gens, les gens ne pouvant pas vivre sans musique. La musique était importante et présente dans tous les moments de la vie. À l'intérieur des cellules familiales, pour les mariages, pour les circoncisions dans les pays musulmans, pour les fêtes, les soirées, et pour toutes les communautés ayant vécu dans cette ville, c'est-à-dire musulmanes, et juives. Mais la particularité de cette ville, de cette question à cette époque-là, c'est qu'on tenait à sa musique, mais nous n'acceptons pas le fait que ses enfants deviennent professionnels. La ville de Constantine aimait éperdument sa musique. Elle voulait l'avoir, elle voulait l'écouter, la consommer, la défendre, elle voulait l'élever, mais nous n'étions pas aptes en tant que Constantinois à permettre à nos enfants de devenir artistes. Comment apprendre la musique ? Simplement comme le dit l'adage pour le pouvoir, le pouvoir ne se donne pas, il s'arrache, on doit apprendre la musique comme ça.

L'apprentissage de Farid Bensarsa, est au début dépourvu de relation à un professeur, et se nourrit des multiples occasions qu'il a d'écouter et de pratiquer la musique.

Je n'ai jamais eu d'instrument, il était interdit de faire entrer un instrument à la maison, ma chance c'est que j'avais au lycée un ami, qui lui venait d'une grande famille de musiciens, son père était musicien, il devait être le 6ème ou le 7ème. Lui me permettait d'aller chez lui, et je me souviens très bien ils avaient une grande pièce, un salon où leurs instruments étaient accrochés au mur, et ils me permettaient de toucher un instrument. On ne m'a jamais montré comment accorder mon instrument ni comment jouer. J'ai appris, comme on dit, sur le tas. [...] J'ai donc commencé à pratiquer ce répertoire d'abord par l'écoute, il a fallu écouter de grands chanteurs, de grands artistes, aller dans les mariages, dans les fêtes, dans les soirées, et puis la méthode orale nous ayant développé l'ouïe et la mémoire, nous avons ainsi avec beaucoup d'autres amis emmagasiné, capitalisé, stocké, des pièces et des manières de faire. Puis à l'âge de 18-19 ans, quand j'ai émigré une première fois avec ma famille vers Alger, les choses se sont un peu plus officialisées, et sont devenues un peu plus licites, parce que étant devenu plus grand, j'ai pu donner libre cours à ma passion et intégrer l'une (...) des sociétés, considérée aujourd'hui comme la doyenne des associations, « Zazahilia Mossilia ».

L'apprentissage de Farid prend alors une autre forme, et c'est l'occasion pour lui de travailler à l'introduction du Oud dans la musique arabo-andalouse.

J'ai pu avoir un maître, installé devant moi, avec un tableau et d'autres amis, et qui nous transmettait le répertoire que lui-même avait reçu de ses propres maîtres, sans vouloir être vantard, ayant pris l'habitude d'un apprentissage autonome, j'avalais très vite tout ce qu'il me donnait. Là où mes amis mettaient plusieurs semaines, en deux cours c'était plié. C'est ainsi que je me suis retrouvé très vite enseignant et élève dans cette association, et où j'ai pu commencer à réfléchir non seulement au répertoire, mais aussi à la pratique de chez moi, de mon oud, ça nous a permis de l'introduire dans le répertoire de la ville d'Alger, qui s'appelle San Ham, toujours répertoire de l'école d'Alger, qui est donc une des franges de la musique arabo-andalouse, mais qui n'avait pas en son sein cet instrument.

Farid s'est alors appliqué à nous décrire l'épreuve de jouer cette musique en France, dans un autre contexte. Il a exprimé le désir des membres de l'association de se réunir pour jouer ensemble cette musique, et l'enseigner.

Nous étions francophones, de culture française, avec une double nationalité, algérienne et française, donc nous n'étions pas du tout des étrangers, sauf que, à cette époque, a surgi un questionnement. Une thématique était née, au travers des enfants. (...) quand au gré du temps avec Aziz et des amis nous réfléchissions, nous ne comprenions pas comment allaient faire ces enfants pour vivre une espèce de double vie ? La vie qu'ils allaient avoir dans la rue, à l'école, depuis 8 heures du matin jusqu'à pratiquement 16 à 17h du soir. Et puis cette autre vie qu'ils allaient vivre à la maison devant leurs parents qui étaient biculturels, parce qu'il n'était pas possible pour nous de nous déprogrammer. Quand vous rentrez chez moi, vous allez écouter ma musique, je vais parler à mon épouse en français, avec des mots en arabes. Il y a un certain nombre de réactions, d'actes et de faits que les enfants à cet âge-là n'auraient pas pu comprendre. Pourquoi vit-on différemment à la maison qu'à l'école pendant la journée ? De là est née la réflexion, l'idée, que au lieu de les laisser, aller au gré d'une gestion hasardeuse des uns et des autres, pourquoi ne pas les prendre en charge, et les enrichir de cette double culture, dont ils allaient peut-être pouvoir profiter ?

Sitôt ce projet établi, les parents des élèves ont aussi manifesté une soif de pratiquer cette musique, et l'association a alors développé une pédagogie à leur rencontre, en tenant compte de ces nouveaux enjeux, proposant la pratique d'une culture musicale esthétique à la fois à des classes de jeunes et à des classes d'adultes.

Notre avons tout simplement reproduit le modèle que nous avons nous-mêmes « subit », c'est à dire la transmission orale, qui nous a permis d'entrer très rapidement dans la musique, par la pratique. Alors notre vocation n'est pas de former des professionnels. Notre vocation est tout simplement de structurer, d'aider nos jeunes à se construire, et de les aider à se définir, s'enrichir d'une part de la musique de leurs parents, et de celle que porte leur pays. Donc nous sommes entrés dans la méthode orale, et nous avons surtout essayé de nous éloigner carrément de tous les aspects scolaires. C'est à dire passer plus par la séduction, plus par le plaisir, c'est-à-dire contourner tout ce que les enfants peuvent avoir durant la semaine à l'école, le tableau, le maître, l'obligation de contrôle, d'examen etc.

L'expérience d'immigration faisant émerger certaines problématiques pour certains, les membres de l'association ont su trouver les ressources pour organiser la transmission de leur musique, d'une manière propice à leur situation :

C'est tout simplement des règles de vie, issues de nos maîtres... en réalité issues des sociétés qui nous ont créés tout simplement. (...) Nous avons un respect quasi-religieux pour eux, ce qui aurait été complètement anachronique. Partant de cette réflexion, nous nous sommes dits, je vais pouvoir, moi comme maître, pousser cette passion qu'il (l'apprenant) a en lui, et que nous allons bien-entendu avec lui essayer. La seule et unique voie, il n'y a que deux mots : générosité, respect. Donc on est plus dans un rapport de prof à élève, on est dans un rapport de formateur à apprenant, et le formateur est au service de l'apprenant. Voilà la confiance avec les enfants, que l'on a pu et que l'on peut déclencher.

L'écoute est abordée de manière « discrète », et fait référence à un travail collectif pour Farid Bensarsa :

Quant à l'écoute, c'est directement en lien avec la méthode dite orale. Nous ce que nous donnons, est toujours dans l'optique d'aiguiser, d'affûter cet outil qui va permettre aux pratiquants de rentrer dans la musique, mais nous le faisons de manière discrète, c'est-à-dire que nous pouvons travailler une pièce, puis nous demandons aux jeunes, puis moins jeunes musiciens, de l'analyser en en parlant. Et cette même pièce, on en fait reparler l'année d'après, après un an de travail, et on sent cette sensibilité. On utilise cette technique-là comme une sorte de rajout, pour aller carrément au fond, c'est-à-dire dans la sensibilité, qui n'est plus dans le visuel : c'est-à-dire comment ressentir, percevoir, quelles sont les émotions qu'elle va déclencher, comment se lie celui qui l'a écouté, j'allais dire sur le plan musical, mais pas seulement, sur le plan sentimental aussi. Voilà pour les enfants. Chez les adultes nous n'avons pas à effectuer ce travail, les adultes eux-mêmes deviennent extrêmement voraces, chez les enfants c'est beaucoup plus difficile parce

qu'ils sont saturés, c'est toujours la question de ces jeunes qui sont entre l'école, leurs activités, etc.

Bertrand Guilgaud est directeur du Conservatoire à Rayonnement Régional de Saint Denis. Ses interventions ont pu rendre compte des traditions musicales enseignées au conservatoire, qui ont leurs propres enjeux, liés au cadre et à la mission de ces établissements. Une des préoccupations intégrées aux enseignements du conservatoire est l'apprentissage de la transmission :

Concernant cette question de l'apprentissage, et de la transmission, c'est quelque chose qui fait partie des études et des cours de percussions traditionnelles au conservatoire. C'est à dire que les élèves, on leur transmet un savoir-faire instrumental, sur un répertoire donné, et aussi d'être capable de le transmettre : c'est-à-dire que ce qu'ils jouent, ils doivent être capables de l'expliquer et de l'apprendre.

Par ailleurs Bertrand Guilgaud est très investi dans le développement de collaborations des traditions musicales du conservatoire (soutenues par des financements de l'état) avec celles qui n'y sont pas, portées par des musiciens d'autres disciplines, et des associations. Bertrand Guilgaud souligne la pluralité des cultures musicales dans son conservatoire :

L'introduction d'une musique orale au conservatoire, c'est quelque chose qui permet de croiser les enseignements. Un conservatoire est vite fatalement cloisonné, donc les professeurs essaient de travailler en collaboration, imaginent des projets communs, et de cette manière, croisent leurs pratiques, leur culture personnelle, parce que la culture des professeurs est différente : entre un jazzman et un musicien baroque, il y a forcément des envies, des visages musicaux complètement différents. Donc on essaie, on a envie de croiser avec des musiques orales et traditionnelles. Donc ça fait partie de l'apprentissage des enfants, et on essaie d'organiser des échanges, d'une classe à l'autre. On estime que le rôle de la tradition orale, de son impact, qu'il s'agisse du rôle de la mémoire, de l'apprentissage rythmique, souvent c'est quelque-chose qui permet d'avoir des acquis différents de l'enseignement principal.

Parmi ces projets d'échange, le projet Numidia Mosaïc est fondé sur une rencontre entre le musicien Nasredine Dalil, chef d'orchestre et arrangeur de musiques traditionnelles, et Bertrand Guilgaud. Cet échange a été riche de questions concernant la rencontre de traditions musicales, et Bertrand Guilgaud a ainsi pu rapporter les enjeux auxquels il a été sensible durant ce travail de création commune. Le projet avait pour ambition de « faire rencontrer des musiciens de tradition orale et des musiciens de tradition écrite ». Sur la base du volontariat, six étudiants du conservatoire ont rencontré Nasredine Dalil, qui leur a fait écouter des mélodies, des pièces, dans leurs différentes versions, « évidemment les traditions orales n'étant jamais figées », afin qu'ils choisissent, écrivent et arrangent pour un orchestre.

Ensuite, ils se sont mis à leurs planches, et ont travaillé l'orchestration pour faire ce que avait été décidé au préalable, c'est-à-dire, écrire pour un orchestre traditionnel classique, ... je veux dire classique traditionnel, j'inverse avec l'introduction de notre discussion... avec des cordes etc.

Le travail de table des jeunes compositeurs a donné lieu à des pièces d'environ cinq minutes, qui ont servi de base au travail collectif :

On a eu des pièces plutôt complètement écrites, et d'autres pièces qui avaient une part de musique improvisée, donc on a ensuite réuni les musiciens, les étudiants des conservatoires, et on a commencé à travailler d'un côté les musiciens classiques, et on a été rejoints par l'orchestre de Nasredine au bout de quelques semaines.

La diversité des écritures de ces pièces a surpris Bertrand Guilgaud :

Effectivement sur le résultat des pièces, quand on a découvert les pièces qui étaient écrites, les différents musiciens, les différents élèves compositeurs orchestrateurs et arrangeurs qui avaient participé au projet étaient partis sur des styles différents. On a eu des musiques plutôt classiques, d'autres qui ont tourné plutôt comédie musicale, c'était amusant de voir sur des même pièces comment chaque élève pouvait retranscrire son envie musicale. (...) On a eu des espèces de mélanges musicaux qui étaient vraiment intéressants. Effectivement, les élèves qui avaient participé au projet, qui étaient plutôt dans l'optique de faire de la musique contemporaine. (...) Il y avait des passages complètement atonaux, à la fois d'improvisation contemporaine et d'improvisation plus générale.

Malgré la prolifération de compositions hybrides et de leurs caractéristiques surprenantes et intéressantes, Bertrand Guilgaud a témoigné d'une certaine frustration à propos de la rencontre des cultures musicales, qui étaient en pratique finalement assez limitée :

Pour vraiment échanger, et avoir une bonne relation avec l'ensemble de musique traditionnelle, partager vraiment le... comment dire, l'idée, l'idée essentielle des musiques, je crois que l'on n'a pas eu assez de répétition. C'est-à-dire qu'il aurait fallu... on a un peu de regret au bout du compte quand on a terminé ce projet, c'est de se dire qu'on aurait pu aller plus loin sur la rencontre des deux musiques, faire un gros travail commun sur l'orchestre de Nasredine, et puis sur l'orchestre classique.

Le projet Numidia Mosaïc est donc un projet qui est venu se greffer à la mission habituelle du Conservatoire, au côté des évaluations inhérentes à ses pratiques, proche de sa politique dite de « démocratisation culturelle ». Dans ce lieu de service public, les enseignants sont eux-mêmes évalués par l'Etat. Un professeur de conservatoire doit être titulaire d'un Diplôme d'État, ou d'un Certificat d'Aptitude à l'enseignement des musiques traditionnelles pour y enseigner ces disciplines.

On travaille sur un projet d'établissement, on s'est aperçu qu'il n'y a pas grand chose qui n'est pas évalué au conservatoire

Or cette fois-ci le volontariat était de mise afin de n'organiser que « le plaisir de participer ». La politique du conservatoire, « service public », s'est ainsi révélée distincte du cadre de celui des associations présentes pour cette Conversation Musicale. Aucune n'a en effet la charge de se revendiquer « service public », et les moyens de la mission institutionnelle diffèrent aussi par leurs perspectives morales :

Je crois que les conservatoires sont des services publics. Donc nous participons vraiment de la démocratisation culturelle. C'est à dire que l'on offre la possibilité d'apprendre la musique en France, de façon à ce que ce soit un service offert à tous, de façon à ce que ce ne soit pas basé sur des compromis. Donc si c'est vécu comme un enfermement, c'est dommage. Ce que décrivait Farid tout à l'heure, le respect, sortir d'un aspect scolaire... C'est vrai que souvent les conservatoires sont réduits à cet aspect des choses, c'est dommage. On devrait arriver, pour tout ce qui est de la pratique amateurs, 1er et 2ème cycle, arriver à un cadre ouvert, et à une façon de faire la musique plus librement, en effet je le souhaite.

Julien Castagno s'est exprimé pour Los Hogar de los Españoles. Les membres de l'association qui gère ce lieu se préoccupent de transmettre la culture des musiques et des danses espagnoles. Faire vivre la culture espagnole au travers de musiques et de danses est le désir qui rassemble les membres de l'association dans une ambiance qui se veut « festive ».

Les cours ici se déroulent de façon très simple. C'est-à-dire que le partage va se faire, d'une manière que le professeur va enseigner et expliquer à l'enfant sa façon de voir la musique et de la comprendre. Ensuite, il n'y a rien d'écrit, ça se fait oralement. On essaie de leur transmettre le côté festif, afin qu'une fois sur scène, ils s'amusent, pas stressés, et que ce ne soit pas un compromis pour eux.

Selon Julien Castagno, par le plaisir, à la maison des Espagnols, se construit la culture :

Le partage de cette musique et des autres musiques, il faut d'abord la sentir en soi, l'aimer, pour l'apprendre et la partager. Sans ça je ne pense pas que la musique ou la danse puisse être construite. À partir du moment où l'on parvient à capter le sujet, et que l'on sent qu'il est intéressé par cette variété de musique, on peut lui apprendre quelque-chose. (...) Un professeur va ressentir ces choses-là, et va lui transmettre la musique pour qu'il puisse s'amuser avec, se sentir soi en train de jouer, et à partir de ce moment, la culture s'installe, le partage vient de lui-même. Je parle pour moi, dans le cursus que j'ai eu, comme j'ai appris la guitare c'est le contact de plusieurs personnes qui m'a permis d'évoluer. En étant au contact de ces gens-là, j'ai appris beaucoup de choses et ça m'a permis d'évoluer, de ne pas rester bloqué sur un thème, de pouvoir le mélanger avec d'autres personnes, avec d'autres genres (...). Je pense que c'est un enrichissement du point de vue de la musique qui permet de faire de nouvelles choses, de créer de nouvelles chorégraphies, de nouvelles *passetta* grâce à ce mélange.

Julien Fétis, en écho aux propos de Farid Bensarsa sur les enseignements de l'école *El Mawsili*, fait état de la passion qui guide les amateurs au sein de l'association Flamenco en France. Au-delà des liens de parenté avec cette musique ou avec la culture espagnole, c'est dans l'expérience que l'on goûte cette musique :

A Flamenco en France, il y a beaucoup de personnes qui sont françaises, et qui n'ont pas de liens immédiats avec l'Espagne, donc la musique andalouse pratiquée ici, ce qui est mon cas. Et donc ça commence vraiment par une révélation de cette musique et la naissance d'une passion, on est là pour vivre cette passion là.

Cette passion nourrie pour la musique flamenco, mêle alors les apprentissages et les rencontres musicales, qui s'épanouissent au moment de la fête.

Maintenant au niveau pédagogique, le flamenco évidemment en Espagne et Andalousie se transmet de façon orale, il n'y a pas d'écrits, il n'y a pas de méthodes. Tout se fait selon les origines des musiciens, soit dans leur famille, soit dans l'écoute, il y a vraiment beaucoup de choses. Ici en France, en tous cas dans notre enseignement, les choses sont plus avalisées. On décortique et on essaie de mettre sur le papier des formules rythmiques, éventuellement les paroles elles-mêmes. Pour voir comment ça fonctionne, même pour la guitare, le chant, et la *palmas* – c'est à dire la pratique de frappe des mains qui est très technique, et pour la guitare éventuellement même des partitions. Quelqu'un comme Claude Worms, a fait énormément de transcriptions, de choses qui n'ont jamais été écrites, ni même par leurs compositeurs, Donc il transcrit pour donner un accès.

La possibilité de pratiquer le flamenco pour les gens qui ne l'ont pas vécu de l'intérieur, ou qui ne l'ont pas vécu sur la terre natale du flamenco, j'ai l'impression qu'il s'agit plutôt [pour notre association] de donner à chacun la possibilité de participer à un événement festif. Alors nous ce qu'on fait c'est inviter des musiciens d'Espagne, d'Andalousie, qui sont professionnels, qui vont faire un concert, mais souvent ensuite il y a des fêtes, et toutes les personnes de l'association qui peuvent ensuite prendre des cours peuvent participer à ces fêtes, ne serait-ce qu'au niveau de la frappe des mains, de la *palma*. Ils peuvent participer à l'expression du musicien qui est là (...). Ce sont peut-être des gens (...) qui cherchent à redécouvrir l'esprit de la fête, mais une fête qui est codifiée, qui demande un apprentissage, qui n'est pas juste une fête où on va se dandiner quelque chose comme ça.

La pratique d'écoute des disques, des enregistrements, est relevée comme partie importante de l'imprégnation, Julien Féti s la décrit :

Il me semble que c'est au cœur, il me semble qu'avec le disque maintenant, ou les enregistrements que l'on peut faire pendant nos soirées, il faut écouter énormément, surtout quand on vient complètement de l'extérieur.

Mais l'écoute des CDs et des enregistrements ne permet pas de goûter toute la musique :

C'est vrai qu'au-delà de ce qu'on peut entendre, on peut percevoir à force d'écoute, et être avec les musiciens, une sorte d'état d'esprit, un comportement qui n'est pas visible mais qui fera partie des codes que l'on a à adopter.

Parmi les apprentissages liés à la pratique du flamenco, Julien Féti s reconnaît une place peu importante accordée à la « flamencologie » par les musiciens.

Est-ce qu'il est nécessaire de connaître la culture pour pouvoir jouer sa musique ?

Julien Féti s : il y a un peu une guerre à ce propos en ce moment. Car dans le flamenco, il y a une langue qui s'appelle la flamencologie, donc des gens très sérieux, qui vont expliquer comment ça se passe, avec tous les mystères que ça transporte, les îles retrouvées, parce que l'on peut retrouver des choses qui remontent jusqu'en Inde, et même plus loin... Donc c'est extrêmement compliqué, et comme c'est oral, et bien il n'y a rien. Il n'y a pas de traces en général. Donc c'est un peu compliqué et je n'ai pas l'impression que les artistes et les gens que l'on peut rencontrer approfondissent vraiment la question. Ils font et puis voilà. Donc nous en tous cas on ne fait pas beaucoup d'histoire du flamenco, d'histoire de la musique... Je ne connais pas beaucoup de flamencologues en réalité. Je connais Claude Worts qui fait aussi des transcriptions pour la guitare, le seul en France sur ce créneau, qui est extrêmement cultivé, connaît vraiment tout, et bien il est aussi prof de guitare, il est bon pédagogue, mais on le voit rarement dans les fêtes, je pense que c'est plus pour transmettre que pour partager l'esprit de la fête directement.

Julien Féti s défend Flamenco en France comme un milieu structuré, qui revendique sa liberté :

J'ai l'impression que c'est assez antinomique, les musiques orales ont une certaine liberté, et il me semble que dans les académies, il y a des règles qui sont là, des règles de fonctionnement je dirais. Nous l'association Flamenco en France existe depuis trente ans, elle a été uniquement gérée par des bénévoles, on n'a aucune subvention, on fonctionne en totale liberté, nous faisons ce que nous voulons, et nos critères de sélection, de choix des professeurs et des artistes, elle n'est guidée que par la passion de la chose, ce qui nous amène à faire beaucoup d'erreurs aussi. Mais voilà, pour dire que la musique orale qui opère d'une certaine liberté évolue dans un milieu qui finalement est complètement libre et évolue entièrement au gré de ses envies et de ses désirs.

Tout au long de cette conversation musicale, les lieux de musique se sont avérés être des éléments existentiels de ces cultures musicales : considérés comme des bien rares et toujours « trop petits », que ce soit le conservatoire qui envisage déjà la saturation de bâtiments qui ne seront que bientôt construits, ou bien l'association *El Mawsili* qui utilise l'entière capacité des deux écoles qui lui sont prêtées à Saint-Denis, et qui ne peut accueillir davantage de membres. Flamenco en France s'estime chanceux de pouvoir profiter de l'espace dont l'association dispose :

Notre association a de la chance parce que nous disposons d'un ancien bâtiment industriel, une fabrique de boutons, dans laquelle nous sommes depuis 25 ans. Et nous ce n'est pas le samedi que nous faisons de la musique, c'est 24 heures sur 24. Nous avons la chance d'avoir un voisinage qui nous supporte, et hier nous y avons fait la fête jusqu'à 6 heures du matin, avec de la musique tout le temps. Nous avons reçu un chanteur avec deux autres musiciens, et ça c'est... On le souhaite à toutes les associations, parce que c'est vrai que la musique orale, j'ai le souvenir de fêtes qui ont commencé à 20h pour finir à midi le lendemain, c'était que de la musique... Je pense

que c'est comme ça aussi que ça se passe, c'est pour ça que les conservatoires ça me paraît compliqué, parce qu'il y a quand même des horaires, on vient, on consomme le cours et on repart, même s'il y a des échanges, je veux dire que nous la porte est ouverte quasiment tout le temps, c'est comme ça que la musique orale se transmet, se partage, quasiment tout le temps.

Denis Cugnot est directeur adjoint de l'ARIAM Ile-de-France qui est chargée de la formation continue des professionnels de la transmission, des professeurs de conservatoires, des professeurs de Maisons de la Jeunesse et de la Culture. L'ARIAM propose une série de stages, autour de toutes les esthétiques, autour de tous les événements, et des établissements de la transmission pédagogique.

Au terme de la Conversation musicale, deux questions ont été soulevées. La première par Bertrand Guilgaud concernant la culture des enfants à leur arrivée au conservatoire, qu'il lie à la question des cultures transmises dans la société, et au répertoire :

Bertrand Guilgaud : quelque chose qui est une question centrale, par exemple sur quel répertoire s'appuyer pour apprendre la musique aux enfants ? Parce qu'un enfant de 7 ou 8 ans, qui sort de l'école, qui a éventuellement des intervenants dans l'école ou pas, qui a une transmission d'une certaine culture par sa famille, plus ou moins en fonction des familles, et puis qui entend surtout les cultures de la radio, de la télévision, ce qui est quelque chose qui est à mon avis le plus bon vecteur de transmission culturelle. Donc on demande aux enfants ce qu'ils écoutent, avant qu'ils entrent dans les classes en horaires aménagés, ce qu'ils aiment comme musique. 98% des réponses sont : le R'N'B.

(...) Donc c'est la culture principale, le R'N'B, avec cette réponse très claire de la plupart des enfants, donc... ça interroge beaucoup les modèles, sur quels modèles s'appuyer, sur quelle idée culturelle transmettre.

La dernière question a soulevé l'hypothèse d'un conservatoire intégrant les musiques du monde, et des modalités d'une telle intégration, qui respecterait leurs rythmes, leurs moyens de transmission, et les formes d'existence des cultures musicales. Denis Cugnot, en conclusion, a proposé une synthèse de l'état des lieux et des perspectives qui pourraient être dressées en ce sens :

Denis Cugnot : Il est bien évident que quand on voit la qualité des associations, la qualité des professeurs, on peut arriver à des complémentarités, des partenariats. L'idée d'un conservatoire unique en Ile-de-France qui réunirait toutes les musiques du monde, avec leurs statuts propres, je crois que c'est une fausse bonne idée, je crois qu'il faut quand même un respect, mais un respect en soutenant un maximum d'associations, qui ont fait leurs preuves par la qualité de leurs enseignants, leur rigueur, ce que l'on voit à la tribune.

(...) Mais voilà, les conservatoires ne se sont pas saisis de ces pratiques il y a 40 ans, ils ont commencé à se multiplier dans toute la France, c'est un maillage unique au monde, mais l'histoire ayant horreur du vide, les musiciens du monde sont présents, l'Île-de-France est la région où il y a le plus de musiciens du monde vivants, grâce à ce que l'on voit aujourd'hui. Donc il faudrait arriver à ce que chacun aie sa place, ne pas se marcher dessus, et je crois que, objectivement, il faut valoriser la pratique associative, dans la mesure où elle ne reste pas fermée sur elle-même.

(...) Je vois l'évolution [du cahier des charges des conservatoires pour travailler avec les associations], Bertrand Guilgaud est très optimiste : dans ce qu'on appelle des projets d'établissement, on est tenus de rayonner sur la ville, de faire l'état des lieux de tous les partenaires possibles, les musiciens traditionnels, les associations populaires d'amateurs. En fait ce retard que j'observe, pourra être résolu par l'établissement de relations partenariales au sein de ces nouvelles politiques de rayonnement des conservatoires. Il y a donc une complémentarité entre toutes les façons de faire des esthétiques, des musiques, des cultures, qui vont sans doute pouvoir franchir des échelles de villes, d'agglomérations.





## La chanson, lieu de mémoire et d'engagement ?

Rencontre organisée le Samedi 6 Novembre 2010 à la bibliothèque Albert Camus de Sevrans, avec les artistes : **Mouss & Hakim, Allain Leprest, Gérard et Thomas Pitiot.**

*Le 13 mars 2010, disparaissait une grande figure de la chanson française engagée, Jean Ferrat, auteur, compositeur et interprète de plus de deux cents chansons mêlant poésie et engagement politique. Fervent défenseur de la liberté de création qu'il pensait menacée par la grande industrie du disque, il regrettait que les artistes qui, comme lui, écrivent des textes critiques sur la société, ne soient pas suffisamment entendus, qu'ils restent trop en marge des grands circuits de diffusion musicale.*

« Ferrat croit à la solution collective (...). Sur le plan de l'efficacité, je crois qu'on peut être efficace en étant indirect. Si tu dis « Jetez la crosse en l'air, camarades ! » à des soldats, personne ne t'écoute, les militaristes ne t'écouteront pas ». Brassens répondait en ces termes à Jean-Pierre Chabrol dans une émission datant de mars 1969, ce dernier l'interrogeant sur les divergences de point de vue à propos de la notion d'engagement qui le séparait de Ferrat. Ferrat...qui reprochait à Brassens dans sa chanson éponyme, d'avoir « entre [s]es dents juste un brin d'herbe, la magie du mot et du verbe pour tout décor ».

*Brin d'herbe entre les dents ou poing levé, textes slamés, récités, chantés ou improvisés, « d'efficacité collective » ou « indirects », la chanson française était à l'honneur pour cette troisième conversation musicale.*

Thomas Pitiot est chanteur, et très investi en Seine-Saint-Denis, où il a pu faire ses armes artistiques et culturelles dans le milieu associatif. Aujourd'hui, il sévit comme cofondateur du festival Auber'cail, « le festival des mots dits » à Aubervilliers. Pour Thomas Pitiot, l'engagement implique une sincérité, sans quoi l'artiste engagé est « grillé », « on le sent bien » : on ne peut « tâter du créneau engagé » impunément. Une chanson engagée serait une chanson située.

La manière dont on peut être attentifs à la vie des autres, à ce qui se passe autour de nous, à notre histoire particulière, une chanson d'engagement ça pourrait être ça, une chanson qui témoigne.

Pour Thomas Pitiot, l'engagement est au-delà des mots, c'est aussi un rapport à la scène, au monde. Offrir d'entendre l'écriture poétique d'Eluard, Senghor, Desnoz, Césaire, dans des gymnases, dans les médiathèques, est pour lui une forme d'engagement, dans un monde où ils ont peu de place, par exemple à la télévision.

La notion d'engagement se développe aussi par exemple dans la manière d'organiser un festival se voulant politique, et donc confronté lui-même à la question de l'engagement :

Et ça nous amène aussi à nous interroger sur ce que c'est que notre festival, ce que c'est que notre programmation ? Et ces questions on se les ai posées aussi avec un collectif de bénévoles, de manière très impliquée, très démocratique, en assemblée générale on prend aussi plein de décisions ensemble, c'est aussi des heures et des heures de débat, et c'est très intéressant.

Thomas Pitiot propose de substituer à la notion de chanson engagée, celle de chanson « de qualité, où les artistes se mettent en danger ».

« Une chanson d'amour bien écrite, elle a effectivement plus de force qu'une chanson de combat, grossière, caricaturale, démagogique. C'est vraiment là-dessus qu'on est en train de raisonner. Et aussi mieux qu'en terme d'engagement, je pense que c'est aussi de l'exigence. De l'exigence en tant qu'artiste, en tant qu'auteur, de ne pas céder à la facilité, à la démagogie, à ce que les médias, les gros programmeurs, nous demandent. Ce serait toujours se mettre en danger, réinventer, cultiver du doute comme tu disais, parce que nous-même, malgré toute notre bonne volonté, on peut tomber dans une forme de caricature, être perçus comme des gens enfermés dans quelque-chose. »

Allain Leprest : « Donner le baton pour se faire battre... ».

Une autre dimension de l'engagement soutenue par Thomas Pitiot est celle liée aux tarifs et à l'accessibilité pour le public. Par exemple pour le festival Auber'Cail, malgré les difficultés de trésorerie et de subventions, il s'agit d'offrir un spectacle de qualité pour douze euros, à sept euros en tarif réduit. Le « spéculateur », celui qui par ses intermédiaires marchands et commerçants, fait monter abusivement le coût de sa prestation par pur profit, celui-là doit être dénoncé pour son avidité.

Gérard Pitiot, auteur compositeur, décrit son engagement ainsi :

« Moi je suis passeur de mots. Essayer de... Quand je trouve une image, montrer une image aux gens. Je suis colporteur de belles images. Mon engagement il est là, et je le chante. »

Dans son travail, Gérard Pitiot se guide avec les mots. C'est le mot qui va décider ce qu'il en est de la musique, « qui va l'habiller ». « C'est le mot qui lui m'emmène sur un territoire ».

Je pense que la poésie du monde traîne avec elle sa musique, moi elle s'impose souvent, c'est le poème qui m'impose un peu l'arrangement musical qu'il va y avoir autour du poème, de la chanson.

Gérard Pitiot se nourrit de textes de poètes pour ses compositions, son travail se construit dans la rencontre avec eux et avec les richesses qu'il y trouve :

Mon métier, c'était avant tout d'être auteur, et ensuite comme je ne trouvais pas de musicien pour travailler sur mes chansons, je me suis mis à apprendre deux accords à la guitare, et puis voilà, je suis parti comme tout le monde, mais mon métier, c'était d'écrire des textes. Et un jour, j'ai un ami éditeur qui m'a invité à venir chanter des chansons de Paul Eluard autour d'un vernissage, c'était gentil de sa part, je connaissais pas du tout Eluard à part son poème emblématique, le poème que tout le monde a étudié en CM2. Je ne connaissais pas du tout donc je me suis acheté un recueil de Paul Eluard, et c'était un *trésor*, et puis il y en avait un peu partout [des trésors] alors je prenais un peu partout. Il m'a ouvert une porte, et puis après j'ai pas refermé cette porte, Eluard m'a emmené chez Desnoz, chez Césaire, chez Senghor... Chez tous mes potes qui m'habitent quoi. Enfin, chez qui j'habite quoi plutôt... pardon ! Et voilà, donc j'ai commencé à travailler sur la francophonie, je suis parti de Madagascar, avec un poète qui avait été intégré à une anthologie de Léopold Sédar Senghor. Et puis voilà, chaque poète me suivait, j'aime bien être invité chez eux. Ils ne racontent pas tous la même chose aussi, c'est ça qui est intéressant.

Mouss, Mustapha Amokrane, ancien de Zebda, engagé politiquement avec Zebda jusqu'à la liste électorale toulousaine et toujours au sein du collectif Tactikollectif, est aujourd'hui auteur avec Hakim Amokrane de l'album « Origines Contrôlées ». Mouss manifeste son engagement dans sa relation à la parole :

« C'est à Toulouse que je me suis construit cette idée de la parole. En tous cas de l'expression. Disons la prise de parole. Parce qu'on aime bien nous dire « vous êtes des porte-paroles », et on a la chance d'avoir un accès populaire, on a du succès avec Zebda. Nous on aime bien dire qu'on est des preneurs de parole, et pas des porte-paroles. La parole on la prend, et puis c'est tout. »

Mouss estime qu'il n'est pas nécessaire d'être explicite pour faire de la chanson engagée.

« On peut raconter la vie de quelqu'un, l'histoire de quelqu'un, et que ça aie un sens politique. On peut raconter l'histoire d'un quartier, l'histoire d'une cohabitation, c'est une histoire particulière, ce que nous on aime bien appeler la poésie sociale. C'est ce qui nous manque beaucoup dans les différentes fenêtres d'expression. »

Son engagement il considère l'hériter de sa situation d'enfant de l'immigration algérienne, de la deuxième génération, et de « ce besoin d'exprimer quelque chose, l'injustice qu'on a ressentie, notamment sur la question de la discrimination par exemple ». S'il accorde une valeur à la notion d'engagement, Mouss n'en fait pas pour autant le piédestal de l'artiste :

Après, la notion d'engagement, elle est caricaturée, parce qu'il n'y a pas de raison qu'on dise artiste engagé et pas boulanger engagé. Il n'y a pas de raison, à partir du moment où le menuisier te fait une table qui tient cent ans, je ne vois pas pourquoi il ne serait pas engagé. Il y a un côté comme ça, qui renvoie à cette idée que artiste c'est un métier. Nous on y arrive pas avec ça. Chanteur c'est un métier, comédien c'est un métier, guitariste c'est un métier, artiste c'est autre chose. On a grandi dans des univers, où il y a des personnes cent fois plus artistes que nous qui montent des échafaudages tous les jours pour nourrir leur famille.

Le groupe Zebda avait la particularité d'être une association, avant d'être un groupe. Le quartier ne disposant pas de musiciens, ils étaient sollicités pour le carnaval, une petite fête pour les mamans... et ont vu naître de cette manière leur dynamique de scène. Par la suite, le groupe s'est trouvé pris dans une situation, engagé dans une dimension un peu surprenante.

Quand on a trouvé le niveau, justement une dizaine d'années plus tard, le succès qu'on a eu avec l'album « chanson ordinaire », et le titre « tombé la chemise », on peut dire qu'on a eu une chance assez extraordinaire, c'était quand même impressionnant, parce que c'est devenu un vrai tube populaire. On a pleins d'amis qui ont très très bien marché, et qui ont eu beaucoup de succès, la réalité c'est que nous on a fait un vrai tube populaire, une chanson de camping, aussi. Tu pouvais aller n'importe où, tu disais Zebda, les gens connaissent pas, tu disais tomber la chemise, c'est autre chose.

Du fait de cette nouvelle renommée, Zebda a décidé, plutôt que de ne faire que de la subir, d'en faire une ressource pour se présenter aux élections; une autre manière de s'engager dans leur nouvelle situation. Cet engagement dans la situation serait aussi ce qui a permis la création de Zebda, une situation dont participe le poète Magic Sherfield, « celui qui va dire : je crois que ça va pas être possible, qui va écrire cette chanson, qui va mettre des mots sur les émotions ». Toujours produit d'un engagement en situation, Zebda compose à partir d'une « grosse culture de l'action », de l'énergie qui s'est constituée par les jeunes du quartier, et d'autres, de jeunes rockers, qui « ne sont même pas issus de quartier ». La situation nourrit aussi les cultures musicales, la rencontre des répertoires ragga, funky, « à la limite on a écouté Renaud », et du rock, des Beatles aux Rolling Stones, mobilisant une « culture live » au sens politique fort.

Mustapha décrit le champ de la « chanson française traditionnelle » comme un domaine qui accorde une importance cruciale au texte, pour sa plus grande part accompagnée au piano. Zebda est plus tourné vers une énergie sur scène, ce serait la particularité du groupe, qui composait collectivement. Se nourrir des autres demande du temps dans une situation particulière...

« Mais on va apprendre à aimer, parce qu'on va partager dans le camion, sur la route. Les temps d'écoute... Parce que sinon on est pas démocratique, on écoute que du raggamuffin, ils sont dégoûtés. S'ils veulent bien découvrir ça va bien deux minutes, mais après non, ils veulent mettre leur musique aussi. Et on va partager du temps, aussi avec Magic, qui lui est plutôt branché chanson française, dès le départ, et même assez variété d'ailleurs, il aime aussi la variété. Il aime par exemple, Pierre Perret, dont il nous a amené à découvrir un peu l'écriture, ou des gens comme Nicolas Perrac ça c'est pour rigoler, mais aussi, comme Brassens... »

L'engagement, c'est aussi de prendre soin du public. A ce titre Mouss reconnaît une responsabilité aux organisateurs, et le coût d'une telle organisation.

« C'est vrai que à partir du moment où tu es dans une certaine reconnaissance, où tu attires un certain nombre de gens, tu es beaucoup plus sollicité, pour les concerts de soutien, (...). Et donc il y a cette réalité là qui fait que tu es confronté à cette situation où la sécurité même du public n'est pas assurée par exemple. Pour parler de réalité d'organisation qui nécessite une petite responsabilité quand même... Tu te dis si là je fais 5000, 6000, 7000 personnes, tu as besoin d'avoir aussi quelqu'un, une logique d'organisation qui te donne une responsabilité moindre. Parce qu'il ne suffit pas d'arriver et de dire, c'est super, je fais du monde. Je ne dis de mal de personne mais, cette notion d'organisation supérieure, elle est, je pense nécessaire quand tu arrives à un certain niveau d'affluence.

La force de l'engagement de Zebda pour contrôler les tarifs, pour Mouss, tient du fait qu'ils ont été un collectif. La seule contrepartie étant finalement d'être « moins payé ». Ceci n'étant pas contradictoire avec la volonté d'aller « au bout du système », jusque « chez Drucker ».

Pour moi c'est pareil, l'ascenseur social c'est quelque chose qui peut être plus important pour certaines personnes que pour d'autres. (...) moi j'ai pas besoin de grand chose pour vivre, la mode je m'en fous. On ne va pas juger les gens parce qu'ils aiment la mode ! Et s'ils ont envie d'avoir

plus d'argent pour s'acheter des habits, ou... tu vois ce que je veux dire ? Il y a un côté dans lequel on y est quand même, je ne dis pas ça pour dédouaner les artistes, c'est pour dire aussi : je suis d'accord avec toi quand tu dis que c'est important d'avoir la maîtrise, de contrôler, mais je sais que Zebda, si on l'a eu la maîtrise, c'est parce qu'on était un collectif. Et quand je vois des artistes qui chantent tout seuls par exemple, je suis assez fasciné. Tu vois moi je joue dans des groupes, et quand je vois des gens qui se construisent en étant chanteurs solos, je me dis, comment il fait ? Je me dis, c'est énorme quoi, la pression, ce qu'il faut gérer, tout seul à décider de tout. Alors que nous il y a eu cette dimension collective, tu vois je nuance par rapport à ça ». « Parler de vendus est un peu fort ».

Lors de la discussion, Mustapha s'est donc évertué à décrire comment Zebda était parvenu à *tenir la bride du marché*, conciliant une ouverture à jouer pour une « asso amie » pour un tarif préférentiel, une asso « avec laquelle on a grandi », ainsi attentif à laisser la place à des jeunes pour se former, et pour autant laisser de jeunes asso grandir avec de jeunes groupes de musique et non pas obtenir « Zebda tout de suite ». Dans la perspective de jouer pour une association, Mustapha considère importante la distinction « est-ce que c'est juste d'avoir quelqu'un que tu veux mettre en tête d'affiche, ou est-ce que c'est aussi l'idée de construire un espace pour des gens qui ne sont pas connus ? ».

Tandis que Thomas Pitiot s'est appliqué à démontrer comment *le marché, et les marchands spéculateurs, brident les artistes*, parfois « aliénés volontairement », ceci les amenant à refuser, contre leur volonté, de jouer pour « 2 000 au lieu de 12 000, même si c'est des amis ». Ou encore : « dans un mois on joue à 25 km, et le mec à côté il a dit dans le contrat qu'il voulait pas qu'on joue un mois avant et un mois après ».

Allain Leprest est auteur. Dans le travail de chansonnier, il décrit la relation de son travail à la mémoire :

« On prend la mémoire, la sienne, et celles des autres, c'est un tout comme une espèce de matière, on s'appuie dessus, et puis on la fabrique, on la fabrique pour le présent, on la fabrique pour le futur, on participe à ce petit maillon-là, au même titre que ceux qui travaillent au jour le jour, dans d'autres professions que la notre. »

Allain Leprest considère que la relation au public n'a pas vocation à être unilatérale, et que cette relation relève de l'engagement :

« L'artiste, pendant très longtemps, il a attendu que le public vienne le voir. Sans se demander si des fois, ce ne serait pas à lui, d'aller voir le public dans cette période mouvementée que l'on est en train de traverser, où on voit les minots qui rejoignent les anciens, et où l'on voit les anciens porter un regard nouveau sur cette jeunesse d'aujourd'hui. C'est le côté improductif du sarkozysme ça... Au niveau des artistes, on s'aperçoit qu'on pourrait faire des efforts. Qu'on ait un autre regard sur nous, qu'on nous *dé-starifie* un peu, et qu'on considère aussi qu'on fait un métier, et qu'on est des maillons de ce mouvement... social, de ce mouvement, de vie, tout simplement. »

Il invite à remarquer qu'il y a toujours un engagement, même là où on le reconnaît le moins :

Quelqu'un qui volontairement occulte les problèmes de la société aujourd'hui, c'est aussi un engagement. Chanter des chansons de guimauves c'est être engagé aussi, c'est clair. C'est de participer au décervellement général. Donc il y a quand même, de la part des prods, il y a une bataille idéologique en ce sens, sans aller plus loin. Que la chanson doit être dégagée du champ de réflexion, de tout ça, et d'une certaine façon, ne pas participer, surtout, au débat. Alors c'est un outil, aussi, un outil anti-social.

Il sépare son engagement comme chanteur, de celui comme citoyen, ou comme membre du parti communiste. « Je m'interdis, par exemple de confondre la scène musicale en scène

politique ». Ses marches collectives, auprès de ses camarades ou d'autres organisations, se nourrit de ses recherches, musicales, et d'une culture du doute.

« Je pense qu'il me manquerait une jambe, j'ai besoin non pas d'avoir des certitudes, mais de marcher collectivement, mais de marcher collectivement avec mes copains et d'autres organisations évidemment. Mais j'ai besoin aussi de nourrir cette réflexion, par la chanson, et par l'art en général, j'aime aussi beaucoup la peinture, par cet espèce de doute. Je pense que le doute, c'est le meilleur des moteurs dans une démarche politique, face à ceux qui n'en ont aucun, je veux dire. »

Hakim Amokrane, à son heure membre du groupe Zebda, est revenu sur la notion d'engagement :

« Alors moi je vais un peu me dissocier, je pense que c'est les individus qui sont engagés, plus que de la musique, un groupe de musique. Moi par exemple c'est l'éducation, c'est mon père, qui s'était engagé dans le syndicat, parce qu'il n'avait pas le droit de vote, il n'avait rien. Donc le fait de s'engager dans le syndicalisme, ça l'a mis sur la voie politique. Nous on a grandi là-dedans, et quand on a commencé à faire de la musique, comme disait Mustapha tout à l'heure, c'est pas pour se poser la question « est-ce qu'on est des porte-paroles », on a pris la parole. »

« Et après voilà, on chanté dans un groupe de sept musiciens qui s'appelle Zebda, il y en avait qui étaient plus militants que d'autres, il y en avait dans l'action depuis 20 ans, 25 ans, depuis enfant en fait. Donc on se pose plus la question de l'engagement, on l'est depuis l'enfance. »

L'échange avec le public a jalonné cette rencontre autour de la chanson comme lieu de mémoire et de transmission. La transmission non pas comme celle de corps figés, mais plutôt l'organisation, par la chanson, de moments de création de pensées. Une personne a pu faire part de son expérience de membre du public de Zebda :

« Justement je voulais réagir à ce que disait Hakim, vous nous avez portés, vous nous avez portés vers une façon de se créer une opinion, et une façon de penser, et c'est en ça que votre groupe, et beaucoup d'autres chanteurs, sont porteurs de transmission, et qui nous a permis à moi comme à beaucoup d'autres d'avancer et de réfléchir un peu plus en grandissant. »

Une autre membre du public a interrogé Hakim et Mustapha sur l'expérience de Zebda chez Drucker, ce qui avait changé, ce qui avait été réglé par le groupe pour sa prestation, et pour « l'après-Drucker ». Mouss a alors expliqué les « coups de fil » passé après l'émission, leur volonté de ne pas chanter « Tomber la chemise » à la télévision, considérant qu'elle avait suffisamment de notoriété, pour lui préférer d'autres chansons de leur répertoire. Après de longues heures de discussions, c'était une occasion pour eux de faire plaisir à leur père, et de prendre la part de plaisir de cette notoriété quand ils vont chez le boulanger. Par ailleurs, c'était une occasion importante pour Mouss de faire connaître une chanson :

« Pour y aller chez Drucker, ça a été un débat entre nous déjà. Quand on y est allé, on a joué « la carte de résidence », et on a eu un débat avec Mouss, moi je disais que ça ne sert à rien d'y aller, Mustapha il disait que si il faut y aller parce qu'on va faire écouter cette chanson au plus grand nombre. C'est ça qui est important. Dans le fond, écrire en 1976 se battre pour des papiers, ça veut dire que se battre pour des papiers ça ne date pas d'hier, pour la carte de séjour, ça date depuis 25 ans. Comme Mustapha le disait c'est 40 ans avant de filmer *Indigènes*. »

Cette expérience chez Drucker était aussi, pour Hakim, une manière de faire du transgénérationnel :

« Quand on est arrivés par exemple, et bien la moyenne d'âge du public, c'est 82 ans, c'est des cars du troisième âge. On a fait notre balance, (...), On a chanté une chanson mauvais garçon, on a chanté « Du gris, que l'on prend dans ses doigts... ». Et le public nous applaudissait : « Oh les

petits arabes ils chantent en français, c'est super ! » Ils étaient contents, et je veux dire, rien que ça... Et bien c'était un très bon moment au final, alors que moi je n'étais pas pour y aller. »

La question de l'engagement a été stimulée par le public, et s'est posée sur la problématique de l'argent, des subventions, et sur la possibilité, finalement, de pouvoir vivre honnêtement de son engagement, « d'en faire du fric » ? Hakim a alors répondu unanimement :

« Je vis de ça, c'est déjà mieux que « je fais du fric », parce que moi ça me permet de nourrir mes enfants, de nourrir ma famille. »

Thomas Pitiot a ensuite développé le problème et les enjeux de l'engagement sur le thème des subventions.

« Et au final, les artistes en développement n'ont pas de place, les artistes chansons intermédiaires comme nous ou d'autres, n'auront pas forcément leur place et puis il n'y aura plus d'argent. Et l'artiste qui décide ça, qui accepte ça, il le sait très bien s'il réfléchit un petit peu. En faisant ce choix-là, en décidant de se vendre, là je parle de 12 000, mais il y a des artistes qui sont vendus 40 000, 45 000, 50 000 dans les festivals. Moi j'ai fait partie pendant plusieurs années de la commission Adami qui est une société civile de répartition de droit. Quand on vote pour l'attribution de budgets aux festivals, aux artistes, on voit les budgets... Et tu vois les festivals, les Bénabar, les machins, c'est 55 000, tu deviens fou. Ils sont autant que nous sur scène, ils ont la même longévité, mais la spéculation fait que si on pouvait vendre 130 000 on les vendrait à ce prix. Et l'artiste accepte ça, et il sait très bien qu'il n'y en a plus pour ses collègues. Le programmateur qui accepte de payer... lui aussi c'est délirant. »

Enfin, la question de la censure a été soulevée par le public, avec celle de la place des chansons politiques, notamment dans les médias : *quid* de la censure ? Mustapha y répond : « la seule censure, elle est économique... ». Selon lui :

« Disons que les médias, c'est une fenêtre hyper-réduite, donc aujourd'hui cette dimension de diffusion, elle est réservée à des textes pas explicites (...). ça relève plus du système de la chanson, la recette qu'ils imaginent pour avoir le plus de succès possible, donc de toute façon, même un artiste qui n'est pas hyper-explicite dans ses textes, s'il a un style un peu particulier, s'il fait une chanson de 5 minutes et demi, déjà il passe pas. Si c'est live, non plus... Il y a plein de critères comme ça. Donc finalement ça ne relève même pas de la parole, c'est un peu la réalité de l'expression. La liberté d'expression ici, c'est quand même un truc qu'il ne faut pas nier. C'est d'ailleurs pour ça qu'il faut la prendre, de notre point de vu. C'est pas parce qu'ici on peut parler qu'on devrait se taire. »

Hakim complète ce paysage des médias en France, et de leur place pour faire vivre les musiques. Le rapport au public, finalement, peut toujours se construire sur scène, et garantit une indépendance de la liberté d'expression dans le développement des relations avec le public:

« Pour parler des médias, on attend un peu rien d'eux... moi 80 % des musiciens que je connais, ils passent pas à la radio, pas à la télé, ils vivent de leur musique quand même. »

« Donc moi je n'attends rien des médias, des radios, des télévisions. Il ne faut pas oublier qu'il y a la scène. Allain parlait de la scène, et de l'importance de la scène : pour moi ça fait 20 ans que je fais de la musique, j'ai 40 piges, et l'importance de la scène, elle est primordiale. C'est là où j'ai mon vécu, mon envie, je me régale encore. Maintenant 20 ans après j'ai encore envie que ça dure, mais j'attends rien des médias. Parce que 80 % des gens que je connais ne passent pas à la radio, ne passent pas à la télévision. Et puis maintenant il y a internet alors tu peux communiquer beaucoup plus que par rapport à il y a quelques années. »

Mustapha (Mouss) : « il ne faut pas mystifier le pouvoir médiatique de visibilité. Moi je pense que c'est plus intéressant de se dire, les groupes comme Les Ogres de Barback, la Rue Kétanou, cartonnent sur scène, font énormément de monde, et pourtant ça n'est jamais passé à la télé ou à

la radio, moi ça me fait du bien. Il ne faut pas mystifier ce côté de la visibilité. Tu sais ça veut dire que des fois tu passes deux minutes et ça sert à rien. A côté, la Rue Kétanou, ils peuvent faire 5000 personnes. »

La meilleure manière de conclure le rapport de cette conversation musicale, est finalement de laisser la parole à Mustapha, profitant de sa prise de parole pour faire le point sur l'engagement des politiques culturelles :

« Tu penses qu'aujourd'hui, finalement, c'est plus difficile pour les artistes ? C'est possible, oui. Et c'est surtout qu'il y a quand même un mensonge politique, sur les politiques culturelles au niveau national, au moment justement où on parle de la loi HADOPI. Bon nous on est complètement contre, parce que finalement, quelque part, il y a quelque chose qui émerge qui est plus de l'industrie, et que nous on est plus, même si c'est un peu du romantisme, dans la dimension artisanale. (...) A côté de tout ça, on nous fait toute une leçon sur le développement de l'artiste, qui serait en péril parce que les disques ne se vendent plus, et à côté de ça, on démonte le statut d'intermittent du spectacle, l'air de rien. C'est quand même pas la même dimension, on se moque de nous. Comment avoir confiance dans ces logiques politiques, alors que le statut d'intermittent qui est un statut unique au monde, et qui fait de la culture française une des rares qui existe complètement face à la surpuissance de la culture américaine... Parce que qui paye le démontage de ce statut ? C'est les premiers, les plus jeunes. Nous on a du réseau, on arrive un peu à se démerder. Mais à l'époque, effectivement, il y a 20 ans c'était beaucoup plus facile d'avoir le statut d'intermittent qu'aujourd'hui, et c'est pas rien de pouvoir remplir son frigo, même si c'est l'ascenseur social. Je veux dire que remplir son frigo c'est une base importante. Donc effectivement, peut-être que c'est plus difficile. A côté de ça, aujourd'hui tu fais trois maquettes, tu fais un myspace, et on te voit partout, enfin... Tout dépend de tes dynamiques, c'est à nuancer. »