



HAL
open science

Quand l'art agit dans la Cité: vers un nouveau statut du musicien

David Salvador

► **To cite this version:**

David Salvador. Quand l'art agit dans la Cité: vers un nouveau statut du musicien. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT: 2016LIL30052 . tel-01525822

HAL Id: tel-01525822

<https://theses.hal.science/tel-01525822>

Submitted on 22 May 2017

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

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

Université de Lille 3 – Sciences Humaines et Sociales
École Doctorale Sciences de l’Homme et de la Société
Centre d’Étude en Civilisation, Langues et Lettres Étrangères

Thèse pour obtenir le grade de docteur en Art :
ESTHÉTIQUE, PRATIQUE ET THÉORIE DES ARTS CONTEMPORAINS

QUAND L’ART AGIT DANS LA CITÉ :
vers un nouveau statut du musicien

Dirigée par Marie-Pierre LASSUS

Présentée et soutenue publiquement par

David SALVADOR

Le 14 décembre 2016

Jury :

Marie-Pierre LASSUS : Maître de Conférences HDR à l’Université de Lille 3, Sciences Humaines et Sociales (Directrice de thèse)

Marc-Mathieu MÜNCH : Professeur émérite de littérature générale et comparée à l’Université de Lorraine

Séverine SAMSON : Professeur à l’Université de Lille 3, Membre Sénior de l’Institut Universitaire de France

Alain VULBEAU : Professeur à l’Université de Paris Ouest La Défense Nanterre, Paris 10



*À ma Famille,
À mes maîtres.*

REMERCIEMENTS

Au terme de la rédaction de cette recherche, fort est de constater que cet exercice ne constitue pas uniquement un voyage en solitaire. En effet, ce travail n'aurait jamais pu aboutir sans l'existence, la présence et le soutien de bon nombre de personnes intervenant à différents stades du processus de création, m'ayant ainsi permis de le faire évoluer et d'en venir à terme.

Dans un premier temps, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Madame Marie-Pierre Lassus, pour la confiance qu'elle m'accorde depuis déjà dix ans. De mon travail de Master autour du compositeur Luís de Freitas Branco, elle n'a cessé de m'accompagner, à me guider dans les méandres de la recherche et à l'élaboration de la thèse. J'aimerais lui adresser toute ma reconnaissance pour sa disponibilité, et pour les heures consacrées à diriger cette recherche. Je tiens à ajouter que j'ai été sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension, tout en me laissant une grande liberté. Je retiendrai de ce voyage nos échanges et partages, tant sur le plan intellectuel que sur le plan humain, notamment à travers le projet de recherche-action du Jeu d'Orchestre.

Je souhaite par ailleurs exprimer toute ma gratitude à Licia Sbattella, m'ayant initié à la méthodologie du JeuD'Orchestre®. Je la remercie pour tout ce qu'elle m'a apporté et enseigné. Dans ce cadre, je tiens à présenter mes remerciements aux personnes détenues et aux personnels pénitentiaires rendant possible le travail autour du Jeu d'Orchestre, travail de recherche sur le terrain m'ayant infiniment guidé et nourri dans la rédaction de mon propos. Mes remerciements vont également à l'équipe du Jeu d'Orchestre.

Toujours dans cette optique de recherche de terrain, je tiens à présenter ma vive gratitude à toutes les institutions et leur personnel qui nous ont accueilli, à savoir les membres du centre Esagramma, du centre La Gabrielle et de l'EPSM de Saint-André pour tous ces moments de partage et d'interaction entre deux mondes ayant eu pour quelques instants en communs le thème et le cœur de mon propos, la musique.

Je souhaite aussi adresser ma gratitude à l'École Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société, le CEAC, et en particulier le laboratoire CECILLE pour m'avoir accueilli. Merci au personnel de la Bibliothèque Universitaire Centrale de Lille³ et de la bibliothèque d'Égyptologie Jacques Vandier.

Je suis infiniment gré à Marc-Mathieu Münch, Séverine Samson et Alain Vulbeau d'avoir

accepté de participer à ce jury de thèse.

Je tiens à remercier chaleureusement mes amis qui m'ont été aidé et soutenu, particulièrement Émilie Maréchal, Charlotte et Benjamin Misztal, Nour El Islam Soltane et Camille Pereira pour leur aide, corrections, remarques et conseils avisés.

Enfin, ma reconnaissance va à ceux qui m'ont supporté durant ce long travail, et qui ont assuré particulièrement, le soutien affectif, ma Famille.

QUAND L'ART AGIT DANS LA CITÉ : vers un nouveau statut du musicien

Résumé :

Cette thèse propose une lecture historique du statut du musicien dans la cité – entendue comme une communauté politique organisée autour de la volonté du vivre-ensemble –, selon la conception qu'en avait les anciens Grecs. L'étude de la fonction sociale du musicien depuis la préhistoire a permis de dégager aujourd'hui un nouveau paradigme : celui de médiateur ou de médium, en prise avec un milieu éco-techno-symbolique qu'il contribue à transformer, en rendant visibles les êtres humains qui l'habitent et en particulier les personnes marginalisées, exclues de la société ou en situation de vulnérabilité. L'éclairage probant des neurosciences autour du phénomène musical vient renforcer cette idée que la musique, en tant que langage du corps, peut agir concrètement sur les individus, sans cependant réduire l'humain à des considérations purement neuronales qui expliqueraient la contemplation ou la création de l'œuvre d'art comme le prétend la neuroesthétique.

Mots-clé : statut social du musicien, cité, milieu, médium, vivre-ensemble, neurosciences, neuroesthétique.

WHEN ART ACTS IN THE CITY : towards a new musician's status

Summary :

This doctoral thesis put forward an historical reading of the musician's status in the city. The ancient Greeks had another approach of the city, known as a political community organised around the willingness of « the community life ». The study of the musician's social status since prehistory has allowed nowadays to shed light on a new paradigm. The musician became a mediator or a medium in conjunction with an economical, technological and symbolic environment, he contributes to a transformation, which makes visible the human beings inside the environment, in particular those marginalised, banned from the society or in situation of vulnerability. The neurosciences highlight this matter by strengthening this phenomenon. Indeed, the music considered as a body language can genuinely operate on people without reducing the human beings to neuronal attentions which can explain the contemplation or the creation of the art work, as neuroesthetics claim.

Keywords : musician's social status, city, environment, medium, community life, neurosciences, neuroesthetic.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	13
PREMIÈRE PARTIE	
LECTURE HISTORIQUE DU STATUT DU MUSICIEN DANS LA CITÉ	
CHAPITRE I – Les musiciens dans les mondes anciens	22
1.1. <i>Homo Musicus</i>	23
1.1.1. L’homme de Cro-Magnon	23
1.1.2. L’importance de la dimension sonore	23
1.1.3. L’univers sonore des grottes	26
1.1.4. La musique humanisante	28
1.2. Les musiciens dans le Proche-Orient ancien	30
1.2.1. Dans les civilisations mésopotamiennes	30
1.2.2. Dans l’Égypte antique	36
CHAPITRE II – Les musiciens dans le monde gréco-romain	40
2.1. Antiquité grecque	40
2.1.1. La musique	40
2.1.2. La pratique musicale	42
2.1.3. Les musiciens professionnels	43
2.2. Antiquité romaine	47
2.2.1. La musique dans la civilisation romaine	47
2.2.2. Le statut ambivalent des musiciens professionnels	48
2.2.3. Une catégorie de musicien à part	51
CHAPITRE III – Au temps du Moyen-Âge en Occident	54
3.1. Rappel historique	54
3.2. Place de la musique dans le monde médiéval	56
3.3. Les musiciens médiévaux	58
3.3.1. Les musiciens d’église	59
3.3.2. Les musiciens « autonomes »	60
3.3.3. Les musiciens de cours	63

3.3.4. Les musiciens des villes	66
CHAPITRE IV – XVI^e - XVIII^e siècles : mutation du statut du musicien	69
4.1. Les musiciens à la Renaissance	69
4.1.1. Contexte	69
4.1.2. L'activité musicale comme profession	70
4.1.3. Condition sociale des musiciens	73
4.2. Les musiciens aux XVII^e et XVIII^e siècles	77
4.2.1. La période baroque	77
4.2.2. Situation sociale et professionnelle des musiciens	79
4.2.3. La disparition des ménestriers	83
4.3. Mutation du statut du musicien à la période classique	84
4.3.1. Contexte	84
4.3.2. Les musiciens à la conquête d'un nouveau statut	85

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SOCIAL AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

CHAPITRE V – Naissance de l'art social au XIX^e siècle en France.....	89
5.1. Présentation historique	89
5.2. Statut du musicien romantique	93
5.2.1. Contexte	93
5.2.2. Un musicien nouveau	94
5.3. Le cas Franz Liszt (1811-1886)	96
5.3.1. L'artiste et la société	96
5.3.2. La puissance civilisatrice de l'art	100
CHAPITRE VI – Avenir de l'art social en France au XX^e siècle : Charles Kœchlin (1867-1950)	106
6.1. Un musicien oublié	106
6.1.1. Éléments biographiques	106
6.1.2. Aperçu de l'œuvre	111
6.2. Un projet pour l'épanouissement humain	115
CHAPITRE VII – Art social et éducation en régime dictatorial : Luís de Freitas Branco (1890-1955)	120

7.1. Un compositeur méconnu	120
7.2. De la responsabilité sociale du musicien dans un monde totalitaire	125

TROISIÈME PARTIE

LA MUSIQUE COMME VECTEUR DE DÉVELOPPEMENT HUMAIN

CHAPITRE VIII – Exemples de musiciens contemporains engagés	131
8.1. Jean-Noël Crocq : l’association Papageno	131
8.1.1. Présentation	131
8.1.2. Les vertus de la musique de chambre	132
8.1.3. Les milieux d’intervention	134
8.2. Lukas Pairon : l’association <i>Music Fund</i>	139
8.2.1. Aux origines de l’association	139
8.2.2. Démarche	141
8.2.3. Les instruments de musique comme aide humanitaire ?	141
8.3. Nicolas Frize : une dimension politique de la musique	143
8.3.1. Un musicien singulier	143
8.3.2. Une démarche créatrice	145
8.3.3. L’engagement en milieu pénitentiaire	148
CHAPITRE IX – <i>El Sistema</i> : la pratique orchestrale comme instrument d’inclusion sociale	150
9.1. Présentation	150
9.2. Contexte et démarche	152
9.2.1. La musique savante au Venezuela	152
9.2.2. José-Antonio Abreu : père fondateur d’ <i>El Sistema</i>	154
9.2.3. Méthodologie et programmes	155
9.3. Résultats	159
9.3.1. Au Venezuela	159
9.3.2. Exportation du modèle systémique dans le monde	161
CHAPITRE X – Le Jeu d’Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté	164
10.1. Présentation	164
10.1.1. La recherche-action	166
10.1.2. Le Jeu d’orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté	169

10.2. Cadre méthodologique	173
10.2.1. <i>ProvaL'Orchestra</i> [®] et Esagramma	173
10.2.2. Le JeuD'Orchestre [®] en milieu carcéral	177
10.3. Résultats	179
10.3.1. Observations	179
10.3.2. Éléments d'analyse	181

QUATRIÈME PARTIE

LES EFFETS PHYSIOLOGIQUES DE LA MUSIQUE SUR LES ÊTRES HUMAINS

CHAPITRE XI – Acoustique et anatomie de l'oreille	185
11.1. Le phénomène sonore	185
11.1.1. Aperçu historique	185
11.1.2. Description	186
11.1.3. Définition	190
11.2. L'oreille	191
11.2.1. Bref historique de son anatomie	191
11.2.2. Description et fonctionnement	193
CHAPITRE XII – La musique au regard de la neurologie	196
12.1. Le cerveau humain	197
12.2. Comment le cerveau traite-t-il la musique ?	198
12.3. Effets de la musique sur notre cerveau	201
CHAPITRE XIII – La neuroesthétique : les muses seraient-elles des réseaux neuronaux ?	207
13.1. Origine et contexte	207
13.2. Définition	208
13.3. Ce que nous apprend la neuroesthétique	211
13.4. Regard critique de la neuroesthétique	215
OUVERTURE	219
CONCLUSION GÉNÉRALE	225

ANNEXES	231
BIBLIOGRAPHIE	236
WEBOGRAPHIE	244

INTRODUCTION

Depuis son apparition sur Terre, l'*homo sapiens* ne cesse de penser, d'inventer et de développer des moyens stratégiques et techniques pour assurer sa survie et améliorer ses conditions de vie. C'est ainsi que bon nombre d'objets, de pensées, de technologies et autres découvertes physico-chimiques ont transformé, et continuent de le faire, la condition humaine. Dès lors, sans vouloir être exhaustif, on pense à l'émergence de la religion, à la fabrication d'outils (du quotidien et pour la chasse), à la maîtrise du feu, aux premières constructions architecturales, à l'invention de la roue, de l'agriculture, de l'écriture, à l'émergence de la science (mathématiques, astronomie, physique, chimie, sciences naturelles, médecine), de la philosophie, du sport ou encore au développement des technologies (allant, pour caricaturer, de la roue au smartphone). Les exemples que nous venons de citer sont, en Occident, généralement mis en exergue lorsque la plupart d'entre nous interrogeons ce qui a contribué à l'évolution de l'espèce humaine. Seulement, nous oublions tout un autre pan des activités humaines qui, aujourd'hui, semble banal pour les uns, inutile pour les autres, voire mondain, ou encore, à l'opposé, important pour une infime partie de nos concitoyen. Il s'agit de l'art qui, dans nos sociétés occidentales contemporaines, est assimilé à un simple loisir, pire, à un objet de consommation¹.

Sans vouloir entrer dans les questions polémiques autour de la définition de l'art et de la beauté², nous oublions peut-être trop souvent que cette activité commune à l'humanité s'inscrit directement dans l'environnement social, économique et politique duquel il émerge, la Cité. Ce terme vient du latin *civitas* qui renvoie dans un premier temps à l'idée d'un ensemble de citoyens, au territoire où ils vivent, avant de désigner la ville comme entité morale et politique³. Au sens philosophique du terme, elle désigne une communauté politique organisée⁴. En effet, la cité désigne dans l'Antiquité grecque une fédération de tribus groupées

1 Cf. à ce sujet *La crise de la culture* d'Hannah Arendt (1906-1975) où la philosophe dénonce l'utilisation des œuvres d'art comme un marqueur social et de prestige (qui perdent alors leur principale fonction, à savoir de ravir et d'émouvoir le lecteur ou le spectateur par-delà les siècles), ainsi que sa marchandisation. Ce renversement de statut des œuvres menacent la culture (assimilée au processus vital dans la mesure où la culture est selon H. Arendt un aménagement de la nature par l'homme).

2 Cf. MÜNCH Marc-Mathieu, *La beauté artistique, l'impossible définition indispensable. Prolégomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014.

3 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., « Cité », *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 72-73.

4 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., *op. cit.*, p. 72-73.

sous des institutions communes, comme Sparte et Athènes par exemple. Dans *Les Politiques*, Aristote voit dans la cité à la fois un fait de nature et la forme d'organisation sociale la plus parfaite, dans la mesure où elle réalise l'essence de l'homme, considéré comme un « animal politique ». L'homme ne pouvant se suffire à lui-même, il se réalise pleinement dans la cité qui constitue une unité politique autonome assurant la défense et satisfaisant les besoins de ses membres¹. De plus, la cité est un moyen pour les hommes de « [...] s'accorder sur un idéal de justice et de vivre en amitié en cultivant la vertu que la cité constitue, aux yeux d'Aristote, la condition d'une vie pleinement humaine, c'est-à-dire délivrée du besoin. »² Ainsi, les anciens grecs construisaient la cité autour d'une sorte de fosse circulaire creusée dans le sol appelée *cosmos*, *mundus* en latin, qui représentait le centre symbolique institutionnel et cosmique de celle-ci où s'exerce aussi le pouvoir politique³. Dès lors, la cité grecque est un monde où les êtres sont reliés entre eux autour du *cosmos*, et où le citoyen prend part à la vie de celle-ci, au sens où Hannah Arendt le conçoit. Selon François Julien, les Grecs enseignaient que la cité n'est pas une simple communauté de lieu, mais qu'elle est portée par un choix délibéré de vivre-ensemble qui en est la fin⁴.

De nos jours, ce n'est plus le cas de nos villes : la forme moderne de la communauté politique qu'est l'État-Nation rend plus abstrait le rapport du citoyen à l'intérêt du commun, ce dernier devant construire sa citoyenneté grâce à l'éducation⁵ qui assure la formation et le développement de l'être humain. D'ailleurs, la période troublée que nous vivons témoigne d'une crise du vivre-ensemble, de cette capacité à nous relier les uns autres, dans nos sociétés qui s'orientent vers le post-humain où prédominent les technologies et les applications qui nous donnent l'illusion de communiquer avec le monde et ses semblables. Au lieu de créer du commun, la nouvelle technologie isole toujours plus les individus complètement absorbés par les écrans, et exacerbe l'individualisme. Dès lors, on peut s'interroger sur la place et la fonction de l'art, de l'artiste, dans notre monde contemporain. Peuvent-ils nous aider à répondre à nos problématiques sociétales ? On peut l'envisager. L'artiste est celui qui sait créer des mondes dans lesquels nous pouvons voyager et nous relier aux autres par l'expérience psycho-physiologique qu'elle procure. Cependant, peut-on envisager une action de l'art allant dans cette direction ? Dans ce cas, comment celle-ci se justifie, peut-on la prouver ? Dans quelles limites ? Si de nombreuses études ont été menées autour de cette

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 HUMM Michel, « Le mundus et le Comitium : représentations symboliques de l'espace de la cité », *Histoire urbaine* 2/2004 (n° 10), p. 43-61, disponible via www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-2-page-43.htm, [consulté le 11/10/2016].

4 JULIEN François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Editions de l'Herne, 2016, p. 76.

5 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., *op. cit.*, p. 72-73.

question à partir de la peinture, du théâtre et de la littérature, la musique fait défaut, d'autant plus qu'elle paraît être à même de pouvoir assurer cette fonction. Expérience vécue et ressentie dans l'instant présent, il n'est pas aisé de définir la musique. En effet, les arts ont un pouvoir d'émotion, mais il nous semble que la musique le possède plus que les autres par son immédiateté à agir sur les êtres humains car elle pénètre, vibre et résonne directement en nous. D'ailleurs, le compositeur Maurice Ohana (1913-1992) définit la musique comme un jeu avec les forces naturelles. Ainsi, les musiciens détiennent un « pouvoir » dont l'expérience d'écoute ou de pratique marque les corps ayant partagé l'expérience et crée un lien humain par ses effets psycho-physiologique. Déjà dans les temps anciens, la musique a pu contribuer à construire et renforcer des réseaux sociaux, participant à l'expansion démographique et territoriale.

Il est généralement admis que la musique a toujours accompagné l'homme dans sa vie, et ce, depuis des temps immémoriaux, où que l'on soit, et chez tous les peuples du monde qui partageraient cette activité, propre à l'être humain. Reflet d'une appartenance sociale, géographique ou d'une personnalité, elle jouerait un rôle primordial dans nos sociétés, et cela depuis les origines de l'Homme. De nos jours, nous avons une connaissance assez vaste de l'histoire de la musique à travers les siècles, mais nous connaissons moins bien ses principaux protagonistes, les musiciens. Quel rôle ont-ils dans la société ? Une recherche historique permettra de faire le point sur cette question qui mérite attention.

Celle ou celui qui joue de la musique ou en compose, s'appelle « musicien ». Il peut être professionnel ou amateur, souvent spécialisé dans un genre musical, et joue généralement pour une assemblée d'auditeur au nombre variable, soit dans un lieu qui lui est dédié, soit dans un espace public ou encore dans un cadre privé. Autrement dit, la musique est une activité humaine qui rassemble. Cependant, cette notion du musicien a-t-elle toujours été la même ? De plus, s'il existe des musiciens partout dans le monde, quelle que soit la culture, on peut se demander pourquoi sont-ils présents dans toutes sociétés, depuis quand ? Dès lors d'autres questions émergent : le musicien a-t-il toujours eu un statut particulier dans la Cité, et lequel ? A-t-il toujours été le même ?

D'un point de vue sociologique, la notion de statut renvoie à la position occupée par un individu dans un domaine professionnel ou familial, et à laquelle sont attachés des droits et des devoirs qui forment les rôles. Un rôle social est un comportement attendu d'une personne en raison de son statut social, chacun devant respecter des normes qui lui sont spécifiques. Les

valeurs et les normes forment un système cohérent qui encadre l'action des individus¹.

Afin de comprendre la portée sociale du musicien au sein d'un groupe, nous proposons dans une première partie une lecture historique du statut du musicien, et une appréhension de la manière dont la musique perdure dans nos sociétés et nos vies. Il ne s'agit pas ici de relater la biographie des compositeurs ou d'analyser leurs œuvres, mais de montrer quel rôle et quelle position sociale avait le musicien, changeante selon l'époque et le contexte social. En remontant à ses origines pour appréhender son évolution depuis son apparition (vraisemblablement depuis la période préhistorique), nous tenterons de mettre au jour un aspect méconnu de l'histoire du musicien en passant par les premières grandes civilisations de l'humanité et l'art social des XIX^e et XX^e siècles. Ce panorama sociologique est complété par l'exemple de trois musiciens (Franz Liszt, Charles Kœchlin et Luís de Freitas Branco) ayant utilisé le pouvoir de leur art pour renforcer la portée edificatrice et éducative de la musique, et agir concrètement dans la Cité sur une situation sociale, politique, en vue d'une société meilleure.

Dès lors, les musiciens du XX^e siècle se sont de plus en plus tournés vers les réalités socio-économiques et politiques de leur temps. Ayant compris la portée sociale de leur art par son pouvoir transformateur, ils se soucient de l'éducation morale et esthétique du plus grand nombre. Au XX^e siècle, artistes, penseurs, politiques, cherchent à élaborer la mise en place d'une éducation artistique et d'un accès à l'art pour la grande majorité du peuple. Ce mouvement progressiste finit par être inscrit dans l'article 27 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, adoptée en 1948 par l'assemblée générale (58 états membres) de l'Organisation des Nations Unies (ONU) : « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent. » Depuis la fin des années 1960, l'idée que l'art, la culture, puisse être un moyen de développement humain et sociale est défendue par l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture (UNESCO) dans sa Déclaration des principes de la coopération culturelle internationale (1966), lors de la Conférence Mondiale de la Culture à Venise en 1970, et réaffirmée en 2005 à Bogota. Depuis, les conférences de Lisbonne (2006) et de Séoul (2010) affirment que l'éducation artistique peut contribuer à relever les défis sociaux et culturels du monde contemporain, régité par une logique de marché, qui crée de l'inégalité, et la médiocrité d'une culture mondiale marchande diffusée par les médias de masse.

1 AGOSTINO Serge d', DEUBEL Philippe, MONTOUSSÉ Marc et RENOARD Gilles, *Dictionnaire de sciences économiques et sociales*, Rosny-sous-Bois, Bréal éditions, 2002, p. 380.

Cependant, dans notre monde en perpétuel mutation et déshumanisé, fait de gadgets technologiques et de mondes virtuels – donnant l'illusion de vivre de nouvelles expériences en solitaire – on peut se demander quelle est la place de la musique et des musiciens aujourd'hui ? Que peut le musicien dans la cité en ces temps de crise, non seulement économique mais aussi morale ? Est-il capable de faire société et de rassembler les citoyens, y compris ceux en situation de marginalisation, comme le laisse entendre le mot cité que j'emprunte volontairement aux grecs pour signifier cette capacité relationnelle de l'art, et de la musique en particulier ?

Les dernières décennies du xx^e siècle et le début du xxi^e ont vu naître de nombreux projets artistiques à visée sociale. Le domaine musical n'est pas en reste de ce mouvement. Au contraire, de nombreux programmes musicaux à travers le monde se sont multipliés et déployés dans une variété de lieux, parfois improbables, qui composent nos sociétés. En effet, de plus en plus de musiciens s'impliquent concrètement auprès de leurs semblables dans des contextes sociaux ou politiques différents, où ils mènent des actions, convaincus des forces de la musique qui les a eux-mêmes transformés. C'est ainsi qu'ils œuvrent dans les milieux culturels, éducatifs, médicaux, pénitentiaires, zones d'éducation prioritaire ou de vulnérabilités sociales. Si les approches et modes d'action varient (concerts caritatifs ou gratuits, pratique instrumentale ou création musicale), elles ont toutes en commun d'aller à la rencontre de l'humain, quelle que soit sa condition, par la musique.

La troisième partie se propose d'illustrer l'engagement de musiciens dans une action qui a pour visée le développement humain, social et politique par la pratique musicale. Dans la mesure où il est impossible d'énumérer tous les projets menés, nous avons fait le choix de présenter les plus saillants pour notre propos. Après avoir exposé les démarches de *Papageno*, *Music Fund* et du compositeur Nicolas Frize, nous nous attarderont sur le programme vénézuélien *El Sistema*. Ce modèle unique au monde, soutenu par l'état, favorise la pratique orchestrale comme un vecteur de développement humain et social, adopté par de nombreux pays. Le *Sistema* a inspiré de nombreux projets, comme Démos (Dispositif d'éducation musicale et orchestrale à vocation sociale), Passeurs d'Arts, ou encore le Jeu d'Orchestre, recherche-action qui sera présentée dans le dernier chapitre. Ayant participé à ce programme de recherche, nous exposerons également les résultats des recherches menées dans le cadre de ce dispositif. Cependant, nous nous demanderons comment ces projets sont menés et dans quelles conditions ? S'inscrivent-ils dans la durée et comment sont-ils financés ?

Les exemples présentés illustrent concrètement les transformations possibles (lien social,

développement humain), dans différents contextes (social, carcéral, médical), que la musique opère auprès des citoyens, même les plus marginalisés. Or, la capacité du musicien, par le moyen de son art, à agir ainsi sur le monde qui nous entoure, ne serait-il pas une utopie ?

Le pouvoir de la musique et ses effets sont connus depuis les origines de l'Homme. Déjà, *homo sapiens* fabriquait des instruments pour certainement reproduire les bruits de la nature lui permettant d'approcher le gibier, d'éloigner les prédateurs, communiquer à distance ou encore, lors de cultes religieux, avec les esprits. Mais cet aspect pratique s'est vite transformé en un moyen d'expression pour accompagner de manière esthétique les différentes manifestations et moments de la vie de l'Homme, et cela dès l'apparition des premières grandes civilisations de l'humanité : culte religieux, banquets, naissances, mariages, morts, fêtes, événements sportifs. Dans l'Antiquité grecque, Platon¹ avait compris ce pouvoir de la musique qui peut autant élever l'âme que nous plonger dans la bestialité selon les modes utilisés. C'est pourquoi la « mauvaise » musique, dionysiaque, et en particulier celle composée dans les modes lydien et ionien, doit être bannie de la Cité juste, car elle a des répercussions morales et politiques sur celle-ci. La « vraie » musique – calme, harmonieuse, équilibrée, joyeuse sereine – composée dans les modes dorien et phrygien, est bonne pour l'âme et peut même la guérir. « [...], la musique est pour Platon un instrument de formation et de règlement du caractère. Elle contribue au bon état et au maintien du lien social [...]. »² Au début du Moyen-Âge, l'Église régit la musique utilisée pour les offices religieux, notamment avec le chant grégorien, en ne gardant que certains modes, instaurant une nouvelle façon de chanter sans virtuosité et en bannissant les instruments, cela au service de la foi et à l'essor du christianisme. Puis, elle finit au cours des siècles suivants par devenir l'expression des sentiments, des idées. Des récits prouvent qu'elle était également utilisée pour soigner l'âme. Citons par exemple David apaisant l'esprit torturé de Saül, ou encore le célèbre castrat Farinelli (1705-1782) tirant le roi d'Espagne Philippe V (1683-1746) de sa mélancolie. À cet égard, on peut dire qu'elle a un réel « effet de vie », pour reprendre le concept développé par Marc-Mathieu Münch.

Par conséquent, l'art des sons aurait-il la capacité d'avoir un effet positif sur les êtres humains ? Comment la musique et sa pratique peut-elle transformer les individus au plus profond d'eux-mêmes et en faire des individus singuliers ? Que se passe-t-il lorsqu'on en joue, comment notre corps et notre cerveau réagissent à la musique ? La dernière partie de notre

1 *La République*, Livres III et IV.

2 SÈVE Bernard, « Dedans ? Dehors ? Le compositeur et la cité », collectif, *Musique et société*, Paris, Cité de la musique les éditions, Diffusion, Europa Music, 2004, p. 11.

propos tente d'y répondre.

Si la musique a des vertus thérapeutiques et peut prendre soin de l'âme, en contribuant au développement de soi et à l'amélioration de la vie en société, ne devrions-nous pas lui accorder une attention toute particulière, voire lui attribuer une place plus importante et sérieuse dans nos vies ? Avec le contexte actuel de nos sociétés de plus en plus individualistes et déshumanisées, surtout pour les tranches de populations fragilisées, elle pourrait devenir une aide spéciale contribuant à transformer les individus non seulement de manière individuelle, dans leur intériorité, mais aussi collectivement, c'est-à-dire auprès de personnes en situation de handicap, de jeunes en échec scolaire, des détenus, ou encore des populations marginalisées par exemple.

Au tournant du ^{xxi}^e siècle, les études scientifiques autour de la musique se sont multipliées, alors que dans le même temps on assiste à un retour de la musicothérapie. C'est que la musique a quelque chose de singulier, elle possède un pouvoir qui fascine. En effet, les récentes découvertes dans le domaine des neurosciences corroborent cette idée, révélant de nouvelles connaissances jusqu'alors insoupçonnées sur l'interaction entre la musique et le corps humain. Aujourd'hui, grâce aux avancées techniques et de la neurologie, nous commençons seulement à comprendre comment le cerveau traite la musique et agit sur celui-ci. Nous étudierons d'un point de vue scientifique les effets de la musique sur le corps humain afin de nous éclairer sur les véritables enjeux de l'art dans la cité. Mais avant de présenter l'action de la musique sur l'être humain, il semble opportun de rappeler quelques notions acoustiques autour du phénomène sonore, puis physiologique autour de l'oreille humaine.

Enfin, à la lumière de la neuromusicologie et de la neuroesthétique, nous nous proposons de porter un nouveau regard envers le musicien dans une société en crise, du post-humain, du cyberspace, où plus que jamais, à notre sens, il est appelé à jouer un rôle fondamental. Et si notre espèce était musicienne ? Dans les temps anciens, ces productions sonores devaient vraisemblablement avoir des rapports avec le culte, la danse, le chamanisme, ou encore les tâches du quotidien. Dans son livre *Les quatre âges de la musique*, les propos du musicologue allemand Walter Wiora (1906-1997) illustrent cette idée : « La musique originelle était liée à la vie de la communauté, non pas à un groupe spécifiquement musical, mais à l'ambiance générale, par exemple tout un village ».¹ Il ajoute que l'homme du Paléolithique « [...] élaborait des cultes, développait des coutumes et créait des objets, [...] »², et que cependant

1 WIORA Walter, *Les quatre âges de la musique : de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, trad. par J. Gaudefroy-Demombynes, p. 37.

2 *Id.*, p. 16.

parmi eux, un membre du groupe avait un rôle spécial :

« Le centre spirituel du groupe, c'était le sorcier. Par ses artifices, il dépassait souvent la moyenne de son entourage, comme plus tard le génial solitaire charismatique. Type non encore différencié, type auquel remontent le chanteur, le musicien, l'artiste, il dirigeait et accomplissait les rites du groupe [...]. »¹.

Plus loin, W. Wiora écrit que « La musique faisait d'abord partie du métier du sorcier, puis de l'homme-médecine, du chamane. »² En effet, à l'origine, la médecine est liée à des pratiques magiques avant de devenir une science qui a de plus en plus cherché à soigner un symptôme ou un organe spécifique, sans tenir compte du corps complet (le corps et l'esprit) et de son environnement, de son milieu. Dès lors, le musicien apparaît comme un médiateur qui intervient auprès des membres du groupe en tant qu'intermédiaire entre les hommes et le monde des esprits, les forces de la nature ; mais il est aussi un chamane qui prend soin du corps, de l'intériorité de ses semblables en rétablissant une harmonie. Cette notion de chamane est au centre d'une pratique telle que l'hypnose, définie selon le docteur Jean-Marc Benhaiem comme l'éveil d'une sensibilité, d'entrer en relation avec les personnes, « C'est une manière d'être en rapport fin avec les autres humains. »³ Grâce à la musique, le musicien est capable de réharmoniser les êtres avec le monde, d'autant plus qu'il est un être musical, selon Oliver Sacks, et que la musique peut avoir un effet sur lui ; Jean-Pierre Changeux pense que la musique est inscrite dans le corps humain⁴. Dès lors, il nous semble logique d'étudier dans les premiers chapitres de ce travail le rôle du musicien dans la cité, depuis l'apparition *d'homo sapiens* jusqu'à nos jours, avant d'envisager dans l'ouverture la figure du musicien comme un chamane.

1 *Id.*, p. 17.

2 *Id.*, p. 38.

3 BENHAIEM Jean-Marc, ROUSTANG François, *L'hypnose ou les portes de la guérison*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 28.

4 CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010.

PREMIÈRE PARTIE

**LECTURE HISTORIQUE DU STATUT DU
MUSICIEN DANS LA CITÉ**

Les musiciens dans les mondes anciens

Jusqu'à récemment, les études autour de l'activité musicale préhistorique et antique se faisaient plutôt rares. Les premières publications remontent au XIX^e siècle avec les découvertes d'instruments de musique de ces périodes lointaines. En effet, d'après Michel Dauvois, de l'Institut de paléontologie humaine à Paris, « La première forme d'instrument sonore paléolithique reconnue par les préhistoriens fut la phalange de renne sifflante à Aurignac en 1860. »¹ Quatre ans plus tard, Carl Engel (1818-1882)² marque les débuts de l'archéologie musicale avec la publication de ses travaux sur les instruments assyriens et égyptiens du British Museum à Londres, réunis dans *The music of the most ancient nations : particularly of the assyrians, egyptians and hebrews* (1864). Ces deux événements s'inscrivent dans le contexte du XIX^e siècle qui voit l'établissement de nouvelles disciplines dans le domaine des sciences humaines, comme la musicologie par exemple, ainsi qu'un intérêt pour le passé. À ce propos, selon Sophie-Anne Leterrier³, l'Histoire a conquis la musique pour donner naissance à l'histoire de la musique, enrichie dans le même temps par la redécouverte de la musique ancienne, initiée par François-Joseph Fétis (1784-1871) et Felix Mendelssohn (1809-1847) entre autre, mais qui n'allaient pas au-delà du Moyen-Âge.

Au cours du XX^e siècle, les travaux sur la musique des temps anciens se multiplient grâce à la spécialisation de musicologues et d'archéologues dans l'archéologie musicale. Cette discipline a pour but de reconnaître et d'étudier toutes traces d'activité musicale produite par une civilisation disparue, allant de la Préhistoire à l'Antiquité, voire jusqu'au Moyen-Âge. Tout objet sonore est donc considéré à partir du moment où il produit intentionnellement un son. Cette discipline se divise en plusieurs spécialités. L'archéo-musicologie étudie la notation, la théorie et l'interprétation de la musique ; la paléo-organologie s'intéresse aux vestiges d'instruments retrouvés lors de fouilles ; l'iconographie musicale travaille à partir des représentations d'instruments ; et la philologie musicale se penche sur les textes et la

1 DAUVOIS Michel, « Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica », *Munibe. Antropologia-Arkeologia*, Vol.57, 2005, p. 225-241.

2 Pianiste et musicologue allemand ayant vécu longtemps en Angleterre, il collectionnait les premiers claviers sur lesquels il jouait, en particulier le clavecin.

3 LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines n°14*, Janvier 2006, p. 49-69.

terminologie concernant la musique¹. Ainsi, nous pouvons avoir aujourd’hui une idée de la production sonore de ces sociétés et civilisations disparues depuis si longtemps, et des circonstances dans lesquelles la musique intervenait. Cependant, nous en savons beaucoup moins quant à la fonction et à la position sociale du musicien dans les mondes anciens.

Comme évoqué plus haut, les premières traces d’une activité musicale, du moins de production sonore, remontent à la Préhistoire, et plus précisément à partir du paléolithique. Les fouilles archéologiques ont mis au jour divers objets sonores comme des sifflets en os, des flûtes en os ou encore des rhombes. À ceux-ci s’ajoutent probablement des instruments d’origine végétale, qui se sont naturellement décomposés avec le temps, comme il en existe encore de nos jours dans certaines régions du monde. Toutefois, il ne faut pas négliger le corps de nos lointains ancêtres – pouvant être utilisé à la fois comme un « instrument de percussion »² et « à vent »³ – et leur organe vocal qui a probablement joué un rôle important dans leur pratique « musicale ». Néanmoins, pourquoi l’homme s’est-il mis à fabriquer des instruments de musique ? Qui en jouait et dans quelles circonstances ? Si notre espèce se révèle être musicale depuis la nuit des temps, peut-on parler de « musicien » à proprement dit, voire de « musique », pour la période préhistorique ?

1.1. *Homo-musicus*⁴

1.1.1. L’homme de Cro-Magnon

Grâce aux fouilles archéologiques, et aux interprétations des scientifiques, nous avons aujourd’hui une idée plus précise de la façon dont vivaient les premiers hommes, quel était leur environnement, leurs habitations, leurs outils, leurs croyances, ou encore ce qu’ils mangeaient. Parmi toutes les traces qu’ils nous ont laissés, il y a des objets destinés à produire des sons. Ce sont les premiers instruments de musique. En l’état actuel des connaissances, ils apparaissent manifestement à partir du Paléolithique (35 000 – 10 000 av. J.-C.) – période où les objets d’art font également leur apparition – en même temps que l’homme moderne, c’est-à-dire *homo sapiens*.

Celui-ci correspond à deux espèces : l’Homme de Néandertal⁵, ayant vécu aux environs de

1 « Sonorités de la Préhistoire », *Learning Center, Archéologie Egyptologie, Sciences Humaines et Sociales*, Lille3, disponible via <http://learningcenters.nordpasdecalais.fr/archeologie-egyptologie/sonorit%C3%A9s-de-la-pr%C3%A9histoire> [consulté le 18/07/2015].

2 Percussions corporelles.

3 Sifflements.

4 Terme emprunté à M. Dauvois.

5 Jusqu’à récemment, on pensait que l’Homme de Néandertal n’avait développé aucune forme d’art. Or, il semble qu’il avait une activité artistique, voire musicale, ayant même contribué à l’émergence de l’art. Cf.

300 000 à 28 000 a.p.¹, et l'Homme de Cro-Magnon apparu autour de 200 000 ans a.p.. Ce dernier est un chasseur-cueilleur ayant une vie nomade. Son habitat est varié (grottes, cavernes, tentes de peaux) et maîtrise la fabrication de nombreux objets, dont certains sont enterrés avec les défunts, entre autre des instruments de musique. Doté d'un langage articulé, il peut nouer des relations sociales plus fortes avec le groupe, et ainsi communiquer des informations, transmettre des connaissances, des savoir-faire, mais aussi exprimer et partager ses pensées, son imaginaire, raconter ses rêves.

Voulant comprendre et maîtriser son environnement, trouver un sens à son monde intérieur, à la vie, Cro-Magnon s'est mis à se construire des mondes symboliques en passant par des intermédiaires : l'art en est un et son invention semble apparaître autour de 35 000 ans avant J.-C., notamment l'art pariétal et rupestre, la fabrication de statuettes ou encore d'instruments de musique. Il est à noter que ce phénomène n'est pas isolé géographiquement. Les archéologues retrouvent d'un continent à un autre des outils, des productions artistiques, des instruments de musique qui se ressemblent, réalisés par *homo sapiens* qui s'était alors dispersé sur la Terre. C'est comme si cela était inscrit en nous. Créer serait propre aux humains. Mis à part les peintures pariétales, la plupart des objets façonnés par Cro-Magnon manifestent une recherche du Beau, c'est-à-dire qui suscite un plaisir esthétique, tout en donnant à certains objets en particulier une signification symbolique. N'est-ce pas ce qu'il cherchait aussi dans le son des instruments qu'il fabriquait ? Dans l'hypothèse où ils n'ont pas seulement une signification uniquement symbolique et esthétique, à quoi servaient-ils ?

1.1.2. L'importance de la dimension sonore

Les chercheurs ne peuvent rien affirmer puisque aucune source écrite ou sonore n'existe. Les rythmes et les mélodies de nos lointains ancêtres sont à jamais perdus. Cependant, en jouant des répliques de ces objets sonores, on peut connaître leur timbre, leur tessiture et avoir une idée des possibilités de jeu de l'instrument. D'après les travaux de Tinaig Clodoré-Tissot², l'analyse du contexte archéologique où ont été découverts ces instruments – funéraire, habitat ou encore de dépôt par exemple, de leur association ou non à du mobilier archéologique comme des outils, des armes, des parures, des céramiques, des éléments de harnachement, voire à d'autres instruments de musique – et l'utilisation observations ethnomusicologiques, permettent d'apporter quelques éléments de réponse quant à la fonction de ces objets sonores

¹ l'article, LORBLANCHET Michel, « L'origine de l'art », *Diogène* n°214, Février 2006, p. 116-131, disponible *via* <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-116.htm> [consulté le 22/10/2015].

² Avant le présent.

² Docteur en Préhistoire, Ethnologie, Anthropologie spécialisée en archéologie musicale.

et de ceux qui en jouent.

En replaçant l'homme dans son environnement originel, on réalise qu'il vit au sein d'un monde sonore constitué par les bruits du monde terrestre, végétal et animal. Connaître et reconnaître les différents sons de la nature était primordial, cela lui permettait d'identifier un danger ou de s'approcher du gibier pour le chasser. Dès lors, ses capacités d'écoute devaient être extrêmement développées, il en allait de sa survie. À cela s'ajoute les sons issus des activités de la vie quotidienne d'*homo sapiens*. Ainsi, dans la mesure où la dimension sonore semble avoir une telle importance vitale, M. Dauvois fait l'hypothèse que l'homme préhistorique concevait peut-être l'espace comme une réalité acoustique. De même que les animaux, dont on suppose qu'il imitait les cris pour les chasser, il utilisait probablement des signaux acoustiques pour exprimer alarme, intimidation, fureur ou accord. Avec le temps, il s'est mis à organiser un langage de plus en plus élaboré et complexe. Par conséquent, la voix a certainement joué un rôle capital dans la mesure où elle peut réaliser des sons extrêmement variés dans l'intention de communiquer.

Cependant, l'organe vocal a ses limites puisqu'il ne sait reproduire tous les sons et timbres entendus. L'homme préhistorique a vraisemblablement cherché à dépasser ses capacités vocales dans un premier temps par des moyens simples – capacités sonores qu'il peut produire avec son propre corps (frappement de mains, les mains étroitement refermées permettant d'imiter le hullement de la chouette), ou un corps étranger comme le bord d'une feuille d'arbre, la pierre ou le bois par exemple. Puis, il se met à façonner des instruments qui lui permettent d'obtenir soit des sons simples (sifflets en os), soit des suites de sons organisés (flûtes en os à trois ou cinq trous). L'homme ayant cette capacité innée d'imiter, on suppose qu'il s'est mis à fabriquer des objets sonores pour tenter de reproduire les sons décrits plus haut, en particulier ceux des animaux pour la chasse, mais aussi dans le but de communiquer à longue distance. La diversité des instruments existant déjà à cette époque – sifflets en os, flûtes en os, rhombes, racleurs, lithophones fixes ou à lames mobiles, percussions, instruments en terre cuites, coquillages, etc. – montre que la dimension sonore avait une importance parmi les hommes de la Préhistoire. D'ailleurs, selon Clodoré-Tissot, les objets sonores de cette période auraient servi à émettre quatre types de sons : des signaux, des sons attractifs, des sons d'effroi et des sons thérapeutiques, notamment à caractère prophylactique¹.

Quoi qu'il en soit, Cro-Magnon avait une pratique « musicale », et les instruments « de musique » faisaient partie de sa vie quotidienne, ayant soit une fonction utilitaire (appeau,

1 CLODORÉ-TISSOT Tinaig, KERSALÉ Patrick et TOSELLO Gilles, *Instruments et « musique » de la préhistoire*, Lyon, Editions Musicales Lugdivine, « Thèm'axe 9 », 2010.

communication à distance), soit esthétique, religieuse ou encore magique. L'art et la vie n'étaient pas séparés l'un de l'autre. La production sonore des sociétés d'alors avait non seulement une fonction de survie, mais elle aménageait le monde dans lequel *homo sapiens* vivait, rythmant son existence et ses activités. Il découvre ainsi le pouvoir des sons et des rythmes organisés, des effets que cela procure dans ses tâches quotidiennes (coordination des mouvements), à la chasse, ou lors de rituels par exemple. *A priori*, tout membre du groupe peut se servir d'un instrument, mais il n'est pas exclu que certains objets sonores devaient être joués spécifiquement par l'un d'entre eux en des circonstances précises. Pour les archéologues musicaux, l'existence même d'instruments de musique complexes semble prouver que les hommes du Paléolithique avaient non seulement un comportement « musical », mais alors une communication symbolique avancées¹.

L'homme crée du symbolique pour donner un sens à ce qui l'entoure. En effet, il tente d'appriivoiser son environnement en le reproduisant. Il cherche à donner un sens à ce qu'il voit, ressent et vit. Cette symbolique créée (peinture pariétale, la grotte, les instruments de musique, rituels, croyances) l'accompagne et marque les moments importants de sa vie ; partagée par le groupe, elle renforce le lien social et affectif de celui-ci. Or, il se trouve que la grotte, cavité naturelle souterraine investie les hommes de la Préhistoire, semble illustrer parfaitement cette idée. Différent du monde extérieur, l'obscurité et la dimension acoustique (à la fois silencieuse et résonante) de cet espace a certainement impressionné nos ancêtres et agi fortement sur leur psychisme².

1.1.3. L'univers sonore des grottes

Depuis plus de trente ans, de nombreuses études ont été effectuées dans des grottes ornées de peintures, de gravures et de signes divers du Paléolithique, datant entre 30 000 et 14 000 ans avant J.-C.. Il a été démontré que les peintures sont principalement situées dans les endroits les plus sonores des grottes. Des spécialistes comme M. Dauvois, Erik Gonthier³ ou encore Iégor Reznikoff pensent qu'il devait y avoir un lien étroit entre les emplacements des peintures dans les grottes et la qualité acoustique de celles-ci. Car c'est aux endroits les plus sonores que l'on trouve le plus de peintures. À titre d'exemple, citons les grottes de Niaux (Ariège), d'Arcy-sur-Cure (Bourgogne), du Portel (Ariège), d'Isturitz (Pays Basque) où l'on a

1 MORELLO Dominique, « Quand l'homme de Cro-Magnon jouait de la flûte », *Muséum Toulouse* [en ligne] (mis en ligne le 05/04/2013), disponible *via* <http://www.museum.toulouse.fr/-/quand-l-homme-de-cro-magnon-jouait-de-la-flute> [consulté le 28/07/2016].

2 DAUVOIS Michel, « Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica », *Munibe. Antropologia Arkeologia*, Vol.57, 2005, p. 234.

3 CNRS, maître de conférences du Muséum National d'Histoire Naturelle.

retrouvé des flûtes en os, ou encore celle de Kapova dans l'Oural. D'après M. Dauvois, « [...] la corrélation figure/résonance semble n'être qu'un des paramètres du dispositif pariétal [...] »¹. En effet, il a été découvert dans certaines de ces salles peintes, non seulement des instruments mais aussi des séries d'impacts sur des stalagmites et des stalactites. Ces dernières étaient utilisées comme instrument (lithophone). La relation entre sons et dessins devient alors évidente, et montre l'importance de la dimension sonore dans le développement de l'art pariétal. Afin de rendre les peintures « vivantes », le ou les « musiciens » se servaient de leur voix, des cavités dans la grotte, d'instruments de musique lors de rassemblement ou de culte au sein de celle-ci, se servant aussi des capacités sonores qu'offrent certaines stalagmites et stalactites. Il est donc possible d'imaginer que ces salles peintes servaient à divers types de célébrations ou rituels, où l'usage vocal et musical est certain. Pour Reznikoff, « C'est une donnée anthropologique et ethnomusicologique universelle que tout rituel est chanté (au sens large du mot) »².

Par ailleurs, on peut se demander comment nos lointains ancêtres ont exploré ces labyrinthes de roches. Nous avons dit plus haut à quel point la dimension du phénomène sonore était importante, si bien que même les qualités sonores des grottes ont également été utilisées. En effet, ceux qui s'y sont aventurés ont utilisé leur voix comme moyen d'écholocation³ pour se repérer et se déplacer – d'ailleurs par endroits, des points d'ocre rouge marquent cette progression sonore – mais aussi pour accéder à un autre monde qui n'est plus celui de la réalité. Les salles les plus résonantes inspirent des dessins représentant essentiellement des animaux, sans paysage. Une corrélation existe donc entre ces salles peintes et les qualités acoustiques de celles-ci. Dans son article « L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques », Reznikoff, interprète cela comme l'expression visible de signes sonores invisibles. Le son, et en particulier le chant, « [...] est l'aide par excellence dans ce rapport entre le visible et l'invisible. »⁴ Il ajoute que les qualités acoustiques des grottes servaient à deux usages : un usage fonctionnel pour progresser dans la quasi obscurité, un usage musical et sans doute rituel marqué par les images importantes ou les panneaux d'images et de signes. Tout cela lui fait penser que

1 DAUVOIS Michel, « Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica », *Munibe. Antropologia Arkeologia*, Vol.57, 2005, p. 234.

2 REZNIKOFF Iegor, « L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques », *L'art pléistocène dans le monde*, Jean CLOTTES dir., Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium « Signes, symboles, mythes et idéologie... », N° spécial de *Préhistoire, Art et Sociétés*, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 2012, LXV-LXVI, 2010-2011, CD: p. 1741-1747, CD : p. 1744, disponible via http://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/version-longue/articles/SIG12_Reznikoff.pdf [consulté le 17/10/2015].

3 *Id.*

4 REZNIKOFF Iegor, *op. cit.*

l'utilisation sonore en rapport avec les peintures semble avoir une signification rituelle, voire chamanique de l'art paléolithique. L'auteur rappelle également que l'imitation de cris d'animaux est une des constantes dans le rituel chamanique, nécessaire pour sortir des niveaux de conscience ordinaires et éventuellement l'identification avec l'animal.

1.1.4. La musique humanisante

Ainsi, notre espèce est musicienne. Selon W. Wiora, les productions sonores d'*homo sapiens* sont liées à la vie de la communauté¹ (tâches quotidiennes, chasse, culte, danse), qui relèvent non seulement de l'agrément, mais aussi d'une fonction vitale et magique :

« [La musique] participait aux travaux, à la guerre, à la guérison, aux jugements – que ce fut directement pendant l'exécution de ces actes, ou pendant leur préparation et leur accomplissement rituels : par exemple l'envoûtement de la chasse. Par son essence, la musique se prête à une utilisation pour des effets magiques. Ceux-ci ne relevaient pas seulement de l'envoûtement esthétique, ou de la protection contre le danger, ou pour obtenir l'abondance [...].

[...] les primitifs obtenaient déjà des effets, en médecine par exemple, par auto-suggestion dans le domaine de la vitalité psychique et corporelle, propres à les confirmer dans la croyance en la puissance magique de la musique. En raison des effets qu'on en ressentait soi-même, on put croire atteindre par le rythme sonore l'essence intime d'un être vivant et le dominer, ainsi que mettre en mouvement, selon l'expression de Marius Schneider, les forces fondamentales et stagnantes du monde. »²

Nous supposons qu'une telle utilisation de la musique, lors de rituels et de pratiques « magiques », ne peuvent être assurées que par le chaman. À la fois sorcier, prêtre, homme-médecine, il représente la connaissance et le centre spirituel du groupe. Comme dans les sociétés traditionnelles, c'est lui qui interprète le monde visible et invisible, où il communique et interfère avec les esprits de la nature et des ancêtres à travers des rites qu'il dirige et accomplit, dont il est le seul à connaître et à maîtriser. Par conséquent, l'efficacité psychique de la musique, force pénétrante interprétée comme un pouvoir, semble être connue depuis le paléolithique. De nos jours, les sociétés premières qui subsistent semblent avoir gardé dans leurs pratiques musicales et chamaniques un héritage important des temps préhistoriques, particulièrement dans les sociétés de chasseurs-cueilleurs comme en Namibie. Par ailleurs, W. Wiora voit en la figure du chaman des temps préhistoriques l'ancêtre du musicien moderne qui, à sa façon, agit sur le psychisme de ses auditeurs.

Enfin, pour le musicologue allemand, la musique a eu sur nos lointains ancêtres non seulement la capacité de les mettre en état de transe et de devenir autre, de se transformer ou

1 WIORA Walter, *Les quatre âges de la musique : de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, trad. par J. Gaudefroy-Demombynes, p. 37.

2 *Id.*, p. 39-40.

encore de communiquer avec les esprits¹, mais aussi un effet humanisant. Dans *Préhistoire de la beauté, et l'art créa l'homme* (2012), Jean-Paul Jouary expose l'idée que c'est parce que *homo sapiens* a inventé l'art qu'il est devenu pleinement homme². En effet, l'art était au paléolithique manifestement une activité vitale qui semble exprimer des croyances, des pratiques chamaniques, des expressions conceptuelles, des goûts esthétiques, dans un « senti-cru-pensé »³. Apparu durant le dernier grand cycle glaciaire en Europe (110 000 – 10 000 ans a.p.), il renvoie à un besoin de créer des formes, des pratiques, des récits, des croyances (et sans doute des sons) communs, universellement ressentis comme une nécessité vitale⁴. À travers leur art qui dépasse l'utilitaire, les *homo sapiens* inventent une façon nouvelle d'extérioriser, dans la matière, leur intériorité, pour devenir un humain culturel :

« [...] c'est bien du ventre des activités utilitaires qu'a pu naître un goût détaché de l'efficacité, et un ensemble de besoins nouveaux, d'ordre symbolique, générateur de plaisirs nouveaux, d'ordre psychique et culturel. [...] Le goût esthétique inaugure ainsi l'humain culturel, capable de jouir de ce qu'il produit à l'intérieur de lui en produisant hors de lui, de donner forme sensible à toutes ses pulsions, d'offrir aux sens une représentation de lui-même inscrite dans la totalité qui l'entoure. L'art d'être humain est donc indissociable de l'art des êtres humains : loin d'être une création en marge des activités pratiques et mentales dont dépend la survie, *l'art produit l'humain*. »⁵

Plus loin il ajoute :

« L'art apparaît en tant que tel lorsque, une fois le goût formé pour des plaisirs spécifiquement symboliques, nos ancêtres éprouvent le besoin d'exprimer-imprimer dans la matière des formes créées non plus seulement pour agir sur la matière (outils), mais pour *créer du plaisir en posant face à soi ce qui renvoie à soi*. Et c'est par cette objectivation inédite de soi, et le plaisir intime inédit qu'elle procure, que les *homo sapiens sapiens* paléolithiques pourront se saisir, se réfléchir, et transformer toutes leurs capacités mentales et pratiques. »⁶

Placées devant eux, ces œuvres agissent sur leur intériorité pour les transformer et modifier les capacités symboliques de l'homme.

« Ainsi, en prononçant des mots, en produisant des outils et en créant des œuvres d'art, l'homme voit et donne à voir dans la matière l'expression de son intériorité. Mais ce faisant, par la conscience de soi qu'il en tire, il se transforme. »⁷

Expression même de l'intériorité, nous faisons l'hypothèse que la pratique musicale des

1 WIORA Walter, *op. cit.*, p. 40.

2 JOUARY Jean-Paul, *Préhistoire de la beauté. Et l'art créa l'homme*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2012, p. 123.

3 C'est-à-dire dans une activité psychique où croire, connaître et ressentir n'étaient alors pas séparés mais constituaient un seul vécu.

4 JOUARY Jean-Paul, *op. cit.*, p. 145-173.

5 *Id.*, p. 172. C'est l'auteur qui souligne.

6 *Id.*, p. 191.

7 JOUARY Jean-Paul, *op. cit.*, p. 153.

homo sapiens a contribué à les transformer sur le plan physiologique et sensible. En effet, nous savons aujourd'hui grâce aux neurosciences que la musique agit directement sur notre cerveau, qui favorise le développement de nos capacités cognitives, et notre corps (elle peut avoir un effet apaisant ou au contraire énergisant)¹.

Enfin, si l'on ignore le mode de transmission de la musique à la Préhistoire, on ne peut que supposer qu'il relevait d'un apprentissage oral, manière de faire qui a subsisté tout au long des siècles, jusqu'à nos jours encore pour l'apprentissage d'instruments, de chants et de styles musicaux traditionnels en Europe et dans le monde. On imagine que ce savoir spécial détenu par un maître se transmettait à l'élève qui écoutait, mémorisait et imitait². Au même titre que les familles de musiciens ont toujours existé, il est possible que dans les sociétés de la Préhistoire les hommes se transmettaient les savoirs musicaux de génération en génération, comme cela existe encore de nos jours. De même que dans les sociétés traditionnelles, ces musiques de tradition orale se présentent comme des œuvres collectives transmises transgénérationnellement, et qui symbolisent un lien social très fort et contribuent à renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe social ou identitaire³.

Il y a 10 000 ans, un bouleversement majeur se produisit pour le devenir de l'homme. La découverte de l'agriculture contribue à l'émergence des premières sociétés sédentaires, basées sur l'activité agricole, dotées de structures sociales complexes. En effet, les premières grandes civilisations de la Mésopotamie organisent et régissent leur société de manière hiérarchisée, où chaque individu a une fonction spécifique. Mis à part ceux qui exercent une fonction étatique ou religieuse, les activités spécialisées (artisanales par exemple) se professionnalisent, dont la musique. Cet art tient une place spécifique et importante dans les sociétés mésopotamiennes qui offrent aux musiciens un statut professionnel, où une hiérarchisation prévaut selon leur fonction ou l'instrument joué.

1. 2. Les musiciens dans le Proche-Orient ancien

1.2.1. Dans les civilisations mésopotamiennes

Les divers sites archéologiques d'Ur, Ebla, Mari, Babylone, Uruk, Assur ou encore Ugarit, ont livré de multiples sources témoignant de plus de trois millénaires d'activité musicale : des

1 Cf. chapitre XII p. 196.

2 CLODORÉ-TISSOT Tinaig, KERSALÉ Patrick et TOSELLO Gilles, *op. cit.*, p. 115.

3 *Ibid.*

lettres (correspondances administratives, économiques et juridiques), différentes archives (administratives, royales et religieuses), des textes littéraires et religieux, l'iconographie (bas-reliefs, sceaux-cylindres, stèles, peintures, statuaire), des vestiges d'instruments et quelques rares écrits relatifs à la théorie musicale. Ainsi, il apparaît que les Sumériens ont été les premiers à avoir développé une profession musicale organisée et représentée dans des images¹. Cette profession se pratique dans toutes les sphères sociales, non seulement de manière indépendante, mais aussi et surtout au service d'une instance étatique ou religieuse. Par ailleurs, il faut souligner que l'organisation de ces sociétés, la place et le rôle qu'elles donnent aux musiciens, les font entrer dans un régime que l'on peut qualifier de « subordonnés » (musiciens « au service de »), statut qui perdura jusqu'à la fin du XVIII^e siècle en Europe.²

Ces civilisations de la Mésopotamie créent différents statuts spécifiques du musicien, selon que l'on soit un homme ou une femme. On distinguait ainsi les musiciens de cours, les musiciens de temples, les musiciens itinérants, les musiciennes concubines et les musiciens eunuques, chaque groupe disposant lui-même d'une hiérarchie. Ils n'étaient pas des individus solitaires et marginalisés, mais prenaient part à la vie de la Cité, concourant au bon fonctionnement de celle-ci. À l'époque paléo-babylonienne (2002-1595 av. J.-C.), on pensait que la musique était même nécessaire à la survie de la société. En effet, les Mésopotamiens craignaient que le bruit ambiant des villes très peuplées, généré par les diverses activités citadines, dérange les dieux et, par conséquent, menace les populations. Afin de calmer l'inquiétude ou la colère des dieux, la musique était perçue comme un moyen d'éviter tout cataclysme, faisant des musiciens des spécialistes indispensables à la survie de l'humanité³. C'est pourquoi elle est présente non seulement à la cour et au temple, dans le domaine militaire, mais aussi chez de hauts dignitaires et des nobles, indispensable à leurs pratiques religieuses quotidiennes comme à leurs divertissements. En somme, la musique servait à diverses occasions et dans des contextes différents, quelle que soit la sphère sociale. Elle accompagnait même les défunts dans l'au-delà puisque des instruments de musique ont été retrouvés en contexte funéraire. Le plus bel exemple est le fameux cimetière royal d'Ur.

1 WIORA Walter, *op. cit.*, p. 48.

2 Notons que du XIX^e siècle à nos jours, il existe encore des musiciens au service de l'État et de l'Église.

3 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon*, Sibylle EMERIT éd., Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, « Bibliothèque d'Étude », n. 159, 2013, p. 48.

ZIEGLER Nele, « Les rois et leurs musiciens en Mésopotamie », *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Maria Teresa SCHETTINO et Sylvie PITTIA dir., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 25-45.

La plupart des musiciens appartiennent aux temples et/ou aux palais¹. Les chanteurs et les musiciens sont désignés par le terme *nar* et les lamentateurs par *gala*. En akkadien, ils sont nommés respectivement *nâru* et *kalû*. À la cour, la musique intervenait lors de banquets (funéraire, religieux, laïc ou pour fêter une victoire, un mariage), dans les rites religieux, et les divertissements profanes, tout en étant l'un des éléments de prestige du pouvoir. Les musiciens et les chanteurs, hommes libres et esclaves², faisaient partie du personnel palatial. Le *nar/nâru* travaille aussi bien à la cour qu'au temple, et maîtrise différents instruments, ce qui témoigne de grandes capacités musicales. L'une de ses plus importantes obligations est d'interpréter les hymnes divins et royaux³. Profession hiérarchisée, on distinguait les *nar/nâru* des *nar-tur* ou *nar-gibil*, « jeune musicien, chanteur », placés sous l'autorité du *nar-mah* (sumérien) ou *nargallum* (akkadien), le chef de musique⁴, le plus haut rang dans la hiérarchie musicale avec un statut social élevé et une situation matérielle aisée⁵. Nommé par le souverain, celui-ci lui confie la direction de la vie musicale de la capitale. C'est-à-dire qu'il est responsable des musiciennes et des musiciens entretenus par le palais, de leur recrutement et de leur affectation à un poste, de l'organisation de l'apprentissage et qu'il décide du contenu des enseignements. C'est à lui que revient encore la gestion du stock d'instruments, celle des ensembles (chœurs et orchestre), ainsi que l'organisation des représentations⁶. Même s'il est un serviteur du roi, son rang équivaut à celui de ministre⁷ puisqu'il est autorisé à correspondre avec le souverain, et que ce dernier lui confie des missions diplomatiques⁸. Son lieu de travail et de résidence dans la capitale est le *mummum*, que Nele Ziegler traduit par « conservatoire ». Dans ce lieu de transmission des antiques traditions culturelles sumériennes réservé aux hommes, des instructeurs y forment des musiciens, des danseurs et des clowns. Cette institution est aussi dédiée à la fabrication, à la réparation et au stockage des instruments⁹. Ainsi, l'apprentissage de la musique est institutionnalisé, notamment à Mari (actuellement près de Abou Kamal en Syrie).

1 PRUZSINSZKY Regine, « Hommes, femmes et enfants dans la musique », *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Nele ZIEGLER coord., Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Faton, Février 2006, p. 40-41.

2 ZIEGLER Nele, *op. cit.*, p. 25-45.

3 PRUZSINSZKY Regine, *op. cit.*, p. 41.

4 *Id.*, p. 41.

5 ZIEGLER Nele, « Le musiciens de la cour de Mari », *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Nele ZIEGLER coord., Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Faton, Février 2006, p. 36-37.

6 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *op. cit.*, p. 50.

ZIEGLER Nele, « Les rois et leurs musiciens en Mésopotamie », *op. cit.*, p. 25-45.

7 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *op. cit.*, p. 50.

8 Selon N. Ziegler, il peut aussi bien intervenir dans l'organisation de mariages princiers comme dans les négociations de paix.

9 *Id.*, p. 51-52.

La situation des musiciennes est différente de celle de leurs collègues masculins. Elles étaient instruites dans une autre structure appelée *bît tegêtim*, que N. Ziegler traduit par « maison des joueuses de lyres », sorte de conservatoire pour former les femmes appartenant au harem¹. En effet, une majorité d'entre elles vivent au palais, dans la mesure où la plupart y sont nées – fruit des relations que le roi entretenait avec ses concubines. Le reste du harem se compose de prisonnières de guerre ou de cadeaux. Le statut de ces femmes semble être celui d'esclave, la plupart d'entre elles sont formées, sous la supervision et l'autorité du *nargal/nargallum*, pour devenir des musiciennes compétentes. Les différents termes qui existaient pour désigner ces dernières montrent qu'une hiérarchie prévalait également parmi elles : *munus-nar-tur* pour « jeune musicienne », *nar-munus* (sumérien)/*nârtum* (akkadien) pour « musicienne », et au I^{er} millénaire *munus-nar-gal* pour « la grande musicienne »². Elles avaient pour fonction d'être au service du roi, voire d'en devenir la concubine ; d'autres étaient destinées à être offertes en cadeau à des souverains étrangers ou à de hauts dignitaires³. À ce propos, la correspondance royale qui nous est parvenue révèle que les musiciennes et les musiciens étaient des « présents » très recherchés⁴. Les musiciennes sont appelées à jouer de la musique d'agrément, profane, en orchestre, mais aussi à intervenir dans le culte quotidien palatial, notamment auprès de la reine pour accomplir des rites religieux. Enfin, elles sont sollicitées lors de grandes fêtes religieuses où elles sont associées à leurs collègues masculins pour participer à la réalisation des litanies cultuelles⁵.

De tous ces éléments, nous comprenons que les souverains, mais aussi les nobles, portaient un grand intérêt à la musique et au personnel dédié à cette activité, de par l'éducation musicale et instrumentale reçue durant leur enfance. N. Ziegler imagine que la pratique musicale faisait partie des qualités attendues d'un « honnête homme », comme au siècle des Lumières⁶. Ce fut le cas par exemple du roi Shulgi au III^e millénaire av. J.-C., ou Yasmah-Addu au XVIII^e siècle av. J.-C.⁷

Dans le culte religieux, un groupe hiérarchisé de musiciens professionnels faisait partie du personnel du temple. On distinguait ainsi le *gal* (prêtre lamentateur), le *gala-mah* (chef des prêtres lamentateurs), le *gala-tur* (apprenti prêtre lamentateur), *gala-mah-lugal* (chefs des

1 ZIEGLER Nele, *Les musiciens et la musique d'après les archives de Mari, Florilegium marianum IX*, Mémoire de NABU 10, Paris, 2007, p. 77-19.

2 PRUZSINSZKY Regine, « Hommes, femmes et enfants dans la musique », *op. cit.*, p. 41.

3 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *op. cit.*, p. 58-61.

4 PRUZSINSZKY Regine, *op. cit.*, p. 36.

5 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *op. cit.*, p. 58-61.

6 ZIEGLER Nele, « Les musiciens de la cour de Mari », *op. cit.*, p. 36.

7 ZIEGLER Nele coord., *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Fatou, Février 2006, p. 36 et 58.

prêtres lamentateurs du roi), le *gala-lugal* (prêtre lamentateur du roi), *gala-lugal-ra-us-sa* (prêtre lamentateur qui suit le roi) et le *gala-ma-da-ab-us* (prêtre lamentateur du second rang). Le terme *gala*, ou *hakû* en akkadien, désigne celui dont la spécialité est le chant, le chant de lamentation et de prière. Ces prêtres lamentateurs jouent pour le culte, prennent part à la remise des offrandes aux dieux¹ et aux festivals annuels, lors d'occasions précises telles que la construction d'un temple ou lors de rites funéraires². Dans le temple, le *gala-mah* est celui qui a un statut plus important que les autres – au-dessus de lui se trouve le *sanga*, le grand prêtre, qui peut être en même temps *gala*. Le *gala-mah* a, par ailleurs, d'importantes responsabilités administratives supplémentaires, comme de superviser les rites et les cultes pour des particuliers par exemple. De même, il doit gérer les instruments du temple³.

En outre, ces métiers étaient très prisés dans la mesure où ils offrent un emploi stable, un statut social relativement élevé, et ils passaient même pour être plus difficiles que l'art du scribe⁴. Selon les termes de Regine Pruzsinszky, les musiciens étaient l'élite qui servait la glorification et l'amour propre des classes dirigeantes⁵. Il est à noter que les fonctions de *nar/nâru* et de *gala/hakû* pouvaient être exercées par une seule et même personne, professions qui se transmettaient de père en fils depuis le III^e millénaire av. J.-C., période où les temples et les palais semblent assurer l'enseignement, oral, de la musique. À partir du II^e millénaire, l'apprentissage, qui dure trois ans, peut se faire en dehors de ces institutions, comme dans les écoles de scribes par exemple, où l'on apprenait les techniques de chant et l'enseignement des hymnes⁶. Lorsque le chef de musique attribue un poste, le musicien était assuré d'une survie matérielle et se voyait généralement octroyer un domaine. Dans le cas des musiciennes, une telle nomination leur accordait un entretien par l'attribution de rations, et elles étaient sélectionnées pour servir comme musiciennes dans un palais ou chez de hauts fonctionnaires ; elles pouvaient aussi être données en mariage à des musiciens. Dès lors, on comprend que le chef de musique avait une emprise directe sur les conditions matérielles des musiciens et de leurs familles⁷.

1 SHEHATA Dahlia, « Status and organisation of babylonian lamentation priests », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon*, Sibylle ÉMERIT éd., Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, « Bibliothèque d'Étude », n. 159, 2013, p. 69-84.

2 Source: « Mésopotamie », *Encyclopédie Larousse*, disponible via <http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/M%C3%A9sopotamie/169103> [consulté le 04/12/2013].

3 SHEHATA Dahlia, *op. cit.*, p. 69.

4 PRUZSINSZKY Regine, « Hommes, femmes et enfants dans la musique », *op. cit.*, p. 42.

5 *Id.*, p. 45.

6 PRUZSINSZKY Regine, « Hommes, femmes et enfants dans la musique », *op. cit.*, p. 42.

7 ZIEGLER Nele, « Les rois et leurs musiciens en Mésopotamie », *op. cit.*, p. 25-45.

Quant aux musiciens indépendants, c'est-à-dire les musiciens de rue tels que les saltimbanques, les baladins, les amuseurs ou encore les montreurs d'animaux¹, ils connaissent des conditions de vie beaucoup plus précaires, même si certains réussissent à se faire admirer du public sans être de rang social élevé². Mais ces derniers semblent être méprisés des autres musiciens à cause de leur statut et niveau d'instruction moins élevé. Ce sont des danseurs acrobatiques, qui peuvent toutefois exercer leur fonction dans le culte ou les métiers du divertissement pur, parfois recrutés ponctuellement dans les palais.

La musique est aussi présente dans la sphère militaire puisque des musiciens accompagnaient les armées en campagne. En s'appuyant sur la poésie lyrique de l'époque paléo-babylonienne (première moitié du II^e millénaire av. J.-C.) et du monde assyrien (IX^e – VI^e siècles av. J.-C.), les travaux de Sophie Démare-Lafont³ montrent que les armées de l'ancien Orient incluaient l'utilisation du sonore (cris et chants) dans l'exercice de leurs fonctions : cris de guerre lors de l'assaut, chant de victoire sur le lieu même de la bataille ou lors d'une cérémonie de triomphe. Selon l'auteur, ces péans avaient sur le champ de bataille une valeur à la fois incantatoire pour demander la protection du dieu national, et d'intimidation face à l'ennemi⁴. Lors des victoires, des chants de réjouissances et des hymnes de louanges étaient également entonnés, et les défilés se faisaient en musique. En cas de défaite, celle-ci était déplorée par un chant de lamentation⁵.

Dans la vie quotidienne, on retrouve des chants d'amour, de travail, des berceuses, des chansons à boire. L'art des sons pouvait également intervenir dans les actes médicaux. Les Mésopotamiens considéraient la maladie comme une punition envoyée par les divinités. Pour l'éloigner, ils avaient alors recours à la magie, accompagnée de musique et de danse⁶. D'autre part, le recours à la musique dans des actes médicaux, est un fait que l'on retrouve au sein de nombreuses civilisations de cette époque comme dans l'Égypte antique, où le musicien professionnel se caractérise par la polyvalence ses compétences musicales.

1 *Id.*, p. 65.

2 ZIEGLER Nele, « Le statut social des musiciens à l'époque paléo-babylonienne », *op. cit.*, p. 63.

3 Enseignant-chercheur à l'Institut de l'Histoire du Droit (IHD) de l'Université Paris II Panthéon-Assas.

4 DÉMARE-LAFONT Sophie, « De bruit et de fureur. Le péan dans la culture politique du Proche-Orient ancien », *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Maria Teresa SCETTINO et Sylvie PITTIA dir., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 193-208.

5 ZIEGLER Nele coord., *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Fatou, Février 2006, p. 3 et 60-67.

6 ZIEGLER Nele et CHARPIN Dominique, « La musique pour guérir », *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Nele ZIEGLER coord., Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Fatou, Février 2006, p. 55.

1.2.2. Dans l'Égypte antique

Bien qu'aucune théorie musicale ne nous est parvenue à ce jour, nous savons que la musique de l'ancienne Égypte avait une place importante grâce à l'iconographie des tombes et des temples, des descriptions de scènes musicales sur sarcophages, papyri, objets, statues, statuettes ou encore amulettes. À cela s'ajoutent les textes hiéroglyphiques, hiératiques, démotiques et grecs retrouvés non seulement dans les papyri, les stèles, statues et instruments de musique, mais aussi dans les légendes des représentations iconographiques sur les murs des tombes et des temples. Toutes ces sources nous permettent de connaître le nom des instruments, les titres accordés aux musiciens, et le vocabulaire des actions musicales qui décrit les répertoires et les techniques de jeu¹. Ainsi, nous savons que la musique avait une fonction sociale, culturelle et politique². D'après les travaux de l'égyptologue Sibylle Emerit, hommes et femmes étaient libres de se consacrer entièrement à la musique. Parmi eux, on comptait également des musiciens étrangers, des enfants et des nains³. Du peu que les égyptologues savent sur la question de l'enseignement de la musique, il se faisait par tradition orale. Celui-ci était assuré dans des structures équivalentes à nos conservatoires, rattachées aux temples et aux palais, et supervisées par un directeur et des inspecteurs. Les instructeurs, portant le titre de *sbꜣ* (seba) y enseignent la musique et la danse. Les élèves formés dans ces institutions sont destinés à exercer leur art au palais ou au temple. Cela dit, l'apprentissage musical pouvait être initié au sein de la cellule familiale où le métier se transmet de père en fils, ou de mère en fille.

Dans les premiers temps de l'ancienne civilisation égyptienne, la musique était surtout utilisée dans le culte des divinités, avant que sa pratique ne se généralise à toutes les manifestations de la vie publique et privée. En s'appuyant sur l'iconographie, S. Emerit identifie au moins douze catégories d'artistes : chanteurs, harpistes, joueurs de luth, de lyre, de longue-flûte, de double clarinette, de hautbois, de double-hautbois, de trompette, de tambourin, comme des percussionnistes et des rythmiciens⁴. Par ailleurs, il a été possible

1 EMERIT Sibylle, « Music and musicians », *UCLA Encyclopedia of Egyptology* [en ligne], Willeke Wendrich éd., Los Angeles, 2013, disponible via <http://eprints.cdlib.org/uc/item/6x587846> [consulté le 28/06/2016].

2 *Id.*, p. 3.

3 Selon Dominique Dasen, les personnes de petite taille ont toujours appartenu au monde du spectacle et des saltimbanques. DASEN Dominique, « Des artistes différents ? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon*, Sibylle EMERIT éd., Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, « Bibliothèque d'Étude », n. 159, 2013, p. 259-277.

4 EMERIT Sibylle, « Music and musicians », *UCLA Encyclopedia of Egyptology* [en ligne], Willeke WENDRICH éd., Los Angeles, 2013, disponible via <http://eprints.cdlib.org/uc/item/6x587846> [consulté le 28/06/2016]. p. 7-8.

d'identifier des titres de musiciens, preuve d'une organisation hiérarchique de ce métier. Des titres comme *jhwy* (percussionniste) ou *ḏd-m-šnb* (trompettiste) décrivent une seule spécialité musicale, tandis que des termes comme *ḥsw* (*hesou*), *šm'w*, *sb3* (*seba*, joueur de flûte) et *ḥnw/d-ḥnw* indiquent des musiciens capables de jouer plusieurs instruments, et parfois même de danser. En effet, le terme *ḥsw* (*hesou*) désigne les chanteurs qui s'accompagnent par le battement de mains ou en jouant de la harpe, tandis qu'au Nouvel Empire ceux-ci peuvent aussi bien s'accompagner au luth qu'à la lyre. Il se trouve que le joueur de luth peut être un danseur (*tnf*). Le *ḥnw* (*khenou*), ou *d-ḥnw* (*de-khenou*), a pour fonction principale de marquer la cadence avec les mains, à l'aide d'un instrument à percussion ou encore avec sa voix. Le *sb3* (*seba*) joue différents instruments à vents. Enfin, le *šm'w* (*shemâou*) frappe la cadence avec les mains, parfois en effectuant un pas de danse ou en chantant. Ces quatre titres sont utilisés aussi bien pour les hommes que pour les femmes, sans toutefois renvoyer exactement aux mêmes activités artistiques. Cela dit, des titres comme *ḏd-m-šnb* et *sb3* (*seba*) sont exclusivement destinés aux musiciens, alors que *šḥmyt*, *ḵwnty* et *nbtj* ne concernent que les musiciennes¹. Ainsi, comme le signale S. Emerit, il n'existe pas de termes génériques pour « musicien », mais des titres qui renvoient à plusieurs compétences musicales².

Dès lors, on remarque que les musiciens l'Égypte antique se caractérisent par la polyvalence de leurs compétences musicales, pouvant aller jusqu'à la danse. Leurs différents titres, qui les rattachent à l'administration égyptienne, montrent que cette profession était structurée et organisée selon leur spécialité musicale. Comme dans les civilisations mésopotamiennes, les musiciens exercent leur art au temple ou au palais. Au sein de ces institutions, certains artistes pouvaient accéder à de hauts rangs comme ceux de *šḥd* (*sehedj*, inspecteur), *hrp* (directeur), *ḵmj-r3* (contre-maître) ou encore *ḥrj* (supérieur). Ces titres n'étaient pas uniquement honorifiques car ceux qui les possédaient avaient pour responsabilité de diriger un groupe de personnes ou de superviser la musique du palais, ou du temple, parfois à un niveau régional. Pour les musiciennes, les titres honorifiques sont rarement aussi importants, et leur organisation hiérarchique ne suit pas le même modèle que leurs collègues masculins. Cependant, il n'est pas rare que musiciens et musiciennes cumulent plusieurs titres musicaux et non musicaux, ayant un rapport avec la hiérarchie sacerdotale ou avec des postes dans l'administration royale³. Par ailleurs, Burt Kasparian⁴ précise que la double fonction de

1 *Id.*, p. 8.

2 EMERIT Sibylle, « Les musiciens de l'Ancien Empire : sources et interprétations », *Egypte Afrique & Orient* n°40, Centre vaclusien d'égyptologie éd., Avignon, Décembre 2005, p. 3-16.

3 EMERIT Sibylle, « Music and musicians », *op. cit.*

4 Maître de conférences d'Histoire du droit au Centre d'Études Internationales sur la Romanité (CEIR), Université de La Rochelle.

musicienne et de chanteuse est inhérente à l'activité sacerdotale des femmes de la cour¹.

D'autre part, parmi les titres répertoriés, S. Emerit constate que celui de chanteur-*hesou* est prédominant, et cela tout au long de l'histoire égyptienne². Il semble être l'artiste le plus prisé de la culture musicale égyptienne. Néanmoins, celui qui occupe une place de premier ordre, du point de vue institutionnel, est le chef des chanteurs-*hesou* (*imy-r3 ḥsww*). Pour accéder à ce poste, il faut avoir gravi les différents échelons de la carrière de chanteur-*hesou*, en plus d'être talentueux et d'exceller dans l'art de la récitation. Le chef des chanteurs-*hesou* a un rôle important à la cour et dans les temples, présidé par ses chefs, tout en ayant un statut social stable et élevé, puisqu'il est apparenté à un fonctionnaire. Il bénéficie également de privilèges, en particulier la rare possibilité de posséder un monument funéraire par autorisation du roi.

Comme il a été dit plus haut, la musique est interprétée dans différents espaces : au temple, au palais, durant des processions religieuses, des parades militaires, des enterrements, ou des fêtes privées. Les musiciens et les chanteurs pratiquent leur métier dans toutes les sphères sociales, puisque la musique joue un rôle important dans l'accompagnement des rites, comme dans le cadre cérémoniel où elle met en scène le pouvoir et exalte la cour³. Selon B. Kasparian, la musique n'a pas pour unique vocation le divertissement, c'est aussi une nécessité politique : « [...] : elle sert, à travers ceux qui en jouent, d'apparat au pouvoir, en rappelant la distance protocolaire et, avant cela, de nature, qui sépare le roi de ceux qui forment sa Cour et se côtoient au quotidien. »⁴ En revanche, la pratique de certains musiciens se cantonne à un contexte ou à un événement particulier, comme les joueurs de trompette dans l'armée ou au palais. Plus généralement, les musiciens pouvaient jouer soit en ensemble lors de banquets, soit en soliste au son de la harpe ou du luth. Dans un cadre culturel, la musique jouée au temple a pour fonction de contenter et de pacifier les dieux ; lors de funérailles elle peut aider à la renaissance du défunt. Elle accompagne les travaux collectifs ruraux ou de constructions.

Les sources montrent que le statut économique et social des musiciens varie beaucoup selon l'individu et le sexe. Généralement, les musiciens sont attachés à un patron ou à un

1 KASPARIAN Burt, « Les sons du pouvoir dans l'Égypte ancienne », *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Maria Teresa SCETTINO et Sylvie PITTIA dir., Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2012, p. 47-68.

2 EMERIT Sibylle, « Le statut du « chef des chanteurs-*hesou* » (*imy-r3 ḥsww*) dans l'Égypte ancienne, de l'Ancien Empire à l'époque romaine », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon, Sibylle EMERIT éd., Le Caire, Institut Français d'Archéologie Orientale, « Bibliothèque d'Étude », n° 159, 2013, p. 87-124.

3 KASPARIAN Burt, *op. cit.*, p. 47-68.

4 Id., p. 60.

noble, au palais ou au temple, offrant un cadre de vie en échange de leur art, et bénéficient d'un statut privilégié et convoité comparable à un fonctionnaire, dont les noms de certains nous sont connus. Ceux qui sont rattachés à un patron restent anonymes, et ne sont pas uniquement employés pour leurs talents musicaux mais aussi pour accomplir des tâches domestiques. Durant les périodes hellénistique et romaine, on pouvait louer les services de musiciens pour des festivités religieuses ou privées. Si les musiciens itinérants ont un statut plus précaire et anonyme, la considération du musicien professionnel tend à changer de nature dans l'Antiquité grecque pour être déprécié, mais en même temps adulé, dans la civilisation romaine.

Les musiciens dans le monde gréco-romain

La musique dans l'ancienne Égypte avait une fonction utilitaire et symbolique dans la vie quotidienne. D'ailleurs, de nombreuses fouilles archéologiques ont montré que des instruments de musique pouvaient faire partie du mobilier funéraire, ainsi que des représentations de musiciens avec leurs instruments sur les murs des tombes de hauts dignitaires¹, accompagnant de leur art les défunts pour l'éternité. Cependant, la place du musicien professionnel commence à changer durant l'Antiquité grecque. En effet, si cette civilisation attribue à la musique une fonction éducative, sociale et politique dans la Cité, le métier de musicien, assimilé à l'artisanat, est paradoxalement considéré comme dégradant et servile pour l'esprit. Cette dichotomie s'accroît davantage chez les Romains qui à la fois méprisent et valorisent les musiciens dans certaines fonctions sociales. Ces deux civilisations entament l'éloignement du musicien de sa fonction sociale, qui le caractérisait en partie depuis la Préhistoire, pour être relégué au divertissement, au monde du spectacle ; contribuant ainsi à sa marginalisation.

2.1. Antiquité grecque

2.1.1. La musique

La musique de l'ancienne Grèce occupait une place importante puisqu'elle relevait non seulement de la pratique dans la vie quotidienne, mais aussi de la science et de la philosophie. En effet, dans l'introduction de son livre *Les musiciens dans l'Antiquité grecque*, Annie Bélis rappelle qu'aucune activité humaine ne pouvait se passer de musique, et qu'elle imprégnait la civilisation grecque dans la sphère privée, dans les actes essentiels de la vie publique et religieuse : banquets, fêtes nationales, processions et sacrifices, au théâtre, ou encore événements sportifs. À partir du VI^e siècle av. J.-C., elle devient un sujet de réflexion à travers les mathématiques, où elle commence à être considérée comme un phénomène sonore reposant sur des rapports numériques², et ainsi élevée au rang de science, en particulier grâce

1 EMERIT Sibylle, « Les musiciens de l'Ancien Empire : sources et interprétations », *Égypte Afrique & Orient* n°40, Centre vaclusien d'égyptologie éd., Avignon, Décembre 2005, p. 3-16.

2 BRISSON Élisabeth, *La musique*, Paris, Éditions Belin, « alpha », 2016, 1^o éd. 1993, p. 54.

à Pythagore (v^e siècle av. J.-C.) et ses disciples. Au iv^e siècle av. J.-C., des textes théoriques sur la musique font leur apparition, comme ceux d'Aristoxène ou de Ptolémée (i^{er} siècle) par exemple, s'attachant davantage à l'étude du monde sonore (intervalles, mélodie, rythme), parfois accompagnés de parties philosophique et éthique¹.

En ce qui concerne ces disciplines, les écrits de Platon (428-348 av. J.-C.) et d'Aristote (384-322 av. J.-C.) sont les plus importants. Le premier attribue à la musique un rôle moral, politique et éthique au sein de la Cité. Parce que la musique est capable d'agir sur le cœur et le caractère de l'homme, Platon lui confère des vertus éducatrices qui contribuent à la formation de l'homme idéal. Dans le livre III de *La République*, il écrit que la musique doit faire partie de l'éducation parce que « [...] le rythme comme l'harmonie pénètrent au plus profond de l'âme, s'attachent à elle le plus vigoureusement, et, en conférant de la grâce à ses gestes, rendent gracieux celui qui a été correctement élevé, et disgracieux les autres. »² Cela dit, si la musique a ce pouvoir d'élever l'âme, elle peut aussi bien la plonger dans la bestialité selon les modes utilisés. C'est pourquoi la « mauvaise » musique, dionysiaque, et en particulier celle composée dans les modes lydien et ionien, doit être bannie de la Cité juste, car elle a des répercussions morales et politiques sur celle-ci. La « vraie » musique – calme, harmonieuse, équilibrée, joyeuse et sereine – composée dans les modes dorien et phrygien, est bonne pour l'âme et peut même la guérir. Ainsi « [...], la musique est pour Platon un instrument de formation et de règlement du caractère. Elle contribue au bon état et au maintien du lien social [...]. »³ Platon préconise aux enfants d'apprendre auprès du maître de musique le chant et la lyre, entre treize et seize ans⁴, mais en restant fidèle aux traditions de l'enseignement établi par les Anciens, loin des innovations musicales qui aboutissent à la mollesse, à l'anarchie et au relâchement moral⁵.

Pour Aristote, la musique, « [...], art qui est une parfaite imitation des affections, doit jouer un rôle central dans l'édification de la communauté spirituelle qui garantit la cohésion de la cité. », selon les termes de Vincent Vivès⁶. En effet, dans le VIII^e livre de sa *Politique*, Aristote précise bien que l'éducation musicale n'a d'autres fins que de produire des amateurs

1 Wiora Walter, *Les quatre âges de la musique : de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, trad. par J. Gaudetroy-Demombynes, p. 79.

2 Platon, *La République*, Livre III, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », 1993, trad. par Pierre Pachet, p. 172-173

3 SÈVE Bernard, « Dedans ? Dehors ? Le compositeur et la cité », collectif, *Musique et société*, Paris, Cité de la musique les éditions, Diffusion, Europa Music, 2004, p.11.

4 MARROU Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Éditions du Seuil, collections « Esprit », Paris, 1948, p. 117

5 *Id.*, p. 111.

6 VIVÈS Vincent, *La musique, anthologie littéraire et philosophique*, Paris, Buchet Chastel, 2011, p.47.

éclairés, expérience utile pour former le jugement¹.

2.1.2. La pratique musicale

Dans l'Antiquité grecque, la musique faisait partie intégrante de l'éducation des enfants appartenant à l'aristocratie. « C'était en Grèce la marque de tout homme libre que d'avoir une bonne formation musicale. »² Dès la période archaïque (VIII^e – V^e siècles av. J.-C.), des cités comme Athènes, Sparte ou Thèbes par exemple, avaient un système éducatif qui reposait sur l'éducation physique et musicale, dont le chant choral était indispensable aux différents cultes et manifestations de la cité, traditions musicales qui impliquaient tous les citoyens³ dans ces actes civils et religieux⁴.

Dans la Grèce classique (V^e – VI^e siècles av. J.-C.), la musique fait partie de la *paideia* (éducation) des jeunes Grecs vers l'âge de douze ou treize ans. En effet, durant trois ans les enfants se rendaient chaque jour chez le maître de musique, qui est un musicien professionnel appelé *kitharistès*. Auprès de lui, ils apprennent les rudiments de la musique, à chanter et à jouer de la lyre, ou de l'aulos, la cithare étant réservée aux professionnels. L'enseignement oral de la musique reposait sur l'imitation, la répétition et la mémoire. On faisait apprendre par cœur les compositions des poètes anciens, sans jamais se perdre en virtuosité.

Quant à ceux qui se destinaient à la carrière professionnelle, ils suivaient une formation particulière de haut niveau chez un maître de musique, ou dans le cadre d'une corporation de musiciens. L'élève attaché à un maître devait beaucoup travailler pour devenir virtuose. A. Bélis souligne que « Le travail auquel les maîtres astreignaient leurs élèves était considéré comme une véritable discipline de vie. »⁵ Durant plusieurs années, ce sont des exercices quotidiens, se plier à la sévérité et à l'autorité absolue du maître, d'autant plus que l'apprenti vit chez lui pour le servir⁶. Les cours en commun permettaient d'écouter les autres et d'apprendre ce qu'il était bon ou mauvais de faire musicalement et techniquement. Par ailleurs, certains musiciens préparaient eux-mêmes leurs enfants à la carrière musicale. Aussi, les esclaves pouvaient bénéficier de cet enseignement selon la volonté de leur maître, dans l'intention de disposer d'un musicien chez lui. Cela dit, l'apprentissage se restreignait à une maîtrise et à un répertoire limité. Employés pour des cérémonies religieuses et profanes, ils ne pouvaient maîtriser des œuvres difficiles et faire montre de virtuosité. La carrière de musicien

1 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 196.

2 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 15.

3 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 44-45.

4 BÉLIS Annie, *op. cit.*, p. 9.

5 BÉLIS Annie, *op. cit.*, p. 28.

6 *Ibid.*

virtuose leur était donc interdite puisqu'elle était réservée aux hommes libres¹. Plus généralement, la plupart des citoyens ayant accès à une éducation complète reçoivent une instruction musicale pragmatique. En fait, les Grecs distinguaient ceux qui pratiquent la musique de ceux qui l'étudient dans les écoles de philosophie.

Seulement, la période hellénistique (IV^e – III^e siècles av. J.-C.) marque le recul de la musique dans l'éducation au profit des études littéraires, conséquence directe d'une technique et d'un langage musical de plus en plus complexes. Désormais, elle est l'affaire d'une corporation de musiciens professionnels, réduisant « [...] au rôle de simples auditeurs les *dilettanti* du milieu simplement cultivé [...] »², et les chœurs « amateurs » finissent par ne plus chanter lors des cérémonies³. L'éducation musicale se borne alors à ne former que des amateurs éclairés sans en faire des virtuoses, ce qui n'est pas attendu d'un honnête homme.

2.1.3. Les musiciens professionnels

Si la musique avait une telle importance aux yeux des anciens Grecs, le regard porté sur les musiciens, en particulier les professionnels, est beaucoup plus paradoxal. Il se trouve que les diverses activités en liens avec la musique renvoient à des statuts et des conditions sociales différentes. Comme aujourd'hui, la société grecque distinguait ceux qui la pratiquent, comme les amateurs et les professionnels, de ceux qui l'enseignent ou encore l'étudient. Le musicien amateur, qu'il soit chanteur ou instrumentiste⁴, est le citoyen en général ayant appris la musique durant son enfance⁵. Il peut se consacrer à celle-ci dignement, c'est-à-dire pour son propre plaisir ou pour remplir ses obligations sociales, comme lors de banquets, ou civiques, tant qu'elle n'est pas pratiquée de manière excessive ou exercée comme profession, ce qui n'est pas recommandable pour un homme libre⁶. D'après Annie Bélis⁷, les musiciens professionnels, tout comme les virtuoses, sont appelés *tekhnitai* car ils vivent de l'art (*tekhne*) musical. D'ailleurs, n'importe quel artisan est appelé *tekhnitès*. Elle précise également qu'ils ne sont pas considérés comme des artistes ou des interprètes au sens moderne, mais comme des individus dotés d'un savoir-faire dont c'est le métier. Aussi, ils ne font pas partie d'une classe sociale à part, souvent issus en l'occurrence d'une classe sociale basse⁸, puisque des

1 *Ibid.*

2 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 196.

3 *Id.*, p. 191-192.

4 Selon l'ouvrage d'Annie Bélis, *Les musiciens dans l'Antiquité*, la lyre est réservée aux amateurs tandis que les professionnels jouent de la cithare.

5 CERQUEIRA Fábio Vergera, « A imagem pública do músico e da música na Antigüidade Clássica : desprezo ou admiração ? », *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, 2007, p. 63-81, p.65.

6 *Id.*, p. 69.

7 BÉLIS Annie, *op. cit.*, p. 61.

8 GÜLGÖNEN Sélina et BÉLIS Annie, *Des lyres et cithares*, Paris, Les Belles lettres, « Signets belles lettres, 10 »,

esclaves¹, des affranchis ou des hommes libres exercent ce métier en louant des services musicaux utiles à la Cité. Paradoxalement, l'ancienne société grecque dévalorise le travail manuel et rémunéré, tâches dévolues aux artisans ou aux esclaves. Comme l'exposent Platon et Aristote, se dédier entièrement à la musique, faire preuve de virtuosité à des fins financières, autrement dit en faire son métier, lui donne un caractère vulgaire, dégradant et servile pour l'esprit, l'assimilant à l'artisanat, même si cette activité occupe une place importante dans la civilisation grecque. Il est à noter qu'il en est de même pour le statut du maître de musique. C'est « [...] un « métier », au sens commercial et servile du mot, [...] : il faut courir la clientèle, se faire payer, toutes choses déshonorantes aux yeux de ces aristocrates que sont restés les Grecs. »² En revanche, l'étude de la musique en tant que science, et non à des fins de pratique, est valorisée puisqu'elle contribue au développement de l'esprit³. Cependant, de nombreuses traces archéologiques et les textes qui nous sont parvenus montrent que les musiciens professionnels ont été loués, voire adulés, par leurs contemporains, et qu'ils pouvaient amasser de vraies fortunes⁴. C'est le cas notamment des virtuoses, grâce aux nombreux concours organisés en Grèce dans les grands sanctuaires ou dans les cités importantes comme Olympie, Delphes, Isthme ou Némée. Par ailleurs, à partir de l'époque hellénistique, la professionnalisation des musiciens et leur regroupement en corporation permettent à ceux-ci d'obtenir des revenus élevés⁵.

L'activité musicale de l'ancienne Grèce renvoie à des métiers et à des contextes différents où les musiciens travaillent aussi bien pour des commanditaires privés que publics⁶. Néanmoins, les musiciens ne bénéficient pas tous de la même reconnaissance selon leur activité et leur condition sociale, c'est-à-dire selon que l'on soit esclave, affranchi ou homme libre. Il se trouve qu'au sein même des musiciens, il existe une hiérarchie. Selon A. Bélis, l'exercice professionnel de la musique repose sur une triple hiérarchisation : hiérarchie des disciplines musicales, allant du prestigieux *citharède* au méprisé aulète de funérailles, la hiérarchie des compétitions qui distingue les concours (panhelléniques, régionaux, locaux), et la hiérarchie entre les interprètes eux-mêmes⁷. Durant la période archaïque (VIII^e-V^e siècles av.

2010, p. 95.

1 Dans *Les musiciens dans l'Antiquité* (p. 34), A. Bélis précise que les esclaves pouvaient recevoir une éducation musicale, mais la carrière de grand soliste leur était proscrite. Ils sont employés pour des cérémonies profanes et religieuses, et ont un niveau moyen.

2 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 205.

3 CERQUEIRA Fábio Vergera, *op. cit.*, p.69.

4 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 93.

5 PAREJES ALONSO Roberto L., *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 1 : Musicos y contexto*, 6 vols, Madrid, Vision Libros, 2010, p. 12.

6 GÜLGÖNEN Séline et BÉLIS Annie, *op. cit.*, p. 95.

7 BÉLIS Annie, « Mauvaise musique, mauvaises mœurs », *Mousikè et Aretè: la musique et l'éthique, de l'antiquité à l'âge moderne ; actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15 - 17 décembre 2003*,

J.-C.) apparaît la figure de l'aède que l'on trouve chez Homère. C'est un musicien professionnel itinérant ou attaché à la cour d'un roi¹, chanteur épique qui interprète ses compositions au son de la cithare². Il a pour fonction d'accompagner de ses chants les banquets et les cérémonies festives³.

La période classique (v^e-iv^e siècles av. J.-C.) marque le début de la professionnalisation des joueurs d'aulos et de cithare. Ils ont pour tâche de participer aux processions et aux sacrifices des célébrations et festivités religieuses, d'accompagner les chœurs de la tragédie, de participer aux concours musicaux ou de jouer lors de compétitions sportives. Il est à noter que les aulètes sont au plus bas de l'échelle sociale, même si certains d'entre eux ont pu également avoir une situation aisée et se faire une place dans la société⁴. C'est une profession généralement mal considérée et la moins appréciée des métiers de la musique. Les plus méprisables sont les *trièraules* qui jouaient sur les navires de guerre – le jeu de l'aulos était considéré comme permettant de donner du courage aux rameurs, cadencer leurs gestes et participer à la manœuvre du vaisseau – ou les aulètes de funérailles⁵. Occasionnellement, ils accompagnent les travaux manuels pour alléger la pénibilité de la tâche et cadencer les gestes, comme par exemple lors des vendanges ou du pétrissage du pain⁶. A ce propos, il est à noter qu'Aristote attribue à la musique une fonction « motrice »⁷. Également de condition modeste, signalons les musiciens itinérants participants à différentes fêtes de villages, des sacrifices ou des cérémonies funéraires, mais ceux-ci ne sont pas recrutés pour les banquets⁸.

Dans un tout autre registre, les musiciennes professionnelles sont en général des courtisanes engagées pour égayer les banquets et les fêtes. Elles sont désignées selon leur spécialité instrumentale : *aulétris* (aulos), *kitharistriaï* (luth), *psaltriaï* (harpe) ou *sambykistriaï* (cithare)⁹. Cela dit, des femmes ont aussi exercé de manière plus respectable leur profession dans le cadre religieux des sanctuaires, ayant un statut de fonctionnaire. Comme leurs collègues masculins, elles font partie du personnel du culte, employées de

MALHOMME Florence et WERSINGER Anne Gabrièle éd., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 2007, p. 79-80.

1 PERCEAU Sylvie, « Le plaisir musical dans l'épopée homérique », *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens*, MORTIER-WALDSCHMIDT Odile éd., Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 43.

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 11.

3 PERCEAU Sylvie, *op. cit.*, p. 43-44.

4 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 72-73.

5 *Id.*, p. 75.

6 *Id.*, p. 70-72.

7 GÜLGÖNEN Séline et BÉLIS Annie, *op. cit.*, p. 149.

8 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 61-63.

9 *Id.*, p. 42-46.

manière permanente, et perçoivent un traitement annuel¹.

Quant aux musiciens virtuoses, ce sont de vraies vedettes, l'élite du monde musical, ayant comme ambition d'égaliser leurs aînés, d'obtenir une certaine notoriété et de devenir riche grâce aux nombreux concours musicaux², dont les épreuves sont vocales et instrumentales : rhapsodie (récitation psalmodiée de vers épiques), *aulos* solo et aulodie (un aulète et un chanteur, puis un aulète accompagné de son chœur), cithare solo et citharodie³. Il s'agit de la plus prestigieuse des disciplines vocales car elle combine la maîtrise de la cithare et de la voix⁴. Le citharède professionnel se trouvait au sommet de la hiérarchie musicale. Il était auréolé de prestige dans la mesure où il s'adonnait à une discipline admirée pour son exigence⁵.

Enfin, comme évoqué plus haut, la musique de la période hellénistique (IV^e-V^e siècles av. J.-C.) devient une affaire de spécialistes, marquant la séparation entre l'art professionnel et l'art populaire⁶. Cette situation a encouragé les musiciens à se regrouper en corporations, compagnies permanentes structurées et hiérarchisées. Certaines sont appelées *synodos* ou « confrérie des Techniques de Dionysos », et ont la particularité d'être à la fois professionnelles, politiques, religieuses et culturelles⁷. Ces derniers accompagnent les chœurs des compétitions et des drames, participent à tout type de manifestations religieuses, et sont responsables de la formation des futurs musiciens professionnels⁸. Par ailleurs, à partir du règne d'Alexandre (336-323 av. J.-C.), de plus en plus de musiciens entrent au service de chefs de guerre ou des monarques qu'ils divertissent lors de banquets ou de récitals privés contre des rétributions parfois élevées⁹. Cependant, en assimilant la culture hellénistique, les musiciens de la période romaine ont été davantage marqués par un statut dichotomique, à la fois méprisés et adulés.

1 *Id.*, p. 41.

2 *Id.*, p. 91-93.

3 *Id.*, p. 131.

4 *Id.*, p. 185.

5 BÉLIS Annie, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Académie des Inscriptions et des Belles-lettres, Paris, Diffusion de Boccard, 139^e année, N. 4, 1995, p. 1025-1065.

6 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 12.

7 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 211.

8 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 13.

9 BÉLIS Annie, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *op. cit.*

2.2. Antiquité romaine

2.2.1. La musique dans la civilisation romaine

La civilisation romaine, héritière des civilisations grecques et étrusques, assimile et poursuit la tradition musicale de la Grèce. Dans cette civilisation, la musique et les musiciens prennent part à la vie quotidienne : cultes religieux, rituels, dans la vie sociale, banquets, danses, au travail, dans l'armée, défilés, au théâtre (tragédie et comédie) ou aux jeux du cirque. D'après Henri-Irénée Marrou, l'intégration de l'art musical à la société romaine doit être comprise « [...], comme [l']un des éléments nécessaires du luxe et de la vie élégante, mais plutôt à titre de spectacle que comme un art d'amateurs. »¹ Même si elle est une question d'applaudissement et d'argent, selon les termes de Roberto L. Parejes Alonso², l'aristocratie romaine, après la conquête de la Grèce, adopte le système d'éducation grec auprès des jeunes romains³, où la discipline musicale était présente et qui préparait aux études rhétoriques⁴. Ainsi, les enfants de bonnes familles apprenaient, oralement et d'oreille, les rudiments de la pratique instrumentale auprès d'un maître de musique qui était un esclave ou un affranchi. Employés par de riches familles, les maîtres les plus prisés sont les musiciens étrangers, en particulier les Grecs, réputés pour être les meilleurs. C'est ainsi, dès la fin de la République (IV^e - I^{er} siècles av. J.-C.), que certains affranchis deviennent des hommes fortunés et respectés, dont l'affranchissement résulte de la consécration de leurs seuls talents⁵.

Seulement, l'intégration de la musique dans l'éducation romaine fut l'objet de vives réactions mettant en avant un « art déshonnête et impudique, bon pour des histrions, non pour des enfants de naissance libre et *a fortiori* de rang sénatorial [...], et qui ne convenait pas à la dignité d'un Romain de bonne naissance. »⁶ Néanmoins, si l'éducation musicale était tolérée chez les jeunes filles, à titre d'agrément, cet art ne pouvait convenir à une femme d'un certain rang⁷. Tous ces préjugés ont contribué à négliger la musique dans l'éducation libérale, voire à l'abandonner⁸, privilégiant une éducation pragmatique⁹. Cependant, on peut constater qu'aux I^{er}, II^e, IV^e et V^e siècles de notre ère « [...] l'art fait partie de l'idée qu'on se fait de l'éducation

1 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 336.

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 13.

3 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 334.

4 PÉREZ PRIETO Mariano, *Historia de la educación musical*, p. 10, disponible via <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123971/1/Edicion1314.pdf>, [consulté le 26/08/2016].

5 VENDRIES Christophe, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire Romain : Étude historique et archéologique, IIe siècle av. J-C - Ve siècle ap. J-C*, Paris, L'Harmattan, « Histoire ancienne et Anthropologie », 1999, p. 287.

6 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 336.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 PÉREZ PRIETO Mariano, *Historia de la educación musical*, disponible via <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123971/1/Edicion1314.pdf>, [consulté le 26/08/2016], p. 9.

d'un empereur et l'empereur, on le sait, définit le type idéal de l'humanité. »¹ À cet égard, nous ne citons que l'exemple le plus célèbre et excentrique, l'empereur Néron (37-68) qui s'adonna à l'art de la cithare. Mis à part cette exception, la pratique de la musique reste amateur, dans un cadre privé, dont l'exercice professionnel n'est pas digne d'un honnête homme.

Comme les Grecs, les Romains distinguent aussi la pratique musicale de son étude théorique. Cette dernière étant valorisée durant l'empire (I^{er} - V^e ap. J.-C.), la musique se voit rattachée à un nouvel ensemble de disciplines intellectuelles fondamentales, et notamment auprès des sciences, divisées en deux cycles : le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie et musique).

2.2.2. Le statut ambivalent des musiciens professionnels

En ce qui concerne les futurs professionnels, l'apprentissage de la musique se faisait auprès d'un maître, *magister*, qui menait en même temps une carrière de musicien professionnel, ou bien se dédiait uniquement à l'enseignement, dont la réputation se faisait selon la maîtrise de son art et de sa virtuosité². D'ailleurs, chaque spécialité musicale avait ses professeurs avec leurs exigences, et maîtriser un instrument, la voix, un répertoire demandait beaucoup de travail au quotidien. Cependant, il était possible qu'un même musicien sache jouer plusieurs instruments appartenant à la même famille. La formation musicale se faisait dans des écoles de musique où l'on enseignait surtout les instruments à cordes. À ce propos, Alain Baudot³ précise qu'au II^e siècle av. J.-C., il existait à Rome des écoles de musique réservées manifestement aux courtisanes⁴. Pour les joueurs d'instrument à vent, ils se formaient au sein des associations de musiciens professionnels auxquelles ils souhaitaient appartenir⁵. Quant aux chanteurs, ils apprenaient leur art auprès d'artistes célèbres ou de maîtres de chants, *phonasci*, qui étaient aussi des « maîtres de voix » pour faire travailler les acteurs et les orateurs. Tous ces professeurs consacraient le plus clair de leur temps à un enseignement essentiellement basé sur l'écoute et la pratique, et non théorique. En effet, l'étude et l'enseignement de la théorie musicale relevait de la compétence des *docentes*, professeurs, qui ne se rabaissaient pas à la pratique. Concernant la considération des romains

1 MARROU Henri-Irénée, *op. cit.*, p. 337.

2 BAUDOT Alain, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Éditions Klincksieck, 1973, p. 19-28.

3 Enseignant et chercheur, professeur d'humanités au Collège universitaire Glendon de l'Université York à Toronto

4 BAUDOT Alain, *op. cit.*, p. 19-28.

5 *Ibid.*

envers les musiciens, A. Baudot nuance les choses en précisant que : « Les professeurs de musique ne sont pas pour autant considérés à Rome comme des tyrans que l'on subit par nécessité. Pas plus qu'on ne les méprise pour leur origine s'ils sont étrangers, ou pour leur condition s'ils sont esclaves. Bien au contraire, la profession en tant que telle, est tenue en très haute estime. »¹

Ainsi, nous observons que les Romains reprennent les mêmes postulats à l'égard de la musique et des musiciens que les Grecs, une ambivalence entre mépris et admiration, pour reprendre les mots de Christophe Vendries² qui cite, pour illustrer son propos, un passage extrait de la *Vie de Périclès* de Plutarque (46 env.-env. 120). Nous nous proposons de le reproduire afin de mieux appréhender cette ambivalence :

« Au reste, parce que nous admirons une chose, ce n'est pas toujours pour nous un motif de la faire; et souvent même, en prenant plaisir à l'œuvre, nous méprisons l'ouvrier : ainsi, l'odeur des parfums et la vue de la pourpre nous causent du plaisir; et pourtant nous mettons l'art du parfumeur et celui du teinturier au rang des professions mécaniques et des métiers. Aussi le mot d'Antisthène est-il plein de sens. On lui vantait le talent du joueur de flûte Isménias : « Fort bien, dit-il; mais c'est un homme de rien, sinon ce ne serait pas un excellent joueur de flûte. » Alexandre, dans un festin, avait touché du luth agréablement, et en homme qui s'y entendait : « N'es-tu pas honteux de jouer si bien ? » lui dit Philippe. C'est assez, en effet, pour un roi, qu'il fasse aux chanteurs l'honneur de les écouter, s'il en a le loisir; et il accorde beaucoup aux Muses, lorsque seulement il veut bien assister comme spectateur à de tels exercices.

Tout œuvre de métier prouve une chose, c'est que l'homme qui s'est livré à une occupation inutile était parfaitement insouciant du vrai beau. »³

Il y apparaît très clairement que chez les Romains, le musicien est perçu comme un technicien, dont l'activité est rémunérée. Ces deux éléments suffisent à reléguer celui-ci à une condition servile, rendant sa pratique musicale indigne d'un honnête homme.

En revanche, les Romains aimaient la musique, même dans les hautes sphères de la société, à tel point que certains musiciens ont pu devenir de vraies vedettes connaissant la gloire et la fortune. Mais il ne faut pas s'y méprendre, les « stars » et la plupart des musiciens, même les plus modestes, sont des esclaves ou des affranchis⁴, aux fonctions et aux statuts très divers. D'après les recherches de C. Vendries, la place que la société romaine accorde au musicien est particulière du fait de la prestation publique, la spécialisation et l'activité salariée de celui-ci⁵. Il précise que le prestige du musicien varie selon la place que ce dernier occupe

1 *Id.*, p. 27.

2 VENDRIES Christophe, « Considérations sur le statut du musicien dans la Rome antique », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon, Sibylle EMERIT éd., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, « Bibliothèque d'étude », n. 159, 2013, p. 215.

3 PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres de Plutarque*, Paris, Charpentier, 1853, trad. par Alexis Pierron, p. 352.

4 VENDRIES Christophe, « Considérations sur le statut du musicien dans la Rome antique », *op. cit.*, p. 221.

5 *Id.*, p. 235.

dans le spectacle (soliste ou simple auxiliaire), selon son origine (les Grecs sont les plus prisés), selon les rapports entretenus avec le pouvoir – les musiciens peuvent être au service de l'État, attachés à un patron, affiliés à une confrérie ou au service d'un prince, voire, plus rarement, exercer auprès de l'empereur. Ainsi, le statut de musicien indépendant n'existe pas¹. D'ailleurs, C. Vendries rappelle que sous l'Empire, les artistes du monde du spectacle sont marqués d'infamie, c'est-à-dire d'incapacité juridique et politique², sanction qui s'adresse avant tout aux citoyens libres voulant se présenter sur scène, alors que l'ancienne société grecque ne les condamnait pas autant³. C'est pourquoi des musiciens misent tout sur leur talent afin de se faire connaître du public, et ainsi compenser cette infériorité juridique grâce à la gloire et à la fortune, cherchant pour certains à se faire affranchir⁴.

De fait, les musiciens avaient leur spécialité instrumentale et intervenaient dans un contexte précis. La plupart travaillait dans le monde du spectacle et des divertissements⁵. Ils participaient à l'*otium* romain en se produisant au théâtre, à l'amphithéâtre, au cirque, dans l'arène ou encore dans un cadre domestique. À ce propos, la présence à domicile d'un esclave jouant de la cithare est très appréciée sous l'Empire⁶. Et pour cause, le musicien le plus valorisé durant cette période est le citharède virtuose qui se produit dans les *ludi* (fêtes publiques), dans des manifestations privées, mais surtout dans les agônes (concours musicaux) qui font sa notoriété⁷.

D'autre part, les métiers de la scène ont permis à des femmes musiciennes de se hisser dans les plus hautes sphères de la société romaine, notamment auprès d'importants patriciens⁸. Elles pouvaient faire partie de la suite ordinaire des princes, voire en devenir leurs concubines. Pour le reste, la plupart des musiciennes sont d'humble condition, exerçant leur art et leurs charmes dans les festins et les banquets. D'autres, ont des activités plus respectables en accompagnant les sacrifices domestiques ou les chants nuptiaux⁹.

Les musiciens les plus modestes sont des esclaves au service de familles riches et puissantes, ou alors rattachés à une corporation appelée *collegia*. Apparue au I^{er} siècle av. J.-

1 *Ibid.*

2 PERNON Gérard, *Histoire de la musique*, Paris, Éditions Jean-Paul Grisserot, 1998, p. 12.

3 VENDRIES Christophe, « Considérations sur le statut du musicien dans la Rome antique », *op. cit.*, p. 217-222.

4 *Id.*, p. 225.

5 VENDRIES Christophe, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire Romain : Étude historique et archéologique, IIe siècle av. J-C - Ve siècle ap. J-C*, Paris, L'Harmattan, « Histoire ancienne et Anthropologie », 1999, p. 285-286.

6 *Id.*, p. 286.

7 VENDRIES Christophe, « Le citharède à Rome, les raisons d'un succès ininterrompu sous l'Empire », *Musique à Rome*, Christophe Vendries coord., Dossier d'archéologie n° 320, Dijon, Faton, Mars/Avril 2007, p. 47.

8 « Femmes de Rome » [en ligne], *Histoire pour tous*, disponible via <http://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/85-antiquite/4625-femmes-de-rome.html> [consulté le 15/07/2016].

9 PÉCHÉ Valérie, « Tibicinae, fidicinae, citharistriae, psaltria: femmes musiciennes de la comédie romaine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 80, fasc. 1, 2002. Antiquité - Oudheid. pp. 133-157.

C., c'est une association de regroupement volontaire de droit privé qui loue ses services aux plus riches, composée majoritairement de musiciens affranchis¹. Selon leur spécialité, ils participaient aux cérémonies officielles, aux cultes publics, aux cultes religieux, aux jeux ou aux prestations théâtrales. Appartenir à un collège est un moyen d'accéder à une certaine forme de reconnaissance civique et sociale², conférant aux musiciens, esclaves et affranchis, un statut particulier et respectable³. Pour Nicolas Tran, « L'appartenance à une association constituait donc un puissant vecteur d'intégration sociale. À la fois intimement liées et distinctes, la vie professionnelle et la vie collégiale contribuaient toutes deux à la définition de l'identité sociale et civique des musiciens romains. »⁴ Citons encore les *symphônai*, actifs durant les deux ou trois premiers siècles de notre ère. Ce sont des troupes itinérantes profanes constituées de musiciens et de danseurs, engagées par de riches particuliers, rarement par des institutions publiques, pour un nombre de jour déterminé qui n'allait généralement pas au-delà d'une semaine. Faire partie d'une telle troupe garantissait une protection juridique⁵. Bien entendu, les musiciens de rue et itinérants connaissent une situation plus instable.

2.2.3. Une catégorie de musiciens à part

Cependant, une autre catégorie de musiciens existait parallèlement. Il s'agit des musiciens du culte employés dans les temples ou ceux de l'armée, qui bénéficiaient d'un statut spécial car ils n'avaient pas pour fonction de se produire sur scène, mais d'être au service de la Cité, comme l'écrit Alexandre Vincent à propos des *aenatores*. C'est une catégorie spéciale de musiciens professionnels qui formaient à Rome un collège. Le terme désigne les joueurs de trompe, c'est-à-dire les *tubicines* (joueur de *tuba*), *cornicines* (joueurs de *cornu*), *bucinatores* (joueurs de *bucina*) et les *liticines* (joueurs de *lituus*)⁶, qui interviennent soit dans un contexte militaire soit civil. Dans ce dernier cas, seuls les *tubicines* et les *cornicines* sont sollicités, parfois accompagnés par d'autres instruments selon les occasions, tel le *lituus*. Les *aenatores* sont des musiciens de processions prenant part aux cortèges funéraires ou qui conduisent au cirque. Ils sont également impliqués dans le déroulement des jeux, lors de la convocation des

1 VINCENT Alexandre, « Les collèges de musiciens. Pratiques professionnelles et insertion civique », *Collegia : le phénomène associatif dans l'Occident romain*, Monique DONDIN-PAYRE, Nicolas TRAN dir, Pessac, Ausonius Editions, « Scripta antiqua 41 », 2012, p ; 183-198.

2 TRAN Nicolas, « Les associations de musiciens à Rome et en Italie », *Musique à Rome*, Christophe Vendries coord., Dossier d'archéologie n° 320, Dijon, Fatou, Mars/Avril 2007, p. 30-33.

3 VENDRIES Christophe, « Considérations sur le statut du musicien dans la Rome antique », *op. cit.*, p. 226.

4 TRAN Nicolas, *op. cit.*, p. 33.

5 BÉLIS Annie, *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris, Hachette Littératures, « La vie quotidienne », 1999, p. 63-66.

6 Le *tuba* est une trompe droite, le *cornu* une trompe recourbée, la *bucina* un buccin, et le *lituus* une longue trompette dont l'extrémité est courbée.

comices centuriates¹, dans les actes de condamnations à mort. Ainsi, les *aenatores* sont à la fois au service des cultes et de la Cité. Ce service musical pour les cités est exercé aussi bien par des affranchis que des ingénus², et qui bénéficiaient d'un statut social important qui les distinguait des musiciens professionnels. Dès lors, cette position est due à leur pratique musicale perçue comme un service civique, et à sa valorisation à partir du règne d'Auguste (63 av. J.-C. - 14 ap. J.C.), bénéficiant alors d'une considération appréciable de la part du régime impérial³.

Enfin, au sein même de l'armée romaine se trouvaient des soldats voués à la pratique musicale, indispensable à la vie et aux opérations militaires. *Tubicines*, *cornicines*, et *bucinatores* sont présents dans les différents corps de troupe qui constituaient l'armée romaine. Leur principale fonction était de transmettre les ordres aux soldats durant les batailles. Les *tubicines* lancent l'attaque, sonnent la retraite ou la victoire. Les *cornicines* s'adressaient aux *signiferi*, porteurs des emblèmes de chaque centurie, permettant aux soldats de suivre les ordres de leurs supérieurs. Par ailleurs, A. Vincent précise que cette musique militaire avait une fonction morale, à savoir d'encourager les soldats au combat. Les *bucinatores* ont plutôt joué un rôle dans le quotidien des campements, comme sonner la fin du repas, l'heure de la relève pour les sentinelles de nuit. Parmi leurs obligations, ils devaient aussi accompagner les actes religieux dans les camps. Quant à leur statut au sein de la hiérarchie militaire, ce sont des musiciens gradés puisqu'ils sont rattachés aux *principales*, l'équivalent des sous-officiers. Entre eux, une hiérarchie prévaut avec au sommet les *tubicines*, suivit des *cornicines* puis des *bucinatores*. S'ils n'ont pas la possibilité d'évoluer dans les grades, ils bénéficient de l'*immunis*, qui les dispense de corvées, et d'une meilleure solde⁴.

Depuis la Préhistoire, au-delà de la distraction ou de la joie qu'il peut apporter, le musicien, grâce à son art, communique avec les dieux, réunit les membres de sa communauté en favorisant des liens sociaux et affectifs, contribue à asseoir l'autorité politique du roi. Il a

1 Une des assemblées politiques les plus importantes de la vie politique républicaine.

2 Dans le droit romain, ce terme désigne l'homme né libre et qui n'a jamais été dans une légitime servitude ; s'emploie en opposition à « affranchi ».

3 VINCENT Alexandre, « Les *aenatores*, une catégorie de musiciens au service de la cité », *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome, actes de la table ronde internationale tenue à Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon, Sibylle EMERIT éd., Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, « Bibliothèque d'étude », n. 159, 2013, p. 239-257.

4 VINCENT Alexandre, « Les musiciens de l'armée romaine impériale », *Musique à Rome*, Christophe VENDRIES coord., *Dossier d'archéologie n° 320*, Dijon, Faton, Mars/Avril 2007, p. 34-39.

une fonction sociale. Dans les civilisations mésopotamiennes, la professionnalisation des musiciens se fait à travers l'instauration d'un système de patronage (ils mettent leur savoir-faire au service de leur employeur). Si les sociétés du Proche-Orient anciens ont promu le métier de musicien, celles du monde gréco-romain opèrent une mutation ambivalente de cette profession, à la fois méprisée (relevant de l'artisanat) et admirée, alors que l'étude scientifique et philosophique de la musique est valorisée. Dès lors, cette dévalorisation a eu pour conséquence d'éloigner peu à peu, en Occident, le musicien de sa fonction sociale qui prévalait depuis la période préhistorique. Même s'ils ont toujours un rôle dans le culte religieux, annonciateur et fonctionnel, l'art du musicien se retrouve cantonner essentiellement à l'agrément et aux divertissements, posture qui a subsisté durant de nombreux siècles en Europe.

Au temps du Moyen-Âge en Occident

Si les civilisations anciennes du Proche-Orient opèrent une première mutation du statut social du musicien, celui-ci conserve toujours sa fonction originelle, c'est-à-dire contribuer au bon fonctionnement de la Cité-État (actes religieux et politiques) et à « prendre soin » de ses habitants (médecine, chants d'amour, de travail). En professionnalisant son métier, elles lui permettent d'accéder, dans le cadre d'un système de patronage auprès de l'élite, à un rang élevé dans la société. Cependant, le monde gréco-romain conçoit l'activité musicale rémunérée comme dégradante et la relègue au rang de l'artisanat, tout en accordant des vertus éducatives, sociales et politiques à la pratique instrumentale et chorale, particulièrement dans l'ancienne Grèce. Dès lors, le musicien entre dans un « régime artisanal du métier », pour reprendre les termes de la sociologue Nathalie Heinich¹. Quant à la Rome antique, elle réserve cette profession exclusivement aux esclaves et aux affranchis, la pratique amateur étant bornée à un cadre strictement privé. Toujours employés à des fonctions utilitaires (banquets, rites, armée, annonceurs public), les musiciens gréco-latins peuvent cependant, grâce à leur talent, accéder à une reconnaissance sociale à travers les concours ou le vedettariat, particulièrement chez les Romains. Ainsi, à la fois méprisé et admiré, la civilisation gréco-romaine relègue le musicien de plus en plus au monde du spectacle et du divertissement. Adoptée dès le Moyen-Âge, cette nouvelle fonction subsiste durant de nombreux siècles, jusqu'à ce que les sociétés industrielles du XIX^e siècle aient cherché à réhabiliter le rôle social de l'art, y compris la musique.

3.1. Rappel historique

La pression croissante des Barbares aux frontières septentrionales de l'Empire Romain, les difficultés financières de certaines villes et les problèmes de successions impériales ont abouti à des guerres civiles. Ces facteurs viennent fragiliser la civilisation romaine, attaquées par les incursions sur son territoire des Francs, des Alamans ou encore des Goths. Dans le même temps, la société romaine progresse vers une plus grande tolérance de la chrétienté qui

1 HEINICH Nathalie, *Sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, « Repères », 2004.

conduit Constantin à promulguer l'Édit de Milan en 313, autorisant la liberté de culte. Avec l'Édit de Thessalonique, décrété par Théodose I^{er} le Grand (346-395) en 380 après s'être converti, le christianisme devient religion officielle de l'Empire romain. Dès lors, les églises se développent dans tout l'Empire et un gouvernement ecclésiastique, qui résista aux troubles du v^e siècle, s'établit¹. Par ailleurs, l'Empire étant devenu trop grand pour être gouverné par un seul homme, et afin d'assurer une meilleure défense, Théodose I^{er} le Grand décide d'une corégence² – effective à sa mort en 395 – en confiant à ses deux fils, Honorius (384-423) et Arcadius (377-408), la partie Occidentale au premier et la partie Orientale de l'Empire au deuxième³. Cependant, la menace grandissante des Huns et les invasions barbares mettent à rude épreuve l'Empire d'Occident. En 410, Rome est aux mains des Wisigoths menés par Alaric I^{er} (370 env.-410). Mais le coup de grâce fut porté lorsque Odoacre (433 env.-493) prend Rome et dépose Romulus Augustule (461 env.-?) en 476. Cet événement marque la fin de l'Empire Romain d'Occident.

Ainsi, une nouvelle période de l'Histoire commence, le Moyen-Âge, et donne naissance à une civilisation qui finit par se substituer à celles de l'Orient. En effet, les nouveaux royaumes naissant sur les territoires de l'ancien Empire romain d'Occident changèrent la structure sociale et politique de l'Europe occidentale qui prévalut ensuite durant plusieurs siècles. Le déclin de la civilisation urbaine a abouti à la constitution d'une société agraire basée sur le servage⁴, le système féodal. La société médiévale se caractérise par le poids de la religion qui imprègne toute la vie publique et privée, grâce à la suprématie papale de Grégoire le Grand (590-604) en établissant fermement la puissance mondiale de la papauté⁵. De plus, la structure sociale est très hiérarchisée, chacun reste à la place qui lui est assignée, et la société se divise alors en trois ordres : ceux qui prient, ceux qui combattent et ceux qui travaillent. La période est fortement marquée par de nombreux conflits, en particulier de la chute de l'Empire romain d'Occident jusqu'aux alentours de l'an mille, les épidémies, les famines. Devant tous ces troubles, l'Église représente un élément de stabilité et d'unité. Cette unité spirituelle se traduit par la christianisation de l'Europe et le développement des paroisses. Cela s'est concrétisé par la construction d'églises, de cathédrales, de couvents et de monastères, qui assurent également dans un premier temps la survie de la culture classique, devenant les principaux centres du

1 HOPPIN Richard H., *La musique au Moyen-Âge*, Vol. 1, Liège, Mardaga, 1991, trad. par Nicolas MEEÛS et Malou HAINE, p. 13-43.

2 Cette situation n'est pas inédite dans la mesure où Théodose I^{er} le Grand reproduit ce qui avait existé de 364 à 375, avec les co-empereurs Valentinien (321-375) et Valens (328-378).

3 PÉRIN Patrick, « PARTAGE DE L'EMPIRE ROMAIN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/partage-de-l-empire-romain/> [consulté le 4 août 2016].

4 HOPPIN Richard H., *op. cit.*

5 *Ibid.*

savoir et d'enseignement entre les VII^e et VIII^e siècles. D'ailleurs, la plupart des penseurs et des artistes étaient alors des clercs¹, dans un monde où l'aristocratie était illettrée et ignorante, occupée par la guerre et les plaisirs². En effet, après la chute de l'Empire romain d'Occident, le savoir du monde antique subsiste grâce aux moines irlandais et de Northumbrie³ qui ont copié, étudié et commenté les écrits des anciens. À ce titre, Boèce, Cassiodore ou encore Isidore de Séville ont également œuvré à la préservation de ce patrimoine entre les V^e et VI^e siècles, avant d'assister à une renaissance des lettres latines en Occident, notamment sous l'empire carolingien (VIII^e siècle).

3.2. Place de la musique dans le monde médiéval

Cette vue d'ensemble permet de mieux appréhender le contexte dans lequel la musique et les musiciens du Moyen-Âge évoluent. Ajoutons qu'avec la naissance du christianisme, la musique se retrouve étroitement liée à son déploiement et à l'essor de l'Église. Parallèlement, la musique profane subsiste toujours, accompagnant les différentes activités humaines, les événements importants de la Cité. Cependant, la musique médiévale « [...] est encore régie par des considérations métaphysiques et religieuses héritées de la Grèce antique. [...], la pensée médiévale assujettit la musique à la théorie pythagoricienne qui en fait un art des nombres rendu audible, [...] »⁴ En effet, Saint Augustin (354-430) définit dans *De Musica* la musique comme la science des nombres qui régissent tout l'univers. Pour le philosophe latin Boèce (480-524), la musique est la science de toutes les proportions, considérant qu'elle est plus importante d'un point de vue scientifique qu'esthétique, dans la mesure où elle est un art de la conduite et de la raison⁵. C'est ainsi qu'il l'introduit dans les arts libéraux, notamment dans le *quadrivium*. Depuis l'Antiquité hellénistique et romaine jusqu'au Moyen-Âge, les arts libéraux représentent l'ensemble des disciplines intellectuelles fondamentales, divisées en deux cycles : le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique) et le *quadrivium*⁶ (arithmétique, géométrie, astronomie et musique)⁷. Ces connaissances étaient indispensables à l'étude de la

1 GÉNICOT Léopold, « MOYEN ÂGE - Le monde médiéval », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/moyen-age-le-monde-medieval/> [consulté le 05/08/2016]

2 *Ibid.*

3 Royaume anglo-saxon qui était situé dans le nord de l'actuelle Angleterre, formé par la réunion des royaumes de Deira et de Bernicie (VI^e – X^e siècles) et évangélisé au VII^e siècle par les moines irlandais. (source : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Northumbrie/135576> [consulté le 05/08/2016]).

4 VIVÈS Vincent, *La musique. Anthologie littéraire et philosophique*, Paris, Buchet Chastel, 2011, p. 17.

5 *Ibid.*

6 D'après le médiéviste Robert Folz (1910-1996), il faut attendre la fin du X^e siècle pour assister à un enseignement systématique du *quadrivium* dans certains centres comme Reims ou Chartres.

7 FOLZ Robert, « ARTS LIBÉRAUX ». In *Universalis éducation* [en ligne], *Encyclopædia Universalis*,

théologie fondée sur l'Écriture Sainte, afin de pouvoir la comprendre et l'interpréter¹. Par ailleurs, Boèce conçoit la musique sous trois aspects qu'il nomme *musica mundana* (musique des sphères), *musica humana* (perception du corps et de l'âme) et *musica instrumentalis* (imitation de la nature par la voix et les instruments). Cela dit, il considère la musique vocale comme étant supérieure à la musique instrumentale dans la mesure où la première nous met en lien avec la *musica mundana*. C'est pourquoi le monde médiéval a donné la primauté à la musique vocale.

Ainsi, durant toute la période médiévale, on distingue le *musicus theoreticus*, l'intellectuel spécialiste de la théorie musicale ayant une position très respectée, du *musicus practicus* qui exécute la musique mais se trouve méprisé par sa pratique². Au regard de cette dichotomie, on comprend que la notion de travail est toujours autant dépréciée que dans l'Antiquité gréco-latine. C'est pourquoi une distinction était faite entre les arts libéraux qui privilégient l'activité de l'esprit, et les arts mécaniques qui font appel au travail manuel, à un savoir-faire, ou au travail des machines, considérés comme serviles. Les individus relevant de cette deuxième catégorie, quel que soit le métier exercé, sont pour la plupart des artisans, ayant un statut subalterne dans la hiérarchie sociale médiévale. Cependant, à partir du XI^e siècle, avec l'essor des villes et du commerce, toutes les activités artisanales et marchandes finissent par se regrouper et s'organiser en corporations³, devenant des acteurs essentiels de la vie médiévale⁴. Grâce à cette association professionnelle, artisans et marchands réglementent leurs professions et défendent leurs intérêts, dont peintres, architectes, sculpteurs et musiciens.

Nonobstant, la musique occupe une place prépondérante dans le quotidien médiéval, selon Françoise Ferrand⁵. Présente dans la liturgie, les fêtes sacrées, les processions, sur la place des villes et des villages à diverses occasions, la musique, et particulièrement le chant, rythmait la vie collective et privée. De manière générale, toutes les catégories sociales écoutent les mêmes mélodies grégoriennes, le répertoire des trouvères et des troubadours diffusé par les jongleurs, comme il existait un brassage musical entre le profane et le sacré⁶. Ainsi, « l'acte musical était par nature social et, associant le plaisir de l'oreille à l'éducation morale, relevait

disponible via <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arts-liberaux/>, [consulté le 05/08/2016].

1 *Ibid.*

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 26 et 48.

3 Elles vont subsister jusqu'à la fin du XVIII^e siècle (France), début du XIX^e siècle.

4 « La ville » [en ligne], *L'enfance au Moyen-Âge*, disponible via <http://classes.bnf.fr/ema/ville/ville/index6.htm>, [consulté le 15/08/2016].

5 Enseignant-chercheur en Littérature Française et musicologue, maître de conférences honoraire à l'Université de Paris X, écrivain et journaliste à Resmusica.

6 FERRAND Françoise, « Avant-propos », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999, p. 7-12.

du politique et du religieux tout uniment. »¹

3.3. Les musiciens médiévaux

Dans son remarquable ouvrage *Musicos y Contexto* (2010), le musicologue espagnol Roberto Lucio Pajares Alonso² retrace le contexte social, économique et politique dans lequel les musiciens ont vécu depuis l'Antiquité grecque jusqu'à nos jours. Selon lui, la figure du musicien médiéval se décline sous trois catégories : le musicien d'église, le musicien « autonome » et le musicien de cour. Dès, à l'image de la société médiévale, une hiérarchie prévalait pour les musiciens selon, d'une part, le contexte dans lequel ils exercent leur fonction, et d'autre part selon l'instrument joué. En effet, les instruments au Moyen-Âge sont divisés selon leur intensité sonore. C'est ainsi que l'on distingue les instruments hauts (cors, trompes, tambours, timbales, hautbois) des instruments bas (instruments à cordes et certains instruments à vent). Marqueur social, culturel et religieux, cette dualité haut/bas revêt toute une symbolique au Moyen-Âge qui, comme le rappelle L. Charles-Dominique, représente une spatialisation de la pensée.

« Il y a donc, à cette époque, une mise en ordre du monde, du cosmos, de la société et de l'homme, de son environnement, totalement assujettie à une pensée dominée par le dualisme qui, loin d'être une simple convention, régissait toute la vie terrestre, à l'image de la vie céleste idéalisée. [...] la bipolarité instrumentale médiévale en hauts et bas instruments [...] est de toute première importance, car elle introduit une dimension symbolique, religieuse, philosophique, dans un domaine (celui de la classification organologique) qui n'était jusque-là dominé que par une certaine forme de rationalité objectivante. En choisissant la métaphore de la verticalité, l'homme médiéval a recentré singulièrement la question du volume sonore parmi ses préoccupations religieuses et morales. »³

Ainsi, le haut et le bas ont des connotations cosmogoniques, sociales et morales. Sur le plan social, c'est le haut qui prédomine, tandis que le bas est vil et méprisé. Seulement, la religion chrétienne introduit une autre signification de cette opposition, basée sur la morale religieuse. En effet, si le haut représente le ciel, Dieu ou le paradis, et le bas l'enfer et le mal, sur Terre le haut corporel et sonore représente l'excès et l'orgueil, et le bas l'humilité du chrétien. Dès lors, les instruments ayant un rôle essentiel dans la ritualisation sociale, politique et religieuse ont été marqué par l'opposition haut/bas, laissant certain dans

1 LOBRICHON GUY, « La mémoire de Rome », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999, p. 13-21.

2 Il enseigne l'histoire de la musique au *Conservatorio Profesional de Música de Palencia*.

3 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Les hauts et les bas instruments : pour une anthropologie du sonore », *L'instrumentarium du Moyen-Âge : la restitution du son*, Welleda MULLER dir., Paris, L'Harmattan, « Univers musical », 2015, p. 14-15.

l'ambiguïté comme le violon, certaines flûtes, les cornemuses, la vielle à roue ou certains tambours¹. Par conséquent, les instruments bas sont connotés religieusement, en particulier les instruments à cordes, et les instruments hauts renvoient au monde profane, diabolique et sorcellaire². Selon L. Charles-Dominique, les instruments à cordes ont une forte allégorie christologique, en particulier la cithare et le psaltérion. En effet, la patristique fait métaphoriquement des cordes, provenant de boyaux d'ovins, un matériau d'origine humaine, christologique ; les chevilles sont à l'époque appelées dés ou clous. Dès lors, les instruments à cordes sont faits de chair christique tendue sur du bois à l'aide de clous, symbolisant la Croix. Quant aux instruments à vent, ils ont un usage profane, pastoral ou politique (blason sonore). De plus, le vent symbolise la mort et l'orgueil, le diable et propage les maladies.

3.3.1. Les musiciens d'église

Dans les premiers temps du Moyen-Âge, les monastères puis, à partir du XII^e siècle, les collégiales et les cathédrales auxquelles sont rattachées des maîtrises, ou maîtrise des enfants de chœur en France³, sont les seuls centres de diffusion et d'enseignement de la musique. À cette époque, on assiste également à la sécularisation de l'enseignement théorique de la musique dans le cycle des études universitaires. Mais les principaux acteurs musicaux sont les chanteurs et les compositeurs ecclésiastiques, appelés chantres ou *cantor*, qui occupent une place élevée. Ceux-ci, recrutés enfants et entretenus par les chapitres⁴ pour assurer un service choral, commencent leur carrière musicale vers l'âge de sept ans dans les maîtrises⁵. Ce sont comme des conservatoires qui assurent à la fois une éducation musicale, religieuse et générale auprès des enfants sélectionnés, issus de milieux modestes d'artisans, de ministériels⁶ ou de paysans, ce qui est pour eux une vraie promotion sociale leur offrant un meilleur avenir⁷.

Comme les chantres, ces enfants, en moyenne huit, chantent dans le chœur durant la messe et les offices quotidiens. Leur présence dans l'office est d'ordre symbolique : ils représentent les anges qui entonnent un chant pur⁸. Généralement, les jeunes chanteurs

1 CHARLES-DOMINIQUE Luc, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°14 [en ligne], 2001, disponible via <https://ethnomusicologie.revues.org/108> [consulté le 01/10/2016].

2 CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Les hauts et les bas instruments : pour une anthropologie du sonore », *op. cit.*, p. 13-26.

3 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 51.

4 Assemblées tenues par des chanoines.

5 DEMOUY Patrick, « Les *pueri chori* de Notre-Dame de Reims », *Le clerc séculier au Moyen-Âge : XXII^e congrès de la S.H.M.E.S (Amiens, juin 1991)*, Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993, p. 135-150.

6 Ce sont des serfs chargés de fonctions de gestion domaniale.

7 DEMOUY Patrick, *op. cit.*

8 DEMOUY Patrick, *op. cit.*

finissent par entrer dans les ordres à l'âge adulte, devenant à leur tour chantres, voire compositeur pour les plus talentueux. Au ^{xiii} siècle, la plupart restent là où ils ont été formés mais à partir des ^{xiv} et ^{xv} siècles, ils n'hésitent pas à se rendre dans d'autres cathédrales ou dans les cours à la recherche de meilleurs postes, dont le plus prestigieux et lucratif est d'appartenir au chœur papal.

En plus de contribuer à tous les offices, le chantre a pour rôle au sein des maîtrises de sélectionner les chanteurs et les enfants du chœur, d'assurer leur formation musicale, d'organiser les répétitions et choisir les chants à interpréter. Bien souvent, il endosse aussi des responsabilités administratives, de supervision et d'exécution des services de l'église¹. Pour ces hommes lettrés, la carrière musicale est totalement secondaire dans la mesure où, pour eux, la musique est un devoir au sein de la communauté religieuse, n'ayant d'autre fin que d'exalter Dieu² dans la pratique du plain-chant. En plus de leur fonction musicale, ils assurent leurs fonctions religieuses. Par ailleurs, le musicien et le compositeur sont anonymes et aucune distinction n'est faite entre ces deux activités ; le compositeur est généralement son propre interprète.

À partir du ^{xii} siècle, presque tous les monastères, les églises et les cathédrales comptent un chœur d'hommes qui se spécialise à mesure que le style polyphonique s'impose. Occasionnellement, des musiciens ou un organiste peuvent accompagner ce chœur, mais c'est l'orgue qui finit par s'imposer dans la musique liturgique, symbole instrumental de la religiosité notamment pour son caractère harmonique et polyphonique³. L'organiste appartient au chœur des chapelles et des églises, se situant au même niveau hiérarchique que les chantres. Principalement recruté parmi les religieux, des laïcs peuvent également assurer cette fonction.

3.3.2. Les musiciens « autonomes »

Par « autonome », R. L. Pajares Alonso désigne les musiciens itinérants et libres de toutes attaches institutionnelle ou seigneuriale. De basse condition sociale et dépréciés par l'Église, ils cherchent à vivre uniquement de leur activité musicale, allant là (de villes en châteaux) où ils peuvent tirer un profit matériel grâce à leur talent. Au Moyen-Âge, ce type de musicien est incarné par les goliards et les jongleurs. En effet, les premiers sont des clercs étudiants pauvres qui n'ont su atteindre une position stable au sein de l'Église et deviennent des poètes-

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 49.

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. Cit.*, p. 26

3 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *op. cit.*

musiciens itinérants vivant en marge des institutions qui les avaient formés¹. Menant une vie indépendante et dissolue, ils chantent le jeu, le vin, l'amour et la satire sociale (religieuse comme profane) dans les villes, les tavernes et les cours des XII^e et XIII^e siècles². Cependant, le figure du musicien « autonome » la plus répandue dans l'Europe médiévale est celle du jongleur.

L'origine de ce mot, *joculatore*, signifie le joueur, l'amuseur, qui généralement colporte les poésies et les chansons des troubadours. Artiste polymorphe, il est à la fois chanteur, musicien, acteur, danseur, conteur, acrobate, saltimbanque³. Il se produit à diverses occasions (mariages, banquets, tournois par exemple) et dans toutes les sphères sociales : en milieu rural, urbain, privé, public, en intérieur comme en extérieur, dans les cours ecclésiastiques et profanes. Dans un contexte courtois, ils peuvent être amenés à accompagner de leur instrument un troubadour⁴. Socialement au bas de la hiérarchie médiévale, le jongleur est un individu rarement instruit qui peut être issu de différentes conditions : fils d'artisans, nobles de naissance, étudiants, mendiants aveugles ou bohémiens. La profession est également pratiquée par des femmes, des jongleresses, qui connaissent aussi une condition sociale basse⁵. Privés de revenus stables, le statut précaire des jongleurs les oblige à accepter des emplois en dehors de leurs talents artistiques tels que domestique, scribe ou guérisseur⁶. Au sein même de cette catégorie de musiciens, une hiérarchie sociale existe, allant du mendiant au jongleur régulièrement admis dans les cours – ces derniers étant rétribués selon la générosité du mécène (en nature, vêtement, nourriture, armes, sauf-conduits, chevaux) –, comme elle semble résulter des instruments de musique joués, hauts ou bas.

D'autre part, les jongleurs qui composent et se produisent dans les cours peuvent accéder à des niveaux de fortune et de considération notables. Ainsi, une minorité d'entre eux ont cherché à se sédentariser auprès de personnes de haut rangs, où ils étaient protégés et entretenus, mais seulement pour un temps déterminé. La brièveté des engagements les amène à accumuler les employeurs occasionnels pour subsister, tout en étant à la recherche permanente de nouveaux mécènes, de nouveaux publics. Cette situation les oblige à l'errance, à voyager de cour en cour à la recherche de meilleurs émoluments, se retrouvant marginalisés

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 29.

2 Cf. LE GOFF Jacques, « Les Goliards », *Les intellectuels au Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2000, 1^o éd. 1957.

3 CHARLES-DOMINQUE Luc, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *Instruments à cordes du Moyen-Âge : actes du colloque de Royaumont 1994*, Christian RAULT dir., Grâne, Éditions Créaphis, 1999, p. 29-47.

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 28.

5 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 52.

6 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 53.

par la société¹. De plus, R. L. Pajares Alonso précise que les jongleurs « [...] n'ont pas de droits légaux et sont considérés sans honneur, sans crédibilité, on ne leur permet pas de prêter serment, et sont parfois traités comme des délinquants. Le musicien médiéval itinérant n'est pas éligible pour le service militaire. »² Selon L. Charles-Dominique, l'Église distinguait les jongleurs de cour, ceux qui chantent les chansons de gestes et les vies des saints, des jongleurs qui « [...] vivent dans le vice, le plaisir, fréquentent les filles et les tavernes, se livrent aux jeux d'argent et de hasard, pratiquent les activités diaboliques du jeu instrumental et de la danse. »³ Ainsi, le jongleur représente le diable et le ciel lui est interdit, cependant qu'il pratique son art dans des monastères et parfois des églises⁴.

Cependant, avec l'apparition du corporatisme au XII^e siècle, au moment de la révolution communale en France, les musiciens s'organisent eux aussi en corporations, guildes ou confréries. La Confrérie des Jongleurs et Bourgeois d'Arras, sous le patronage de Notre-Dame des Ardentes, est la première à avoir été fondée par des jongleurs au XII^e siècle. Selon L. Charles-Dominique, ce phénomène est probablement d'origine politique, dans la mesure où les XII^e et XIII^e siècles « [...] voient l'émergence d'une bourgeoisie urbaine, de groupes sociaux et professionnels officiellement constitués en corporation, et enfin de gouvernements urbains. Il s'ensuit une sourde lutte de pouvoir, les nouveaux droits et privilèges urbains, ainsi que la pression corporative empiétant sur les prérogatives seigneuriales. »⁵ De plus, l'offre d'emplois stables contribue à ce que les musiciens se fixent en ville ou à la cour et deviennent des citoyens.

« Il est donc vraisemblable que c'est l'émergence de nouveaux pouvoirs et de nouveaux groupes sociaux entraînant une forte rivalité et une formidable lutte d'influence et d'identité, qui est à l'origine de la sédentarité, de la citoyenneté, de l'emploi durable des musiciens, de l'apparition du concept de *ménétrier*, de l'organisation corporatiste chez les musiciens et de la constitution de corps de musique stables et renommés. »⁶

Aussi, les confréries et corporations deviennent des centres de formation professionnelle. Ce sont des associations hiérarchisées et codifiées, mi-religieuses et mi-professionnelles. En effet, pour accéder à la profession, il faut d'abord être apprenti, puis compagnon avant de réaliser un « chef-d'œuvre », pour devenir maître, reconnaissance obligatoire pour l'exercice du métier. Les maîtres ont des obligations religieuses et des devoirs au sein de la corporation. Les membres de la corporation doivent appliquer des règles de vie bonne et honnête, avoir de

1 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *op. cit.*, p. 29-47.

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 54.

3 CHARLES-DOMINIQUE LUC, *op. cit.*, p. 31.

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 54.

5 CHARLES-DOMINIQUE LUC, *op. cit.*, p. 33.

6 CHARLES-DOMINIQUE LUC, *op. cit.*, p. 33-34.

bons rapports avec leurs confrères et leurs employeurs. Appartenir à une corporation permet d'accéder à un statut social honorable et assure une assistance d'aide. Dès lors, jusqu'à la fin du Moyen-Âge, de nombreux musiciens adhèrent à ces organisations qui peuvent être des ensembles de cours ou municipaux par exemple. Cependant, ce système ferme peu à peu ses portes aux musiciens étrangers.

Autour du XIII^e siècle, la condition du jongleur connaît une mutation grâce à l'organisation en corporation de leur métier et en entrant durablement au service des seigneurs. Dès lors, la spécialisation musicale et la sédentarisation en milieu urbain mettent fin à son errance, conduisant progressivement à la disparition du mot jongleur pour être remplacé par un autre terme qui désigne ce nouveau type de musicien, le ménestrel. Dès le XIV^e siècle, ils s'organisent en corporations, dont la première, la Confrérie de Saint-Julien des Ménestriers, date de 1321 à Paris. Les ménestrels proposent leurs services aux riches bourgeois et aux nobles. Ces derniers ont de plus en plus manifesté la volonté de garder dans leur château ces musiciens en leur offrant un emploi à gage, condition qui offre une certaine stabilité et protection. De plus, à partir du XIV^e siècle, la musique devient un enjeu important pour les élites qui, par le mécénat, font montre d'une aisance et d'une puissance sociale en entretenant un service musical. Comme le souligne Olivier Cullin, la musique se met à exprimer le pouvoir du mécène, souvent un mélomane. « Faire du prince un homme brillant par la culture devient une vertu majeure et la musique dans sa réalité pratique (entretien d'une cour, d'une chapelle, commandes...) comme dans son incarnation esthétique doit rendre compte de sa magnificence. »¹

3.3.3. Les musiciens de cours

Au cours du XII^e siècle, la musique profane prend son essor avec à l'apparition de la poésie lyrique en Aquitaine au sein de la noblesse, dont l'invention mélodique est suscitée par le procédé de composition du trope². Ce courant à la fois poétique et musical s'est développé dans toute l'Europe grâce aux troubadours et aux trouvères. Les premiers font leur apparition à la cour d'Aquitaine, dont Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) est considéré comme le premier troubadour. L'origine de ce mot dérive de *trobar* (inventer, créer) et *tropar* (faire des tropes). Les troubadours sont des poètes-chanteurs de langue d'oc des XI^e et XIII^e siècles du sud

1 CULLIN Olivier, « L'ars nova », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999, p. 384-393.

2 Depuis le IX^e siècle, trope désigne une adjonction à un chant grégorien, c'est-à-dire un accroissement musical, textuel ou les deux. Selon Jacques Viret, les tropes relèvent de la paraliturgie et relient le chant grégorien au folklore. Cf. VIRET Jacques, *Le chant grégorien*, Paris, Editions Eyrolles, 2012.

de la France, dont l'œuvre fut reprise et enrichie au nord par les trouvères en langue d'oïl entre les XII^e et XIV^e siècles. Les sujets de leurs chansons sont assez variés : l'amour courtois, les légendes épiques, chansons de danses, chansons de croisade ou de toile par exemple.

Les troubadours et les trouvères appartenaient à une cour, soit en tant que courtisan soit en tant que musicien professionnel (de façon plus ou moins stable). Instruits et lettrés, cette catégorie de musicien a une condition sociale plus élevée que les jongleurs et les goliards. En effet, généralement issus de la noblesse, comtes, ducs et princes s'adonnent à cet art lorsqu'ils ne font pas la guerre, ainsi que les femmes, appelées *trobairitz*, comme la comtesse de Die et Azalais de Porcairagues (XII^e siècle) ou Clara d'Anduza (XIII^e siècle). D'autres sont issus de la basse noblesse tels les chevaliers appauvris, barons vassaux, seigneurs et nobles mineurs, la plupart d'entre eux étant des professionnels au service de riche patron, comme par exemple Rimbaut de Aurenga (XII^e siècle). Aussi, des trouvères d'origine bourgeoise, comme Guillaume le Vinier (XII^e siècle), ou humble, Marcabru (XII^e siècle) par exemple, ont réussi à atteindre une position sociale élevée. Certains d'entre eux voyagent de cour en cour (France, Espagne, Italie par exemple), cherchant toujours de meilleures conditions pour exercer leur art. Ils cherchent à se promouvoir en valorisant les seigneurs et leurs épouses, et ainsi obtenir des faveurs et des privilèges. En dehors de la France, il existe aussi l'équivalent des trouvères et des troubadours, tels le *Minnesinger* dans les territoires germanophones ou le *cantigueiro* dans les royaumes de Castilla y León qui chantent en galaïco-portuguais.

Dans le même temps, de nouvelles institutions musicales font leur apparition en Europe, les chapelles aristocratiques, notamment autour du XIII^e siècle. Lieu de culte privé d'un roi, d'un noble ou d'un haut représentant religieux, l'instauration de ces chapelles donne naissance à une nouvelle catégorie de musicien, le chanteur de chapelle. Ce sont des chantres, des chapelains, des diacres ou des prêtres qui sont recrutés et bénéficiant d'une solde fixe. Ils doivent à la fois maîtriser le plain-chant comme le chant polyphonique. S'ils sont recrutés uniquement pour assurer l'office de leur maître et chanter, il leur est demandé de composer et de chanter des pièces polyphoniques profanes pour les festivités du palais, comme d'accompagner leur maître en voyage. Cependant, cet emploi est peu stable et pousse les chanteurs de chapelle à se rendre dans une autre cour lors du décès de leur employeur ou de troubles politiques. Néanmoins, beaucoup de ces chanteurs bénéficiaient d'une notoriété grâce au poste occupé chez un seigneur. À partir du XIV^e siècle, les chapelles, rivalisant les unes avec les autres, offrent aux chantres un emploi alternatif à celui de l'Église. Au fil des siècles, le nombre de chanteurs augmentent et se trouvent augmentés d'instrumentistes, mêlant un personnel à la fois chapelain et de serviteurs laïcs. Selon R. L. Pajares Alonso, l'effectif

toujours grandissant de chanteurs et de musiciens dans les chapelles est lié au goût pour la pompe et la magnificence, au triomphe de la polyphonie et à l'importance sociale grandissante accordée à la musique¹.

Comme évoqué plus haut, les jongleurs qui sédentarisent leur art dans les villes ou dans les cours, aristocratiques ou ecclésiastiques, font apparaître en France autour du XIII^e siècle le ménestrel. Du latin *minister*, petit officier, ou *ministrellus*, serviteur en sous-ordre², ce nouveau type de musicien s'impose un peu partout en Europe : *ministril* (Espagne), *minstrel* (Angleterre), *menestrel* (Portugal), *menestrello* (Italie) *Spielmann* (Allemagne). Jouant plutôt des instruments à cordes, notamment la vièle, ils se forment d'oreille soit en autodidactes, soit dans des corporations³, ou encore lors de rencontres annuelles en période de Carême, moment de l'année durant lequel les fêtes n'étaient pas autorisées. Ces rassemblements, qui avaient lieu dans des villes importantes (Beauvais, Bruges, Paris, Ypres, Cambrai, Mons, Bruxelles, Saint-Omer), réunissaient sur plusieurs jours des ménestrels des confréries des villes et des cours, ainsi que des jongleurs. Ils échangent sur leurs pratiques et leurs techniques, forment les plus jeunes, apprennent de nouveaux morceaux, entretiennent ou achètent des instruments, jouent ensemble. La profession, qui peut se transmettre de père en fils, est également exercée par des femmes dont peu accèdent à une position respectable grâce à leur art⁴.

Par ailleurs, tous les ménestrels ne remplissent pas les mêmes fonctions selon l'instrument joué. Ceux qui jouent des instruments « bas » interprètent un répertoire à caractère intimiste, privé et de divertissement, seuls ou en petite formation (duo ou trio). Lorsqu'ils sont employés dans les maisons d'aristocrates, ils peuvent cumuler d'autres fonctions. Par exemple, ils peuvent être amenés à enseigner leur art auprès de leurs protecteurs, en tant que divertissement et pratique sociale ; assurer la fonction de valet de chambre (il s'occupe des vêtements et fait office de secrétaire), ou encore se voir confier des missions secrètes⁵. Les ménestrels qui jouent des instruments hauts (chalemie, la cornemuse, par exemple), ensemble de quatre ou cinq musiciens, ont pour fonction d'assurer la musique pour les danses de cour, d'agrémenter les banquets par des sonneries pour annoncer les services ou pour jouer entre chaque services. Ils animent ainsi tous types de fêtes et cérémonies, publiques et privées⁶.

Par ailleurs, signalons les ensembles de musiciens d'instruments hauts utilisés dans des circonstances publiques, codifiées et ritualisées dans les tournois, les banquets, les batailles,

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 56.

2 CHARLES-DOMINQUE Luc, *op. cit.*, p. 33.

3 La Corporation des ménétriers de Paris est la première à avoir été créée en 1321, pour devenir au XVII^e siècle la Communauté de Saint-Julien-des-Ménétriers.

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 59.

5 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 60.

6 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 60.

les processions et les entrées. Ce sont des joueurs de trompettes, trompes ou de timbales, ayant une fonction principalement héraldique en rendant audible les divers pouvoirs qui les engagent, sorte de blasons sonores sociaux et politiques qui personnifient nobles et personnes de haut rang¹. En effet, ils annoncent l'entrée et la sortie de leur seigneur dans la ville, au château, à table. Ils sonnent également le début et la fin des festivités, font office de messager, jouent dans les processions auxquelles leur maître participe, ou encore lors des couronnements et des tournois. L'Église voit d'un mauvais œil cette utilisation des instruments hauts au service de l'orgueil des seigneurs². Si les trompettistes et les timbaliers ont toujours fait partie du personnel des cours, ils se joignent de plus en plus à l'ensemble des musiciens. Enfin, on les retrouve dans le domaine militaire où ils ont pour fonction d'annoncer le début et la fin de la bataille, donner du courage aux soldats ou faire peur à l'ennemi, et de sonner la victoire.

Généralement, les musiciens séculiers ont une position sociale inférieure à celle des religieux. Dans un contexte courtois, ménestrels et sonneurs font partie du personnel d'une maison aristocratique, à qui l'on fait porter la livrée. Cependant, en Allemagne, les trompettistes ont une situation sociale plus importante car ils sont en relation directe avec les rois ou les seigneurs. Cela dit, certains ménestrels de cour pouvaient, de par leur prestige ou leur renommée internationale, bénéficier de privilèges³.

3.3.4. Les musiciens des villes

Avec l'essor des villes, la bourgeoisie veut imiter les loisirs et les coutumes aristocratiques, notamment à travers la pratique de la poésie lyrique. Cet art s'est particulièrement développé chez les artisans et les commerçants des villes allemandes au XIV^e siècle. Reprenant la tradition du *Minnesang*, poésie courtoise allemande des XII^e et XIII^e siècles, les *Meistersänger* exercent de manière amateur leur art du XIV^e au XVII^e siècles en se rassemblant une fois par semaine, au sein de corporations régies par des règles et des statuts, pour chanter et interpréter devant un jury des chansons qu'ils ont composé⁴.

Dans le même temps, les musiciens municipaux commencent à proliférer un peu partout en Europe au cours du XIV^e siècle. Il s'agit généralement de jongleurs qui ne sont pas employés dans une cour mais engagés par une ville pour assurer un service musical,

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 61.

2 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », CHARLES-DOMINIQUE LUC, *op. cit.*

3 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 62.

4 MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Vol. 1, Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1988, trad. par Jean Gribenski, Gilles Léothaud et al., p. 197.

rassemblant un effectif de trois ou quatre musiciens. En Allemagne on les appelle les *Türmer* ou les *waits* en Angleterre (les veilleurs) puisqu'ils logent dans la tour de guet qui marque les heures et permet de prévenir un incendie ou un danger par un signal musical. En dehors de ces fonctions, les musiciens municipaux jouent dans toutes sortes d'événements : festivités, visites officielles manifestations selon les circonstances la musique auprès de la population de la ville, voire, comme dans certaines villes germanophones, d'accompagner les services religieux. Si cette catégorie de musiciens connaît une situation précaire jusqu'au ^{xiv}^e siècle, l'organisation de leur métier en corporation a contribué à une meilleure considération sociale. « Ces musiciens sont des symboles acoustiques et visuels, surtout lorsqu'ils portent les couleurs de la ville ou ses insignes sur leurs vêtements ou leurs instruments. Le désir qu'à la ville de s'exhiber de manière ostentatoire est un facteur non dépréciable pour l'amélioration du statut social du musicien municipal. »¹

Au Moyen-Âge, si la musique est présente dans toutes les sphères de la vie, les musiciens connaissent entre eux une hiérarchie dans leurs fonctions musicales, qui est aussi un indicateur de leur position sociale, à l'image de la société médiévale. Ainsi, les musiciens d'église, chantres et organistes, sont mieux considérés que les autres, plus « autonomes », cherchant à vivre de leur art. Néanmoins, nous avons vu que ces derniers peuvent atteindre, plus rarement, à une considération et des conditions de vie meilleures. De plus, le musicien et le compositeur ne sont qu'une seule et même personne – contrairement à notre époque qui les distingue – souvent anonymes, même si quelques noms nous sont parvenus. D'ailleurs, le rôle et la position du compositeur commence à être reconnu à la fin du Moyen-Âge, notamment grâce aux premières œuvres qui commencent à être éditées et reportent le nom de leur auteur. Ces compositeurs sont généralement des chanteurs professionnels ecclésiastiques ou courtisans. Par ailleurs, le développement de la société de cours durant la période médiévale s'accompagne d'une pratique musicale de plus en plus valorisée au sein de l'aristocratie. Si l'essor de la polyphonie et sa complexité toujours croissante conduisent les seigneurs à ne plus composer comme aux époques troubadouresque et trouvère, ou du moins en amateur, la pratique musicale est toujours valorisée chez les personnes de haute naissance, particulièrement les auprès des dames.

Enfin, le musicien médiéval est, dans la plupart des cas, spécialisé dans un domaine musical directement au contexte dans lequel il intervient, généralement rattaché à une instance

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 63.

ou une entité : musicien d'église, « autonomes » (lieux et circonstances très variables), de cours (pour un temps plus ou moins déterminé) ou des villes. Nous pouvons déjà signaler que cette distinction des différentes catégories de musiciens, empruntée à R. L. Pajares Alonso, se maintint ainsi plus ou moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, celles-ci devenant de moins en moins étanches dans la pratique au fil des siècles. De plus, l'organisation de la vie musicale européenne se met à gravir autour d'un système de patronage musical dont l'Église et l'aristocratie gardèrent le monopole jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

XVI^e – XVIII^e siècles : mutation du statut du musicien

La fin du Moyen-Âge connaît une crise politique, économique et religieuse, marquée par la peste noire (1347-1353), les guerres à travers l'Europe et les mauvaises récoltes, ayant entraîné une forte baisse démographique. Ces événements ont à la fois façonné les principaux états modernes de l'Europe, comme ils ont freiné les échanges commerciaux, la production agricole et artisanale. De plus, l'unité de la chrétienté occidentale fut ébranlée par le Grand Schisme d'Occident qui a divisé et remis en cause l'Église de 1378 à 1417¹. Durant cette période troublée, les musiciens cherchent à maintenir leur emploi auprès des cours aristocratiques et ecclésiastiques, des bourgeois ou des municipalités. Cependant, au cours de la deuxième moitié du xv^e siècle, l'Europe entre dans une nouvelle ère de son histoire, l'époque moderne, favorable aux artistes.

4.1. Les musiciens de la Renaissance

4.1.1. Contexte

En effet, l'essor des sciences rationnelles modernes avec les travaux de Nicolas Copernic (1473-1543), Galilée (1564-1642) et Johannes Kepler (1571-1630), de même que l'exploration du continent américain opèrent une mutation de la représentation de l'Homme et de son milieu, accompagnés par une rénovation des principes de l'Antiquité dans les domaines de la philosophie, de la théologie et de l'art, donnant naissance à l'Humanisme et à la Renaissance. L'Humanisme est un mouvement littéraire et philosophique qui s'inspire des auteurs de l'Antiquité, tout en se consacrant à l'étude de l'Homme et de la Nature. Contre le contrôle intellectuel exercé par l'Église, les humanistes affirment la valeur de l'homme en tant qu'homme et prônent l'esprit critique, réhabilitant les œuvres des auteurs antiques². Ainsi,

1 Après un long séjour à Avignon pour des raisons politiques, le retour de la papauté à Rome et l'élection d'un pape italien, Urbain VI (1318-1389), provoquent des tensions auprès des cardinaux qui craignent pour leurs propres intérêts. Ces derniers désignent alors un nouveau pape, Clément VII (1342-1394), qui s'installe à Avignon. L'Église se retrouve divisée par deux papes. La chrétienté se partage entre les « clémentins » et les « urbanistes », et les souverains européens se rallient à l'un ou à l'autre selon leurs intérêts et leurs rivalités. Le Concile de Constance su mettre fin au Schisme avec la reconnaissance de Martin V (1368-1431) comme seul pape en 1417.

2 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., « Humanisme », *La*

Érasme (1469-1536), François Rabelais (1494-1553) ou Michel de Montaigne (1533-1592) défendent la valeur et la dignité de l'homme, comme la place de celui-ci au sein de l'univers, devenant une entité, un sujet, qui pense et raisonne. Pour les humanistes, l'éducation et la culture sont importantes dans la mesure où elles permettent à l'homme de développer librement ses facultés et d'accéder à une sagesse pleinement humaine¹. D'autre part, les préoccupations humanistes ont également conduit à remettre en cause bon nombre d'aspects de la vie religieuse et de ses formes expressives, ayant contribué à l'émergence du courant réformiste de Martin Luther (1483-1546)².

La Renaissance est donc une période de transformation et de renouvellement socio-culturel des états de l'Europe Occidentale, qui trouve son origine dans les cités-états d'Italie où est né l'art renaissant. Celui-ci se caractérise à la fois par des valeurs formelles et spirituelles inspirées par l'Antiquité, et par une nouvelle représentation de l'Homme et de la Nature. Par ailleurs, les changements dans l'économie ont engendré des mutations sociales ayant accéléré la transformation des monarchies féodales en états tendant à l'absolutisme. La période se caractérise également par un accroissement démographique, l'essor des techniques (la plus importante étant l'imprimerie) et des échanges commerciaux (les commerçants italiens et hanséatiques sont les plus importants). L'impact économique et commerciale des nouvelles routes maritimes ouvertes par les Grandes Découvertes (Portugal, Espagne) ont permis d'importer des quantités importantes de métaux précieux (or, argent), de nouveaux produits (maïs, tabac, cacao, café) et favorisé malheureusement le trafic d'esclaves. Signalons encore le développement de l'urbanisation, la naissance d'une bourgeoisie d'affaire qui accède à un niveau de pouvoir financier (banques) et devient une nouvelle catégorie de mécène, mais aussi un développement culturel important.

4.1.2. L'activité musicale devient une profession

À la Renaissance, la distinction entre le *musicus theoreticus* et le *musicus practicus* subsiste – la musique est toujours l'art des nombres au sein du *Quadrivium* enseigné dans les universités – mais ce dernier connaît durant cette période une mutation. Comme nous l'avons énoncé précédemment, le Moyen-Âge distinguait le *musicus* (musicien laïc) et le *cantor* (musicien clerc). Depuis l'organisation en corporation des musiciens laïcs, ce phénomène a participé à faire émerger la figure du musicien professionnel, dans le sens où sa pratique

philosophie de A à Z, Paris, Hatier, 2000, p. 202-203.

1 *Ibid.*

2 REYMOND Bernard, « La Réforme face à l'humanisme » [en ligne], *Études & Recherche d'Auteuil*, disponible via <http://www.erf-auteuil.org/conferences/la-reforme-face-a-l-humanisme.html> [consulté le 28/09/2016].

musicale devient un moyen de subsistance dans le cadre d'une organisation qui donne à son métier une certaine respectabilité et une considération sociale moins péjorative auprès du monde profane.

D'autre part, la spécialisation musicale des musiciens tend à se décloisonner pour être plus perméable à la pratique d'autres genres musicaux, conduisant chanteurs et instrumentistes à devenir polyvalents. En effet, nous avons constaté qu'au xv^e siècle l'Église faisait de plus en plus appelle aux musiciens corporatistes pour accompagner les messes importantes ou les grandes processions¹, comme le monde profane fait appelle au *cantor* pour qu'il exerce son art dans les chapelles aristocratiques, où musiciens clercs et laïcs sont de plus en plus amenés à jouer ensemble (même lors des événements profanes de la maison qui les emploie). Selon David Fiala², c'est « probablement dans ces maisons princières que s'opéra le plus nettement la rencontre entre un monde professionnel laïc déconsidéré par la culture cléricale et le monde des chantres dont le statut social était lié à leur rôle de transmission de la parole divine incarnée dans le chant « grégorien ». »³ Dès lors, la frontière entre ces deux catégories de musiciens tend à s'estomper avec les exigences imposées par leurs nouveaux emplois dans les chapelles aristocratiques : les *cantores* doivent maîtriser la polyphonie, voire un répertoire profane, et les *musicus*, en plus du répertoire profane, savoir accompagner le plain-chant. De plus, D. Fiala estime que la laïcisation des élites musicales comme l'ascension sociale des instrumentistes, ayant mené à l'unification des milieux musicaux et à l'apparition du musicien, ont favorisé le passage d'un modèle socioprofessionnel médiéval à un modèle moderne⁴. D'après le musicologue, ces différents éléments ont fait émerger une communauté de musiciens réunis autour d'une activité commune en dépit des barrières qui les divisaient au Moyen-Âge, faisant apparaître la figure singulière du musicien, qui s'inscrit directement « [...] dans la société des deux concepts clés de la définition moderne de la musique : son unité et son autonomie – la musique est l'art des sons, peu important son contexte (profane ou sacré, liturgique ou festif), ses interprètes (laïcs ou clercs, lettrés ou illettrés) ou sa nature (écrite ou orale, savante ou populaire). »⁵ D'ailleurs, la musicologue Isabelle Handy rappelle que le terme de *musicien* se généralise au xvi^e siècle pour désigner dans un premier temps le

1 Entre le xv^e et le début du xvi^e siècle, les cathédrales emploient ponctuellement des ménestrels, provenant de la ville ou des cours, pour accompagner les processions de l'Assomption, du Corpus Dei, messe des Vêpres ou dominicales ou bien pour des commémorations ou des mariages importants. Ils ont un statut moins élevé que les chanteurs du chœur. Cf. PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 100-101.

2 Maître de conférences, musicologue, chercheur statutaire au Centre d'études supérieures de la Renaissance, URF de l'Université François-Rabelais de Tour – UMR 7323 du CNRS.

3 FIALA David, « La naissance du musicien professionnel au tournant du xvi^e siècle », *Guide de la musique de la Renaissance*, Françoise FERRAND dir., Fayard, « Les indispensables de la musique », 2011, p. 168-169.

4 *Id.*, p. 167.

5 *Id.*, p. 169.

chantre, avant qu'il ne s'élargisse aux instrumentistes à partir des années 1550¹.

Sur le plan musical, les xv^e et xvi^e siècles sont une période riche en création et innovation, où l'écriture polyphonique vocale est de plus en plus savante. Pour les musiciens humanistes, s'appuyer sur la musique des anciens grecs et romains, faute de sources, était impossible. Cependant, ils se sont référés aux traités théoriques musicaux de cette période pour mettre en musique des poèmes à caractère mythologiques, en ayant recours aux vers mesurés à l'antique. C'était le dessein, par exemple, de l'Académie de musique et de poésie créée en 1570 par le poète Jean-Antoine de Baïf (1532-1589) et le musicien Joachim Thibault de Courville (†1581). De plus, le xvi^e siècle voit s'épanouir la musique profane à la recherche du naturel en imitant la nature, notamment à travers la musique vocale qui a le souci de traduire l'expression et l'atmosphère du texte mis en musique², comme dans les madrigaux italiens ou les chansons françaises à quatre voix. La pratique instrumentale et du chant amateur connaît un engouement chez les nobles et les bourgeois, favorisés par de nombreux facteurs : amélioration de l'écriture musicale facilitant sa lecture, l'apparition de l'imprimerie³ et de l'édition musicale qui permettent une large diffusion des œuvres, l'essor de la lutherie⁴, ainsi que la mise au point de la tablature qui facilite l'apprentissage du luth, de la guitare ou des claviers⁵. Maîtriser le chant et un instrument, ou plusieurs, est un marqueur social des classes supérieures, particulièrement apprécié en milieu courtois. Par ailleurs, c'est à partir du xvi^e siècle que la distinction entre une musique populaire (de tradition orale, de plus en plus reléguée au peuple) et une musique savante (plus élaborée et écrite, destinée à une élite sociale) s'amorce. Au cours des siècles suivants, cela eut un effet clivant non seulement entre les musiciens mais aussi sur le plan culturel et social.

Les éléments que nous venons de présenter ont contribué à l'autonomisation de la musique et à la conceptualisation d'une « musique pure »⁶, jouant un rôle important dans la mutation du musicien à la Renaissance. En effet, si l'humanisme a apporté une nouvelle image de l'homme, il a aussi conduit à une nouvelle image de l'artiste. Celui-ci, de manière

1 HANDY Isabelle, « La vie des musiciens au temps des derniers Valois », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* n°54, 2002, p. 177-180, disponible via http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_2002_num_54_1_2485 [consulté le 2/10/2016].

2 MICHELS Ulrich, *op. cit.*, p. 229.

3 L'impression de la musique, notamment de la musique polyphonique, est possible depuis 1501 grâce au procédé du vénitien Ottaviano Petrucci (1466-1539).

4 La passion pour la musique instrumentale a créé une forte demande en instruments qui a contribué à faire émerger le métier de facteur d'instrument. Organisé en corporation, la profession, assez lucrative, se transmet de père en fils, chacun gardant ses secrets de fabrication. Cf. PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 135-137.

5 Instruments en vogue à la Renaissance

6 FIALA David, *op. cit.*, p. 169. C'est-à-dire une musique instrumentale. Jusqu'au Moyen-Âge, les instruments ont pour principale fonction de soutenir ou d'accompagner les parties de chant, même s'il existe une musique instrumentale mais restreinte entre autre dans un contexte de danse. Cet engouement à la Renaissance pour la pratique instrumentale en amateur est nouveau.

générale, prend conscience de sa valeur et sort davantage de l'anonymat, en signant ses œuvres (qu'il peut publier et diffuser), tout en réussissant à imposer son style auprès d'une élite qui se met à spéculer sur l'art et à jouer le rôle de mécène¹. En effet, pour les bourgeois et les nobles, l'art est un signe distinctif de richesse et de pouvoir. Attachés aux services des cours aristocratiques, les musiciens participent à la valorisation de leurs employeurs qui eux-mêmes valorisent le chanteur, l'instrumentiste, le compositeur, moyen par lequel certains d'entre eux accèdent à une notoriété internationale. La mise en avant de musiciens solistes talentueux, autrement dit du *musicus practicus*, donne naissance à l'interprète. Ainsi, le musicien semble gagner en respectabilité et en meilleure estime, favorables à une « ascension sociale », grâce à des revenus réguliers (salaire trimestriel, semestriel ou annuel) et à des avantages, notamment en recevant des offices plus ou moins prestigieux, comme celui de valet de chambre². Comme le souligne I. Handy, la possession d'une telle charge de Cour se révèle être un atout dans la mesure où ces offices se transmettaient de père en fils³. Dorénavant, les musiciens n'appartenant pas à une chapelle ou au service d'une cour sont vus comme des vagabonds⁴. Le statut du musicien, cleric ou laïc, se professionnalise dans la mesure où son activité, chanteur, instrumentiste et compositeur, qui a également une fonction de pédagogue auprès de la noblesse ou de la bourgeoisie, est recherchée et rémunérée. Cependant, quel que soit le niveau de réussite, même dans les couches sociales élevées, la profession de musicien relève de toujours de l'artisanat et son statut en tant que domestique s'installe définitivement pendant deux siècles.

4.1.3. Condition sociale des musiciens

À la fin du XIV^e siècle, les maîtrises des principales églises et cathédrales deviennent des chapelles musicales, regroupant un chœur (chantres et enfants de chœur) et un organiste ou occasionnellement un petit ensemble de musicien⁵. Elles sont toujours des lieux de formations musicales (chant, instrument et composition) où, avec la mise en place de collègues, résident et sont instruits⁶ les élèves, généralement issus de milieux pauvres et admis pour la qualité de

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 93.

2 Titre honorifique attribué à ceux qui servaient directement le roi.

3 Handy Isabelle, « La vie des musiciens au temps des derniers Valois », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance n°54*, 2002, p. 177-180, disponible via http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_2002_num_54_1_2485 [consulté le 2/10/2016].

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 94.

5 PÉREZ PRIETO Mariano, *Historia de la educación musical*, p. 10, disponible via <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123971/1/Edicion1314.pdf>, [consulté le 26/08/2016].

6 Instruction de type primaire (lecture et écriture du latin, arithmétique), secondaire (études des arts libéraux, dont la théorie de la musique) et universitaire (théologie, droit, médecine, philosophie et sciences, rhétorique).

leurs voix. Si la plupart entrent dans les ordres, ceux qui ne se destinent pas à la vie religieuse peuvent chanter dans le chœur ou, grâce à la formation générale reçue, s'orienter vers des carrières dans le droit ou le commerce. D'ailleurs, l'accroissement de la complexité et de la technique vocale polyphonique nécessite davantage la présence de musiciens spécialisés, entraînant une augmentation du nombre de chanteurs laïcs dans les chapelles ecclésiastiques. Dans les monastères, le chanteur doit être religieux¹.

Au xvi^e siècle, les chantres connaissent toujours une situation favorable, qu'ils soient employés dans une chapelle ecclésiastique ou aristocratique, ayant un statut de salariés, de prébendiers ou les deux à la fois, mais les mieux lotis restent les chanteurs du chœur papal. Selon les lieux et les époques, le nombre de chantres dans les chœurs varie, dont certains pouvant être recrutés seulement pour quelques jours lors des périodes de fêtes importantes, mais leurs effectifs tendent globalement à augmenter au cours du siècle. Dès lors, la demande en chantres dans les chapelles favorise leur mobilité motivée par la recherche de meilleures conditions de vie, bientôt rejoint par les castrats qui font leur apparition dans les chapelles au milieu du xvi^e siècle.

Par ailleurs, les organistes clercs ou laïcs, dont la fonction est d'accompagner le chœur et de jouer entre les pauses liturgiques, gagnent en prestige. Ils accèdent au poste par concours ou par nomination, et les organistes des grandes cathédrales peuvent prétendre à une situation sociale aisée. Cela dit, ils sont parfois amenés à enseigner l'orgue à des enfants du chœur, ou donner des cours particuliers sur leur temps libre. En Allemagne, les organistes peuvent également être parallèlement facteurs d'orgues ou maîtres d'école². À la Renaissance, les organistes les plus importants travaillent dans les chapelles aristocratiques, le mécénat de cour devenant de plus en plus attractif pour le prestige et les avantages (revenus et privilèges) qu'elles leur offrent. Ils sont employés aussi bien pour jouer aux offices religieux de la cour que pour des cérémonies civiles, lors de réceptions par exemple. Certains organistes peuvent cumuler plusieurs postes, aussi bien dans une cour que dans une cathédrale. Si le métier d'organiste se transmet de père en fils, il a la particularité d'être exercé au xvi^e siècle par bon nombre d'aveugles³.

Avec l'instauration des chapelles musicales, une nouvelle figure de musicien fait son apparition : le maître de chapelle. Poste prestigieux et lucratif, il peut exercer cette profession dans une église, une cathédrale, un collège, une collégiale ou encore dans les cours ecclésiastiques et aristocratiques (c'est-à-dire auprès d'un noble, prince ou monarque). Il est

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 96.

2 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 99-100.

3 *Id.* p. 106.

responsable de la liturgie musicale et des interprètes. Au départ, ce poste est occupé par un ecclésiaste, un abbé ou un évêque, sans nécessairement être musicien. Depuis la fin du xv^e siècle, le maître de chapelle a davantage de responsabilités d'ordres musicales. Il a pour fonction d'enseigner aux enfants le plain-chant, le contrepoint, la polyphonie, l'orgue (pour les élèves montrant des dispositions musicales), ainsi que leur dispenser une éducation générale et religieuse. De plus, le maître de chapelle doit composer et choisir les œuvres à interpréter, diriger le chœur et les répétitions, mais aussi choisir les solistes. Responsable du culte extra-liturgique, c'est-à-dire les hymnes et les chants polyphoniques interprétés lors des processions, et de la musique des services votifs, il a, par ailleurs, à assurer des fonctions administratives. Cela dit, au regard des nombreuses obligations que le maître de chapelle doit honorer, il n'est pas rare qu'il soit assisté par des chantres par exemple. L'accès au poste se fait par concours ou nomination directe sur décision du chapitre de la cathédrale, et offre un prestige social avec des salaires pouvant être très élevés selon les chapelles. Pour les laïcs, cette profession peut se transmettre de père en fils, ou de maître à élève¹.

Le maître de chapelle aristocratique connaît aussi une situation aisée, voire bien meilleure que dans une chapelle ecclésiastique. Si les fonctions sont quasiment les mêmes, le maître d'une chapelle aristocratique doit en plus gérer les instrumentistes, mais aussi composer et superviser la musique profane de la cour. Par ailleurs, il peut également tirer profit de la publication de ses œuvres, sauf si le contrat d'engagement signé stipule qu'elles appartiennent à l'employeur². Les chapelles courtoises ont généralement un effectif de chanteurs plus important que les chapelles ecclésiastiques, sauf la chapelle Sixtine. Ceux-ci peuvent être des clercs, mais au cours du xvi^e siècle, les chapelles aristocratiques comptent de plus en plus de laïcs recrutés avant tout pour leurs talents musicaux.

De plus, les musiciens qui composent ces chapelles (chanteurs, organistes, instrumentistes) doivent être polyvalents, dans la mesure où ils assurent à la fois la musique des services liturgiques comme des divertissements profanes de la cour³. En effet, les aristocrates et les ecclésiastes entretiennent des musiciens pour leurs divertissements, pour accompagner les chanteurs de leur chapelle ou les processions. On distingue les musiciens de « chambre », jouant des instruments bas, des musiciens d'instruments hauts. Les premiers sont des chanteurs et ou des luthistes, joueurs de vièle, harpistes, flûtistes, claviéristes et violonistes, qui jouent dans les banquets et fournissent la musique à danser, ou bien dans des contextes plus intimes. Quant aux musiciens d'instruments à vent (joueurs de chalemie, de

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 97-99.

2 *Id.*, p. 105-106.

3 *Id.*, p. 102-110.

bombardes, de sacqueboutes et trompettes), ils interviennent lors d'événements publics plutôt en extérieur. Tous deux relèvent d'une profession corporatiste, organisation qui les forme, où prédomine les liens de parentés. D'ailleurs, il est à souligner que l'expression « joueur de » tant à remplacer au cours du xvi^e siècle le terme de ménestrel. Aussi, les musiciens de cours accompagnent le monarque dans ses voyages pour montrer son pouvoir et son raffinement, imité par des princes et des cardinaux¹.

Dans les cours les plus fastueuses, les musiciens peuvent recevoir des gains importants, particulièrement dans les cours italiennes à la fin du xv^e siècle, des présents (granges, maisons, frais de voyage couverts, chevaux, tonneaux de vin ou vêtements), ou encore être récompensés par l'attribution de charges administratives pour les laïcs. Cependant, ils ne peuvent demander congé pour une autre chapelle aussi facilement que dans les chapelles d'églises et de cathédrales, ils doivent au préalable en demander la permission. Ce fait illustre la domesticité des musiciens, devant se montrer bons et loyaux, qui de surcroît portent la livrée, au même titre que les autres domestiques de la maison qui les emploie².

Les cours les plus importantes gardent encore à leur service des trompettistes et des timbaliers qui, comme à l'époque médiévale, ont toujours une fonction héraldique sonore, devant accompagner leur seigneur même durant ses voyages ou exceptionnellement se joindre aux autres musiciens de la cour. L'organisation de la profession en corporations permet de réguler l'apprentissage auprès des jeunes, comme pour garantir l'exclusivité de certains types de répertoire propre à leurs fonctions. Profession transmise de père en fils, les trompettistes connaissent une situation économique plutôt lucrative puisque généralement ils reçoivent un salaire plus élevé que les autres musiciens d'une cour³.

Enfin, les villes entretiennent également un service musical en employant un ou plusieurs groupes d'instrumentistes (généralement à vent), en particulier dans l'Empire Germanique où il est d'ailleurs de plus en plus soulagé de sa fonction de veilleur qui disparaît à la fin du xvi^e siècle. Portant un uniforme, ces musiciens ont pour principales fonctions d'annoncer les marchés et lire les messages, jouer lors de représentations théâtrales ou des messes, sonner le réveil ou le coucher des habitants ; mais aussi assurer l'animation musicale lors de festivités, de bals et autres distractions publiques. Cela dit, ils peuvent intervenir dans un cadre privé à la demande des citoyens, comme servir dans une cour à temps partiel ou de manière permanente. Mais selon R. L. Pajares Alonso, un poste municipal est considéré plus sûr qu'un poste à la cour, d'autant plus les musiciens municipaux bénéficient de droits légaux et obtiennent la

1 *Id.*, p. 106-109.

2 *Id.*, p. 97-106.

3 *Id.*, p. 109-111.

citoyenneté de la ville où ils exercent. Organisé en confréries depuis la fin du Moyen-Âge, la profession se transmet de père en fils.

Le ^{xvi}^e siècle fait apparaître une nouvelle image du musicien encouragé par l'affirmation de la figure de l'artiste au sens moderne du terme. En sortant de l'anonymat, il cherche à se faire connaître ainsi que son œuvre, notamment dans les cours. De plus, le système de patronage musical de l'aristocratie se met en place dans la société d'Ancien Régime, qui fut d'une importance primordiale quant au développement de la création et de la vie musicale de la période baroque. Cependant, le mécénat de cour, y compris dans les chapelles aristocratiques, a pour effet d'orienter la musique vers une esthétique et une pratique de plus en plus savante destinée à une élite dont les compositeurs, les chanteurs et les instrumentistes s'en font les spécialistes. Dès lors, à l'image des sociétés des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles où les écarts sociaux tendent à s'accroître, une distance se crée de plus en plus entre les créations et pratiques musicales réservées à l'élite, et celles des couches populaires. Enfin, nous avons remarqué que depuis le Moyen-Âge, l'Église peut contribuer à la mobilité sociale d'individus issus du bas de l'échelle sociale, en l'occurrence par le biais des enfants de chœur. En effet, sélectionnés pour la qualité de leur voix, ces enfants, provenant de milieux pauvres et modestes, ont la chance de recevoir à la fois une instruction musicale et générale, leur assurant un avenir professionnel (musical ou non) et social favorable. Il est à noter que les chapelles aristocratiques ont également joué ce rôle. C'est ainsi que ces institutions religieuses ont formé bon nombre de musiciens célèbres des ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles.

4.2. Les musiciens aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles

4.2.1. La période baroque

La période baroque connaît de nombreux conflits entre de grandes puissances qui deviennent pour la plupart des monarchies absolues. Si la majorité des européens vivent des activités agricoles, les villes continuent à se développer et à prospérer, et les nations tirent leur puissance des colonies et du commerce triangulaire. Cependant, le plus grand nombre des européens connaissent une existence difficile et incertaine dû aux guerres, aux épisodes d'épidémies et de famines, dans une société encore très hiérarchisée où les écarts sociaux se creusent. Cependant, les individus peuvent chercher à améliorer leur condition grâce à une certaine mobilité sociale qu'offre l'entrée dans la carrière ecclésiastique, militaire, mais aussi

à la cour ou au sein de la bureaucratie d'état¹, dont l'ensemble des musiciens ont su en tirer parti. Par ailleurs, la musique devient une activité lucrative, non seulement dans les domaines de l'édition et de la lutherie, mais aussi dans le domaine du spectacle pour les imprésarios, les directeurs de théâtres et de salles de concerts, et autres organisateurs d'opéras et de concerts².

Plus qu'auparavant, la musique devient un instrument prestigieux de pouvoir, aussi bien pour les monarques comme pour les nobles et les bourgeois. En effet, les cours deviennent d'importants centres de culture et de vie musicales qui se centralisent à la cour du roi. Il s'agit par là non seulement d'impressionner sujets et visiteurs étrangers, mais aussi de contrôler la création musicale. Cela dit, à l'image des cours royales, l'aristocratie, dont bon nombre sont des mélomanes, se mettent à entretenir un ensemble de musiciens chez eux qui leur assure un service musical. En France, ces orchestres privés ne fonctionnent pas comme dans les pays d'Europe centrale où la logique étatique était liée à la vie musicale de ces ensembles. Avoir et entretenir un orchestre prestigieux rejaillissait sur le rayonnement de chaque petit état où les musiciens sont astreints à un service quotidien³. Dans la France du XVIII^e siècle, ce ne sont pas les mêmes enjeux. Les formations ont un nombre plus restreint de musiciens et sont gérées de manière plus souple qui ne contraint pas les instrumentistes à un service exclusivement musical (dans bien des cas ils assurent en plus des tâches domestiques)⁴. Pour l'aristocratie, l'écoute et la pratique de la musique fait partie du style de vie, du décorum, c'est une distinction sociale, marqueur de pouvoir et d'importance sociale. Il en est de même pour la bourgeoisie, de plus en plus influente, qui se sert également de la musique aux mêmes fins, à l'image des aristocrates qu'elle imite, en la pratiquant⁵ et en allant l'écouter grâce à l'apparition des premiers concerts publics. Quant à l'Église, qui emploie encore de nombreux musiciens, elle tend à perdre de son influence musicale face à l'hégémonie de plus en plus écrasante des cours. Cela dit, pour la plupart de la population qui n'a pas accès, ni même réellement connaissance de la musique savante des élites, l'Église est alors pour elle le seul lieu où l'on peut l'entendre⁶. Cependant, au cours du XVIII^e siècle, l'Église et les cours perdirent leur influence dans le domaine musical pour finalement être substitués par les

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 142.

2 *Id.*, p. 242-250. Comme le précise l'auteur espagnol, ces entrepreneurs musicaux prennent de grands risques car la plupart des institutions musicales et théâtres appartenant à la monarchie ou à la noblesse, ils doivent payer la location de ces lieux en plus de la rémunération des chanteurs et instrumentistes.

3 HENNEBELLE David, « L'âge d'or des orchestres aristocratiques », *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Champ Vallon, Seyssel, 2009. p. 86-126.

4 *Ibid.*

5 L'instrument alors en vogue dans les classes bourgeoise et aristocrate est le clavecin qui a supplanter le luth. De plus, la pratique instrumentale en petit ensemble devient à la mode, faisant émerger un répertoire de musique instrumentale comme la sonate, la suite et pièces pour clavecin et autres instruments.

6 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 144.

concerts publics.

4.2.2. Situation sociale et professionnelle des musiciens

Durant la période baroque, les musiciens sont employés pour assurer un service musical auprès de l'Église, des chapelles aristocratiques, des cours, ou encore des municipalités, aux fonctions assez similaires telles qu'elles ont été décrites précédemment. Dorénavant, le système de patronage musical de l'aristocratie qui a été mis en place à la Renaissance est devenu la norme. À ce propos, David Hennebelle souligne dans l'introduction de son livre *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e-xviii^e siècles)* (2009) que le patronage musical de l'aristocratie fut non seulement l'un des nombreux soutiens à la musique et aux musiciens dans la société d'Ancien Régime, mais aussi un geste de pouvoir : « Le goût ou l'amour de la musique étaient toujours, chez un aristocrate, étroitement associés à la soif de distinction. Aussi, la musique devint, au xvii^e siècle, un puissant moyen de rayonnement. »¹ Cela dit, les conditions et revenus des musiciens sont très disparates selon les instruments qu'ils jouent et les contextes professionnels où ils exercent², mais l'emploi le plus prestigieux se trouve à la cour. En effet, les compositeurs, les chanteurs et les instrumentistes au service d'un monarque, ou d'une cour ecclésiastique, bénéficient du prestige de leur office comme d'une renommée internationale que ne peuvent apporter les cours moins importantes ou encore les municipalités. Selon R. L. Pajares Alonso, les principaux avantages des musiciens de cours sont les opportunités musicales (de la musique sacrée à l'opéra), la possibilité d'avoir un bon revenu et rencontrer de nombreux musiciens. De plus, cet emploi apporte un certain prestige de par le titre du poste qu'ils occupent³. Néanmoins, les musiciens de cour sont généralement moins importants que les fonctionnaires civils et administratifs. Par ailleurs, l'emploi musical dans les petites cours est sur le plan substantiel peu fiable contrairement aux postes municipaux plus sûrs⁴. En effet, lorsque l'argent vient à manquer, les musiciens sont les premiers à souffrir lorsqu'ils ne peuvent être payés. Ajoutons qu'à la mort du patron, le

1 HENNEBELLE David, *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e-xviii^e siècles)*, Champ Vallon, Seyssel, 2009. p. 9-20.

2 HENNEBELLE David, *op. cit.*, p. 54.

3 Particulièrement le poste de maître de chapelle qui offre un grand prestige. Cependant, au sein des chapelles aristocratiques qui prennent de plus en plus un caractère profane (particulièrement en Italie et dans les pays germanophones), il doit assurer de nouvelles responsabilités : diriger et composer des opéras, de la musique vocale et instrumentale pour le divertissement profane, mais aussi gérer le bon état des instruments, auditionner de nouveaux chanteurs et instrumentistes pour les recruter, et enseigner la musique à la famille du roi ou du prince. En plus de son salaire, il se voit attribuer des présents ou une pension par exemple.

4 Les musiciens municipaux ont un statut et une considération différente des musiciens de cour. Vivant de manière plus modeste, ils forment des ensembles de sept ou huit interprètes, effectif pouvant augmenter selon les occasions. Durant la période baroque, ils conservent les mêmes fonctions qu'à la Renaissance, tout en maintenant l'organisation corporatiste de leur métier qui leur assure un statut social et économique.

contrat du musicien prend fin, pouvant être renouvelé ou pas par l'héritier¹. Les musiciens de cours dépendent entièrement du bon vouloir et de la générosité de leurs employeurs, considérés comme n'importe quel domestique de la maison – et pour cause puisqu'ils portent la livrée. Ainsi, le système du patronage musical est à double tranchant : d'un côté il accorde une protection aux musiciens, de l'autre il les asservit dans la mesure où ils doivent se montrer fidèles et obéissants. Par ailleurs, dans les cours de moindre envergure, les musiciens ne sont pas seulement recrutés pour leur talents musicaux mais pour aussi accomplir d'autres fonctions au sein de la maison qui les emploie tels que laquais, valets, majordome, intendant ou encore secrétaire.

D'autre part, l'émergence des académies royales en Europe institutionnalisent les arts, comme les sciences, accordent à leurs membres un statut social et une reconnaissance officielle de leur profession, et distinguent l'art de l'artisanat. Selon la sociologue N. Heinich, ce phénomène fait entrer les artistes dans un nouveau régime social qu'elle qualifie d'académique. En effet, la création en 1669 de l'Académie d'Opéra, devenue Académie Royale de Musique en 1672. Elle a pour fonction de produire et de promouvoir des opéras en langue française pour la cour, de diffuser les œuvres et d'assurer un enseignement musical. Les membres des académies sont des « maîtres » dotés par le roi d'un brevet qui les exempt d'appartenir aux corporations, engagés et rémunérés à vie. Elle rassemble des chanteurs, un orchestre et des danseurs. Les académies offrent une professionnalisation du métier qui s'accompagne d'une reconnaissance et d'un prestige, permettant aux artistes d'accéder à un statut social élevé. Cependant, ce mouvement académique ne concerne qu'une infime partie des musiciens qui en constituent l'élite de la profession. La grande majorité des musiciens connaissent alors un statut de domestique ou « autonome » (chanteurs d'opéra ou instrumentistes), c'est-à-dire sans attache institutionnelle ou aristocratique.

Au cours de cette période, le compositeur est encore son propre interprète, instrumentistes qui composent et jouent leurs œuvres. Cependant, à l'époque baroque, la séparation entre le musicien théoricien et le musicien praticien qui prévalait jusqu'à la Renaissance tend à s'estomper pour être incarné en un seul individu comme Claudio Monteverdi (1567-1643), Philippe Rameau (1683-1764) ou encore Jean-Sébastien Bach (1685-1750), donnant naissance à un nouveau type de musicien érudit². Fait nouveau, le compositeur est de plus en plus valorisé et mieux considéré socialement, ses œuvres sont qualifiées d'*opus*. De manière générale, le musicien prend conscience de son rôle et de sa valeur, et cherche à se faire

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 184-185.

2 *Id.*, p. 175.

connaître pour entrer sous la protection de hautes personnalités de la noblesse ou de l'Église en composant des œuvres accompagnées d'une épître dédicatoire qui leur est destinée, moyen très utilisé à l'époque baroque¹. Les compositeurs, tout comme les chanteurs et les instrumentistes, sont complètement dépendants de cette élite sociale à laquelle ils n'appartiennent pas. Comme amorcé à la Renaissance, la réussite professionnelle des musiciens repose leur seul talent, grâce auquel ils peuvent espérer atteindre une position sociale élevée, comme par exemple Heinrich Schütz (1585-1672) ou Jean-Baptiste Lully (1632-1687)². De plus, la demande constante de musique nouvelle pour toutes sortes d'occasions favorise la valorisation du compositeur.

La plupart des musiciens sont issus de milieux modestes, de la petite bourgeoisie ou plus rarement de la noblesse, dont certains héritent de la charge musicale de leurs pères. Plus qu'aux époques précédentes, le métier de musicien devient héréditaire : en plus d'enseigner à leur progéniture, ils assurent dans la mesure du possible le poste dont ils avaient la charge pour le leur transmettre, en témoigne les dynasties de musiciens comme les Scarlatti, les Couperin ou les Hotetterre³. La plupart des musiciens sont issus de la catégorie socio-professionnelle des artisans, même si l'on compte quelques nobles. Leur éducation musicale est assurée soit par la cellule familiale ou dans les chapelles ecclésiastiques ou aristocratiques. Dans ces dernières, les chœurs et les écoles se focalisent davantage sur la musique instrumentale. En effet, au cours du xvii^e siècle, le nombre de chanteurs des chapelles ecclésiastiques ou aristocratiques tend à diminuer par rapport à celui des instrumentistes⁴. Les élèves souhaitant se perfectionner dans un instrument doivent prendre des cours particuliers ou se rendre dans les corporations municipales. En Italie, ils peuvent être issus de *conservatorio*, qui sont des hospices, des asiles ou des établissements de bienfaisance où sont recueillis orphelins, formés initialement à l'office de chanteur principalement pour l'office religieux tout en suivant une éducation générale. Au xvii^e siècle, ces « conservatoires » élargissent leurs enseignements aux instruments offrant une instruction musicale des plus complètes, possédant des ensembles qui jouent aux messes ou lors de concerts publics. L'exemple le plus célèbre est peut-être celui du *Pio Ospedale della Pietà* à Venise, dont Antonio Vivaldi (1678-1741) eut la charge d'enseigner la musique auprès de jeunes orphelines et de composer la musique pour cette institution, interprétée par l'orchestre qu'il

1 Cf. HENNEBELLE David, « La matérialité d'un champ : les épîtres dédicatoires », *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e-xviii^e siècles)*, Champ Vallon, Seyssel, 2009. p. 22-28.

2 Les parents de H. Schütz sont aubergistes, ceux de J.-B. Lully sont meuniers.

3 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 175 et 184.

4 Cela s'avère utile pour leur avenir musical au moment où la voix mue.

dirigeait¹. Cas unique en Europe, ces « conservatoires » à caractère religieux offrent une alternative de vie grâce à la musique, comme les enfants recrutés par l'Église.

Par ailleurs, le recours aux castrats dans les chapelles ecclésiastiques se généralise, particulièrement au xviii^e siècle dans les chapelles de cathédrales d'Italie et d'Espagne². Ceci a pour conséquence de perturber quelque peu la tradition d'utiliser les voix d'enfants dans les chants liturgiques, souvenons-nous que le Moyen-Âge avait fait d'eux les voix célestes des anges sur Terre. En effet, les voix des castrats sont plus fortes et agiles que celles des enfants. Avec l'essor de l'opéra, ce nouveau genre musical devient une activité très attractive pour les castrats.

L'essor de l'opéra, nouveau genre valorisé par l'aristocratie, favorise l'apparition de chanteurs qui gagnent en « autonomie » au fur et à mesure que se développe un système « imprésarial », qui les libère progressivement du système de patronage et des institutions. Aux commencements de l'opéra, ces chanteurs sont majoritairement italiens et partagent leur activité entre les chapelles, aristocratiques ou ecclésiastiques auxquelles ils appartiennent, et les scènes d'opéras. Ces derniers demandent de plus en plus auprès de leurs employeurs l'autorisation de s'absenter et de se produire sur scène. Face au succès grandissant de ce divertissement aristocratique, les maisons d'opéra prolifèrent un peu partout en Europe à partir de la seconde moitié du xvii^e siècle, nécessitant de plus en plus la présence quasi permanente de chanteurs. À l'aune du xviii^e siècle, les chanteurs lyriques les plus talentueux, et particulièrement les femmes, ne cherchent plus à être rattachés à une cour pour s'émanciper du statut de courtisan. Des chanteuses telles que Anna Renzi (xviii^e s.) ou Margherita Durastanti (†1734), mais aussi des castrats comme Farinelli (1705-1782) pour ne citer le plus connu, sont devenus de vraies « stars » lyriques grâce à leur seul talent, avec pour certains des revenus très élevés. De plus, les compositeurs ayant déjà des charges officielles peuvent également composer des opéras pour les théâtres privés ou des cours plus importantes³.

Par ailleurs, le phénomène d'autonomisation du musicien commence à gagner les instrumentistes et les compositeurs. En effet, selon R. L. Pajares Alonso, les premiers ensembles orchestraux indépendants commencent à faire leur apparition à la fin du xvii^e siècle à Rome, Venise, Hambourg et Lübeck, et vivent grâce aux recettes perçues des municipalités, des églises, des théâtres et des maisons aristocratiques qui les emploient. Ce type de formation permet l'établissement de concerts publics, phénomène qui ne cessa de croître en Europe, financés sous forme de souscription par un public cultivé, comme par exemple le Concert

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 169.

2 *Id.*, p. 177.

3 *Id.* p. 191-192.

Spirituel à Paris (1725-1790). Lors de tournées, des chanteurs et des instrumentistes solistes virtuoses se produisent dans de nouvelles salles de concerts destinées à ces concerts publics, et se font connaître ainsi dans toute l'Europe, donnant une nouvelle image de l'interprète. De plus, grâce à ce système, le compositeur peut faire connaître ses œuvres¹. À la fin du xvii^e siècle, le titre de « Maître de Concert » ou de *Konzertmeister* apparaît. Prémisses du futur chef d'orchestre, il a pour responsabilité de diriger l'ensemble des instrumentistes depuis son poste de premier violon ou depuis le clavecin, d'organiser les répétitions, rechercher des musiciens.

4.2.3. La disparition des ménétriers

Jusqu'au début du xviii^e siècle, les ménétriers sont présents en milieu rural, dans les villes de moyenne et grande importance, et interviennent dans différentes circonstances : cadre privé et intime (fêtes familiales, divertissement des élites), social public (fêtes de quartiers, de villages, patronales ou calendaires) et officiel, ou encore politique (corps de musique emblématiques royaux, seigneuriaux, consulaire)².

À partir du xvii^e siècle, le clivage entre la musique de divertissement savante et la musique populaire des ménestrels s'accroît. En effet, selon L. Charles-Dominique, de plus en plus dépréciés par l'Église, les ménétriers se produisent de moins en moins dans les milieux urbains, publics comme privés : ils n'animent plus les danses nobles, les noces, les sérénades ou les aubades³. L'auteur ajoute que sur le plan institutionnel, ils subissent la concurrence des musiciens de « musiques savantes » qui s'organisent en Académies et en personnalités juridiques. En effet, la révolution instrumentale qui s'opère aux xvi^e et xvii^e siècles, le développement et le triomphe de la polyphonie, et le mouvement académique qui apparaît au xvii^e siècle ont été préjudiciables aux ménétriers⁴. De plus, si la musique haute des ménétriers jouait un rôle essentiel dans la représentation des hauts pouvoirs, l'aristocratie du xvii^e siècle s'affranchit de cet emblème sonore au point de s'en moquer, affirme L. Charles-Dominique⁵. Le déclin des ménétriers est causé par la société qui les marginalise, elle ne reconnaît plus ni son statut professionnel ni celui d'artisan malgré leur appartenance à une

1 *Id.*, p. 196.

2 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *op. cit.*, p. 29-47.

3 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *op. cit.*

4 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *op. cit.*, p. 29-47.

5 CHARLES-DOMINIQUE LUC, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *op. cit.*,

corporation ; ils sont perçus comme des mauvaises gens et l'Église leur interdit l'entrée de certaines villes¹. Exclue du champ social, la corporation des ménestriers finit par disparaître au cours de la première moitié du XVIII^e siècle². Selon L. Charles-Dominique, la Révolution Française achève les ménestriers qui subsistaient encore autour de 1800 dans le monde urbain. Néanmoins, ils continuent de survivre dans le monde rural.

4.3. Mutation du statut du musicien à la période classique

4.3.1. Contexte

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, la musique gagne en autonomie, aidant l'artiste à s'émanciper des mécènes qui le traitent comme un domestique. Dorénavant, le musicien accède à une liberté dans la pratique de son art et, dans le cas des instrumentistes et compositeurs d'envergure internationale, à de meilleures conditions de vie. Il se trouve que les compositeurs dépendent de moins en moins du système de patronage, de même que les chanteurs et les instrumentistes solistes virtuoses qui perçoivent de meilleurs revenus avec leurs tournées dans les salles de concerts publics. Selon R. L. Pajares Alonso, l'essor des concerts et les productions d'opéra dans toute l'Europe, comme le développement de l'édition musicale, ont permis aux compositeurs et aux interprètes de pratiquer leur profession sans recourir au système de patronage³. Ce phénomène peut s'expliquer par le déclin des orchestres privés que l'aristocratie a de plus en plus de mal à financer⁴, la diffusion des idées des Lumières (liberté, égalité et progrès moral) et le système économique libéral qui se développe au XVIII^e siècle⁵. C'est ainsi que certains musiciens gagnent en autonomie, réussissant à vivre en partie de leurs compositions, des concerts et de leur publications. Le succès d'un musicien se décide alors de plus en plus dans la mise en place d'un commerce musical organisé par la nouvelle classe moyenne prédominante. En effet, au tournant du XVIII^e siècle, la société européenne, influencée par les idées progressistes de la Révolution Française, subit une profonde mutation : de la société aristocratique d'Ancien Régime elle passe à une société de

1 CHARLES-DOMINIQUE Luc, « Du jongleur au ménestrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *op. cit.*, p. 29-47.

2 CHARLES-DOMINIQUE Luc, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *op. cit.*

3 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 271.

4 PETZOLDT Richard, « The economic conditions of the 18th century musician », *The social status of professional musician from the Middle Ages to the 19th century*, KAUFMAN Herbert, REISNER Barbara, SALMEN Walter and al. ed., New York, Pendragon Press, 1983, p.161-188.

5 Les changements que connaît l'Europe au XVIII^e siècle sur le plan économique, politique et social incitent à se tourner vers une économie qui repose sur l'individualisme et la liberté économique, particulièrement encouragée durant les dernières décennies de ce siècle par la première révolution industrielle.

classe moyenne dominée par la bourgeoisie. En s'adaptant à ce nouvel ordre social, le statut et la fonction des musiciens se transforment, mais cette quête d'indépendance professionnelle vis-à-vis de l'aristocratie ou de l'Église passe par la marchandisation de leur art¹.

4.3.2. Les musiciens à la conquête d'un nouveau statut

Cependant, il existe toujours des charges musicales dans les chapelles, mais les musiciens construisent de plus en plus leur carrière dans l'économie de marché émergente qui les conduisent à multiplier les sources de revenus : cours particuliers, organisation de leurs propres concerts, publication de leur musique. L'édition musicale prend beaucoup plus d'importance que le patronage musical, et les musiciens commencent à dépendre des faveurs du public. Au demeurant, cette autonomie est précaire. Si Joseph Haydn (1732-1809) connut le succès, les célèbres Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et Ludwig van Beethoven (1770-1827) illustrent la situation dans laquelle les compositeurs peuvent se retrouver lorsqu'ils se libèrent de l'Église et de la cour.

C'est pourquoi le système de patronage est encore perçu comme un emploi plus sûr pour les musiciens ne pouvant affronter le système de libre marché. Dans certains cas, des musiciens prennent en main leur carrière comme une activité entrepreneuriale, devenant de véritables hommes d'affaire². Cela dit, la formation des musiciens se fait toujours soit au sein de la cellule familiale, soit dans les chapelles ou les académies. De plus, la notion d'artiste commence à supplanter celle de domestique au tournant du XVIII^e siècle, tout comme l'image du musicien cultivé devient progressivement l'idéal que tout artiste complet doit atteindre, s'éloignant ainsi de l'artiste artisan³.

Ainsi, au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, le rôle de l'Église et des cours dans le domaine de la vie et de la création musicale tend à diminuer. Les idées des Lumières qui diffusent les idéaux d'égalité, de liberté, le principe d'autonomie de la raison, la méfiance envers l'usage de l'argument d'autorité (en particulier celle de l'Église), la critique du politique, l'idée de progrès intellectuel et moral, et une croyance en la perfectibilité de l'homme, poussent les musiciens à se libérer de l'Église et du patronage aristocrate qui les avilit. Par ailleurs, le succès des concerts publics incite à quitter ces domaines d'activité pour rejoindre les orchestres des opéras et des concerts publics, encouragé les conditions du

1 HORTSCHANSKY Klaus, « The musician as music dealer », *The social status of professional musician from the Middle Ages to the 19th century*, KAUFMAN Herbert, REISNER Barbara, SALMEN Walter and al. ed., New York, Pendragon Press, 1983, p. 189-218.

2 *Ibid.*

3 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 272.

libéralisme économique. En effet, confrontés aux difficultés financières, les aristocrates ont de plus en plus de difficultés à jouer leur rôle de mécène musical. Cependant, passionnés de musique et voulant toujours jouer un rôle dans le mécénat la vie, de nombreux aristocrates élargissent la vie musicale à l'espace public ou semi-public (reposant sur le principe de la souscription) en mettant en place des concerts à bénéfices dans les demeures aristocratique, comme dans le Paris des années 1760-1770¹. C'est ainsi que dans la capitale française de nouvelles institutions comme le Concert Spirituel (1725-1790) ou le Concert des Amateurs (1769-1781) par exemple. Dès lors, l'essor de l'opéra et de la musique instrumentale (symphonie, concerto) permettent aux musiciens de trouver un emploi dans les orchestres et chœurs rattachés aux salles de spectacles qui se construisent à travers toute l'Europe. Ces lieux offrent une alternative professionnelle de plus en plus réelle pour une majorité de musiciens, les libérant ainsi de la domesticité. Cependant, une infime partie d'entre eux jouissent d'un statut et d'une considération élevés grâce à leur talent valorisé dans un système de vedettariat. Il s'agit des chanteurs et des instrumentistes solistes virtuoses qui se font connaître grâce à des tournées. Les castrats ayant disparu du paysage musical, tant religieux que profane, les chanteuses lyriques finissent par occuper le devant de la scène.

Par conséquent, les musiciens municipaux finissent par disparaître dans la mesure où ils se tournent vers les orchestres des théâtres. L'activité du musicien d'église n'est plus aussi attractive et se trouve de plus en plus reléguée au second plan de la vie musicale. Ne pouvant plus assurer autant de musiciens qu'auparavant, l'Église réduit ses effectifs et les salaires, obligeant certains de ses musiciens à cumuler les emplois pour subvenir à leurs besoins. Malgré le déclin du patronage musical, les cours et les chapelles offrent encore des emplois aux musiciens, mais le nombre de poste et leur rémunération tendent à diminuer. Cette situation les conduit à cumuler les activités pour compléter leurs revenus, mais aussi à vendre des ouvrages pédagogiques ou leur propre musique – c'est le cas particulièrement des compositeurs indépendants. Ainsi, les musiciens qui évoluaient dans les sphères religieuses ou aristocratiques connaissent à la fin du xviii^e siècle une crise de leur profession², mais celle-ci va dans le même temps donner naissance à la figure du musicien moderne au xix^e siècle.

1 HENNEBELLE David, « La matérialité d'un champ : les épîtres dédicatoires », *De Lully à Mozart : aristocratie, musique et musiciens à Paris (xvii^e-xviii^e siècles)*, Champ Vallon, Seyssel, 2009. p. 127-160

2 HORTSCHANSKY Klaus, « The musician as music dealer », *op. cit.*, p. 189-218.

Depuis la fin du ^{xvi}^e siècle, le musicien avait une place et une fonction bien définies dans la société d'Ancien Régime : en somme, il était payé pour écrire et interpréter la musique. Si chacun d'eux connaissaient une situation socio-économique inégale, les musiciens qui constituaient l'élite du métier étaient les mieux rémunérés. De plus, R. L. Pajares Alonso souligne le fait que les musiciens connaissaient généralement le public pour lequel ils jouaient (à l'Église, à la cour), variant peu, et qui assurait leur moyen de subsistance¹. Dans le même temps, le musicien professionnel a fini par se spécialiser en musique savante dans la mesure où l'élite aristocratique et, par imitation, bourgeoise – principaux employeurs avec l'Église qui finit également par adopter l'écriture savante – s'approprient ce genre musical, dans le but de se distinguer socialement des autres catégories sociales. Ainsi, la séparation entre musique savante et populaire consommée, la musique n'a plus réellement eu durant plus de deux siècles la fonction sociale qu'elle avait au Moyen-Âge, c'est-à-dire une forme d'art partagé par toute les couches sociales médiévales. Souvenons-nous que l'élite et le peuple entendent les mêmes chants à l'Église, de même pour la musique profanes dont les jongleurs et les ménestrels s'en faisaient les intermédiaires d'une catégorie sociale à l'autre. Cependant, les idées des Lumières et les changements politico-économiques que connaît la fin du ^{xviii}^e siècle, contribuèrent à donner une nouvelle image du musicien qui s'émancipe du patronage musical d'Ancien Régime. Dorénavant, confronté aux réalités d'une société industrielle inégalitaire, il s'ouvre progressivement aux questions sociales et nationalistes émergentes au ^{xix}^e siècle. En France, au lendemain de la Révolution de 1789, la question de la fonction de l'art dans une société industrielle et marchande donna naissance à l'idée d'un art social qui cherche régénérer et à rassembler le plus grand nombre, bien souvent à des fins politiques.

1 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 348.

DEUXIÈME PARTIE

L'ART SOCIAL AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Naissance de l'art social au XIX^e siècle en France

Au lendemain de la Révolution Française, l'idée d'un art social fait son apparition ayant pour visée principale la préoccupation de l'éducation morale et esthétique des individus, capacité que revêt l'art. En effet, celui-ci socialise et rassemble grâce à l'émotion qu'il procure sur les masses. Cependant, on peut se demander si cette vision utopique n'aurait-elle pu dériver vers une instrumentalisation des individus par l'art. C'est dans ce contexte qu'apparaît un nouveau type de musicien. Avec l'abandon du système de patronage, le musicien ne doit plus se faire connaître auprès d'un groupe restreint, c'est-à-dire en milieu courtisan ou ecclésiastique. Dorénavant, les musiciens partent à la conquête du grand public, nouveau mécène, dans une société industrielle et marchande. Devenus libres et indépendants, ils vivent soit de petits revenus soit connaissent la gloire grâce à leur talent. En prise directe avec la société, un certain nombre de musiciens deviennent en plus hommes de lettres, voire penseurs, dans le but de défendre leur travail, réfléchir à la fonction de la musique et du musicien, s'exprimant à travers différents médiums comme la presse, la publication d'ouvrages spécialisés, ou plus tard la radio.

5.1. Présentation historique

L'ouvrage dirigé par Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos, *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre* (2014), apporte un éclairage inédit sur la question que nous proposons de présenter. Le sujet étant trop vaste, nous n'en aborderons que les traits les plus saillants, en nous appuyant sur le livre ci-nommé. En effet, l'idée d'art social émerge au XIX^e siècle avec l'intérêt porté aux arts par des penseurs et militants politiques ou des philosophes, de la Révolution Française au XX^e siècle. Elle s'est diffusée par le biais de doctrines politiques, de manifestes littéraires, de critiques d'art ou encore de traités philosophiques. Il s'agit d'intégrer les arts à la lutte idéologique et à une transformation des rapports sociaux et économiques. Sous la Troisième République, cette conception progressiste du pouvoir transformateur de l'art se complexifie pour tendre vers un art social qui trouverait

sa place dans la politique artistique de l'État¹. Ces idées interviennent à un moment où les arts, en particulier la musique, font partie du monde du spectacle. Dès lors, l'idée d'un art social interroge la fonction même de l'art au XIX^e siècle dans la société française postrévolutionnaire, industrielle et marchande, époque où les artistes ont œuvré à conquérir leur autonomie en affirmant leur originalité et la force expressive de leur individualité. De plus, l'art social cherche-t-il à élaborer un art pour le peuple ou un art par le peuple ?

Selon les auteurs, l'idée d'art social née dans la « [...] France postrévolutionnaire au moment où les différents courants de la gauche française élaborent divers systèmes qui intègrent l'art pour ses capacités critiques, prophétiques et didactiques, et pour la force de ses effets plastiques. »² De plus, ils soulignent que l'art social est « [...] une notion mouvante, protéiforme et clivante qui a servi de porte-drapeau à des réseaux singulièrement différenciés sur les plans socioculturel et politique, et a répondu à des fonctions tout aussi diversifiées. »³ La notion polysémique d'art social a suscité des débats, des enjeux et des pratiques qui ont évolué selon les acceptions de ces termes.

Dès 1797, Pierre Chaussard appelle les arts à œuvrer à la construction d'une société nouvelle en ralliant les arts à la cause de l'influence morale, en édifiant des monuments célébrant la victoire du peuple ou encore faire du musée « une école ». Dès lors, il rompt avec la conception élitiste de l'art, qui a contribué à élever les créateurs musicaux et artistiques au rang d'artistes. Ainsi, depuis la Renaissance l'art a perdu sa fonction sociale⁴. De cette évolution découle également la remise en cause des hiérarchies artistiques au XIX^e siècle, à savoir les arts mineurs par opposition aux arts majeurs, les arts purs aux arts appliqués. C'est ainsi que les penseurs de la période révolutionnaire ont privilégié comme art social l'art dit populaire. Dès lors, dans cette société révolutionnaire en pleine mutation s'opposent deux courants de pensées qui, d'une part privilégient une démocratie devant conduire à l'égalité des citoyens et, d'autre part, une démocratie maintenant les inégalités existantes⁵. On retrouve cette dichotomie dans l'application de l'art opposant l'artiste élitiste, réservé aux classes dominantes initiées et ayant accès à l'art, laissant ainsi le plus grand nombre de la population à l'écart, opposé à la conception de l'artiste populaire devant interagir dans toutes les couches sociales.

À cet égard, deux auteurs ont tenté de dégager une nouvelle vision d'organisation sociale,

1 McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie, « Introduction », *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Neil McWILLIAM, Catherine MÉNEUX, Julie RAMOS dir., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et Société », 2014, p. 9-14.

2 *Id.*, p. 12.

3 *Ibid.*

4 Cf. Chapitre IV p. 69.

5 McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie, « Introduction », *op. cit.*, p. 17.

notamment en destinant une nouvelle mission réservée aux arts. Saint-Simon attribue à la classe des artistes le rôle de traduire les mesures formulées par les savants et les industriels, et les définit comme des individus d'exception qui possèdent une imagination particulière, capable de traduire les idées abstraites de la classe dirigeante. L'art peut donc influencer l'opinion et, au final, le comportement par la force sentimentale qu'il exerce sur des esprits incapables de répondre aux appels de la raison¹. Identifiés à cette classe dans une société future, ils ont un rôle alors liés au sacerdoce, chargés dès lors de seconder le mouvement de propagande qui dénonce les injustices régnantes.²

L'art revêt alors deux fonctions critiques et prophétiques, qui structurent les différentes conceptions esthétiques mises en œuvre par les divers courants socialistes et républicain de l'époque : l'artiste est alors chargé d'imaginer un monde libéré des contraintes de la civilisation, où l'homme se délecte dans l'harmonie parfaite³. Cette vision parfaite de l'art social constitue une utopie vouée à l'échec, dans la mesure où l'on ne tient pas compte des besoins réels du public concerné, auprès duquel on cherche à faire reproduire les habitus culturels de la classe bourgeoise, quant à leurs goûts et leurs comportements. D'ailleurs, sous le Second Empire l'art social connaît un coup d'arrêt. En effet, Napoléon III (1808-1873) n'est pas insensible à l'idéologie socialiste d'une démocratisation de la culture, mais il envisage les arts comme des instruments de moralisation et d'industrialisation⁴. Ce qui explique la naissance des textes sur le statut des arts décoratifs et leur enseignement au sein de l'Empire. En découle la question sur la formation des ouvriers et des objets d'usage à bon marché. Rossella Froissart démontre ainsi comment cette trajectoire est rendue plus ardue à cause de l'éclipse de l'artisanat au profit des processus industriels, nécessitant de repenser les relations entre les notions de l'art et l'utile dans un contexte où le travail mécanique, la consommation de masse et le rationalisme sont en plein essor.

Afin d'affiner cette réflexion, l'art social sous Napoléon III est représenté par Pierre-Joseph Proudhon dans un texte paru après sa mort en 1865, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, qui pose la question de manière franche et frontale. Le philosophe s'adresse directement aux artistes pour les amener à participer au perfectionnement physique et moral de notre espèce et, pour rejoindre le concept de N. McWilliam précédemment évoqué, à l'édification de la société harmonieuse⁵. Il propose aux artistes d'assujettir les conventions

1 McWilliam Neil, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », *Arts et Sociétés* [en ligne], disponible via <http://www.artsetsocietes.org/f/f-william.html>, [consulté le 14/10/2016]

2 McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie, « Introduction », *op. cit.*, p. 18.

3 *Ibid.*

4 *Id.*, p. 24.

5 *Id.*, p. 25.

esthétiques établies aux exigences des formes populaires, et particulièrement l'imagerie accessible aux masses. C'est ainsi que par exemple, il implore les peintres de s'inspirer du présent (et non de sujets Antiques), de s'inscrire dans une démarche réaliste, puis de diffuser leur œuvres, faisant références notamment à celles du peintre Gustave Courbet (1819-1877). En réaction au courant académique qui s'attelle à ne représenter que des scènes mythologiques, l'art doit alors représenter la réalité de la condition humaine, s'ancrer dans le monde réel et en être le témoin pour réaliser sa fonction d'art social.¹

Le statut de l'art social est repensé à la fin du XIX^e siècle notamment face aux découvertes liées à la psychologie et à la physiologie. Dès lors, Jean-Marie Guyau (1854-1888) et Gabriel Tarde (1843-1904) vont affirmer la nature foncièrement sociale de l'art dont le but est de produire une émotion esthétique d'un caractère social, par opposition à la mise en question des conditions de vie actuelle ou la vision d'un bonheur à atteindre dans l'avenir². Par extension, la nature sociale de l'art réside dans sa capacité à « élargir la vie du vivant au-delà de son individualité » de telle manière que le plaisir esthétique n'a rien d'un jeu auto-suffisant ou d'un acte de contemplation désintéressé mais au contraire, le moment de la vie la plus active, la force par laquelle l'être est conduit à se dépasser vers la pure socialité³. Ainsi pour J.-M. Guyau, « le pouvoir socialisateur de l'art n'est pas d'organiser des individus mais de des-individualiser la société »⁴.

L'avènement de la III^e République nous amène à étudier une autre tournure de l'art social. En effet, la République qui s'appuie sur des valeurs de citoyenneté, de démocratie et de liberté, conduit à une modification dans le champ artistique. Une nouvelle conception de l'utilité sociale et politique de l'art émerge alors légitimant les institutions léguées par la monarchie et le Second Empire⁵. Néanmoins, l'état soutient des institutions controversées, telle que les Beaux-Arts, et cautionne le modèle académique opposé à l'art utile et gardien d'une culture savante. Un échange d'intérêts entre l'État et la communauté artistique se crée. En effet, l'État offre du travail à l'artiste, il lui passe des commandes et lui garantit la liberté tout en lui facilitant la diffusion de ses œuvres, soit des commandes pour l'espace public accessibles et visibles de tous les citoyens⁶. Ces commandes, et cette diffusion, interviennent principalement dans le domaine de la peinture, notamment avec le Salon et les musées.

Par opposition à cette définition de l'art social, cette période de l'histoire se voit doter

1 PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

2 McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie, « Introduction », *ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 *Id.*, p. 26.

d'une autre politique dans le domaine des arts industriels. On y prône une éducation basée sur une esthétique scientifique compatible avec l'utilisation de la machine qui vise à unifier la culture de l'ouvrier, de l'industriel et de l'artiste. Dès lors il s'agit d'encourager les industries d'art en vue de contribuer à la prospérité nationale et au prestige culturel de la France et non pas de mettre l'art moderne au service du peuple¹. Cela aboutit à envisager un système peu cohérent, où l'on trouve d'un côté le grand art et l'individu artiste, de l'autre les industries et les ouvriers d'art dont le mauvais goût doit être combattu par des artistes conscients de leur rôle économique et social. Cette politique menée tout au long de cette troisième République se détourne des conditions de vie difficiles des populations. C'est alors que autour de 1890 émergent les mouvements ouvriers et des progrès du socialisme, mettant en avant la question sociale au premier plan. Cela amène en cette fin de XIX^e siècle à une remise en question de l'art des « classes supérieures » pour lui assigner de nouvelles fonctions².

5.2. Statut du musicien romantique

5.2.1. Contexte

D'après R. L. Pajares Alonso, avec la disparition du patronage musical ecclésiastique et aristocratique, le musicien professionnel au début du XIX^e siècle, libre de mener sa carrière, entre définitivement dans le nouveau marché économique qui, en revanche, l'expose à une insécurité économique. Le sociologue Pierre-Michel Menger souligne que ce changement dans le système d'organisation de la vie musicale, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, ont conduit au développement de nouvelles formes rémunérées d'activité à destination d'un public plus large, modifiant également les conditions de professionnalisation des musiciens : essor des concerts publics payant, revenus procurés par l'édition des partitions (œuvres originales, transcriptions, arrangements), alimentation en œuvres nouvelles, développement de l'enseignement musical, multiplication des prestations orchestrales et instrumentales qui font circuler les œuvres³. Tout cela concourt à fournir des commandes aux compositeurs, les opéras peuvent être particulièrement lucratifs⁴, et de l'emploi aux interprètes. De plus, les progrès techniques dans l'impression musicale et la facture instrumentale entraînent des

1 McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie, « Introduction », p. 27.

2 Cf. TOLSTOÏ Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 1^oéd., Librairie Perrin, 1931.

3 MENGER Pierre-Michel, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57^e année, n^o4, 2002, p. 967-999, disponible via http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2002_num_57_4_280089 [consulté le 10/04/2016].

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 357.

modifications sur le marché de la musique, selon Hans Erich Bodeker, grâce notamment à l'essor de l'édition musicale, aux changements esthétiques et juridique de l'œuvre musical, processus de commercialisation qui apporte en l'occurrence une certaine autonomie au compositeur¹. En effet, les œuvres des compositeurs sont de plus en plus protégés par des droits d'auteurs versés lors de l'exécution de celles-ci, droits gérés dès 1851 en France avec la création de la Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM). Enfin, si les débuts de la critique musicale remontent au XVIII^e siècle, elle se développe en même temps que la presse écrite. Présente dans les journaux généralistes, la critique musicale finit progressivement par avoir sa presse spécialisée (revues, journaux) où littéraires, instrumentistes, compositeurs ou musicologues peuvent y trouver une source de revenu complémentaire à leurs activités principales.

5.2.2. Un musicien nouveau

Au début du XIX^e siècle, un genre nouveau de musicien apparaît. Animé par l'émancipation du système de patronage musical et par les idées de la Révolution Française, il rejette l'académisme et impose de plus en plus ses œuvres, ou celles des autres, à son nouvel auditoire qu'est la société bourgeoise², qui elle-même entretient une pratique amateur de la musique. Aussi, comme les autres artistes, il ne crée plus pour gagner sa vie, mais il la gagne pour pouvoir créer³. D'ailleurs, le métier de musicien n'est plus systématiquement transmis de père en fils comme auparavant, mais il devient une vocation. Ainsi, n'importe qui ayant cet appel de l'art, quel que soit l'origine de son milieu social, peut devenir artiste. À cet égard, bon nombre de musiciens proviennent des classes moyennes ou bourgeoises, ayant reçu une éducation musicale au sein du cercle familial pour se perfectionner en vue d'une carrière professionnelle dans les nombreux Conservatoires qui ont proliféré au XIX^e siècle.

Cette nouvelle approche du métier accorde aux musiciens un nouveau statut à leur profession que N. Heinich qualifie de vocationnel, en parlant de personnalités devenues artistes par vocation⁴. Ayant abandonné définitivement son étiquette d'artisan subordonné, le musicien, comme les autres artistes, est perçu comme un être possédant un don inné et habité par l'inspiration qui le rendent capable de donner une vision personnelle du monde, de ses

1 BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael dir., *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 2002.

2 HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

propres sentiments comme ceux de l'humanité. Incompris et marginalisé par ses contemporains, il vit plus ou moins dans la misère et en marge de la société, œuvrant pour la postérité. Il s'agit là de l'image du génie romantique et de l'idéalisation de sa singularité artistique¹, dont les œuvres revêtent un caractère mystique et religieux. Conscients de leur nouveau statut, les artistes cherchent à s'instituer en une sorte d'élite aristocratique et à conquérir leur place au sein de la démocratie bourgeoise², grâce à la reconnaissance de leur talent et de leur travail, notion qui est dorénavant valorisée au XIX^e siècle. De plus, cette ascension sociale de l'artiste fut favorisée par le déclin de la religion dans la société occidentale de cette époque, remplacée par la foi en l'art et la science³.

Le système de patronage musical étant tombé en désuétude dans la plupart des pays européens (il subsiste encore dans les pays germanophones), musicien, compositeurs comme interprètes virtuoses dépendent professionnellement des maisons d'opéra et des salles de concerts, ainsi que des institutions d'enseignement musical, publiques comme privées. D'ailleurs, une distinction commence à s'opérer entre le compositeur et l'interprète. Ce dernier est de plus en plus au service du compositeur (perçu comme un génie) qui lui confie l'interprétation de ses œuvres.

D'autre part, si le nombre de maîtres de chapelle ecclésiastique a fortement diminué, le titre de *Kantor* subsiste encore dans les pays germaniques, tandis que les organistes d'églises situés dans des villes moyennes ou petites peuvent être à la fois maître d'école. Cependant, les cours germaniques conservent encore le titre de *kapellmeister*, dont la fonction principale, majoritairement profanes, est de d'organiser et de diriger les concerts de la cour, allant de l'opéra au répertoire symphonique. Dans les villes apparaissent des ensembles chorales ou instrumentaux amateurs.

Par ailleurs, le XIX^e siècle connaît une prolifération importante des orchestres professionnels, l'une des principales source d'emploi pour la plupart des instrumentistes avec l'enseignement, dont la plupart sont issus de familles de musiciens⁴. Cependant, à mesure que les œuvres orchestrales sollicitent toujours plus de musiciens – la complexité grandissante des partitions et l'effectif orchestral important rendent la direction depuis le premier violon de plus en plus difficile – la figure du chef d'orchestre finit par s'imposer à partir des années 1860. Jusqu'à cette décennie, il n'y avait pas réellement de professionnels pour assurer exclusivement ce rôle comme on le connaît de nos jours. Les chefs d'orchestre étaient souvent

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 PAREJES ALONSO Roberto L., *op. cit.*, p. 355.

des compositeurs, comme Louis Spohr (1784-1859), Carl Maria von Weber (1786-1829), Hector Berlioz (1803-1869), Felix Mendelssohn (1809-1847) ou encore Richard Wagner (1813-1883), qui marquèrent les débuts d'une profession, dont Hans von Bülow (1830-1894) est considéré comme le premier à avoir fait carrière¹. De plus, les chanteurs et les instrumentistes virtuoses solistes sont adulés du public. Ils effectuent de nombreuses tournées, aussi bien dans les grandes salles de concert que dans les salons, où les instrumentistes présentent aussi bien leurs propres compositions que celles des autres. Les chanteuses lyriques, les pianistes et les violonistes sont les grandes vedettes du public, dont certains connaissent une gloire qui leur permet d'atteindre une situation sociale élevée. Franz Liszt fut l'une de ces personnalités idolâtrées par ses « fans » au début de sa carrière de pianiste virtuose. Cependant, marqué par la pensée de Lamennais et de Saint-Simon qui réfléchissent à la fonction sociale de l'art, Liszt s'est progressivement éloigné des salons mondains pour se tourner vers le peuple.

5.3. Le cas Franz Liszt (1811-1886)

Pianiste virtuose et compositeur, l'un des plus grands de son temps, transcriteur, homme de lettres, Liszt incarne non seulement l'artiste romantique, mais aussi un nouveau genre de musicien intellectuel qui alla jusqu'à faire de son art un sacerdoce. Indépendant et penseur, doté d'une vaste culture, surtout littéraire, il met son talent et sa musique au service des autres, notamment auprès des plus démunis en organisant des concerts caritatifs, ou encore prodiguant son enseignement gratuitement à la fin de sa vie.

5.3.1. L'artiste et la société

Né en 1811 à Raiding en Hongrie, il est l'unique enfant de Adam Liszt (1776-1827) et Anna Lager (1788-1866), attachés au service du prince Nicolas Esterházy (1765-1833). A. Liszt était un pianiste et un violoncelliste qui jouait dans l'orchestre de la cour d'Eisenstadt. Contraint de prendre le poste d'intendant des bergeries à Raiding, il est désormais éloigné de la vie musicale. Désireux de transmettre sa passion pour la musique à son fils, A. Liszt lui prodigue ses premières leçons de piano à l'âge de six ans. Bientôt, le jeune Liszt révèle son talent pianistique et d'improvisateur. À neuf ans, il donne son premier concert à Eedenburg,

1 « Le rôle du chef d'orchestre à travers l'histoire », *France Musique*, mise en ligne le 24 juin 2014, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/le-role-du-chef-d-orchestre-travers-l-histoire-32819> [consulté le 10/10/2016].

puis un deuxième à Presbourg, au palais du comte Michel Esterházy où, à l'issue de celui-ci, six nobles de la ville attribuent aux Liszt une bourse de six cents florins par an durant dix ans. Vienne est alors tout indiquée pour compléter l'éducation musicale du jeune prodige et se faire connaître du public.

La famille installée dans la capitale viennoise en 1822, le jeune Franz prend des leçons de piano avec Carl Czerny (1791-1857), et auprès d'Antonio Salieri (1750-1825) apprend la composition et l'harmonie. Très vite, le jeune prodige donne une série de concerts dans la capitale où, par l'intermédiaire d'Anton Schindler (1795-1864) et Czerny, il rencontre L. van Beethoven (1770-1827) et joue devant lui. En 1823, la famille Liszt s'établit à Paris en espérant que le jeune Franz soit admis au Conservatoire afin de parfaire sa formation. Le directeur de cette institution, Luigi Cherubini (1760-1842), lui refuse l'entrée sous prétexte que le règlement ne peut admettre des élèves de nationalité étrangère. Après ce refus, il prend des cours auprès de Ferdinando Paër (1771-1839) et d'Anton Reicha (1770-1836).

Grâce à des recommandations et à son seul talent, il conquiert les salons parisiens où il joue chez la duchesse de Berry (1798-1870) ou le duc d'Orléans (1773-1850). En plus de jouer les œuvres du répertoire, il improvise et présente ses premières compositions telles *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini, Allegro di bravura*, ou bien l'opéra *Don Sanche ou le château de l'amour* (1824-1825) qui eut peu de succès. Accompagné de son père, il entame une tournée en France, en Suisse et en Angleterre. Fatigué par les concerts et les voyages, Adam Liszt emmène son fils à Boulogne-sur-Mer pour s'y reposer en 1827. Alors que Franz recouvre la santé, son père y meurt subitement, mettant un terme aux tournées. Seul, il doit dorénavant subvenir à ses propres besoins et à ceux de sa mère. Il se met à donner des cours particuliers de piano, et c'est alors qu'il tombe amoureux de l'une de ses élèves, Caroline de Saint-Cricq (1810-1872), amour impossible auquel le père¹, ministre du Commerce sous Charles X (1757-1836), met un terme.

Après ces deux événements, Liszt se retire en 1829, ne donne plus de concerts, et entre dans une crise mystique ayant l'idée d'entrer dans les ordres. Durant cette période, il lit entre autre Lamennais et Saint-Simon dont il retient du premier que « la régénération de l'art, c'est une régénération sociale » et du second, l'alliance du socialisme avec les enseignements du Christ, qui défend le statut divin de l'art et la fonction sacerdotale de l'artiste. Ces deux auteurs et les événements de 1830 le sortent de son état léthargique pour revenir sur scène, redonner des cours et reprendre la vie mondaine. Cette année-là, son amitié avec Hector Berlioz (1803-1869) le stimule et l'engage sur la voie de la musique à programme. La

1 Pierre Laurent Barthélémy, comte de Saint-Cricq (1772-1854)

rencontre avec Frédéric Chopin (1810-1849) en 1831 et de Niccolò Paganini (1782-1840) en 1832 inspirent Liszt à amener le piano à un niveau de technicité et de virtuosité jamais atteint. Par ailleurs, il se lie d'amitié avec Victor Hugo (1802-1885), Heinrich Heine (1797-1856), Alphonse de Lamartine (1790-1869), Lamennais qu'il admire et suit son enseignement.

Sa relation avec la comtesse Marie d'Agoult (1805-1876) conduit le couple à s'exiler en 1834 vers la Suisse, où naissent leur trois enfants : Blandine (1835-1862), Cosima (1837-1930)¹ et Daniel (1839-1859). Liszt donne des cours de piano au Conservatoire de Genève, tout en suivant l'enseignement du philosophe Choisy. Durant son séjour naissent les *Harmonies poétiques et religieuses*, *Album d'un voyageur*², *Grande valse di bravoura*, *Douze Grandes Études*, *Réminiscences de Lucia di Lammermor*, par exemple.

La popularité grandissante du pianiste Sigismund Thalberg (1812-1871) le pousse à revenir à Paris pour maintenir son statut de virtuose dans la capitale française. En 1837, les deux hommes s'affrontent dans un duel pianistique chez la princesse Belgiojoso (1808-1871) au bénéfice des italiens expatriés. À l'issue du duel, le verdict est sans appel: « Thalberg est le premier pianiste du monde. Liszt en est le seul », selon le fameux mot de Marie d'Agoult³. La même année, Marie d'Agoult et Liszt s'installent en Italie jusqu'en 1839, séjour qui inspire au compositeur la deuxième de ses *Années de pèlerinage*. Lorsqu'il est informé des inondations destructrices du Danube à Budapest, Liszt se rend à Vienne pour donner dix concerts aux bénéfiques des inondés.

Dès lors, il entame une tournée dans toute l'Europe jusqu'en 1847 où il joue la musique de L. van Beethoven, C. M. von Weber, Chopin, H. Berlioz, R. Schumann, à partir de laquelle il paraphrase et improvise, et interprète ses propres compositions. Dès lors, en proposant un concert pour piano seul, il invente le récital. Au cours de ses pérégrinations, il reçoit plusieurs honneurs et distinctions qui élèvent son statut de musicien. Cette tournée est également marquée par ses débuts en tant que chef-d'orchestre, ainsi qu'une série de concerts caritatifs dans le but de réunir des fonds pour élever un monument en l'honneur de Beethoven. Durant ces huit années intensives, il compose entre autres *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra La Sonnambula*, *Heroischer Marsch im ungarischen Styl*, *Deux ballades*, *Rhapsodies hongroises*, le Lied *Die Lorelie* sur un texte de Heine, *Réminiscences de Robert le Diable - Valse infernale*. Entre-temps, il rompt avec Marie d'Agoult en 1844 et, à la demande du grand-duc de Saxe-Weimar-Eisenach, Charles-Frédéric (1783-1853), Liszt accepte le poste de maître de chapelle à Weimar. Sa prise de fonction en 1847 met fin à une tournée de huit ans,

1 Elle épousa le chef-d'orchestre Hans von Bülow (1830-1894), élève de Franz Liszt, puis Richard Wagner.

2 Dont certaines pièces furent intégrées au cycle *Années de pèlerinage*.

3 STRICKER Rémy, FRANZ Liszt, *Les ténèbres de la gloire*, Paris, Edition Gallimard, 1993, p.62

encouragé par sa nouvelle compagne, la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein (1819-1887) qui l'incite à composer davantage.

Alors que les musiciens de cette époque rompent avec le système de patronage et revendiquent leur statut d'artiste libre, Liszt s'attache à ses nouvelles responsabilités qui l'obligent à passer trois mois de l'année à Weimar et à diriger les concerts de la Cour. Aussi, ressentait-il peut-être le besoin de se fixer quelque part après ses nombreux voyages. Dans cette ville, il reçoit de nombreux élèves et visiteurs, compose ses plus importantes œuvres comme par exemple la *Sonate en si mineur*, *Faust-Symphonie*, *Messe de Gran*, *Dante-Symphonie*, *Les préludes*, *Liebesträume*, *Mazeppa*, *Hungaria*, *Concerto pour piano en mi bémol*, *Prélude et fugue sur le nom de B.A.C.H.* pour orgue ; achève ses *Rhapsodies Hongroises* et les *Douze études d'exécution transcendantes*. Il profite de cette opportunité pour faire connaître la musique de Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner dont il défendit longtemps l'œuvre. Les difficultés matérielles, techniques, les contraintes administratives, et le public weimarois peu ouvert aux nouveautés musicales, poussent Liszt à démissionner de son poste en 1858 lorsqu'une cabale siffle *Le Barbier de Bagdad* de son ami Peter Cornelius (1824-1874). Deux jours après, il donne son dernier concert en dirigeant la *Première symphonie* de Beethoven, dont l'interprétation fut ovationnée. L'année suivante, Wagner, pressé par des besoins d'argent, se brouille avec Liszt car ce dernier ne peut faire jouer *Rienzi* à Weimar. Dans le même temps, il accède à la noblesse lorsqu'il se voit remettre le titre de chevalier de l'Ordre de la couronne de Fer de l'Empire autrichien.

Après le décès de son fils Daniel (1859) et la non validation de son mariage avec Carolyne Sayn-Wittgenstein en 1861, Liszt se retire du monde pour vivre en ermite dans le cloître de la Madona del Rosario au Monte Mario, près de Rome, et finit par entrer dans les ordres mineurs en 1865. Durant cette retraite religieuse, il apprend la mort de sa fille Blandine en 1862, reçoit la visite du pape Pie IX (1792-1878), découvre la chapelle Sixtine et se penche sur la musique ancienne, comme celle de Palestrina (1525-1594). Ayant pour nouvelle ambition de réformer la musique sacrée, Liszt compose essentiellement de la musique religieuse, dont sa *Sainte Élisabeth* créée en août 1865 à Budapest. Au cours de cette année, il termine de transcrire pour le piano les neuf symphonies de Beethoven.

Dès lors, il se remet à voyager, reprend peu à peu sa vie musicale et mondaine, recevant de nouveau visiteurs et élèves. De cette période religieuse il compose *Christus*, *Requiem*, ou encore une série de psaumes, entre autres messes, oratorios et motets. Les dernières années de sa vie sont « trifurquées », pour reprendre l'expression de Liszt, entre Rome, Weimar et Budapest, complétées par des séjours à Vienne, Bayreuth et Paris. En 1869, il est de retour à

Weimar où de nombreux élèves viennent le voir et il leur prodigue gratuitement son enseignement. Liszt se consacre alors entièrement à la composition et à l'enseignement. En 1871, il est nommé conseiller royal de Hongrie et en 1875 président de la nouvelle Académie de Musique de Budapest. À partir de 1873, il fait régulièrement le voyage jusqu'à Bayreuth pour visiter Wagner et assister dès 1876 au Festival consacré aux opéras de ce dernier. En 1879, la vocation religieuse le rappelle lorsqu'il est nommé chanoine d'Albano. Malgré une mauvaise chute, survenue en 1881, dont il peine à se remettre, Liszt continue de voyager pour entendre sa musique et se rendre aux festivals de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* dont il est le président d'honneur depuis 1882. Lorsqu'il reçoit la visite du compositeur russe Alexandre Borodine (1833-18887), sa situation financière devient précaire dans la mesure où il vend moins sa musique, et donne de moins en moins de concert. Affecté par la mort de Wagner, il continue à se rendre au Festival de Bayreuth jusqu'en 1886 où il meurt. Parmi les œuvres de cette dernière période créatrice citons *Via Crucis*, *Von der Wiege bis zum Grabe* (poème symphonique), *Nuages gris*, *La lugubre gondola*, *En rêve*, par exemple, moins virtuoses, sans développement et aux harmonies plus complexes.

5.3.2. La puissance civilisatrice de l'art

Comme d'autres musiciens du XIX^e siècle, Liszt est également l'auteur de divers écrits : critiques, articles, textes théoriques, correspondance, récits de voyages. Nicolas Dufetel rappelle que

« [...]l'œuvre littéraire de ces compositeurs-écrivains s'insère dans un vaste mouvement destiné à faire sortir le musicien de l'espace social et artistique qui lui était auparavant réservé, à l'insérer dans celui de la société et de ses débats, à varier enfin ses sujets et moyens d'expression. Pour certains, il s'agissait aussi d'accompagner de façon pédagogique leur modernité proprement musicale. »¹

Cependant, une partie de la production littéraire du compositeur montre qu'il était aussi un homme de pensée, si ce n'est un philosophe. En effet, dès 1835, Liszt publie une série d'articles dans la *Gazette Musicale* intitulée « De la situation des artistes, et de leur condition dans la société ». Il débat de la place de l'art et du rôle de l'artiste dans la société, à une époque où Louis-Philippe et son gouvernement s'occupent peu de ces questions sociales et culturelles. En plus des critiques de concerts et d'œuvres pour divers journaux et revues, une deuxième série d'articles voit le jour entre 1835 et 1841 encore dans la *Gazette Musicale* : « Lettres d'un bachelier ès musique ». En dehors des sujets littéraires, historiques, musicaux

1 DUFETEL Nicolas, « Liszt et le hérisson », *Tout le ciel en musique, pensées intempestives*, Franz Liszt et Nicolas Dufetel, Paris, Le Passeur Éditeur, 2016, p. 213.

et des beaux-arts, Liszt aborde les questions sociales et politiques en rappelant la fonction de l'art et de l'artiste auprès du peuple. Il consacre aussi de nombreux écrits sur les compositeurs et interprètes du passé et de son temps tels Berlioz, Wagner, Beethoven, Mozart, Weber, Meyerbeer, Schubert, Bellini, Robert et Clara Schumann ou encore Pauline Viardot, dédiant même tout un livre à Chopin paru en 1851. Plus tard, attaché à ses racines hongroises et à la musique de son enfance, il fait découvrir la musique tzigane avec *des Bohémiens et de leur musique* en 1859. Notons que derrière ces écrits se cachent deux femmes de lettres, les deux grands amours du compositeur, qui l'ont aidé à leur préparation et leur rédaction : la comtesse Marie d'Agoult et la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.

Au début du XIX^e siècle, les socialistes utopistes s'opposent au système capitaliste qu'ils jugent inhumain, ne respectant pas l'individu, et pensent une société basée sur la coopération et l'entraide¹. Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), est l'un de ces auteurs qui considère la nécessité de créer une nouvelle société dans laquelle le progrès industriel et la fraternité entre les hommes doit régner, afin d'assurer la paix et l'harmonie universelle². De plus, les écrits de Lamennais et l'émergence d'un art social, la pensée de Liszt est imprégnée de ces éléments qui sont à la base de sa réflexion sur la condition de l'artiste et de la place de l'art dans une société en pleine mutation. Si l'industrialisation fait le bonheur des uns, elle fait la misère des autres, notamment des ouvriers. Aussi, c'est l'époque où le musicien s'émancipe du système de patronage, et où il est valorisé, mais cette indépendance plonge certains musiciens dans la misère. Suivant la pensée de Saint-Simon exposée dans son *Nouveau Christianisme* (1825), « Toutes les institutions sociales doivent avoir pour but l'amélioration morale, intellectuelle et physique de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre. », Liszt entend y contribuer par son art et invite aussi plus largement les artistes de toutes disciplines à le suivre. Ainsi, il expose quelle doit être la fonction de l'art et le rôle de l'artiste dans la société à travers deux textes : « De la situation des artistes, et de leur condition dans la société » et les « Lettres d'un bachelier ès musique ».

« De la situation des artistes » apparaît à une époque où la société louis-philipparde se soucie peu des activités des artistes, dont le statut social a changé au tournant du XIX^e siècle, c'est-à-dire qu'il n'est plus un subalterne ou un domestique attaché à un patron mais un indépendant. Dans une société matérialiste et ignorante, les musiciens sont perçus comme de simples amuseurs, alors que par le passé ils étaient respectés. Pour Liszt, ce constat est le résultat de la séparation de trois domaines : la politique, l'art et la science, qui ont évolué

1 AGOSTINO Serge d', DEUBEL Philippe, MONTOUSSÉ Marc, RENOARD Gilles, *Dictionnaire de sciences économiques et sociales*, Rosny-sous-Bois, Bréal éditions, 2002, p. 450.

2 *Id.*, p. 450-451.

indépendamment des autres durant de longs siècles. Jusqu'à la période de l'Antiquité, l'art était compris par les Anciens, en l'occurrence la musique dont on connaissait son action sur la société. Mais le compositeur déplore qu'avec le temps, la musique et les musiciens aient perdu autorité et conscience de leur mission en s'abaissant à créer des œuvres divertissantes et marchandes pour le plaisir des élites, lorsqu'ils ne sont pas complètement ignorés socialement. Selon Liszt, il est temps pour les musiciens de reprendre leur place et de prendre conscience qu'ils ont une mission. L'indépendance des musiciens est un progrès social pour cette catégorie d'artistes, mais sans emploi il leur est difficile de vivre dignement, et la plupart connaissent la précarité, voire la misère, lorsqu'ils refusent de s'avilir en jouant ou en composant de la musique marchande et divertissante. L'auteur prône la réconciliation des classes par l'intermédiaire des prêtres et des artistes : « Deux classes, celles des PRÊTRES et des ARTISTES, [...] ont la mission et la puissance de réconcilier toute les classes, de les vivifier et de les diriger dans un commun amour vers le but assigné de l'humanité [...]. »¹ L'art a donc une puissance civilisatrice et Liszt lui attribue même une fonction religieuse, voire messianique, dans la mesure où les artistes ont foi en l'art, dont les musiciens sont les prêtres :

« Oui, sans doute, envers et contre tout, parce que et quoique les artistes ont FOI en l'art, et ils savent que la foi transplante les montagnes : nous y croyons sérieusement comme nous croyons à Dieu et à l'humanité, dont l'art est l'organe, le verbe sublime. »²

L'auteur assigne ainsi à l'artiste une mission religieuse et sociale. En ce qui concerne la musique, elle « [...] doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU ; aller de l'un à l'autre ; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu. »³ Dans ce sens, il appelle à la création d'une musique nouvelle, essentiellement religieuse et humanitaire, en somme élever la musique au plus haut degré dans le dessein d'unir fraternellement les hommes entre eux pour instaurer une société universelle. Au sein de celle-ci, la musique serait encouragée et la condition du musicien se verrait élevée et ennoblie. Cela dit, le musicien doit se montrer digne de cette revalorisation de son statut en acquérant une culture qui ne se cantonne pas à sa spécialité musicale mais ouverte aux connaissances générales. De plus, il doit tendre à devenir un artiste de génie, et non un artisan, qui a la capacité de toucher les autres, comme à transmettre sa pensée : « Les grandes manifestations du génie doivent faire l'office du soleil : illuminer et féconder » écrit-il dans une lettre à Franz Servais. Par ailleurs, les productions du

1 LISZT FRANZ, « De la condition des artistes, et de leur fonction dans la société », *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy Stricker éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995, p. 30.

2 *Id.*, p. 33-34.

3 *Id.*, p. 47.

génie révèlent leurs tendances vers le progrès et ont le pouvoir de révéler Dieu à l'âme humaine.

C'est dans le but de réhabiliter la musique et les musiciens à leur juste valeur que Liszt propose une série de réformes concernant l'enseignement musical, les théâtres lyriques, les sociétés d'orchestre, les concerts, la critique musicale et la musique religieuse. Ainsi, il propose un concours de compositions religieuse, dramatique et symphonique devant être exécutées un mois durant au Louvre et publiés aux frais du gouvernement ; la mise en place d'un enseignement de la musique dans les écoles primaires, une réforme de la musique d'église, une organisation des sociétés philharmoniques, une réorganisation de la vie musicale avec de nombreux concerts (lyriques, symphoniques, de musique de chambre), la création d'écoles de musique dans les principales villes de France, une chaire d'histoire et de la philosophie de la musique, et enfin la publication à bon marché des œuvres classiques et modernes¹.

Dans ses « Lettres d'un bachelier ès musique », Liszt précise davantage la fonction du musicien et de l'art. En effet, il réitère l'action civilisatrice de la musique telle qu'il la conçoit, c'est-à-dire celle qui améliore, moralise et console l'homme. Sensible aux plus démunis, aux conditions de vie des ouvriers aliénés et écrasés par leur travail, il souhaite que ces derniers puissent connaître l'art, la musique qui peut les arracher pour un moment à leur labeur et les élever, sans être un simple amusement. L'art ne doit plus être le privilège des classes supérieures. Pour Liszt, le moment est venu pour les artistes de

« [...] relever le courage du faible et de calmer les souffrances de l'opprimé. Il faut que l'art rappelle au peuple les beaux dévouements, les héroïques résolutions, la fortitude, l'humanité de ses pareils ; il faut que la providence de Dieu lui soit à nouveau annoncée ; il faut que l'aube d'un jour meilleur lui soit montré, afin qu'il se tienne prêt et que l'espérance fasse germer en lui de hautes vertus ; il faut surtout que la lumière descende de tous côtés dans son esprit, que les douces joies de l'art s'asseyent à son foyer, afin qu'il connaisse, lui aussi, le prix de la vie et ne soit jamais féroce dans ses vengeances, impitoyable dans ses arrêts. »²

Liszt estime que la musique peut remplir cette fonction puisque par les sons, le musicien crée des émotions, des sentiments, des pensées³. Son rôle est alors fondamental puisqu'il

« [...] apporte les bienfaits de la musique à ces intelligences incultes, à demi sauvages, initie ces hommes fatalement abrutis par les joies grossières, seules joies possibles pour eux, à des émotions douces et pures qui les spiritualisent à leur insu, les ramènent, par une voie détournée et qui ne peut leur être suspecte, à la pensée de Dieu perdue, au

1 LISZT FRANZ, « Lettres d'un bachelier ès musique », 6^e lettre, *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy Stricker éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995.

2 LISZT FRANZ, « Lettres d'un bachelier ès musique », 3^e lettre, *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy STRICKER éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995, p. 90.

3 LISZT FRANZ, « Lettres d'un bachelier ès musique », 8^e lettre, *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy STRICKER éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995, p. 129.

sentiment religieux et consolateur que le christianisme pharaïssique des grands et les dérisoires enseignements d'un clergé inféodé aux puissants de la terre leur ont fait perdre. Oh ! ce serait une belle chose [...] que de voir l'éducation musicale du peuple se généraliser et se développer en France. [...] ; la musique [...] pourra, elle aussi, devenir une divinité bienfaisante et civilisatrice, [...]. »¹

Par ailleurs, Liszt espère que « [...] l'art, en s'étendant, en se communiant de plus en plus, en pénétrant de toutes parts la société, sera de jour en jour mieux compris et plus religieusement aimé. »²

Liszt fait de l'artiste un être qui fait partie de l'humanité au même titre que la parole, l'art étant l'expression suprême des sociétés³. Idée commune chez les artistes du XIX^e siècle, l'art est pour lui une religion qui n'est pas à part, mais bien « l'incarnation formelle de la vraie religion, catholique, apostolique et romaine ! »⁴ écrit-il dans une lettre à Carolyne Sayn-Wittgenstein. Aussi, « Le domaine de l'art n'est pas l'abstrait, mais bien le concret. Il faut toujours que les artistes s'appuient sur la nature extérieure, ou à celle du cœur et des faits humains. »⁵ L'art se présente alors comme une manifestation de Dieu. Ainsi, il invite l'artiste à pratiquer son art selon les principes religieux, comme faire le bien autour de soi, inviter à communier avec les autres, à prier, unir les hommes à travers le beau. C'est à partir de ces postulats que l'art a sa place dans l'organisation sociale, voire une fonction vitale que Liszt lui attribue au même titre que le principe vital de la nature : « L'art, c'est le cœur de l'humanité, la science en est le cerveau, l'industrie les bras et les mains, le commerce les pieds – et la politique et le gouvernement l'estomac. »⁶ L'art et l'artiste ont alors pour mission « [...] d'exprimer, de manifester, d'élever et de diviniser en quelque sorte le SENTIMENT HUMANITAIRE SOUS TOUS LES ASPECTS. »⁷

À notre connaissance, Liszt est le premier dans le monde de la musique à développer une pensée autour de la fonction sociale de son art qui, au cours du XIX^e siècle, commence à trouver un écho auprès de certains musiciens et devenir une vraie question débattue durant la

1 LISZT FRANZ, « Lettres d'un bachelier ès musique », 2^o lettre, *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy STRICKER éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995, p. 74-75.

2 LISZT FRANZ, « Des publications à bon marché », *Revue et Gazette musicale de Paris*, Paris, 1836, p. 4-5.

3 LISZT FRANZ, « Lettres d'un bachelier ès musique », 15^o lettre, *Artiste et société : édition des textes en français*, Rémy STRICKER éd. scientifique, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995.

4 LISZT FRANZ, *Tout le ciel en musique, pensées intempestives*, Nicolas DUFETEL éd., Paris, Le Passeur éditeur, 2016, p. 19.

5 *Id.*, p. 19-20.

6 *Id.*, p. 21.

7 STRICKER Rémy éd. scientifique, *Artiste et société : édition des textes en français*, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995.

première moitié du xx^e siècle. En effet, les musiciens sont confrontés aux réalités d'un monde où les guerres deviennent mondiales et les régimes totalitaires, mais aussi à la crise financière qui les conduit à la précarité économique et sociale dû au chômage¹. Dès lors, ils prennent de la distance avec la politique, en critiquant les gouvernants, et s'organisent en syndicat. Selon Pascal Blanqué, l'émergence des questions sociales, nationalistes et l'avènement du capitalisme éveillent le musicien aux réalités du monde dans lequel il vit². Fait nouveau dans le monde musicale, le musicien se dote d'une conscience politique ; il s'implique et pense le fait politique, économique et social. Réalisant qu'ils représentent une véritable classe sociale, les musiciens deviennent des citoyens à part entière, et se comportent comme tels³. Dans la lignée de l'art social du xix^e siècle, ils réfléchissent au statut du musicien et à la place de la musique peut avoir dans la Cité. Également, dans une visée éducative au nom du développement humain pour une société meilleure, des musiciens convaincus par la portée sociale de la musique cherchent à rendre cet art accessible au plus grand nombre. Le cas du compositeur français Charles Kœchlin (1867-1950) illustre cette figure nouvelle du musicien s'aventurant de plus en plus dans le tissu social, posture qui se développe ainsi jusqu'à nos jours.

1 BLANQUÉ Pascal, *Musique, cité et politique, histoire du musicien à l'âge moderne*, Paris, Economica, 2009, p.1-6.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

Avenir de l'art social en France au xx^e siècle :
Charles Kœchlin (1867-1950)

6.1. Un musicien oublié

6.1.1. Éléments biographiques

Charles Louis Eugène Kœchlin est une figure assez méconnue parmi les compositeurs français de la première moitié du xx^e siècle. Trop absent des salles de concerts, des programmes radiophoniques et de l'histoire de la musique française, ce fut un grand pédagogue et théoricien qui nous légua une vaste œuvre de 226 opus. D'ailleurs, plusieurs de ses œuvres se révèlent être importantes pour l'évolution du langage musical au xx^e siècle, tant d'un point de vue esthétique que technique. Personnage remarquable de la vie musicale française et de grande culture littéraire, philosophique et scientifique, Kœchlin a laissé de nombreux écrits sur sa musique et celle de ses contemporains, d'autres dévoilant la personnalité et la pensée du compositeur, ainsi que d'importants ouvrages pédagogiques faisant encore autorité de nos jours. Comme Franz Liszt, il a réfléchi à la condition du musicien et à la fonction de la musique. Pacifiste et humaniste, Kœchlin a œuvré toute sa vie pour défendre la musique de ses confrères et de ses élèves, tout en militant pour un accès à la culture et à la musique pour le plus grand nombre.

Né à Paris en 1867¹, Kœchlin vit au sein d'un milieu familial propice à la culture, aux arts, où il existe une tradition humaniste. En effet, elle s'est illustrée par des actions en faveur des ouvriers travaillant dans ses usines : caisse de secours mutuel en cas de maladie, construction de logement bon marché.

L'éducation du jeune Kœchlin semble être des plus complètes. Depuis sa plus tendre enfance, il entend l'une de ses sœurs jouer du piano, et à l'âge de six ans il commence son éducation musicale avec ses premières leçons de piano. Plus tard, l'astronomie, les

1 Kœchlin est le septième enfant de Georges Michel « Jules » Kœchlin (1816-1882) et de Camille Kœchlin, née Dollfus, (1826-1917), famille de la grande bourgeoisie industrielle de Mulhouse. Parmi ses ancêtres on compte des ingénieurs, des inventeurs, des industriels et des artistes. Par exemple, son grand-père paternel, Daniel Kœchlin (1785-1871), était un chimiste dans l'industrie textile ayant mis au point un procédé pour teindre en garance des pièces entières de toile de coton. Son grand-père maternel, Jean Dollfus (1800-1887), était manufacturier à Mulhouse, un des administrateurs de la maison Dollfus-Mieg & Cie. Citons encore son oncle Charles Dollfus (1827-1913), philosophe, romancier et essayiste.

mathématiques, les sciences naturelles, les romans de Jules Verne (1828-1905) le passionnent. Aussi, il fréquente les salles de concert et d'opéra où il découvre les plus grands compositeurs de son temps comme Hector Berlioz (1803-1869), Frédéric Chopin (1810-1849), Richard Wagner (1813-1883), Charles Gounod (1818-1893), César Frank (1822-1890), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Georges Bizet (1838-1875), Jules Massenet (1842-1912). La musique de Chopin et l'audition de la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) marquèrent son esprit. Vers 1882, il fait ses premiers essais de composition, mais alors la carrière musicale ne semble pas du tout envisagée puisqu'en 1887, Kœchlin est reçu à l'École Polytechnique qui devait le destiner à une carrière d'ingénieur civil. Cependant, la passion musicale ne le quitte pas. Au sein de cet établissement, il prend part à la vie musicale du petit orchestre en écrivant des arrangements pour cet ensemble, dont un de la première ballade de Chopin. Mais en 1888, Kœchlin tombe gravement malade, la tuberculose est diagnostiquée. Il est contraint d'interrompre ses études pour réaliser deux séjours de trois mois chacun afin d'en guérir. Durant sa convalescence, il s'intéresse à la photographie, passion qui l'accompagna toute sa vie, et se plonge dans le *Cours d'harmonie théorique et pratique* (1857) de François Bazin (1816-1878)¹ lui donnant l'envie de se remettre à la composition. De retour à Paris en 1889, Kœchlin est à la croisée des chemins. Son absence de Polytechnique lui ferme la voie d'un métier dans le civil, ce qui compromet son avenir professionnel. La carrière d'officier d'artillerie ou de marine sont les deux dernières opportunités qui s'offrent à lui, mais le métier des armes est inenvisageable pour Kœchlin.

Encouragé par Gustave Lyon (1857-1936), alors directeur de la fabrique d'instruments de musique Pleyel, Kœchlin s'engage dans la voie musicale. Il suit alors les cours de contrepoint de Charles Lefebvre (1843-1917). Ce dernier lui remet une lettre de recommandation destinée à Théodore Dubois, professeur d'harmonie au Conservatoire qui refuse de le prendre estimant que le futur apprenti était déjà trop âgé pour entrer dans la classe du maître. Kœchlin se tourne alors vers Antoine Taudou (1846-1925), professeur d'harmonie, qui l'admet comme auditeur libre en 1890. Ainsi entré au Conservatoire, le jeune musicien devient étudiant régulier du cours d'harmonie et de contrepoint chez Taudou et André Gedalge (1856-1926). À force de persévérance et de travail, il finit par être admis dans la classe de composition menée par Jules Massenet, où il a pour camarade Florent Schmitt (1870-1958), Reynaldo Hahn (1874-1947), Georges Enesco (1881-1955) ou encore Maurice Ravel (1875-1937). Lorsque la classe de composition est reprise par Gabriel Fauré (1845-1924) en 1896, Kœchlin devient l'assistant

¹ Compositeur, chef d'orchestre et pédagogue français, il a enseigné au Conservatoire national de musique. Il était membre de l'Institut et élu en 1873 à l'Académie des Beaux-Arts.

du maître en 1898. Durant ses études au Conservatoire, il s'initie à la direction d'orchestre, il découvre la diversité des langages musicaux qui émergent en cette fin de XIX^e siècle, les dissonances complexes et non résolues chez Wagner, l'esthétique d'Arnold Schoenberg (1874-1951), mais aussi les compositeurs français nés entre 1860 et 1880, et les modes anciens grâce aux cours d'histoire de la musique de Louis Bourgault-Ducoudray, qui encouragent la jeune génération au tournant du XX^e siècle à quitter la tonalité.

Rencontrée en 1902, il épouse l'année suivante Suzanne Pierrard (1881-1965) avec qui il eut cinq enfants. Sa carrière de compositeur bien entamée avec ses nombreux recueils de mélodies, Kœchlin montre déjà ses premières prises de positions. En réaction contre le conservatisme de la Société Nationale de Musique¹, il participe en 1910, sous la présidence de Gabriel Fauré (1845-1924), à la fondation de la Société Musicale Indépendante² (S.M.I.) avec Ravel, Schmitt, Louis Aubert (1877-1968), Jean Roger-Ducasse (1873-1954), Émile Vuillermoz (1878-1960), André Caplet (1878-1925) et Jean Huré (1877-1930). Active jusqu'en 1935, elle avait pour vocation « de créer un milieu libre où toutes les tentatives artistiques, sans distinction de genre, de style ni d'école, recevront bon accueil »³. Il s'agissait de défendre la création musicale française en organisant des concerts de musique contemporaine. Durant cette période, Kœchlin côtoie Claude Debussy, Erik Satie (1866-1925), Romain Roland (1866-1944), M. Ravel, Albert Roussel (1869-1937), Darius Milhaud (1892-1974).

Dans le même temps, la famille Kœchlin s'agrandit assez vite, et bientôt elle va connaître des difficultés matérielles surtout à partir de 1914, que la Première Guerre Mondiale accentue. Cet événement historique ébranle le compositeur dans ses convictions humanistes et progressistes, atteignant même sa créativité. Ne pouvant compter uniquement sur les bénéfices tirés de ses compositions, Kœchlin multiplie les activités. Depuis 1900, soit ponctuellement ou régulièrement, il est critique musical ou chroniqueur pour différents journaux et revues tels *Le Mercure de France*, *Le Courrier Musical*, *La vie Musicale*, *La Revue Musicale*, *l'Art musical populaire*. Il contribue également à *l'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* d'Albert Lavignac (1846-1916) et Lionel de la Laurencie (1861-1933) avec deux articles : « Évolution de l'harmonie : Période

1 Elle fut créée en 1871 par César Frank, Ernest Guiraud (1837-1892), Camille Saint-Saëns, Jules Massenet, Jules Auguste Garcin (1830-1896), Gabriel Fauré (1845-1924), Henri Duparc (1848-1933), Alexis de Castillon (1838-1873), Théodore Dubois (1837-1924), Paul Taffanel (1844-1908), et Romain Bussine (1830-1899). S'opposant à la prédominance de la musique d'opéra et de la musique instrumentale germanique, la Société avait pour objectif de faire entendre exclusivement les œuvres des compositeurs français, membres de celle-ci, et de défendre la musique instrumentale française.

2 Dissoute en 1935.

3 Source: http://data.bnf.fr/12482678/societe_musicale_independante_paris/ [consulté le 09/08/2016].

contemporaine, depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours » et « Les tendances de la musique moderne française » parus en 1925. À partir de 1915, il se décide à donner des conférences, et deux ans plus tard à enseigner son art. Avec le temps, il est devenu un grand pédagogue recherché par la jeune génération de compositeurs comme Francis Poulenc (1899-1963), Germaine Tailleferre (1892-1983), Henri Sauguet (1901-1989), ou encore Roger Désormière (1898-1963) qui fit beaucoup pour la diffusion de l'œuvre de son maître. En effet, défenseur et diffuseur de la nouvelle musique de son temps, il est estimé par la nouvelle génération de compositeurs. Son enseignement est une alternative à l'enseignement officiel du Conservatoire et de la Schola Cantorum dans la mesure où le maître a une approche nouvelle, tournée vers la modernité, à la fois exigeante et libérale¹. Il lui arrive même de donner gratuitement des cours. Son enseignement novateur conduit Kœchlin à concevoir la rédaction d'une importante série d'ouvrages pédagogiques pour les musiciens². En outre, Kœchlin a rédigé et publié de nombreux écrits sur les compositeurs et les musiciens de son temps : *Gabriel Fauré* (1927), *Claude Debussy* (1925), « Maurice Ravel » pour les *Cahiers Maurice Ravel* (1947), par exemple. Il a également écrit sur lui-même et sa musique, témoignage précieux pour comprendre la personnalité et l'œuvre de l'artiste. De plus, il est inspecteur des conservatoires. Par ailleurs, son activité de conférencier l'amène à faire quatre longs séjours aux États-Unis et au Canada (1937) entre 1918 et 1937, où des œuvres de sa composition sont jouées et où il donne plusieurs conférences dans différentes universités.

Cherchant une position stable et fort de sa réputation de pédagogue, notamment grâce à ses ouvrages théoriques, il est candidat au poste de professeur de contrepoint et de fugue au Conservatoire de Paris en 1926, mais il est refusé, probablement du fait de ses méthodes pédagogiques nouvelles qui ne devaient guère être du goût de ses confrères de cette institution³. Si le maître est connu du milieu musical, le compositeur l'est beaucoup moins du grand public. Sa musique est peu jouée. Pour y remédier, Désormière décide en 1932 d'organiser un festival Kœchlin avec l'Orchestre symphonique de Paris à la salle Pleyel. À l'issue de l'événement, le public est mitigé et Kœchlin bénéficie d'une certaine notoriété, mais sans la renommée qu'il escomptait. Cela dit, à partir des années 1930 jusqu'à ses derniers jours, on peut dire que l'attribution de différents prix et la nomination à la tête d'organismes musicaux sont une reconnaissance pour le travail du compositeur, du pédagogue, du savant

1 CAILLET Aude, *Charles Kœchlin, l'art de la liberté*, Anglet, Séguier, « carré musique », 2001, p. 114-117.

2 *Étude sur les notes de passage* (1920), *Étude sur le choral d'école* (1920-1922), *Précis des règles du contrepoint* (1926), le célèbre *Traité de l'harmonie* (1923-1926) en trois volumes, *Étude sur l'écriture de la fugue d'école* (1933), *Théorie de la musique* (1932-1934), *Abrégé de la théorie musicale* (1935), le fameux *Traité de l'orchestration* (1935-1943) en quatre volumes, ou encore une monographie sur *Les instruments à vent* (1927) parue aux Presses Universitaires de France (P.U.F.) pour la collection « Que sais-je » n° 267.

3 *Id.*, p. 119.

musical qu'il était. En effet, aux États-Unis il reçoit le Hollywood Bowl Prize¹ en 1929 pour « La joie païenne », dernière partie de ses *Études Antiques* op. 46². En 1936, le Prix Cressent³ lui est attribué pour sa *Symphonie d'hymnes*, et sa *Première symphonie* op. 57 bis est récompensée par le prix Halphen en 1937. Lui sont également décernés les prix Laguerre (1942), Chabrier (1946) et le Grand Prix de la musique française de la SACEM en 1949. Entre-temps, il refuse cependant la Légion d'Honneur en 1940. D'autre part, il se voit attribuer la responsabilité d'organisations musicales. Influencé par les idées de gauche et du communisme, Kœchlin tente de promouvoir une musique pour le peuple. Ses idées sociales et sa sympathie pour le parti communiste, sans jamais y adhérer, le conduisent à devenir le président de la Fédération Musicale Populaire (F.M.P.) en 1937 à la mort de Roussel. Il se retrouve aussi à la tête de la section française de la Société Internationale de Musique Contemporaine (S.I.M.C.). Plus tard, avec Elsa Barraine (1910-1999), Louis Durey (1888-1979), Serge Nigg (1924-2008) et Désormière, Kœchlin participe à la fondation de l'Association Française des Musiciens Progressistes. Celle-ci fut créée à l'issue du Congrès International des Compositeurs et Musicographes qui eut lieu à Prague en 1948, à l'initiative du soviétique Andrei Jdanov (1896-1948), qui invite les musiciens à exprimer « les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires »⁴, idée qui animera l'association dans un engagement social et politique de la musique. Par ailleurs, il obtient une charge de cours à la Schola Cantorum et en 1938 enseigne à l'École Normale de Musique. Enfin, durant les deux dernières décennies de sa vie, alors que Paris ne jouait pas les œuvres du maître, la musique de Kœchlin résonnait à Bruxelles, grâce à l'engagement de Paul Collaer (1891-1989)⁵ pour faire connaître la musique de Kœchlin dans la capitale belge. C'est dans cette

1 D'après le *Pacific Coast Musical Review* d'Octobre 1927, p. 12, il a été créé en 1928 par le Hollywood Bowl Association. C'était un concours annuel de composition qui récompensait une œuvre orchestrale telle une suite, un poème symphonique et une symphonie. D'abord destiné aux compositeurs nationaux, il s'élargit aux compositeurs internationaux dès 1929. L'œuvre primée est interprétée par le Bowl Symphony Orchestra lors de son annuelle saison estivale.

2 L'œuvre a été composée entre 1908 et 1913.

3 Riche avocat et mélomane, Anatole Cressent (1824-1870) légua à l'État la somme de 100 000 francs, augmentée de 10 000 par la famille, pour créer un concours récompensant un opéra composé par un jeune compositeur. Ayant acheté un titre de rente avec la somme léguée par le défunt, l'administration de l'Académie des Beaux-Arts était en charge du Prix Cressent ouvert tous les trois ans. Le premier concours eut lieu en 1875, et la somme attribuée au compositeur était une aide importante. À partir de 1906, le concours s'ouvre aux œuvres symphoniques. Le Prix Cressent semble subsister jusque 1951. (Source : http://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/rechercheconsultation/consultation/ir/consultationIR.action?udId=d_23&consIr=&irId=FRAN_IR_000794&frontIr=&auSeinIR=false [consulté le 10/08/2016])

4 PORCILE François, « Flux et reflux d'un demi-siècle de musique « nouvelle » », *Le dossier de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, Académie des Beaux-Arts, disponible via http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre74/Flux_et_reflux_d%E2%80%99un_demi-si%C3%A8cle_de_musique_%C2%AB_nouvelle_%C2%BB.html [consulté le 10/08/2016].

5 Musicologue, pianiste et chef d'orchestre belge, il fut le directeur des émissions musicales à l'Institut belge de radiodiffusion (1937-1953), professeur d'histoire de la musique à la Chapelle musicale de la reine Élisabeth (1956-1960), vice-président de l'Orchestre national de Belgique (1959-1965) et président du

ville que son *Quintette* pour cordes et piano op. 80 fut créé en 1934 avec Collaer au piano et le Quatuor de Bruxelles. Sous la direction de Franz André (1893-1975)¹, Kœchlin put entendre par l'Orchestre symphonique de l'Institut national de radiodiffusion belge *La Course de printemps*, op. 95 en 1938 ; *La Méditation de Purun Bhagat*, op. 159, *La loi de la jungle*, op. 175 et *Les Bandar-log*, op. 176 en 1946. Un an avant son décès, il eut l'occasion d'entendre à Bruxelles la création de son grand poème symphonique *Le Docteur Fabricius*, op. 202 en 1949, sa dernière œuvre symphonique.

6.1.2. Aperçu de l'œuvre

L'œuvre de Charles Kœchlin comprend 226 opus, dont la musique de chambre et celle pour le piano représentent une grande partie. En outre, il a composé une centaine de mélodie pour voix et piano ou voix et orchestre, des symphonies, des poèmes symphoniques, la musique de scène et de ballet. Au cours de sa carrière, l'écriture de Kœchlin change d'esthétique et dans une même pièce il peut se faire succéder différents styles de langage : tonal, atonal, modal, néo-classique, polytonal. Cet éclectisme marque la volonté du compositeur de suivre les évolutions musicales de son temps, de les expérimenter, les comprendre, les assimiler, sans jamais s'y enfermer². À ce propos, Émile Vuillermoze écrit :

« Tous les styles lui furent familiers, il pratiqua avec une égale aisance tous les systèmes d'écriture, et si l'on peut suspecter la sincérité d'un apprenti qui se réfugie dans la polytonalité, l'atonalité ou le dodécaphonisme pour masquer son impuissance à inventer une mélodie et à l'harmoniser correctement, on ne saurait conserver cette méfiance vis-à-vis du musicien qui s'est montré aussi apte à confectionner, par jeu, dans sa jeunesse, de ravissants bibelots comme *Si tu le veux* ou *Le Thé* qu'à utiliser les vocabulaires les plus intimidants des âpres linguistiques de nos avant-gardes. »³

Selon Otfried Nies⁴, l'œuvre de Kœchlin peut se diviser en six périodes créatrices. Les vingt premiers opus composés par Kœchlin entre 1890 et 1899 sont essentiellement des mélodies sur des poèmes de Charles d'Orléans (1394-1465), *Rondels* op. 1 (1890-1895) ; Théodore de Banville (1823-1891), *Rondels* op. 8 (1891-1898) ; Sully Prudhomme (1839-1907), Leconte de Lisle (1818-1894) et Edmond Haraucourt (1856-1941) dans *Poèmes d'Automne* op. 13 (1894-1899) par exemple. Certaines de ces mélodies sont transcrites pour voix et orchestre, dans lesquelles le compositeur montre ses talents d'orchestrateur. Kœchlin

conseil scientifique de l'Institut international de musique comparée (Berlin).

1 Compositeur et chef d'orchestre belge.

2 MACHART Renaud, « Kœchlin », *Le milieu des musiciens*, France Musique, 15-19 septembre 2014, disponible via <http://www.francemusique.fr/emission/le-milan-des-musiciens/2014-2015/charles-koechlin-1-5-ombres-et-lumiere-1-09-15-2014-13-00> [consulté le 10/08/2016].

3 VUILLERMOZE Émile, *Histoire de la musique*, édition complétée par Jacques LONCHAMPT, mise à jour en 1996, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2000, p. 460.

4 Musicologue, violoniste, spécialiste et éditeur de la musique de Charles Kœchlin.

travaille sur plusieurs œuvres simultanément. Son langage musical se caractérise par l'opposition ou le rapprochement de tonalités très éloignées, une grande liberté de modulations, l'utilisation des quarts et des quintes, de dissonances, de retards non résolus, d'accords de neuvièmes parallèles.

Sa deuxième période, entre 1900 et 1909 (op. 21 à 48) voit naître ses premières œuvres symphoniques telles *Au loin* op. 20 (1900), *L'Automne* op. 30 (1896-1906), *Deux poèmes symphoniques* (*Soleil et danses dans la forêt, Vers la plage lointaine*) op. 43 (1898-1916). Certaines de ces pièces ont pour particularité une harmonie relativement immobile et l'utilisation de notes pédales. Kœchlin continue de composer des mélodies comme *Quatre poèmes* op. 24 (1901-1902) extraits de *La bonne chanson* de Paul Verlaine (1844-1896), ou *La chute des étoiles* op. 40 (1905-1909), pour chœur de femmes et piano sur un poème de Leconte de Lisle. De cette période datent *Quatre petites pièces* op. 32 (1894-1907) pour cor, violon ou alto et piano, *Nocturne* op. 33 (1907) pour harpe, la pastorale biblique en acte sur un texte de Kœchlin lui-même *Jacob Chez Laban* op. 36 (1894-1908), *Esquisses* op. 41 (1905-1915) pour piano, ou encore le ballet *La forêt païenne* op. 45 (1905-1920).

À l'issue de ses deux premières périodes d'exploration, Kœchlin améliore sa technique du développement et se libère davantage de la tradition romantique dès 1908. La troisième période créatrice (1910-1921, op. 49 à 80) est celle où le compositeur s'exprime dans son propre langage musical qui se caractérise par un équilibre entre l'harmonie et la conduite des voix, la clarté de l'instrumentation avec une plus grande importance des couleurs orchestrales. En 1913, Kœchlin se tourne davantage vers la polytonalité et l'atonalité. Il compose alors essentiellement des sonates pour piano, ou instruments seuls, des mélodies, des pièces pour piano comme le cycle *Les heures persanes* op. 65 (1913-1919, orchestré en 1931). Citons encore trois quatuors à cordes - dont le deuxième écrit entre 1911 et 1915 fut orchestré en 1926 pour devenir sa *Première Symphonie – un Quintette* op. 80 pour piano et cordes (1908-1921). Composés dans différents styles, les œuvres de cette période font de Kœchlin l'un des précurseurs de la musique française.

Intéressé par les œuvres d'Arnold Schoenberg (1874-1951), notamment son *Pierrot lunaire* op. 21 (1912), Kœchlin suit avec une ouverture d'esprit et avec intérêt l'évolution musicale de son temps, curiosité technique et stylistique qui s'exprime dans les œuvres de cette nouvelle période correspondant aux op. 81 à 128 (1922-1932) : *Quatre nouvelles sonatines* op. 87 (1923-1924) pour le piano, *Trio pour flûte, clarinette et basson* op. 92 (1924), *Deux mélodie* op. 104 (1923-1928) sur des poèmes de Paul-Jean Toulet (1867-1920) et Pierre Corneille (1606-1684), *La course de printemps* op. 95 (1908-1927) d'après *Le livre*

de la jungle (1894) de Rudyard Kipling (1865-1936) – où Kœchlin utilise à la fois la bitonalité, la polytonalité, la modalité –, *Vingt chansons bretonnes* op. 115 (1931-1932) pour violoncelle et piano, *L'ancienne maison de campagne* op. 124 (1922-1933), *Choral fugué de style modal* op. 128 (1933).

L'avant dernière période de création de Kœchlin est inspirée en partie par l'univers du cinéma. En effet, après avoir vu en 1933 pour la première fois *L'Ange bleu* (1930) de Josef von Sternberg (1894-1969), avec Marlène Dietrich (1901-1992) et Emil Jannings (1884-1950), sur une musique de Friedrich Hollaender (1896-1976), Kœchlin est tellement fasciné par le film que le cinéma devient une passion et une source d'inspiration, et ce surtout grâce au cinéma parlant, le compositeur voyant là un moyen de toucher musicalement un public beaucoup plus large. Devenu cinéphile, allant souvent au cinéma, il compose *The seven Star's Symphony* op. 132 (1933), marquant ainsi le début d'un travail de compositions musicales autour du septième art. Cette symphonie est un hommage aux actrices et acteurs alors en vogue, dont chaque mouvement évoque une star : I. Douglas Fairbanks (en souvenir du voleur de Bagdad), II. Lilian Harvey (menuet fugue), III. Greta Garbo (choral Païen), IV. Clara Bow et la joyeuse Californie, V. Marlène Dietrich (variation sur le thème par les lettres de son nom), VI. Emil Jannings (en souvenir de l'Ange bleu), VII. Charlie Chaplin (variation sur le thème par les lettres de son nom). L'actrice Lilian Harvey (1906-1968) va tellement fasciner Kœchlin qu'elle lui inspire deux recueils, op. 139 (1934) et op. 149 (1935), intitulés *L'Album de Lilian*. Ce sont des suites de pièces pour piano qui décrivent des épisodes de films de l'actrice. De même, les *Sept chansons pour Gladys* op. 151 (1935) sont inspirées par l'interprétation de L. Harvey du personnage de Gladys O'Halloran dans *Calais-Douvres* (1931), un film de Jean Boyer (1901-1965) et de Anatole Litvak (1902-1974). Il conçoit même le scénario d'un film où les protagonistes sont lui-même et L. Harvey, dont il compose la musique : *Le portrait de Daisy Hamilton* op. 140 (1936). Fantaisie cinématographique imaginaire où Kœchlin se plaît à rêver sa rencontre avec l'actrice américaine, ici Daisy. Autre projet cinématographique, *Les confidences d'un joueur de clarinette*, d'après le roman d'Emile Erckmann (1822-1899) et Alexandre Chatrian (1826-1890), dont Kœchlin écrit le scénario et la musique en 1934 (op. 141). Le décès tragique de l'actrice Jean Harlow (1911-1937) inspire à Kœchlin l'*Épitaphe de Jean Harlow* op. 164 (1937) pour flûte, saxophone alto et piano ou flûte alto et harpe. La seule partition finalement portée au grand écran fut pour le documentaire *Victoire de la vie*, op. 167 (1938), de Henri Cartier-Bresson (1908-2004), tourné dans le but de rassembler des fonds au profit des combattants républicains lors de la guerre civile d'Espagne. Toute la musique composée pour ses projets cinématographiques est celle

qu'il aurait voulu entendre dans les films. À ce propos, comme Jérôme Rossi le souligne : « [...] la construction formelle « en séquences » imposée par le film correspond à une inclination naturelle chez Kœchlin qui a souvent recours à ce type de forme dans ses compositions (*Le Buisson ardent*). »¹

Durant cette période, Kœchlin s'intéresse à l'actualité et manifeste un certain engouement social et politique dans de nombreux articles qu'il rédige, notamment pour *L'Humanité* dans les années trente, où il exprime la responsabilité sociale de l'art. Au cours de cette décennie, il est conseillé au sein du comité artistique de la Fédération Musicale Populaire (F.M.P.) avec Milhaud, André Jolivet (1905-1974) et Arthur Honegger (1892-1955). Kœchlin compose et orchestre pour la F.M.P. des œuvres selon sa propre conception de l'esthétique populaire ; en 1937 il est nommé président cet organisme. En effet, le compositeur déplore la qualité musicale qu'une grande majorité de la France écoute, et estime à cet égard que le peuple mérite mieux, d'autant plus que la musique de divertissement prend de plus en plus de place à la radio. Aussi, il dénonce la précarité des compositeurs dans la société de son temps, et le danger pour ces derniers de pervertir leur art pour vivre. Pour éviter cet écueil, Kœchlin appelle de ses vœux un art populaire neuf et collectif. En 1934, il trouve l'occasion de concrétiser ses idées musicalement avec *Libérons Thaelmann* op. 138 demandé par l'AEAR (Association des écrivains et des artistes révolutionnaires) pour exiger la libération du chef communiste allemand Ernst Thaelmann (1886-1944) emprisonné par les nazis, mais encore avec *Victoire de la vie* par exemple. Autrement, Kœchlin termine de composer *Vers la voûte étoilée* op. 129 (1923-1933), dédié à la mémoire de l'astronome français Camille Flammarion (1842-1925). Son *astronomie populaire* (1880) avait suscité chez le jeune Kœchlin la passion pour cette discipline. Pièce méditative, le compositeur voulait exprimer le mystère des espaces infinis, loin de la Terre. Par ailleurs, entre 1935 et 1938, il compose ce qui devint la deuxième partie de son poème symphonique *Le Buisson ardent* op. 203/17, une de ses œuvres maîtresses qui s'appuie sur un épisode du roman *Jean-Christophe* (1904-1912) de Romain Rolland (1866-1944). Pour cette cinquième période créatrice, citons encore *Trois fugues pour quatuor à cordes* op. 137 (1934), *Chorals pour les fêtes populaires* op. 153 (1935-1936) pour orchestre d'harmonie, *Quelques chœurs religieux de style modal* op. 150 (1935), de caractère plus « populaire » *Les eaux vives* op. 160 (1936) pour l'Exposition Universelle de 1937 à Paris, dans le cadre des Fêtes de la lumière, le poème symphonique *La cité nouvelle, rêve d'avenir* op. 170 (1936) d'après la nouvelle de Herbert George Wells (1866-1946) *M.*

1 ROSSI Jérôme, « Kœchlin et la musique pour l'image », *Charles Kœchlin, compositeur et humaniste*, Philippe CATHÉ, Sylvie DOUCHE et Michel DUCHESNEAU dir., Paris, J. Vrin, 2010, p. 472.

Barnstaple chez les hommes-dieux (Men like gods, 1923) qui évoque une ville utopique dans un univers parallèle, les sept monodies pour ondes Martenot intitulées *Vers le soleil* op. 174 (1939), et complète son vaste poème symphonique *Le livre de la jungle* avec *La loi de la jungle* op. 175 et *Les Bandar-log* op. 176 composés entre 1939 et 1940. Kœchlin montre dans sa musique une grande maîtrise de l'orchestration avec un contrôle spatial des plans sonores.

Enfin, la dernière période créatrice (1941-1950) comprend les opus 177 à 226. Avec la Deuxième Guerre Mondiale, Kœchlin n'arrive pas à composer durant deux ans, mais révise des œuvres antérieures et rédige son *Traité de l'orchestration* publié après sa disparition, entre 1954 et 1959. Lorsqu'il reprend la composition après 1941, son langage musical s'oriente vers une monodie libre, une pratique du canon et de la fugue qui l'amènent à concevoir son *Offrande musicale sur le nom de Bach* op. 187 (1942-1946). *Le Docteur Fabricius* op. 202 (1941-1944), orchestré en 1946, est la dernière œuvre de Kœchlin pour grand orchestre – la *Seconde Symphonie* op. 196 (1943-1944) la précède. Ce vaste et complexe opus s'appuie sur une nouvelle datant de 1860 écrite par son oncle Charles Dollfus. En 1945, l'opus 203 complète la première partie de son poème symphonique *Le Buisson ardent*. Au cours des dix dernières années de sa vie, Kœchlin étoffe son répertoire de musique de chambre avec des pièces pour clarinette et piano par exemple (op. 178), sa *Partita* op. 205 (1945-1946) pour orchestre de chambre, *Douze monodies* op. 213 (1947) pour divers instruments à vents ou encore son *Second quintette (Primavera II)* op. 223 (1949) pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe par exemple. Après une longue vie consacrée à la musique, à l'enseignement et aux autres, Kœchlin s'éteint en 1950 dans sa maison du Canadel, sur la Côte d'Azur.

6.2. Un projet pour l'épanouissement humain

À ses activités de compositeur et de pédagogue, s'ajoute celle de conférencier. L'ensemble des conférences de Kœchlin, publiques ou radiophoniques, ont une dimension pédagogique. Cela représente cent-seize textes couvrant une période allant de 1909 à 1948, dont quatre-vingt-quinze ont été prononcés à la radio. Activité régulière, elle s'intensifie au début de la Deuxième Guerre Mondiale, donnant au compositeur une place en tant qu'intellectuel qui diffuse des savoirs musicaux non seulement pour l'élite parisienne, dans un premier temps, mais aussi pour le peuple, dans le cadre d'un mouvement national de démocratisation de l'accès à la culture à partir des années 1930. La Grande Guerre ne l'empêche pas de continuer à prononcer ses conférences, et estime que poursuivre cette activité est comme une

contribution patriotique à la défense de la nation, mais il le fait librement sans influence idéologique. Il est un artiste et un intellectuel libre, liberté qu'il revendiqua toute sa vie. D'ailleurs, il s'oppose à la politisation du musicien, et rejette la conception nationaliste exclusive de l'art. Pour lui, l'art, la musique, peuvent aider à surmonter la guerre dans la mesure où ils portent en eux des valeurs universelles. Les conférences de Kœchlin sont animées par la volonté de régénérer les esprits en leur faisant percevoir cependant la beauté de la musique, tout en défendant les œuvres de ses contemporains français. Si dans un premier temps les conférences sont destinées aux salons bourgeois, Kœchlin est sollicité dès 1927 pour intervenir dans des sociétés ou des institutions musicales telles les conservatoires, la Schola Cantorum, et même jusque dans les universités américaines de Berkeley et de San Diego situées en Californie.

Comme nous l'avons vu plus haut, n'ayant pas réussi à obtenir un poste fixe dans une institution comme le Conservatoire ou l'École Normale, ses conférences lui permettent de diffuser sa pensée en dehors de ces structures académiques. Kœchlin présente ses conférences comme faites par un musicien au discours raisonné ; pour lui, le musicien du xx^e siècle doit avoir de l'esprit. Le contenu de ses conférences a généralement pour sujet une histoire française du langage musical, la présentation des compositeurs français du passé, qui représentent la tradition, et ceux du présent qui incarnent la modernité. Durant sa période cinéophile, le sujet de la musique et du cinéma font partie de ses conférences. D'autre part, ses conférences sont aussi un engagement social, idée exprimée dès 1917 dans celle intitulée « L'art pour tous. Examen et discussion des idées de Tolstoï et Romain Rolland ». Pour Kœchlin, l'art doit pouvoir être accessible à tous, et ajoute que l'expérience esthétique est une nécessité vitale pour l'homme ; l'art a un rôle civilisateur. C'est à ce titre qu'il souhaite faire l'éducation musicale du peuple à travers des conférences associées à des concerts, tout en encourageant le développement des sociétés chorales, instrumentales et des concerts à un niveau national, pour l'amélioration de la culture des citoyens de toutes conditions sociales. La musique et la culture ne peuvent plus être le privilège d'une élite dans la mesure où, selon Kœchlin, elles sont une manifestation culturelle et sociale fondamentale qui doit être reliée aux autres faits sociaux et aux disciplines artistiques en lui faisant une place dans l'éducation. Il prend alors conscience de la nécessité d'une politique culturelle, d'une intervention de l'État et d'une éducation de la nation. Toujours soucieux de rendre la culture musicale accessible au plus grand nombre, il conçoit en 1921 un programme national d'enseignement de l'histoire de la musique pour les conservatoires, l'enseignement primaire, secondaire et universitaire. Par ailleurs, il préconise l'organisation de concerts de musique de chambre bon

marché, voire gratuit pour les étudiants. Encourageant la pratique amateur, il incite à la création de chorales, d'Orphéons et de concerts ouvriers. L'éducation musicale doit se faire aussi à l'école primaire par le chant, au lycée avec des cours d'histoire de la musique et d'histoire de l'art. Kœchlin souhaite voir également la musique entrer dans les universités où seraient enseignées l'histoire de la musique, l'esthétique et la philosophie musicale. De plus, dans une causerie de 1937 pour *Radio-Liberté*, Kœchlin promet le concert scolaire grâce à la diffusion hebdomadaire de concerts dans les écoles. À partir de 1937, l'auditoire du conférencier s'agrandit. Alors qu'il cherche à concrétiser ses idées d'art social comme décrit plus haut, Kœchlin intervient dans des associations culturelles comme la Maison de la Culture¹, mais aussi à la radio. Grâce à ce médium, alors nouveau pour l'époque, ses causeries radiophoniques peuvent atteindre un public plus large, toutes classes sociales confondues, au niveau nationale.

Kœchlin porte un regard critique sur son temps, c'est-à-dire une civilisation technique et industrielle qui déshumanise et aliène, où la plupart de la population n'a pas accès à l'art. Il pense également aux conditions dans lesquelles l'ouvrier vit et travaille, côtoyant la laideur issue de la société moderne. De plus, il déplore que l'art soit réservé à une élite et que l'on cantonne le peuple dans un goût musical médiocre avec les airs à succès². Or, Kœchlin veut y remédier car pour lui l'art est indispensable pour l'épanouissement humain. En réaction contre la culture de masse qui crée une séparation entre la musique savante et la musique populaire, Kœchlin a pour ambition de rehausser le peuple en éduquant son goût, en l'occurrence avec le concours de la radio, vu comme un bon moyen de diffusion d'une culture savante vers les masses. Cependant, lors de ses voyages aux États-Unis, il découvre comment la plupart des compositeurs s'abaissent à écrire une musique qui plaise au public afin d'assurer leurs conditions matérielles. C'est pourquoi il met en garde les musiciens face à cette société ses « [...] méfaits d'une modernité où le matérialisme, la course au profit et ce qu'il appelle la « tyrannie du sens pratique » »³ qui aliènent leur liberté créatrice, écueil dans lequel ils ne doivent pas tomber.

Politiquement, les idées du compositeur s'apparentent à celles de la gauche, voire des communistes dans son attitude anticapitaliste. Cependant, certainement de par son éducation, il maintient des idées conservatrices qui évoquent traditionnellement la droite, notamment sa préférence pour un régime politique de type aristocratique et son rejet du suffrage universel.

1 Créée en 1936 sous le gouvernement du Front Populaire à l'initiative du Parti Communiste Français, elle avait pour mission de faire rayonner la culture dans les couches populaires de la société française, tout en cherchant dans le même temps de nouveaux adhérents au parti.

2 CALLET Aude, *Charles Kœchlin, l'art de la liberté*, Anglet, Séguier, 2001, p. 156-157.

3 *Ibid.*

Sa convergence communiste se situe au niveau moral et social. Dans les années trente, le Parti Communiste, alors en vogue dans toute l'Europe, se présente aux yeux de certains intellectuels comme l'occasion de procéder aux changements qui amèneraient vers la nouvelle société à laquelle ils aspirent : un monde pacifiste et humain, où la culture aurait un rôle social et contribuerait au développement de l'esprit des individus. En effet, au lendemain du krach boursier de 1929, le monde plonge dans une récession accompagnée d'une augmentation du chômage et de la misère. Les années trente sont ainsi marquées par un sentiment de crise de la civilisation occidentale, éprouvées par les intellectuels et les artistes qui les amène à repenser la politique, l'économie et le social. Dans le même temps, la montée des totalitarismes provoque des mouvements antifascistes, entretenus et dirigés par les communistes qui tentent de rallier les intellectuels et les artistes à leur cause. C'est dans ce contexte troublé que Kœchlin milite pour la paix en participant aux réunions du Rassemblement Universel pour la Paix (R.U.P.) entre 1936 et 1938. Il signe un appel au gouvernement contre la guerre rédigé par l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture en 1938. L'année suivante, le compositeur y adhère, sur invitation de l'écrivain Jean-Richard Bloch (1884-1947), à rejoindre l'Association des intellectuels contre la guerre.

L'engagement politique de Kœchlin est plus un soutien, contrairement à son engagement social guidé par ses convictions esthétiques. Dans les années 1890, il se plaisait déjà à diriger régulièrement les chœurs des Universités Populaires. Selon lui, l'artiste doit être au contact de l'humanité. Bien des années plus tard cet engagement se concrétise dans sa participation aux activités de la Fédération Musicale Populaire (F.M.P.), en contribuant à la formation d'un répertoire nouveau pour le peuple. Il sélectionne les œuvres interprétées par les formations chorales et instrumentales de la F.M.P., et compose même des œuvres sans tomber dans une musique d'esthétique « facile », mais au contraire dans une écriture savante à la fois claire et simple. Pour mener à bien cette entreprise, il puise dans le répertoire populaire de différentes régions françaises qu'il réactualise dans ses propres arrangements, mais compose aussi des œuvres originales répondant à son ambition tels les quatre *Chorals pour des fêtes populaires* op. 153 (1935-1936) pour orchestre d'harmonie, *La Victoire* (1936) pour orchestre d'harmonie et chœur, ou encore *Idylle* op. 155 bis (1936) pour deux clarinettes ou violon et alto.

Kœchlin est un humaniste et un pacifiste qui rêve d'une société nouvelle plus humaine, sensible, qui élève les individus dans l'intelligence et le collectif. Selon le compositeur, la musique, dont le musicien est le serviteur nécessaire ayant aussi une responsabilité sociale, et

de manière plus générale la culture au sens large, a pour fonction l'épanouissement humain, dans une société où le commun des mortels est écrasé par le travail et le contexte politique d'alors. Comme il l'écrit en 1936 dans *La Musique et le Peuple*, la musique est « [...] nécessité vitale, comme toute manifestation de beauté qui traduit la vie, qui nous aide à vivre, nous reconforte, et plus que toute chose vient nous aider au progrès de l'humanité. »¹ Ainsi, l'action pédagogique et musicale de Kœchlin est tournée vers le peuple, dans le dessein de rendre la musique accessible au plus grand nombre et émanciper le peuple sur le plan culturel. Cette préoccupation du compositeur devenait de plus en plus commune aux musiciens dans un monde qui connaît la montée des totalitarismes, accompagné d'une crise financière, dans l'Europe de la première moitié du xx^e siècle. Si Kœchlin a pu œuvrer dans un régime démocratique sans être inquiété par des répressions politiques, ce ne fut pas le cas du compositeur portugais Luís de Freitas Branco, son exact contemporain, qui partageait les idées du musicien français.

1 Cité dans CAILLET Aude, *Charles Kœchlin, l'art de la liberté*, Anglet, Séguier, 2001, p. 160.

Art social et éducation en régime dictatorial :

Luís de Freitas Branco (1890-1955)

Parmi les musiciens ayant mené une action engagée avec la musique, il en est un qui reste inconnu de la plupart des musicologues et mélomanes, Luís de Freitas Branco. À la fois compositeur, pédagogue et musicographe, il est l'une des plus importantes figures de la musique savante portugaise de la première moitié du xx^e siècle. Avec José Vianna da Motta (1868-1948)¹ et d'autres, il enrichit le répertoire de musique instrumentale, tout en rapprochant la musique portugaise des courants esthétiques européens les plus modernes de l'époque, mais il a également contribué à rénover l'enseignement musical portugais, et à lui donner une littérature musicale qui lui faisait alors défaut. Homme pensant doté d'une immense culture, Freitas Branco a réfléchi à la condition de l'art, de l'artiste et des êtres humains dans le contexte mondial tourmenté de la première moitié du xx^e siècle, et particulièrement dans la société portugaise troublée par ses propres événements politiques.

7.1. Un compositeur méconnu

Luís Maria da Costa de Freitas Branco, né à Lisbonne en 1890, est issu d'une des plus prestigieuses familles aristocratiques du Portugal². Premier enfant de Fidélio de Freitas Branco (1861-1918)³ et de Maria da Costa de Sousa Macedo (1867-1950), il reçut une éducation élitiste et monarchique, mais cosmopolite, propice aux échanges et au développement culturel. L'oncle du jeune Freitas Branco, João de Freitas Branco (1855-1910), a tenu une place importante dans l'éducation artistique, musicale et littéraire de son neveu. A l'origine de son éducation musicale, une préceptrice irlandaise et son oncle lui

1 Pianiste virtuose et compositeur portugais, il mena une carrière internationale de concertiste. Lorsqu'il rentre dans son pays natal, Vianna da Motta réforme avec Freitas Branco l'enseignement musical du Conservatoire de Lisbonne, dont il assure la direction jusqu'en 1938. Grâce à lui, le Portugal assiste à une renaissance de sa vie musicale, notamment en enrichissant le répertoire instrumental et orchestral avec des compositions qui s'inspirent directement de la musique populaire portugaise présentées dans un langage romantique germanique, influencé par Wagner et Liszt, afin de créer un style national. L'exemple le plus saillant en est sa symphonie *A Pátria* (1895).

2 Parmi ses ancêtres les plus connus on compte l'humaniste et historien Damião de Góis (1502-1574) ou encore le Marquis de Pombal (1699-1782).

3 Haut fonctionnaire de l'administration monarchique, traitant directement avec le roi Don Carlos (1863-1908).

donnent ses premières leçons de musique. À l'âge de douze ans, il apprend le violon et le piano. A partir de 1906, il étudie l'harmonie et l'instrumentation auprès de Augusto Machado (1845-1924)¹, le Père Tomás Borba (1867-1950)², Luigi Mancinelli (1848-1921)³ et Désiré Pâque (1867-1939)⁴. Ce dernier le pousse à étudier quelque temps la composition à Berlin avec Engelbert Humperdinck (1854-1921) en 1910. L'année suivante, le jeune Luís se rend à Paris et fait la connaissance, entre autre, de Claude Debussy (1862-1918) et de Gabriel Grovlez⁵ (1879-1944), avec qui il prend des leçons d'esthétique. Au cours de sa vie, il retournera dans la capitale française en 1921, 1926, 1933 et 1934, profitant de cette occasion pour aller aux concerts, au théâtre, aux musées, rencontrer des personnalités telles que Wilhelm Furtwängler (1886-1954), Henry Prunières (1886-1942), Darius Milhaud (1892-1974), Jacques Ibert (1890-1962), ou encore Nadia Boulanger (1887-1979). Au retour de son premier voyage parisien, la I^{ère} République portugaise était proclamée, ce qui pousse Branco à rejoindre le mouvement monarchiste et conservateur de l'*Integralismo Lusitano*⁶, organisation

1 Augusto Machado est l'un des premiers compositeurs lyriques portugais à se rendre dans un pays étranger pour étudier la composition. En choisissant la France, il va changer l'orientation esthétique de l'opéra au Portugal en composant une musique lyrique inspirée de l'opéra français, et plus particulièrement de Jules Massenet. Machado a été un défenseur des esthétiques nouvelles de son époque (Wagner, Debussy), cela aura une incidence sur les premières compositions du jeune Luís.

2 Ordonné prêtre en 1890, Tomás Borba enseignait à l'Académie des Amateurs de Musique et au Conservatoire de Lisbonne. Il aura formé toute une génération de compositeurs: Fernando Lopes-Graça, Rui Coelho (1889-1986), António Fragoso (1897-1918) ou encore Ivo Cruz (1901-1985). Borba était lui-même compositeur, il a laissé une vaste œuvre religieuse, de musique de chambre et de piano, écrite dans un langage chromatique et modal.

3 Mancinelli était l'un des plus importants chefs d'orchestre italiens de sa génération. Il a dirigé essentiellement à Bologne, à Rome, au Covent Garden entre 1888 et 1905, ou encore à Lisbonne au Théâtre S. Carlos entre 1906 et 1908, il s'est aussi consacré à diriger les opéras de Wagner. D'autre part, il est l'auteur d'opéras emprunts de wagnérisme, comme *Ero e Leandro* (1896) ou *Sogno di una notte d'estate* (1917), par exemple.

4 Organiste et compositeur belge, il fait l'expérience de l'atonalité avec ses *Vingt Leçons de lecture musicale* op.21 (1892), où il refuse de se soumettre aux traditionnels enchaînements d'accords, esthétique qui influera sur l'œuvre de notre compositeur. Le pédagogue initie le jeune musicien à l'orgue et aux théories de Vincent d'Indy. Elles s'appuient sur le principe que l'étude de la composition repose sur une connaissance de l'évolution du langage musical, allant du chant grégorien au romantisme, en passant par l'étude du plein-chant, du contrepoint et de la fugue. Pâque est également l'auteur d'un *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, où il défend l'idée que les œuvres les plus parfaites sont celles qui s'inspirent de l'époque classique, se caractérisant par leur clarté et leur sobriété. (DELGADO Alexandre, TELLES Ana, MENDES Nuno Bettencourt, *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Editorial Caminho, mai 2007, p. 37.)

5 Pianiste, chef d'orchestre, auteur et compositeur français, Grovlez a dirigé à l'Opéra-Comique (1905-1908), au Théâtre des Arts (1911-1913), à l'Opéra de Paris ou encore au Chicago Opera Co. Il enseignait à la *Schola Cantorum* et la musique de chambre au Conservatoire de Paris. En tant que compositeur, il a écrit des œuvres telles que *La Princesse au jardin* (1914), *Fantasia Ibérica* (1943), ainsi que des mélodies et de nombreuses œuvres pour le piano.

6 C'est un mouvement politico-culturel né au Portugal en 1914, contre la démocratie et le libéralisme, reposant sur le catholicisme, le nationalisme, et animé par le dessein de restaurer la monarchie, mené par António Sardinha (1887-1925), Alberto Monsarás (1889-1959) et Hipólito Raposo (1885-1953). En 1916, il devient une organisation politique et obtient des sièges au Sénat et à la Chambre des députés en 1917. Après l'échec d'une restauration de la monarchie à Porto en 1920, la « Monarchie du Nord », le mouvement finit par s'affaiblir. Cependant, l'idéologie de l'Integralisme va encore persister dans les années vingt, ainsi que sous l'*Estado Novo*.

qui lui permet d'exprimer son opposition au régime républicain. Cependant, les échecs du mouvement, la mort de l'un des chefs de file, António Sardinha à la fin des années vingt, et le fait que Freitas Branco se rende compte que l'Intégralisme s'éloignait de plus en plus « [...] des réalités de la civilisation moderne. »¹, font que Freitas Branco quitte ce dernier. Dès lors, il se remet en question et ses positions idéologiques changent. Sa rencontre au milieu des années vingt avec le philosophe António Sergio (1883-1969) l'éloigne définitivement du courant monarchiste pour rejoindre celui de la *Seara Nova* (Nouvelle Moisson). D'idéologie socialiste, ce mouvement intellectuel s'érige contre la dictature en place depuis 1927 et, par la suite, contre le régime dictatorial de Salazar (1889-1970) instauré en 1933. Avec sa notoriété grandissante, Luís de Freitas Branco a pu accéder à des postes de plus en plus importants : membre du *Conselho d'Arte Musical*² (1915), membre de la commission devant réformer le Conservatoire de Lisbonne (1918) où il travaille depuis 1916 et dont il devient le sous-directeur en 1919, professeur au Conservatoire de Lisbonne (instrumentation, esthétique musicale, direction d'orchestre, culture générale et des sciences musicales), directeur du Théâtre National São Carlos³ (1925-1927). Cependant, avec la réorganisation des institutions portugaises, le gouvernement de Salazar impose une sévère contre-réforme au Conservatoire en 1930, supprimant toutes les classes dont Freitas Branco était responsable. À la place, on le nomme professeur du cours supérieur de composition, et il intègre le *Conselho Superior de Instrução Pública*⁴ et son *Conselho Disciplinar do Ministério da Instrução* (Conseil Disciplinaire du Ministère de l'Instruction), ainsi que l'*Instituto para a Alta Cultura*⁵. Par ailleurs, il crée la revue *Arte Musical* en 1930, dont il sera le directeur jusqu'en 1947, date du dernier numéro.

Au cours des années trente, Freitas Branco entre à l'*Emissora Nacional*, la radiodiffusion portugaise, où il est auteur de programmes radiophoniques, et Salazar asseoit définitivement son hégémonie avec son *Estado Novo*, régime que le compositeur méprise de plus en plus. L'homme politique s'en méfie. Dès lors, les années quarante et cinquante vont être celles de l'éloignement du compositeur de toutes les institutions officielles: en 1940, il est renvoyé du

1 BRANCO LUÍS de Freitas, *Diário*, non publié, entrée du 22 mars 1932.

2 Conseil de l'Art Musical. Son rôle était d'adopter les orientations artistiques, de nommer les professeurs et de fixer les dates d'examens du Conservatoire. Le Conseil est dissout en 1930.

3 Situé dans le Chiado, il est la principale salle d'opéra de Lisbonne, inauguré par la reine Marie I^{er} en 1793.

4 Créé en 1835, Le Conseil Supérieur de l'Instruction Publique était chargé de la direction et de l'administration de tout l'enseignement public. Il est remplacé en 1936 par la création du Ministère de l'Éducation Nationale.

5 L'Institut pour la Haute Culture, dépendant du Ministère de l'Éducation Nationale, a été créé sous l'*Estado Novo* en 1936. Il avait pour mission de favoriser la culture scientifique, en promouvant et en subventionnant la recherche, en organisant des missions d'étude, en offrant des bourses d'études pour étudier à l'étranger, promouvoir l'essor du patrimoine spirituel du pays, et l'expansion de la culture portugaise, au Portugal comme à l'étranger.

Conservatoire, et en 1951 de l'*Emissora* pour s'être présenté le lendemain de la mort du président Carmona avec une cravate rouge. Toutefois, les dernières années de sa vie sont marquées par un retour aux activités officielles. On le nomme jusqu'en 1953 directeur de la revue *Gazeta Musical*, directeur artistique de l'*Academia dos Amadores de Música*¹ entre 1952 et 1953, et il rédige les notes de programmes pour les concerts du Cercle Culturel Musical entre 1954 et 1955.

L'œuvre de Freitas Branco est à la fois abondante et éclectique, expérimentant les différents langages musicaux de son temps et abordant tous les genres : pianistique, vocal, symphonique, musique de chambre, poème symphonique, concertant, choral, musique de scène, musique sacrée, nationaliste, cinématographique ou encore l'opéra (œuvre inachevée). Il a ainsi contribué à enrichir le répertoire de la musique savante portugaise, notamment dans le genre *Kunstlied* d'inspiration allemande. Considérées dans leur ensemble, ses œuvres témoignent de trois grandes périodes créatrices, marquées par une recherche permanente de renouvellement d'une esthétique musical qui s'achemine vers un néo-classicisme assez personnel.

En effet, ses premières compositions reflètent un langage post-romantique fin XIX^e siècle mais teinté d'une écriture modale, une constante dans le langage musical de Freitas Branco. Datent de cette période *Aquela moça* (1904) pour voix et piano, *Albumblätter* pour piano (1907), *Scherzo Fantastique* pour orchestre (1906-1907), le poème symphonique *Antero de Quental* (1907-1908), ou encore la première *Sonate pour violon et piano* (1908) – compositions dans lesquelles on sent des influences wagnériennes et franckistes. L'année 1909 marque un changement dans l'écriture du compositeur qui s'oriente vers une esthétique impressionniste. Il en fait l'expérience avec la *Trilogia « La mort »* pour voix et piano, extraite des *Fleurs du mal* (1861) de Charles Baudelaire (1821-1867) ainsi qu'avec *Élévation*, toujours du même auteur.

Mais c'est en 1910, avec son poème symphonique *Paraísos Artificiais*, qu'il introduit clairement l'esthétique impressionniste dans la musique instrumentale portugaise, et inaugure sa deuxième période créatrice. Avec ses harmonies colorées et dissonantes, l'œuvre fit scandale lors de sa création à Lisbonne en 1913, le public d'alors étant habitué au langage de l'opéra italien, genre encore très prisé au Portugal. Ce changement d'écriture n'est pas un hasard car lors de son séjour à Berlin en 1910, il assiste au *Pelléas et Mélisande* de Debussy, qui bouleverse l'orientation de son langage musical. De ce nouvel élan créateur naissent

1 L'Académie des Amateurs de Musique voit le jour en 1884. Son objectif est de promouvoir et divulguer la musique, en offrant à tous la possibilité d'apprendre la musique et de jouer d'un instrument.

Mirages pour piano (1910-1911), le *Quatuor à Cordes* (1911), *La glèbe s'amollit* pour voix et piano (1911), d'après le poème de Jean Moréas (1856-1910), *Trois Fragments Symphoniques des « Tentations du Saint Frère Gil »* (1911-1912), la *Sonate pour violoncelle et piano* (1913), les *Dix Préludes* pour piano (1914-1918).

Cependant, le point culminant de sa période impressionniste est son poème symphonique *Vathek*, écrit entre 1913 et 1914. Inspiré de la nouvelle de William Beckford (1760-1844), *Vathek* est l'une des plus belles et atypiques pages de la musique savante portugaise, en ce début de xx^e siècle. L'œuvre s'ouvre sur une « Sonnerie d'introduction », suivie par un « Thème arabe », exposé au basson, qui servira de base aux cinq variations qui suivent. Chacune d'entre elles est écrite dans un style distinct, proposant une sorte de kaléidoscope des différentes tendances musicales du moment. De plus, la très brève troisième variation demande une attention toute particulière. Il s'agit d'une des pages atonales les plus avant-gardistes que Freitas Branco ait composé, où il expérimente la technique de la micropolyphonie, qui ne sera utilisée que bien plus tard par György Ligeti (1923-2006) dans les années soixante.

L'année 1916 est charnière dans l'évolution esthétique de Freitas Branco puisqu'elle marque le début d'une période de transition dans son écriture musicale, révélatrice d'une dualité esthétique entre impressionnisme et modalisme, qui l'amène en 1922 vers un nouveau classicisme. En effet, *Cena Lírica* (1916) pour violoncelle et orchestre, les *Trois pièces pour piano* (1916), le *Concerto pour violon et orchestre* (1916), la *Balade pour piano et orchestre*, ou encore la *Suite Alentejana* (1919) sont assez significatifs. Le compositeur s'éloigne progressivement d'un langage impressionniste et se tourne de plus en plus vers le modal avec lequel il cherche à fixer un nouveau diatonisme, correspondant à sa dernière phase créatrice. Celle-ci commence réellement en 1922-1923 avec la *Sonatine* pour piano, et sa *Première Symphonie* (1924). Avec les trois autres symphonies, elles représentent la pleine maturité musicale du compositeur. Pendant la période de gestation de sa *Troisième Symphonie*, Freitas Branco cherche à se démarquer sur le plan esthétique, mais aussi sur le plan intellectuel et politique¹: « Dernièrement, je compose peu car je suis en train de fixer un nouveau style. [...] »². Cette démarcation semble trouver sa pleine expression dans sa *Quatrième symphonie en ré majeur*, composée entre 1944 et 1952, qui est une sorte de synthèse des styles musicaux qu'il a abordé dans sa carrière de compositeur: néoclassicisme, modernisme, romantisme, ou encore expressionnisme.

1 DELGADO Alexandre, TELLES Ana, MENDES Nuno Bettencourt, *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Editorial Caminho, 2007. (page 400)

2 BRANCO Luís de Freitas, *Diário*, non publié, entrée du 28 avril 1937.

De cette dernière période datent également sa cantate biblique *Noemi* (1937-1939), *L'Hymne à la Raison* (1932) d'après un poème d'Antero de Quental, le cycle antérieur *L'Idée* (1937-1943), les *Quatre Préludes* (1940) dédiés à la pianiste portugaise Isabel Manso, les *Dix Madrigaux Camoniens* (1930-1935-1943) pour chœur mixte sur des vers de Luís Vaz de Camões (1525-1580) écrits dans un style renaissant. À la fin de sa vie, Luís de Freitas Branco composait encore une cinquième symphonie dite *Symphonie du Travail*, ainsi qu'un opéra *La voix de la Terre*, œuvres restées inachevées. Enfin, notons que notre compositeur a écrit de la musique de scène ainsi que pour le cinéma. Dans ce domaine, il a collaboré avec Manoel de Oliveira (1908-2015) pour son documentaire *Douro, Faina Fluvial* (1934), Leitão de Barros (1896-1967) pour *Vendaval Maravilhoso* (1949), mais également avec António Lopes Ribeiro (1908-1995), pour qui Freitas Branco composa les bandes originales de *Gado Bravo* (1934) en collaboration avec le compositeur autrichien Hans May (1886-1959), *Frei Luís de Sousa* (1950) et du documentaire *Algarve d'Além-Mar* (1952).

7.2. De la responsabilité sociale du musicien dans un monde totalitaire

À travers ce bref panorama, on peut d'ores et déjà souligner l'incessante curiosité, la remise en question et ce besoin de rénovation du langage musical du compositeur, éléments qui le caractérisent également sur le plan intellectuel. Face au romantisme agonisant qui a conduit au nationalisme, à l'idéalisme – et donc au fascisme anti-intellectuel, anti-artistique et « médiéval » – Luís de Freitas Branco est persuadé qu'une nouvelle époque, un nouveau monde, va émerger, et qu'il se caractérisera par la science, la rationalité, un nouveau classicisme. En somme, un nouvel Humanisme qui s'appuie sur l'héritage gréco-romain, où l'homme tient une place centrale, et sur le matérialisme. Le compositeur prône ainsi le bien être physique et intellectuel des êtres humains libres, vivant au sein d'une société propice à la création et à la réflexion, tout en étant ouverte sur les autres cultures.

Pour lui, cela représente donc une transition de l'état d'esprit métaphysique vers l'état d'esprit réaliste, transition qu'il est en train de vivre selon lui en 1932. Mais celle-ci n'est pas uniquement philosophique, elle doit être également artistique et politique, domaines devant être gouvernés par la raison, cette même raison qui conduit l'homme à une vision objective du monde où règne la justice, menant à la liberté et à la démocratie : « [...] la raison, comme le disait Antero, est la sœur de l'amour et de la justice. » (*Diário*, 4 décembre 1941)

C'est pourquoi, il est primordial d'instruire le peuple afin d'élever son niveau culturel et intellectuel. Ce processus passe par deux moyens: ce que Freitas Branco appelle la « loi

sociale » et la pédagogie, c'est-à-dire l'État et l'école; moyens devant être appliqués par les hommes pour aider l'humanité à résoudre les problèmes de la vie : « La loi sociale et la pédagogie ont cela de commun: c'est que toutes deux doivent être des moyens appliqués par les hommes pour aider l'humanité à résoudre les problèmes de la vie. » (*Diário*, 21 mars 1934)

En effet, devant l'abaissement du niveau culturel, intellectuel et pédagogique du professorat portugais, élaboré par le régime salazariste, le compositeur est amené à réfléchir sur l'instruction. L'école publique étant de plus en plus orientée par les Jésuites et un régime toujours plus autoritaire, Freitas Branco, constate que les réformes de l'instruction de l'*Estado Novo* ont pour but de rendre les individus inconscients et passifs, complètement soumis à l'État, aux dirigeants, aux patrons, afin de les gouverner et les manipuler plus facilement, ce qui est contraire aux aspirations de notre compositeur. Pour résoudre le problème du niveau intellectuel et social du professorat portugais et donc, par extension, des élèves et de l'ensemble de la population, il préconise une pédagogie de l'initiative de l'élève, prône le travail personnel et un enseignement pratique. C'est ce type de pédagogie qui permettra à l'individu de devenir indépendant, autonome et de raisonner par lui-même, le conduisant plus tard à prendre des initiatives au sein de la société. Cette éducation se complète par davantage de concerts, de contacts avec les musées et une éducation supérieure du goût. La principale fin de l'instruction est donc de préparer des êtres conscients et cultivés.

De plus, tout comme la loi sociale et la pédagogie, Freitas Branco attribue à l'art et à la science des fins sociales, domaines *a priori* éloignés l'un de l'autre, mais qui permettent à l'homme de comprendre de manière toujours plus intelligible son environnement et son époque. Convaincu de ce principe, le compositeur veut se faire l'interprète de ce monde en écrivant pour l'Humanité, à l'image de Beethoven.

Il est évident que Luís de Freitas Branco n'est pas simplement un compositeur, mais également un être pensant qui réfléchit à l'organisation et au développement de la société dans laquelle il vit, ainsi qu'à la place de l'art et de la science au sein de celle-ci. Il croit en la capacité de la pédagogie et de l'art à régénérer les êtres humains et, selon lui, à les rendre responsables. C'est ce qui doit caractériser cette nouvelle époque à laquelle il aspire tant, et qui s'achemine sous l'égide du matérialisme. Ce dernier peut permettre, selon lui, aux nations de vivre en paix, et donc de servir de trait d'union entre elles – parce que le matérialisme est objectif et incontestable, contrairement à la religion, qui divise et engendre la violence. Cette vision du matérialisme conduit donc à la liberté, tout comme la science. Luís de Freitas Branco pense que la diffusion de cette dernière peut alors favoriser l'entente entre les peuples, et ainsi, avec intelligence, combattre l'intolérance. La raison renvoie aux idées d'amour, de

justice, d'ordre et de liberté. Toutefois, cette notion matérialiste est également appliquée dans son art. Grâce au matérialisme, le compositeur a une connaissance plus rationnelle, scientifique, du matériau musical, sur laquelle Freitas Branco s'appuie pour élaborer son langage néoclassique. Selon lui, cette tendance va caractériser la musique du futur.

Figure singulière dans le monde musical, pédagogue, cosmopolite et humaniste (au sens où on l'entendait au XVI^e siècle), il s'est engagé à rendre la musique accessible au plus grand nombre, dans un contexte politique dictatorial par un projet d'éducation des individus, afin de les extraire de la mentalité nationaliste qui prévalait à l'époque. Alors que tous les discours et les productions artistiques exaltaient la fibre nationaliste, Freitas Branco souhaite les élever par sa musique vers les idées, si ce n'est une vision du monde, humaniste et universelle. Il s'agit donc d'une éducation intellectuelle, morale et du goût des individus, éducation qui, selon lui, permet à l'Homme de connaître le monde dans lequel il vit, de comprendre les choses qui nous entourent, mais aussi de se connaître soi-même. Attiré par les idées politiques de gauche, et sympathisant des communistes, ce projet ne peut être réalisé politiquement, pour lui, que par des gens de gauche. Le régime salazariste faisant tout le contraire, Freitas Branco s'est engagé personnellement à la réalisation concrète de cette éducation en donnant de nombreuses conférences, en écrivant des livres, des articles, notamment pour sa revue *Art musical*, mais aussi à travers la radio, nouveau moyen de diffusion pour l'époque permettant de toucher un plus grand nombre de personnes. Pour Freitas Branco, l'artiste a donc une mission, celle d'interpréter le monde et la vie, de donner une voix à l'humanité dans un langage élevé et profond, et il pense que la musique peut traduire le général, le profond, l'universel :

« [...] l'artiste qui comprend que les hommes doivent communiquer les uns avec les autres dans un langage élevé et profond pour interpréter le monde et la vie, et que c'est à l'artiste qu'incombe la mission de donner à l'humanité une voix, pour que cette communication et cette interprétation se réalisent. » (*Diário*, 24 et 25 décembre 1944)

Luis de Freitas Branco apparaît comme l'une des figures les plus singulières de son temps. Cosmopolite et humaniste, il a cherché toute sa vie durant à se cultiver toujours plus, à former et exercer son esprit critique, garder ses sens en éveil afin de penser par lui-même. Le *Diário* qu'il a tenu durant près de vingt-deux ans de sa vie en témoigne. En effet, on y découvre non seulement un homme témoin de son temps, un être pensant, mais aussi une réflexion menée sur la place de l'artiste, de la musique à son époque. Freitas Branco a vécu dans un contexte historique difficile, où il assiste à la fin de l'ordre aristocratique portugais et l'avènement de la nouvelle société bourgeoise, qui se manifeste dans un premier temps avec

la période républicaine puis sous la dictature salazariste. Pour lui, cette période d'instabilité, dont les régimes autoritaires sont l'apogée, correspond à une période de transition qui met fin à une période romantique pour donner naissance à une nouvelle ère classique de l'histoire de la civilisation humaine. Celle-ci doit être placée sous le signe de la Raison, de l'objectivité, de la justice sociale, propres selon lui à l'esprit latin. Influencé par les idées socialistes et marxistes, il aspire alors à un ordre nouveau, où l'humain ne serait plus méprisé, ni annihilé comme dans les régimes dictatoriaux, mais valorisé, dignifié. Pour y parvenir, il est indispensable d'aborder le monde et toutes les formes de l'activité humaine sous l'angle de la rationalité, du matérialisme. C'est dans cet espoir que le compositeur esquisse un projet d'éducation scolaire et des masses, visant une élévation morale et intellectuelle des individus, qui leur fasse prendre conscience de leur dignité humaine, et comprendre le monde où ils vivent. Dans ce programme d'éducation, l'art tient une place centrale, contribuant pour une large part à cette compréhension de l'univers. C'est dans ce but que Freitas Branco s'est employé à écrire des articles, à faire de conférences et des émissions radiophoniques, tout en acceptant des responsabilités dans les institutions officielles. Convaincu que la musique et les autres arts peuvent changer intellectuellement et moralement les êtres humains, il aspirait ainsi rehausser le niveau musical et culturel du Portugal, en les rendant accessible au plus grand nombre.

En se professionnalisant à partir du XVIII^e siècle, l'activité musicale permet aux musiciens d'accéder à un statut social, et finir par se distinguer de l'artisanat au tournant du XVIII^e siècle – la musique a gagné son autonomie en développant son propre langage – tout en s'éloignant ainsi de sa fonction sociale, qui prévalait encore au Moyen-Âge, car désormais la musique savante est destinée à une élite. Au XIX^e siècle, un changement s'opère : les sciences humaines et le socialisme naissants influencent les musiciens, et notamment en France avec le courant de l'art social qui prône un retour de la fonction sociale de l'art, et donc de l'artiste ; c'est-à-dire édificateur de l'homme et de la société et porteur d'un message. De plus, le musicien n'est plus, dans le fond, cet artisan subordonné à l'aristocratie ou à l'Église (activité souvent transmise de père en fils), mais il accède au métier par sa propre vocation.

Au tournant du XX^e siècle, dans un contexte historique troublé, le musicien s'éveille davantage aux réalités du monde et se dote progressivement d'une conscience politique, l'amenant à vouloir agir sur une situation politique, sociale, et à la transformer grâce à la musique. À cet égard, F. Liszt, Ch. Kœchlin et L. de Freitas Branco sont des personnalités remarquables dans l'histoire de la musique. Hommes de grande culture, penseurs ayant un

sens profond de l'humain et de la musique, ils ont cherché par leur art à améliorer moralement, intellectuellement et spirituellement, au sens large du terme, la grande majorité de la population à qui la culture artistique fait défaut. Au cours du xx^e siècle, d'autres musiciens comme Erik Satie (1866-1925), Aaron Copland (1900-1990), Leonard Bernstein (1918-1990), ou, en ce début de xxi^e siècle, Jean-François Zygel, ont œuvré à faire connaître et à diffuser la grande musique auprès d'un large public.

Cependant, au vu des considérations attribuées à la musique depuis le xix^e siècle, et au-delà des démarches pédagogiques, indispensables sur le plan de la culture et de la formation des êtres humains, la musique ne peut-elle pas faire davantage ? Dans nos sociétés contemporaines mécanisées et déterritorialisées par les nouvelles technologies du numérique, en crise sociétale, on peut se demander si le musicien n'est pas appelé à retrouver le rôle d'intermédiaire entre les hommes, et entre les mondes, qu'il avait dans les sociétés théocratiques. Depuis la fin du xx^e siècle, les exemples de musiciens menant une action sociale par la pratique de musique tendent à se multiplier. Aujourd'hui, on ne compte plus les associations qui œuvrent auprès d'individus marginalisés et ou en situation de vulnérabilité sociale. La troisième partie de notre propos tente d'illustrer, par des exemples concrets, ce phénomène nouveau et assez récent du monde musical contemporain qui n'hésite plus à sortir des habituelles salles de concerts pour répondre à des problématiques sociales. Si la pratique de la musique apporte quelque chose de spécial aux dans la vie des musiciens, amateurs comme professionnels, voire les transforme, pourquoi n'opérerait-elle pas sur les autres ?

TROISIÈME PARTIE

**La musique comme vecteur de
développement humain**

CHAPITRE VIII

Exemples de musiciens contemporains engagés

Dans ce chapitre, nous proposons de présenter trois démarches de musiciens qui œuvrent avec la musique, et dont les modes d'action et les objectifs tentent de répondre à une problématique sociétale spécifique. En effet, l'association *Papageno* de Jean-Noël Crocq donne des concerts de musique de chambre auprès de publics marginalisés : personnes détenues, hospitalisées, en situation de vulnérabilité ou d'exclusion sociale. *Music Fund* créé par Lukas Pairon soutient des musiciens et des écoles musique qui se trouvent dans des zones de conflits à travers le monde ou dans des pays en voie de développement, en leur procurant des instruments de musique collectés dans toute l'Europe. Enfin, le compositeur français Nicolas Frize sort la musique contemporaine de son contexte cloisonné pour la créer et la pratiquer dans des endroits insolites, avec les personnes qui vivent et évoluent dans ces espaces marginalisés. Pour le compositeur et les participants, c'est l'occasion d'interroger notre rapport aux lieux (publics, institutionnels, privés) et aux autres, réflexion artistique aux enjeux politiques.

8.1. Jean-Noël Crocq : l'association *Papageno*

8.1.1. Présentation

La volonté de partager la musique « classique » est à l'origine de l'association *Papageno*. Dans l'idée d'une éducation populaire, elle se propose d'offrir un concert auprès de personnes n'ayant pas accès, pour diverses causes, à ce patrimoine musical qui appartient pourtant à tous. Comme le rappelle J.-N. Crocq¹, président de *Papageno*, 93% des Français ignorent « les chefs-d'œuvre de la Musique », d'après les statistiques du Ministère de la Culture et de la Communication². D'après le texte fondateur de l'association, *Papageno* a pour vocation de rendre accessible cet art élitiste à la portée de tous, en particulier à « ceux qui ont besoin de

1 Né en 1948, J.-N. Crocq réalise ses études au Conservatoire de Paris. Il a été professeur au et clarinette solo de l'Orchestre l'Opéra de Paris entre 1974 et 2008 et professeur de musique de chambre et de clarinette basse au CNSMDP de 1988 à 2013. J.-N. Crocq est l'auteur d'ouvrages pédagogique consacré à la clarinette. Président de *Papageno*, et aujourd'hui musicien à la retraite, il se consacre à son association, mais aussi à l'écriture et à la recherche.

2 Crocq Jean-Noël, *Allez jouer ailleurs*, Paris, Éditions MF, 2015, p. 103.

connaissance, de réconfort spirituel et de chaleur humaine. »¹

Tout commence avec trois clarinettes de l'Opéra de Paris, J.-N. Crocq, Pierre Ragu² et Olivier Voize³, qui avaient l'idée de jouer les trios pour cors de basset de W. A. Mozart en milieu hospitalier⁴. C'est ce projet qui mena à la création de *Papageno* en 1998. Le nom de l'association renvoie au personnage secondaire de *La Flûte Enchantée* (1791), opéra de Mozart, Papageno. Marchand d'oiseau, il lui est confié un jeu de clochettes magiques qui a pour effet d'amadouer les forces du mal. Il représente aussi le commun des mortels et amoureux de la vie. Comme Orphée, sa musique a un pouvoir qui peut être source d'apaisement et de bonheur.

Très vite, l'association s'est élargie à d'autres formations de musique de chambre en multipliant et diversifiant ses interventions : prisons, établissements scolaires classés en zone d'éducation prioritaire, SDF, maisons de retraite, personnes en situation de handicap mental, milieu hospitalier (du service de néonatalogie aux soins palliatifs). Trois ans plus tard, grâce à la volonté de la flûtiste Emmanuelle Reville⁵, une antenne *Papageno* s'ouvre à Lyon sous sa présidence. L'association regroupe ainsi des musiciens professionnels et des artistes indépendants issus des grandes formations symphoniques ou lyriques parisiennes et lyonnaises, dont certains sont de premier plan international. Il est à noter que des étudiants du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) ont également participé aux actions de *Papageno*. Tous jouent et organisent les concerts, cela de manière complètement bénévole. En effet, il s'agit pour les musiciens d'une action désintéressée et non d'un geste professionnel : « [...] le geste des musiciens de *Papageno* est don et partage. Son intérêt est double : l'absence de toute contrainte matérielle est un sésame capable d'ouvrir les portes les plus verrouillées ; accomplir un acte gratuit reste une suprême liberté. »⁶ Depuis, environ 350 musiciens ont participé aux concerts *Papageno* en région parisienne et lyonnaise.

8.1.2. Les vertus de la musique de chambre

Ainsi, par ses concerts, l'association veut développer l'écoute et la pratique de la musique de chambre dans des milieux sociaux où la musique « classique » ne semble pas avoir sa

1 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 104.

2 Clarinettes à l'Orchestre de la Garde Républicaine, ainsi qu'à l'Opéra de Lyon, Opéra de Paris, ou encore à l'Ensemble Intercontemporain. Il enseigne la clarinette dans divers conservatoires et écoles de musique en région parisienne.

3 Clarinettes à l'Opéra de Paris ou encore à l'Ensemble Intercontemporain, directeur du Conservatoire de Sarcelles. Il a participé à de nombreux enregistrements.

4 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 5.

5 Flûte solo à l'Orchestre National de Lyon et professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon.

6 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 44.

place. Cette formation instrumentale est privilégiée par *Papageno* : duo, trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor. Elle a l'avantage de mobiliser peu de musiciens, formation plus flexible et mobile que l'orchestre puisqu'elle ne nécessite pas autant de moyen ou d'espace important que l'exige un ensemble symphonique. D'ailleurs, les formations de musique de chambre créent une proximité et une intimité immédiate entre les interprètes et le public que l'on ne retrouve pas avec l'orchestre. Rappelons que, jusqu'à la fin du xvii^e siècle, l'expression « musique de chambre » désigne une musique destinée à être interprétée chez un particulier, en opposition à la musique d'église. Le terme prend son sens moderne au xviii^e siècle pour se distinguer de la musique orchestrale qui nécessite un effectif plus important. Au siècle des Lumières, la musique de chambre renvoie à une pratique amateur qui se faisait dans un cadre intimiste et privé, avant de se professionnaliser.

Les principales caractéristiques propres à la musique de chambre que nous venons d'énumérer contribuent au déploiement et à l'intervention des musiciens de *Papageno* dans les lieux de vie plus ou moins marginalisés de notre société, auprès de publics dits « empêchés ». Il s'agit de personnes éloignées d'un accès à la culture pour des raisons physiques, psychologiques¹ ou socio-économiques. En d'autres termes, cela concerne les personnes incarcérées, hospitalisées pour un plus ou moins long terme, en situation de handicap physique ou mentale, des maisons de retraites, des établissements scolaires, les sans domicile fixe. Pour *Papageno*, il s'agit d'aller à la rencontre de ces personnes qui n'ont pas la possibilité de se rendre dans les salles de concert. Cette démarche engage alors les musiciens à se produire dans des lieux qui *a priori* ne se prêtent pas à un tel événement musical. Habités à jouer dans des lieux prestigieux et confortables devant un public averti, les musiciens ont dû s'adapter à l'auditoire pour lequel ils jouent.

L'intervention de *Papageno* se présente donc sous la forme d'un concert, destiné à un public aux origines culturelles et sociales très variées. Selon les milieux où les musiciens interviennent, les personnes présentes aux concerts sont généralement peu ou pas mélomanes, voire se trouvent dans une certaine misère culturelle (une partie d'entre elles sont au bas de l'échelle sociale). Comme le signale J.-N. Crocq, il faut beaucoup de pédagogie pour intervenir et créer un lien avec le public. Cela est possible grâce à la proximité qu'il y a entre eux et l'auditoire imposé par les lieux de l'intervention, la plupart du temps dans des petites salles². C'est pourquoi les concerts *Papageno* s'accompagnent généralement d'une

1 « Il n'y a pas de public spécifique », *L'Observatoire, la revue des des Politiques Culturelles* n°32, Marie-Christine BORDEAUX et Lisa PIGNOT coord., Septembre 2007, disponible via http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-sommaire/ido-9/resume-entier/il_n_y_a_pas_de_public_specifique.html [consulté le 18/09/2016].

2 ROCHEFORT Clément, « Le clarinetiste Jean-Noël Crocq, auteur du livre « Allez jouer ailleurs », *La matinale*,

présentation des œuvres interprétées. Celle-ci est adaptée selon le public et se fait avec des mots très simples pour emmener l'auditeur au cœur même de l'œuvre et de son expression, afin de toucher le public et installer de bonnes conditions d'écoute¹. Les intervenants mettent ainsi en confiance le public visé et s'appuient sur la force expressive des œuvres interprétées.

8.1.3. Les milieux d'intervention

Dans son ouvrage *Allez jouer ailleurs*, J.-N. Crocq relate plus de quinze ans de concert *Papageno* en milieu carcéral, hospitalier, lieux de vie et d'accueil². L'association a réalisé de nombreuses interventions dans des établissements pénitentiaires tels les maisons d'arrêt de Fleury-Mérogis et de Chartres, le Centre Pénitentiaire de Meaux, le Centre de Détention de Melun, l'Hôpital Pénitentiaire de Fresnes³. Le concert peut prendre la forme d'un récital varié ou l'interprétation d'une seule œuvre. Le répertoire interprété va du XVIII^e siècle à nos jours, mais J.-N. Crocq constate que la musique de certains compositeurs ont le pouvoir de fasciner instantanément : J.-S. Bach, de Mozart, de Bartók, Jacques Ibert⁴, alors que la plupart d'entre eux ne connaissent généralement que la musique commerciale, le rap et la techno. Pour la réussite du concert auprès des populations carcérales, la qualité de l'interprétation et une présentation adaptée sont indispensables. Il s'agit d'être aussi exigeant qu'auprès d'un public averti car les détenus, éloignés de la bienséance du public des salles de concert, réagissent à la moindre faute musicale ou incident scénique. Le concert est ici un moment de partage, de découvert, d'évasion, touchant « la part de libre conscience des détenus »⁵. Par ailleurs, donner des concerts dans les établissements pénitentiaires est un acte de courage qui va au-delà des clivages sociaux et des clichés, c'est-à-dire un art qui serait réservé à un public « bourgeois » et pas à des détenus.

En milieu hospitalier, les musiciens de *Papageno* se produisent dans tous types de services afin de toucher tous les malades, des bébés prématurés aux personnes en fin de vie. Ils investissent le hall d'accueil des services, les couloirs, les salles d'attentes, même jusque dans les chambres des patients qui le souhaitent. L'antenne lyonnaise de *Papageno* se consacre particulièrement à cette démarche, comme aux maisons de retraite⁶. Elle intervient à l'Hôpital

France Musique, émission du 21 août 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/emission/la-matinal/2015-ete/le-clarinettiste-jean-noel-crocq-auteur-du-livre-allez-jouer-ailleurs-08-21-2015-08-00>, [consulté le 15/09/2016].

1 *Ibid.*

2 Structures qui assurent l'accueil de personnes ne pouvant pas ou plus s'assumer seules pour des raisons psychologiques, physiques, sociales ou encore familiales.

3 Crocq Jean-Noël, *op. cit.*, p. 19.

4 *Id.*, p. 20.

5 *Id.*, p. 34.

6 *Id.*, p. 30.

Femme-Mère-Enfant (HFME), Centre Hospitalier Saint-Joseph et Saint-Luc. En région parisienne, l'association donne des concerts à l'Hôpital psychiatrique Sainte Anne à Paris et l'Hôpital Pénitentiaire de Fresnes. Comparé au milieu carcéral, les établissements hospitaliers accueillent plus volontiers toute manifestations culturelles, ce qui rend l'accès de ces lieux est plus facile. Pour *Papageno*, il s'agit de jouer devant les personnes hospitalisées, dont certaines pour une longue durée. J.-N. Crocq précise que la démarche de ces concerts en milieu hospitalier n'est pas celle d'une musicothérapie et ne cherche pas à faire le travail des musicothérapeutes.

« Mais nous nous adressons comme eux [les musicothérapeutes] à la part saine des personnes hospitalisées, [...]. Tous nos concerts ont un impact visible, exprimé, sur le bien-être de ceux qui nous écoutent. La concentration, l'émotion musicale, l'éveil intellectuel, l'apport de vie extérieure incarnée par les musiciens sont un antidote à l'anxiété engendrée par la maladie. »¹

L'enjeu est de captiver l'écoute des patients, de créer les liens d'attention et d'émotion d'un vrai concert². Dans ce contexte, le programme musical et l'effectif instrumental doivent absolument être adaptés selon les patients : un duo ou un trio, pas d'instrument très sonore surtout en néonatalogie. Dans ce contexte, les œuvres sont également présentées, et l'impact immédiat de la musique de Bach, Mozart et Bartók se confirme selon les propos des musiciens de *Papageno*³. Aussi, la durée du concert est déterminée selon les services, le tonus physique ou encore l'âge des patients. En néonatalogie, il a été constaté que lorsque les musiciens commencent à jouer, les pleurs cessent, les électrocardiogrammes témoignent que le rythme cardiaque des bébés suit celui de la musique : les mouvements lent les apaisent et les plus rythmés les font remuer leur jambes⁴.

Les lieux de vie et d'accueil prennent en charge des personnes ne pouvant pas ou plus s'assumer seules dû à un handicap lié à une maladie, un accident ou à la vieillesse. C'est la fonction même des maisons de retraite et les maisons d'accueil spécialisées par exemple. *Papageno* a joué pour les pensionnaires des Maisons de l'Arche à Paris, de la Maison d'accueil spécialisée de Saint-André-de-Sangonis dans l'Hérault, du Centre d'Annonay en Ardèche, ou encore du Centre d'éducation motrice pour enfants infirmes moteurs cérébraux à Écully. La démarche de l'association est davantage dans le prendre soin et le plaisir de l'écoute de la musique que de la pédagogie.

« [...] : chaque concert laisse des traces durables dans leur affect et leur physique. [...] Il ne s'agit pas pour les artistes de faire œuvre de pédagogie, et de révéler aux handicapés

1 Crocq Jean-Noël, *op. cit.*, p. 34.

2 *Id.*, p. 34-35.

3 *Id.*, p. 36.

4 *Id.*, p. 37.

les dimensions culturelles et spirituelles de nos partitions. La lumière que la musique leur apporte n'est pas celle des philosophes ! Mais elle irradie leur âme, baigne leur esprit insondable, là où nos mots n'ont plus de prise, dans leur vie intérieure qui nous paraît si obscure, et au seuil de laquelle nous nous tenons désolés et impuissants. » »¹

Si le programme des concerts *Papageno* s'ouvre à toutes les musiques pour ce public, l'association sait qu'il ne faut pas proposer des œuvres complexes ayant de longues structures mélodiques, mais plutôt celles ayant un discours musical clair, simple et structuré.

Dans le cas des maisons de retraite, les concerts *Papageno* sont plus une source de plaisir pour le public, un moment de convivialité qui vient rompre une certaine monotonie. Selon les établissements, le public, l'association adapte son répertoire pour parfois jouer plutôt des transcriptions de chansons françaises.

Durant deux ans, *Papageno* a pu jouer régulièrement devant un public de femme sdf grâce à l'association Cœur de Femmes, créée par Mona Chasseiro, qui vient en aide à celles qui vivent la rue, et le prêtre responsable de la Chapelle de l'Agneau de Dieu à Paris. Les programmes sont identiques à ceux donnés en prison, avec le même type de présentation accessible : claire et simple. Ici, le concert est prétexte à recréer du lien social, à un acte humain. Pour ce public au banc de la société et en rupture avec elle, « [...] la musique est vécue comme un antidote à la violence, que le geste des musiciens est source de gratitude, et d'espoir. »²

Enfin, les concerts en milieu scolaire de *Papageno* ont une double vocation : casser l'image « ringarde » et « ennuyeuse » du musicien classique alimenté par les médias. Le but est aussi d'apporter et faire connaître le patrimoine commun qu'est la musique « savante » à des jeunes issus de milieux sociaux peu enclin à cet art et qui n'y ont pas accès. En effet, la grande majorité d'entre eux écoutent une musique commerciale rattachée à une mode, une façon d'être et de s'habiller à laquelle ces jeunes s'identifient. Bien souvent, en dehors du rap, de la techno ou du RnB – musiques répétitives standardisée et limitées à trois ou cinq minutes – ils ne connaissent rien d'autre. Devant la diffusion à outrance et la médiatisation de ces genres musicaux, les cours d'éducation musicale, qui sont une ouverture sur des esthétiques musicales les plus variées, peinent à rompre les barrières culturelles et idéologiques. Cela dit, avec l'expérience, l'association a trouvé le moyen pour intervenir auprès de ces jeunes et créer des conditions d'écoute propices au concert. Pour y arriver, peu d'enfants sont réunis, une classe ou deux maximum, dans la salle de cours. À nouveau, la pédagogie est de mise : une présentation toujours claire et simple des œuvres interprétées pour un public de non

1 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 59.

2 *Id.*, p. 73.

initiés, mais en adaptant le propos selon l'âge de l'auditoire. Les musiciens cherchent à établir ainsi une relation de confiance envers le jeune auditoire. Par ailleurs, les enfants sont capables d'écouter toutes les musiques, même le répertoire contemporain, mais la durée de concentration varie selon l'âge comme d'un enfant à un autre¹. C'est pourquoi les concerts *Papageno* en milieu scolaire sont relativement courts. Comme le relate J.-N. Crocq, pour ces jeunes abreuvés de musiques commerciales, c'est la découverte d'un monde qu'ils ne soupçonnaient pas.

« C'est alors un moment unique, contempler les visages de jeunes gens des plus humbles origines, concentrés, recueillant comme un don chaque note de Brahms, de Debussy, moment inattendu, où la musique, celle de la « vieille culture » des programmes scolaires, prend vie devant eux, et rayonne l'instant d'un concert. »²

C'est ainsi que *Papageno* a pu intervenir dans des lycées de banlieues défavorisées tels le Lycée Marcel Cachin de Saint Ouen, le Lycée Maurice Utrillo à Sains, le Lycée Pablo Picasso à Bobigny, mais aussi à l'École Élémentaire Publique Turgot à Paris.

Papageno propose, sous la forme de concerts de musique de chambre, une offre musicale auprès de publics fragilisés et marginalisés socialement n'ayant pas accès à cette pratique culturelle. Cette formation musicale prend une forme de vrais « concerts privés, intimistes » dans la mesure où les bénéficiaires sont au plus près de la source sonore, c'est-à-dire des musiciens et de leurs instruments. Ce qui est plutôt rare, même pour un public de mélomane. Par son action originale et citoyenne, l'association *Papageno* va au-delà des clivages sociaux, franchit les barrières et les *a priori* de la musique savante. À ce propos, le clarinettiste P. Ragu affirme que :

« La proximité du musicien est nécessaire à une socialisation plus large de notre art. La présence de l'artiste, artisan à l'œuvre, désacralise l'idée de la « grande musique » inaccessible. Peu importe alors l'époque ou le style de l'œuvre, l'interprète actualise la partition par sa présence, humanisant ainsi une représentation. »³

En s'adaptant au public et au milieu, elle leur permet d'accéder à un patrimoine commun, quelle que soit la condition sociale. D'autant plus que cette musique complexe et néanmoins signifiante a la capacité de toucher autrement les êtres que la musique commerciale. Comme l'écrit J.-N. Crocq, des compositeurs comme Bach, Mozart, Bartók, Schubert ont un effet immédiat sur les auditeurs. Selon le clarinettiste, les œuvres « classiques » peuvent toucher tout être humain « [...] à tout moment de sa vie et quel que soit son niveau social et

1 Crocq Jean-Noël, *op. cit.*, p. 82.

2 *Id.*, p. 83.

3 *Id.*, p. 43.

intellectuel, ce que montrent nos concerts. »¹. Ceux qui écoutent reçoivent, sont touchés dans leur for intérieur par l'énergie et la beauté des œuvres qui leurs révèlent la complexité du monde, « moment précieux où l'âme prend corps. »². C'est pourquoi J.-N. Crocq invite la nouvelle génération d'interprètes à renouveler l'approche sociale du métier de musicien en allant jouer là où ce patrimoine musical fait défaut. C'est dans ce sens que des concerts *Papageno* sont réalisés par des étudiants du CNSMDP, afin de les sensibiliser et les responsabiliser en tant que musiciens et citoyens. Pour le clarinettiste Jérôme Julien-Laferrière³, le rôle du musicien est essentiel dans cette démarche : « De mes premières participations à l'association *Papageno*, je garde le sentiment fort de l'affirmation du rôle social de la musique. Dès que l'on joue dans un environnement inhabituel (hôpital, école, prison), on palpe presque physiquement l'intérêt de ces publics pour la musique. »⁴. Les plus démunis méritent mieux que la médiocrité culturelle – dont les images et le virtuel sont sources de solitude et de déshumanisation⁵ – et « les barrières sociales peuvent être franchies lorsqu'il s'agit d'éclairer autrui par la connaissance et la beauté. »⁶ Selon J.-N. Crocq, c'est le propre de l'art dans la mesure où non seulement celui-ci nous émeut mais dialogue avec nous autour de l'imaginaire de son créateur, son contenu émotionnel, ce qu'elle peut nous signifier pour nous qui la recevons aujourd'hui.

« Ce dialogue offre alors à la réflexion critique un champ de conscience et de liberté, décuple la perception et l'émotion, révèle le sens. C'est l'enjeu majeur de l'éducation artistique : former des hommes conscients et libres face au déferlement des sons et des images. Mais faire de l'ensemble d'une population des citoyens conscients et libres implique la justice et la cohésion du contrat social – vaste programme ! »⁷

Si *Papageno* œuvre à sensibiliser et diffuser un patrimoine musical auprès de populations dites « empêchées », de faire sortir la musique « classique » de ses lieux habituels, d'autres acteurs tentent de répondre à un besoin matériel pour la pratique musicale : fournir des instruments de musique là où ils font défauts. C'est la mission que s'est fixée une association belge depuis près de quinze ans.

1 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 102.

2 *Id.*, p. 102.

3 Jérôme Julien-Laferrière (1962-2012) était clarinette solo à l'Orchestre de l'Opéra de Paris et enseignait au CNSMDP.

4 CROCQ Jean-Noël, *op. cit.*, p. 51.

5 *Id.*, p. 104.

6 *Id.*, p. 103.

7 *Id.*, p. 105.

8.2. Lukas Pairon : l'association *Music Fund*

8.2.1. Aux origines de l'association

Fondée par L. Pairon¹, *Music Fund* est une association humanitaire à but non lucratif. Elle collecte et répare des instruments, destinés à être envoyés dans des pays en développement ou en guerre. L'association comprend également des programmes de formation en lutherie.

En 2002, L. Pairon et son Ensemble *Ictus* ont répondu à la demande d'écoles de musique des territoires palestiniens occupés pour s'intéresser à la situation des musiciens et de leur formation. En se rendant sur place, ainsi qu'en Israël, les musiciens de l'ensemble réalisent des master classes et mettent en place un projet pédagogique afin d'y enseigner régulièrement la musique. Le programme développé à Gaza a été créé suite à la volonté de l'ONU fin 2010, et mené sous la direction de Colette Lucidarme² pendant trois ans. Grâce à cette organisation mondiale, la présence des acteurs de *Music Fund* sur place a pu être possible, mobilisant divers équipes d'intervenants venant de Belgique, d'Allemagne et de France, avec certains spécialisés dans les pédagogies alternatives (Steiner, Frenet). Le programme consiste à assurer une formation d'enseignant dans les écoles primaires mis en place par l'ONU à Gaza. Il s'agit d'intervenir dans ces écoles pour encourager et former les instituteurs à utiliser la musique dans leur classe. L'accès à l'art est très limité par le régime en place. En effet, s'appuyant sur une interprétation extrémiste du *Coran*, le Hamas interdit de jouer ou d'écouter de la musique pour le seul plaisir, par peur de son effet fédérateur et vitalisant. Cependant, il la réduit à une fonction strictement utilitaire et limité à un cadre religieux, politique, ou encore lors d'occasions joyeuses³. Cela dit, des artistes palestiniens bravent ces restrictions, tout comme

1 Né en 1958, il a effectué des études de philosophie à l'Université Internationale de Lugano en Suisse, et obtient une maîtrise en Science de l'Éducation, spécialité « politique de l'éducation », à Paris VIII. À l'issue de ses études, L. Pairon travaille durant plusieurs années en tant que jeune chercheur dans le domaine de l'éducation des adultes et des programmes d'alphabétisation à l'UNESCO, à Paris, ainsi que pour le Ministère de la Culture de la Communauté française à Bruxelles. Dans les années 1980, il est à la direction artistique des programmes de danse et de musique contemporaine du Festival de Flandre, et crée une maison de production, Walpurgis, dédiée à la création de nouvelles œuvres d'opéra de chambre et de théâtre musical. En 1994, il crée le célèbre ensemble de musique contemporaine *Ictus*, à la tête duquel il resta jusqu'en 2012. Entre 2009 et 2012, Pairon a fondé et géré 3rdParty, un programme éducatif triennal entre de jeunes belges et des militants pacifistes et des droits de l'homme au Proche-Orient. Depuis 2013, il travaille à une recherche de doctorat à l'Université de Gand (UGent, programme de doctorat à la Faculté des Sciences Politiques et Sociales) sur les questions de la portée possible de certaines pratiques de la musique pour des jeunes vivant dans un environnement violent. (D'après https://www.rtbf.be/musiq3/actualite/musique/detail_la-matinal-invite-du-09-01-lukas-pairon?id=8733481)

2 Enseigne la pédagogie musicale auprès des professeurs du premier degré (les enseignants des écoles maternelles et primaires), du second degré (collège, lycée) et pour les étudiants du Centre de Formation de Musiciens Intervenants (CFMI) à l'Université Sciences Humaines et Sociales de Lille3 (pour le DUMI). Elle intervient également de manière complémentaire pour le master ARS (Art et Responsabilité Sociale), que dirige Marie-Pierre Lassus, avec un atelier de pratiques musicales collectives. C. Lucidarme prépare une thèse ayant pour sujet les influences du jazz sur la langue française à travers la chanson (Trenet, Nougaro...).

3 Cf. le mémoire M2 d'Amandine Godard réalisé sous la direction de Marie-Pierre Lassus, Lille 3.

Music Fund qui encourage la pratique de la musique en fournissant des instruments. Les personnes qui subissent le conflit israélo-palestinien n'ont guère plus d'espoir, mais la musique peut les aider. Comme le rappelle C. Lucidarme, il y a peu de possibilités d'avenir pour les jeunes palestiniens. La pratique musicale peut alors être un moyen de survie, une aide psychologique, de conserver, d'une certaine façon, une part d'identité¹.

C'est ainsi que durant quatre ans, des musiciens sont allés œuvrer dans cette région conflictuelle du monde. Il n'était pas évident de mener à bien le projet dans la mesure où il y avait une pénurie matérielle et d'instruments. C'est alors que Lukas Pairon décide de fonder *Music Fund* dans le but de collecter des instruments de musique, pour fournir et soutenir les écoles de musique palestiniennes. Pour la réalisation de cette collecte, l'Ensemble Ictus s'est rapproché d'Oxfam² Belgique en 2005.

« En voyant l'extrême précarité dans laquelle travaillaient les musiciens là-bas, j'ai commencé à préparer la première collecte. À l'époque, Ictus n'avait aucune expérience dans ce genre d'action, mais nous nous sommes lancés grâce à un partenariat avec Oxfam-Solidarité. Nous avons organisé une première collecte en avril 2005 qui a eu un succès fou. Il nous a tout de suite paru évident qu'il faut créer une organisation autour de cette action, et que la collecte des instruments de musique pour les pays en difficulté ne peut aucunement être une fin en soi. »³

Comme le souligne L. Pairon, les personnes qui donnent leurs instruments de musique se séparent d'un objet qui leur est cher, c'est donc un cadeau que font les donateurs aux populations qui en bénéficient⁴. Curieux de savoir ce que vont devenir leurs instruments, les donateurs peuvent être informés de l'endroit où ceux-ci sont partis à l'aide d'un numéro d'identification attribué pour chaque instrument collecté.

« Chaque instrument est un tissu d'émotions et de souvenirs : le donateur lui-même en a joué, ou bien ses enfants, ou un membre de la famille décédé. Ainsi, le don d'instrument n'est pas considéré comme un adieu mais plutôt le début d'une nouvelle relation. Chacun veut savoir où son instrument est arrivé, qui en joue, comment ces gens-là vivent. Avec l'instrument, le donateur voyage mentalement dans les zones de conflit ou d'extrême pauvreté. »⁵

1 « Les Orchestres sociaux au Moyen Orient, l'expérience de « Music Fund » », *Colloque Le Jeu d'Orchestre : éthique et création en milieu carcéral*, 18 et 19 novembre 2013, Université Lille 3.

2 ONG créée en 1995, Oxfam a pour objectif de contribuer à l'élaboration de solutions durables contre la pauvreté et l'injustice dans des zones de catastrophes ou en guerre.

3 KUBIK Suzana, « Dix ans de *Music Fund* : un instrument, une formation, une vie », *France Musique*, 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/music-fund-fete-dix-ans-111567> [consulté le 18/09/2016]

4 « Les Orchestres sociaux au Moyen Orient, l'expérience de « Music Fund » », *Colloque Le Jeu d'Orchestre : éthique et création en milieu carcéral*, 18 et 19 novembre 2013, Université Lille 3.

5 GORIS Gie, « La musique adoucit les mœurs. Ou pas », *Mondiaal Nieuws*, 2013, trad. par Marlies Dens et Rita Dooms, disponible via <http://www.mo.be/fr/artikel/la-musique-adoucit-les-moeurs-ou-pas> [consulté le 29/10/2013]

8.2.2. Démarche

Depuis, les nombreuses campagnes de collectes et les dix-huit points de collecte permanents dans six pays européens ont permis de réunir 5 000 instruments, dont 2 500 ont été restaurés et offerts¹. Généralement, les collectes sont organisées par différents acteurs du monde musical tels des orchestres, des maisons d'opéra², des festivals, ou encore les municipalités, les centres culturels, des mécènes privés³.

Après la collecte, les instruments sont vérifiés et réparés, grâce à un réseau de facteurs et de restaurateurs d'instruments. Depuis 2013, c'est le centre de réparation et d'initiation à la lutherie installé à Marche-en-Famenne qui s'en charge. S'il est primordial d'envoyer des instruments en bon état, il est fondamental d'en assurer le bon entretien sur place. C'est pourquoi *Music Fund* s'est donc concentré sur la formation de techniciens réparateurs autochtones afin d'assurer la pérennité de la pratique musicale.

L'association s'est alors lancée en 2006 dans des ateliers d'initiation à la restauration, au métier d'accordeur et à la fabrication d'instrument de musique⁴. À l'issue des *workshops*, *Music Fund* invite des élèves à suivre une formation en Europe dans les ateliers d'experts luthiers. En offrant ainsi un savoir-faire spécialisé, l'association permet de maintenir l'autonomie des écoles de musique partenaires au programme, ce qui est précieux pour le développement musical de la structure bénéficiaire.

Pour L. Pairon, l'objectif est bien de « [...] fournir un savoir-faire et des outils à nos partenaires pour qu'ils puissent rapidement voler de leurs propres ailes. Par contre, nous suivons les réparateurs-facteurs d'instruments qui se forment grâce à *Music Fund* et leur proposons des stages de perfectionnement pour faire évoluer leur métier. »⁵ Il ajoute que cette initiative permet de créer des emplois, des formations ayant un impact social sur la communauté. Devenir facteur d'instrument, musicien ou encore enseignant donne aux bénéficiaires un statut social en accédant à un métier qui leur offre de nouvelles perspectives pour l'avenir. Cela est d'autant plus valorisé dans le contexte d'une région en conflit ou en voie de développement.

8.2.3. Les instruments de musique comme aide humanitaire ?

Persuadée que la musique est un instrument de développement humain, *Music Fund*

1 Source: <http://www.musicfund.eu/index-fr.html> [consulté le 18/09/2016]

2 En 2006, l'Opéra de Lille était à l'initiative d'une collecte d'instruments pour Music Fund.

3 KUBIK Suzana, *op. cit.*

4 Source: <http://www.congoforum.be/upldocs/Music%20Fund%20Kinshasa.pdf> [consulté le 18/09/2016]

5 KUBIK Suzana, *op. cit., ibid.*

procure des instruments à des populations en situation de fragilité et de vulnérabilité qui en ont besoin. À ce propos, L. Pairon précise :

« L'enseignement et la pratique musicale à eux seuls ne suffisent ni à prévenir les conflits ni à promouvoir le développement économique. Mais un enseignement musical bien structuré peut jouer un rôle fondamental dans l'édification ou dans la reconstruction d'une société, parce que celle-ci met alors l'accent sur la culture et n'est pas focalisée sur la misère engendrée par la guerre ou la pauvreté. »¹

De plus, il nous faut préciser que si *Music Fund* fournit des instruments essentiellement occidentaux en tout genre, elle n'a aucune prétention d'importer la musique occidentale. Au contraire, dans la mesure où certains de ces instruments ont été adoptés dans la musique traditionnelle ou populaire de certaines régions du monde, l'association offre uniquement ce dont les écoles de musique partenaires au programme ont besoin pour leur pratique musicale.

Avec l'idée initiale de fournir des instruments de musique aux écoles de musique palestiniennes, *Music Fund* a étendu son action aux pays vivant une situation de conflit ou de en voie de développement. Elle fournit les écoles de musique qui se trouvent dans le besoin pour se procurer des instruments de musique, et ce à travers le monde, pour veiller à l'autonomie des musiciens. Aujourd'hui *Music Fund* est présente sur quasiment tous les continents : Palestine (Naplouse, Ramallah, Gaza), Israël (Nazareth), Mozambique (Maputo), République Démocratique du Congo (Kinshasa), Haïti (Cap Haïtien), Maroc (Tétouan). Par ailleurs, elle parraine l'association française La Banda de Musica qui œuvre à Oaxaca au Mexique, et soutient également trois projets en Belgique (Bruxelles, Gand) à vocation sociale autour des dons d'instruments et la pratique instrumentale. En effet, l'association a collaboré durant l'été 2015 avec la prison de Marche-en-Famenne pour y proposer des stages de lutherie, reconduit en septembre 2016 consacrer cette-fois à la fabrication d'un ukulélé². Toujours en Belgique, elle s'implique dans les centres de réfugiés de la Croix Rouge en y envoyant des instruments de musique, afin de permettre aux musiciens réfugiés de pratiquer et d'enseigner la musique³. Aussi, *Music Fund* prévoit à l'horizon de 2017 d'intervenir en Asie, notamment avec des écoles de musique au Vietnam et en Birmanie⁴.

Permettre la pratique musicale, le développement de son enseignement et l'émergence d'une vie culturelle autour de la musique dans des régions où on ne s'y attend pas, telle est la ligne directrice de *Music Fund*. En assurant la pérennisation de l'entretien des instruments

1 GORIS Gie, *op. cit.*

2 POËS Nicolas, « Music Fund entrepose 2 500 instruments à Marche », *LaMeuse.be*, publié le 26 septembre 2016, disponible via <http://www.lameuse.be/1680967/article/2016-09-26/music-fund-entrepose-2500-instruments-a-marloie> [consulté le 18/09/2016].

3 *Ibid.*

4 KUBIK Suzana, *op. cit.*

parmi les populations bénéficiaires, elle permet la création d'emplois autour de la musique et une alternative éducative pour des enfants à l'avenir incertain. Cependant, dans un pays comme la Palestine où toutes formes musicales non conformes au régime du Hamas sont interdites, il semble difficile d'y créer des emplois en lien avec la musique dans la mesure où la moindre manifestation musicale ou concert nécessite l'autorisation du régime. Au demeurant, des artistes palestiniens pratiquent, de manière plus ou moins confidentielle, le rock ou le rap, genre musicaux aux textes engagés, comme moyen de résistance. De plus, si le programme de *Music Fund* à Gaza est terminé, le projet doit se poursuivre courant 2016 en Europe. Trois enseignants gazaouis ont été choisis pour y venir parfaire leur formation et devenir à leur tour formateurs à Gaza auprès de nouvelles équipes de jeunes professeurs d'écoles.

Cette volonté d'apporter la musique là où on ne l'attend pas est aussi celle du compositeur français N. Frize qui investit différents lieux de la vie quotidienne ou institutionnels sous forme de résidence pour y aboutir à une création originale avec le concours des personnes vivant, travaillant ou habitant dans ces espaces. Il sort la musique contemporaine des traditionnelles salles de concerts pour l'installer dans des espaces institutionnels, publics ou de travail. Sa démarche artistique l'a conduit dans des établissements pénitentiaires. La réalité de ces milieux fermés et ses expériences artistiques l'ont amené à s'engager depuis plusieurs années auprès de la population carcérale, tout en menant une réflexion sur leur condition de détention, allant même jusqu'à créer des emplois dans deux établissements pénitentiaires.

8.3. Nicolas Frize : une dimension politique de la musique

8.3.1. Un musicien singulier

Compositeur atypique, Nicolas Frize rompt avec le cliché du créateur qui seul, loin du monde, élabore son œuvre pour la donner aux autres par l'intermédiaire des médiums habituels, c'est-à-dire des musiciens dans le cadre codifié du concert, de la partition et des enregistrements. La démarche de cet artiste français, assez méconnu du grand public, est complètement à l'opposé, mêlant l'art et la vie. Comme un ethnologue¹, il cherche à comprendre un lieu spécifique (quartier, ville, usine, hôpital, prison, institutions) et les

1 JOSSE Vincent, « L'invité du jour : Nicolas Frize », *La matinale culturelle*, France Musique, émission du 19 octobre 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/player/resource/111307-126239> [consulté le 18/09/2016]

personnes qui habitent ces espaces, tout en discutant avec celles-ci et en écoutant leur environnement sonore (ville, usine, hôpital, prison). C'est à partir de ces différents matériaux que le compositeur élabore ses créations avec les populations de ces lieux.

Né en 1950, N. Frize réalise ses études supérieures de piano, de chant et de direction chorale au Conservatoire National Supérieur de Paris, où il suit également les cours de composition électroacoustique de Pierre Schaeffer (1910-1995)¹. Il complète sa formation avec un stage au Groupe de Recherches Musicales (GRM) de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) entre 1973 et 1974, puis en étant durant plusieurs mois l'assistant stagiaire de John Cage (1912-1992)² à New-York en 1978 grâce à l'obtention d'une bourse « Villa Médicis – Hors les murs »³ octroyée par le Ministère Français des Affaires Étrangères. De retour en France, N. Frize travaille à plusieurs commandes pour le théâtre, le cinéma, le ballet. D'autre part, la jeunesse de N. Frize est marquée par son engagement dans les événements de mai 1968, mais aussi la pensée de Mao Zedong⁴ (1893-1976) et de Karl Marx (1818-1883) desquels il adopte et applique les principes. Non conformiste, il l'est également dans la conception de sa profession. En effet, ne voulant pas se plier à la formation traditionnelle du métier de compositeur, il s'est très tôt refusé de composer pour un public expert en musique contemporaine conditionné par le cadre qu'impose le concert. Au contraire, il souhaitait « [...] entreprendre un travail artistique au cœur des gens, où et quels qu'ils soient. »⁵

« J'ai voulu poursuivre ma voie en m'implantant dans des lieux, pas seulement des lieux culturels, mais aussi ceux de la vie quotidienne et du travail - les écoles, les hôpitaux, les usines, les prisons, etc. Je voulais mettre mon métier de compositeur en dynamique avec mon intérêt pour la vie sociale. »⁶

- 1 Compositeur et chercheur français, père de la musique concrète (technique de composition à partir de sons enregistrés que l'on travaille et combine par la technique du montage en les enregistrant). En 1951, il fonde le Groupe de recherche de musique concrète, qui devient en 1958 le Groupe de recherches musicales (G.R.M.), et en 1960 il crée le Service de Recherche qui devint l'INA en 1975. Auteur de plusieurs ouvrages, son *Traité des objets musicaux* est le résultat de ses recherches sur les objets sonores. Aussi, il a composé *Cinq études de bruits* (1948), *Symphonie pour un homme seul* (1951) en collaboration avec Pierre Henry (1927-), *Le Trièdre Fertile* (1975) ou encore *Bilude* pour piano et bande (1979).
- 2 Elève de Henry Cowell (1897-1965) et d'Arnold Schoenberg (1874-1951), J. Cage est un compositeur avant-gardiste, poète, plasticien, théoricien et mycologue. Il rompt avec la tradition musicale au profit d'expériences esthétiques nouvelles, incluant le hasard dans ses œuvres. Fondateur de la musique aléatoire, il invente le piano préparé. Parmi ses œuvres, citons *Imaginary Landscape n°1* (1939), *Living Room Music* (1940), *Four walls* (1944), *Suite for Toy piano* (1948), *4'33* (1952) ou encore *Litany for the Whale* (1980).
- 3 Ce programme permet à des créateurs français d'effectuer un séjour de trois à six à l'étranger pour y développer une recherche personnelle, et favoriser la mobilité à l'international des artistes.
- 4 Il souhaitait instituer en Chine le communisme authentique professé par Marx et Lénine. Autour de 1968, de nombreux mouvements occidentaux se sont réclamés du maoïsme, ralliant marxisme et anti-autoritarisme. (source: <https://www.monde-diplomatique.fr/index/sujet/maoisme>)
- 5 TROCHE Sarah et DOUSSON Lambert, « Politique de l'instant musical : résider, produire, disparaître – écouter, entretien avec Nicolas Frize », *Geste*, Paris, Association Gestuelles, Septembre 2008, p. 236.
- 6 QUÉRUEL Nathalie, « Nicolas Frize : metteur en sons du travail », *Santé & Travail* n° 89, janvier 2015, disponible via http://www.sante-et-travail.fr/nicolas-frize--metteur-en-sons-du-travail_fr_art_1343_71186.

Cette prise de position a conduit N. Frize à fonder les Musiques de la Boulangère, qu'il dirige depuis 1975. Il s'agit d'une association au service de la musique contemporaine. Lieu de création, de production, de formation, de recherche et de diffusion musicales d'envergure nationale et internationale, au service de la musique contemporaine, elle est située à Saint-Denis. Soutenue par de nombreuses collectivités et services de l'État¹, l'association permet à des artistes, dont le compositeur, de réaliser des résidences dans différents lieux afin « [...] d'impliquer les populations dans la pratique artistique, d'inscrire le travail musical dans un continuum culturel existant, de créer des partenariats, d'inviter des universitaires, d'associer les publics aux créations : scénographies dynamiques, médiations diverses, gratuité systématique, etc. »² Grâce à des dispositifs de création en divers lieux publics, elle peut associer, dans la mesure du possible, des musiciens amateurs ou des interprètes non musiciens avec des musiciens professionnels. C'est ainsi, par le biais des Musiques de la Boulangère, que N. Frize peut concevoir et réaliser des projets avec les institutions pénitentiaires, hospitalières, scolaires, urbaines (quartiers, villes, espaces publics) et le monde du travail (industries, secteur tertiaire), résultat d'une résidence qui peut aller de quelques mois à une vingtaine d'années. Dès lors, il permet à différents publics d'accéder à la création artistique dans la mesure où il apporte la musique dans des lieux où l'on ne l'attend pas, et associe des amateurs et des professionnels dans un projet de création en prise directe avec différents environnements sonores de la vie quotidienne.

8.3.2. Une démarche créatrice

Dans un entretien accordé en 2008 à la revue *Geste*,³ N. Frize explique sa démarche. Le point de départ de ses résidences sont les personnes qui habitent dans les lieux que le compositeur investit. Il aime aller à la rencontre des personnes pour les connaître, découvrir un endroit et faire en sorte que la musique s'initie un peu partout avec ces personnes-là dans ces lieux⁴. Ce faisant, il met en place ses méthodes de travail et un dispositif qui implique les circonstances, les lieux et les personnes. Ce n'est qu'à la fin de ce long processus de travail de terrain avec les personnes et leur environnement sonore que l'œuvre prend forme : N. Frize écrit une partition pour eux puis il imagine une œuvre où tous ces gens vont se rencontrer et jouer leur musique. C'est à ce titre que la résidence du compositeur implique les personnes du

html [consulté le 18/09/2016].

1 Comme le Ministère de la Culture par exemple.

2 FRIZE Nicolas, « Les musiques de la Boulangère », disponible *via* https://www.nicolasfrize.com/images/textes/CV_MB.pdf [consulté le 18/09/2016].

3 TROCHE Sarah et DOUSSON Lambert, *op. cit.*, p. 222-240.

4 JOSSE Vincent, *op. cit.*

lieu où elle se déroule, créant ainsi un réseau, un collectif, une société autour du projet¹. Pour N. Frize, il ne s'agit pas simplement de démocratiser la culture, mais de démocratie en acte : « [...] on fabrique de l'œuvre depuis l'intérieur, ce qui est à mon avis le sens de la résidence. »² Ainsi, le compositeur fait de la création et l'interprétation de ses œuvres un acte politique où N. Frize compose avec l'altérité des personnes, où chacun participe à la création de cette œuvre qui existe en un lieu et un moment donné. Les interprètes sont des personnes qui évoluent dans ces lieux, additionnées à des musiciens selon les projets.

Pour N. Frize, son œuvre doit rester comme un acte du moment présent. C'est pourquoi il n'édite aucune partition ni CD. Il ne cherche pas à laisser absolument une trace de son œuvre, mais le souvenir d'un acte créateur commun qui se fait dans la joie, l'écoute et le partage du moment présent. Par ses œuvres ludiques, la joie d'être ensemble devient un acte créateur.³ Précisons également que les concerts sont gratuits, sauf dans le cadre d'un festival. Dans la mesure où ses résidences sont financées par des fonds publics, il estime qu'il n'a pas à faire payer une deuxième fois les personnes, contribuables, venant assister aux concerts. Il refuse ainsi l'aspect sacré de la consommation artistique autour de codes et de rituels qui peuvent être un frein pour l'accès à l'art par le plus grand nombre. Au contraire, sa démarche fait sortir la musique contemporaine des lieux traditionnellement dédiés à son interprétation pour l'installer dans l'espace public qui rassemble des individus partageant un moment unique et privilégié, une expérience humaine et musicale.

De plus, les créations musicales de N. Frize transforment l'espace dans lequel elles ont été élaborées, le temps des répétitions et du concert, et subliment un sujet, un lieu et ses personnes. Elles n'ont de sens que dans les lieux de production et de diffusion qui ont prévalu à son écriture, tout en interrogeant les lieux et les personnes mobilisés à leur réalisation, ainsi que la fonction sociale du créateur et de son art. Le public n'est plus comme à son habitude passif, mais actif dans le processus de la création musicale, de son interprétation et son expérience esthétique. C'est en cela qu'il s'agit d'une expérience à la fois humaine, musicale et politique.

« Depuis plus de trente ans, le travail musical de Nicolas Frize interroge la dimension sociale de la musique: partant du principe qu'elle existe non parce qu'elle est écrite, mais parce qu'elle est écoutée, le compositeur ne dissocie pas le travail de composition de ses conditions matérielles de production, de création et de diffusion. »⁴

La majorité ses créations résultant d'une expérience de résidence, elle ont conduit N. Frize

1 TROCHE Sarah et DOUSSON Lambert, *op. cit.*, p. 225.

2 *Ibid.*

3 JOSSE Vincent, *op. cit.*.

4 TROCHE Sarah et DOUSSON Lambert, *op. cit.*, p. 222.

à réfléchir autour de la question des interprètes, de l'instrumentation, les lieux et circonstances de créations et de pratiques musicales, comme à la question du travail et ses conditions, de l'étranger et de l'altérité, de notre rapport au corps, de la maladie, du temps ou encore de la condition des personnes détenues. À ce jour, le compositeur compte plus de 130 créations orchestrales, instrumentales, chorales, électroacoustiques, mixtes, et plus de 600 concerts depuis 1974. Elles émanent de commandes d'institutions étrangères, nationales, de festivals, de radios et de chaînes télévisées. Ses nombreuses résidences réalisées dans des lieux très différents ont abouti à la création d'œuvres. Par exemple, lorsque l'usine Renault de Boulogne-Billancourt sollicite N. Frize pour enregistrer les sons des 16 000 postes de travail afin de garder une mémoire du site avant sa fermeture, et à partir desquels il crée *Paroles de voitures* (1984), création partagée avec les travailleurs. Dans le cadre de la fête de la musique de 1987, il est à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette et Géode pour élaborer *Concert de savants* réunissant un chœur de chanteurs, de scientifiques, de chercheurs avec bande magnétique. En 1988, à la demande du Ministère de la Justice et du Ministère de la Culture, N. Frize intervient à la Maison d'arrêt des femmes de Fleury-Mérogis dans une création intitulée *Concert de savants 2^{ème}*, qui associe solistes et instrumentistes extérieurs à cinquante détenues de la prison. En résidence durant six mois à l'Hôpital Delafontaine de Saint-Denis, le compositeur mène une quinzaine de collaborations artistiques et techniques pour l'élaboration d'une sonothèque de tous les sites de l'hôpital à différentes heures de la journée. Par ailleurs, un service musical a été installé au neuvième étage qui comprenait des cours de chant et de piano, deux chœurs, un auditorium, ou encore des soirées musicales. De tout cela est né *Patiemment* (1995). Entre 1995 et 1996, N. Frize réalise son projet de *Voixthèque*, mémoire sonore de 200 voix du nord de Paris. En 2005, il met en place un dispositif de création et de réflexion autour du thème de l'« étranger » qui réunit près de 400 personnes de six villes d'Île-de-France à travers des groupes de paroles, et aboutit à la création de *Êtres*. Depuis 2014, le compositeur est en résidence aux Archives Nationales où il cherche à « [...] introduire des relations de proximité, entre les habitants et l'institution, entre les archives collectives et chacun de nous, entre le futur et le passé, entre la création et le patrimoine, entre les interprètes et le public... »¹ Ce dispositif artistique a donné naissance en 2015 à la création de *Silencieusement*, « Une plongée chuchotante et sonnante au cœur d'un questionnement sur l'Histoire, intime et publique. »²

1 FRIZE Nicolas, « Silencieusement », disponible *via* <http://www.nicolasfrize.com/index.php?id=25> [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

8.3.3. L'engagement en milieu pénitentiaire

Depuis vingt-cinq ans, N. Frize a mis en place un dispositif de très long terme dans la Maison Centrale pour longues peines de Saint-Maur. Pour parer à l'inactivité des détenus, il a élaboré un important dispositif interdisciplinaire et a pu créer des emplois dans la numérisation d'archives. Ainsi, avec l'aide, entre autre, du Ministère de la Culture, onze studios ont pu être créés au sein de l'établissement pénitentiaire, ainsi que la mise en place de créations permanentes (musicales, sonores, radiophoniques) et de formations professionnelles aux métiers du son grâce à l'intervention régulière de professionnels¹. Les détenus employés ont pour tâche la restauration et la numérisation d'archives sonores, notamment pour l'INA. Le dispositif permet une réflexion sur le monde du travail en prison lors de séminaires qui réunissent détenus, surveillants et intellectuels invités, ainsi que la création de pièces comme *Passion Profane* ou *Incidemment*².

Ce dispositif a également été mis en place à la Maison Centrale de Poissy depuis plus de dix ans. En 2008, le projet « Flottaisons » mettait en place des ateliers impliquant vingt à trente détenus, quatre compositeurs et cinq interprètes professionnels, responsables ou encore gardiens. Il visait à favoriser la réinsertion des détenus, créer un échange entre le l'institution pénitentiaire et l'extérieur, encourager les prestations culturelles en milieu carcéral, valoriser le rôle des personnels pénitentiaires, sensibiliser et associer les instances locales à ces actions³. Cela a donné lieu à trois créations musicales : *Rêveries* de Cyril Hernandez et Cyrille Brissot, *Cheminements* de Corsin Vogel et *Flottaisons* de N. Frize.

De plus, les détenus engagés dans ce travail sont employés aux mêmes conditions qu'une personne libre, et rémunérés au SMIC. Le contrat de travail que N. Frize a réussi à introduire en prison n'a pas de valeur légale mais symbolique. Il est signé entre le détenu et les Musiques de la Boulangère, puis validé par l'administration de l'établissement pénitentiaire. L'association a créé un dispositif de congés payés et s'est substituée à la sécurité sociale pour assurer aux détenus une couverture maladie. L'engagement et l'expérience du compositeur auprès des populations carcérales l'ont amené à devenir responsable de la commission prison à la Ligue des Droits de l'Homme⁴. Dès lors, il a réfléchi sur *Le sens de la peine*, titre de l'ouvrage paru en 2004 où le compositeur dénonce un système carcéral punitif et destructeur,

1 FRIZE Nicolas, « Nicolas Frize, compositeur », disponible via <https://www.nicolasfrize.com/images/textes/CV%20NF%20pour%20le%20site%20sept%202015.pdf> [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

3 « Création musicale au sein d'un établissement pénitentiaire », Fondation Réunica, 2009, disponible via <http://www.fondationreunica.com/Fondation/LesActionsSoutenues/MusiqueDance/musiques-de-la-boulangere.htm> [consulté le 18/09/2016].

4 Association créée en 1898, elle agit pour la défense des droits civiques et politiques, des libertés, pour la justice, les droits économiques, sociaux et culturel, et contre le racisme.

et propose au contraire de s'orienter vers la réparation constructive et émancipatrice : donner un travail, aménager une médiation entre la victime et le coupable, la société et le coupable, des sanctions justes et adaptées, par exemple¹.

Pour N. Frize, la musique doit être conçue comme une expérience à vivre dans l'instant présent. Sa musique revêt une dimension politique dans la mesure où elle engage la participation d'un collectif, une pluralité d'individus, il ne la conçoit pas autrement. Ses processus créatifs interrogent un lieu, des personnes, des sujets sociaux et politiques. Par sa démarche, il va au-delà de la démocratisation de la musique contemporaine.

À travers ces trois exemples, nous constatons l'engagement social de musiciens à des degrés divers. Alors que *Papageno* cherche à sensibiliser et apporter la musique savante auprès de populations dites « empêchées », *Music Fund* répond à un besoin matériel (des instruments de musique) pour permettre la pratique et le développement de la vie musicale dans des zones de conflits dans le monde ou touchés par la pauvreté. Si la démarche créatrice de N. Frize ne semble pas avoir d'équivalent en-dehors de l'hexagone, l'aspect politique de son action peut faire écho – dans une démarche et un contexte différent – au programme d'éducation qui s'appuie sur la pratique orchestrale développée au Venezuela et soutenu par l'état. Dès lors, on peut se demander pourquoi un État choisi d'institutionnaliser la pratique musicale dans un cadre éducatif ? Comment met-il en place sur le territoire un tel dispositif ? Concerne-t-il une partie spécifique de la population ou toutes les classes sociales ?

1 FRIZE Nicolas, *Le sens de la peine : état de l'idéologie carcérale*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Lignes », 2004.

***El Sistema* : la pratique orchestrale comme instrument d'inclusion sociale**

Projet artistico-social d'éducation musicale unique au monde, *El Sistema* a été développé au Venezuela. Ce système national d'orchestres et de chœurs de jeunes et d'enfants est une œuvre sociale et culturelle de l'État vénézuélien¹. Fondé en 1975 par le chef d'orchestre et musicien José-Antonio Abreu, *El Sistema* forme gratuitement des jeunes auxquels on donne un instrument, parfois dès le plus jeune âge, pour la plupart issus de milieux défavorisés, à la musique d'ensemble. Depuis sa création, les huit gouvernements qui se sont succédé ont renouvelé le financement de ces orchestres, contribuant ainsi à consolider et à pérenniser le projet.

9.1. Présentation

El sistema a pour vocation de systématiser l'instruction, la pratique collective et individuelle de la musique à travers des orchestres symphoniques et des chœurs, considérés comme modèle d'organisation social et de développement humain². Aujourd'hui, ce modèle pédagogique, artistique et social a conquis de nombreux pays du monde qui l'ont adopté. Pour le Venezuela, il représente le programme de responsabilité sociale le plus important du pays³. *El Sistema* est devenu l'un des organes de la *Fundación Musical Simón Bolívar* (Fundamusal Bolívar) qui est rattaché au *Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno de la República Bolivariana de Venezuela*.⁴

« La *Fundación Musical Simón Bolívar* est une institution ouverte à toute la société vénézuélienne, qui possède une structure de gérance flexible, nouvelle et dynamique, parfaitement conçue et adaptée à la philosophie et aux objectifs d'*El Sistema*. La Fondation est la plate-forme légale et administrative destinée à faciliter et concrétiser tous

1 « El Sistema ¿Qué es El Sistema? », Prensa Fundamusal Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/que-es-el-sistema/> [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Ministère du Pouvoir Populaire de l'Office de la Présidence et de Suivi de la Gestion du Gouvernement de la République Bolivarienne du Venezuela.

les programmes, les conventions, les échanges et les accords avec les organismes de l'administration publique décentralisée, avec les organisations gouvernementales vénézuéliennes, étrangères, comme les particuliers et les entreprises privées. Elle est également l'entité par laquelle elle obtient des ressources financières provenant de l'État vénézuélien et d'organismes nationaux et internationaux. La Fondation a établi un modèle de gestion administrative sur tout le territoire national qui régit le réseau formé par les orchestres et les chœurs juvéniles et infantiles, tous les *núcleos*, centres pédagogiques, l'équipe de pédagogique et administrative, en respectant l'idiosyncrasie de chaque région. »¹

Ainsi, la fondation est une œuvre sociale de l'État vénézuélien qui se donne pour mission le sauvetage éducatif, professionnel et éthique des enfants et des jeunes. Celle-ci passe par l'éducation et la pratique collective de la musique. La fondation se dédie à la formation, la prévention et la récupération des groupes les plus vulnérables dans le pays, quels que soient leur âge ou leur statut socio-économique². C'est donc une institution ouverte à la société, qui, grâce à la musique, contribue au développement de l'être humain³ :

« Elle est liée à la communauté par l'échange, la coopération et la culture de valeurs qui ont une incidence sur la transformation de l'enfant, du jeune et de son environnement familial. Elle s'appuie sur une ressource humaine dirigée vers la réussite d'un objectif commun avec joie, formant des équipes multidisciplinaires très motivées et identifiées avec l'institution. Le mouvement orchestral est reconnu comme une opportunité pour le développement personnel sur le plan intellectuel, spirituel, social et professionnel, tout en sauvant l'enfant et le jeune d'une jeunesse vide, désorientée et égarée »⁴

El Sistema est un véritable service public envers la communauté, les enfants et les jeunes. Si le système est présent sur tout le territoire vénézuélien, c'est grâce aux *núcleos*. Ce sont des antennes d'*El Sistema* réparties dans les vingt-quatre états fédéraux du pays, dont le *Distrito Capital*⁵ qui comprend la ville de Caracas ; on en dénombreait environ 440 en 2015. Aux *núcleos* s'ajoutent 1 340 *módulos*, structures qui permettent de garantir un accès facile et égalitaire à tous les vénézuéliens, même pour des populations éloignées des grandes villes, comme celles vivant notamment en Amazonie. Ces antennes régionales sont régies par la *Fundación Musical Simón Bolívar*, et donnent forme à la structure fonctionnelle, éducative, artistique et administrative d'*El Sistema*. Les *núcleos* et les *módulos* sont des lieux d'enseignement, de promotion qui mènent à bien tous les programmes d'orchestre et de chorale de la Fondation Musicale Simon Bolivar. La grande majorité des professeurs qui y travaillent sont tous d'anciens élèves du *Sistema*.

1 « El Sistema. Historia », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/> [consulté le 18/09/2016].

2 « El Sisistema. Misión y visión », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/mision-y-vision/> [consulté le 18/09/2016].

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 District capital, c'est-à-dire la région capitale du Venezuela.

Dès lors, on imagine le nombre important d'orchestres et de chœurs répandu dans tout le pays, faisant du Venezuela une terre d'orchestres et de chœurs (*sembrada de orquestas y coros*)¹. Cela représente 1 681 orchestres pré-infantiles, infantiles et juvéniles, 1 389 chœurs d'enfants et de jeunes, 166 formations musicales du *Programa Alma Llanera* qui vise à préserver la musique traditionnelle du pays, 1 983 groupes d'initiation musical². Le système touche ainsi plus de 787 000 enfants, adolescents et jeunes, et compte plus 10 000 professeurs sur tout le territoire qui représentent un véritable réseau à l'échelle nationale d'orchestres et de chœurs³.

Cela dit, comment ce projet a-t-il pu se développer et se pérenniser depuis plus de quarante ans au Venezuela ? Comment fonctionne et se structure *El Sistema* ? Qu'est-ce qui fait son succès ? C'est ce que nous allons à présent tenter de démontrer en retraçant dans les grandes lignes la naissance du système, sa méthodologie, avant de faire part de son impact social.

9.2. Contexte et démarche

9.2.1. La musique savante au Venezuela

Jusqu'au milieu du xx^e siècle, la vie musicale du Venezuela est dominée par l'opéra, la zarzuela, la rhapsodie, ainsi que par la musique traditionnelle vénézuélienne. La fin du xviii^e et le xix^e siècle semblaient permettre le développement de la musique et son institutionnalisation au Venezuela : création du premier orchestre philharmonique en 1759, construction de théâtres, salles de concerts, création de l'Académie des Beaux-Arts en 1849 où l'on enseigne la musique, remplacé en 1877 par l'Institut National des Beaux-Arts. Les guerres civiles, les dictatures et les coups d'état ont entravé la création de nouvelles structures académiques, l'application de nouvelles méthodes d'enseignement, faute de politique culturelle. Ce n'est qu'à partir des années 1950 que la situation commence à changer avec l'arrivée d'un système démocratique⁴.

Dès lors, trois musiciens vont être à l'origine d'un changement de la vie musicale

1 « Educación. Venezuela sembrada de orquestas y coros », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/educacion/venezuela-sembrada-de-orquestas/> [consulté le 18/09/2016].

2 « El Sistema. Impacto social y cultural », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/> [consulté le 18/09/2016].

3 « Educación. Núcleos y módulos », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/nucleos/> [consulté le 18/09/2016].

4 LUBO LOZADA Raúl, *FESNOJIV, Fondation d'État pour le Système National des Orchestres Juvéniles et Infantiles du Venezuela : origine, développement et réussite d'un modèle systémique : carence d'une proposition esthétique*, Mémoire de Master 2 Recherche esthétique et études culturelles spécialité Esthétique non édité, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 10.

vénézuélienne à partir des années 1930 : Vicente Martucci (1897-1941), Juan Bautista Plaza (1898-1965) et Vincente-Emilio Sojo (1887-1974). Ils instaurent les bases de nouvelles institutions musicales au Venezuela comme l'École Supérieure de Musique José Angel Lamas, l'Orchestre Symphonique du Venezuela dont on fit venir de nombreux musiciens étrangers pour le constituer, ou encore le chœur José Angel Lamas¹. En effet, J. B. Plaza est considéré comme le rénovateur de de l'enseignement musical, et créateur des Jeunesses Musicales Vénézuéliennes en 1957. Ce compositeur méconnu en France avait alors la volonté de faire connaître la musique savante à toutes les couches sociales du pays avec un système dynamique². Dans une perspective de modernisation du pays, le gouvernement s'ouvre tant au niveau économique que culturel. Durant les années 1945-1948, le gouvernement démocratique de Rómulo Bétancourt (1908-1981) attribut son premier budget à l'Orchestre Symphonique du Venezuela, alors dirigé par V. Martucci. D'autre part, V.-E. Sojo joue un rôle important dans le renouveau de la vie musicale de son pays dans la mesure où il était le gestionnaire des institutions musicales et le promoteur d'une nouvelle pensée sociale, porteuse d'initiatives dans le domaine des politiques sociales au Venezuela³. Ainsi, l'Orchestre Symphonique du Venezuela devient une institution respectée par le public, notamment par des concerts gratuits qui avaient comme but « [...] une approche entre le peuple et la musique, autorisant la légitimation et la divulgation du répertoire universel, mais surtout, en donnant et offrant la préférence aux œuvres créées par les compositeurs vénézuéliens. » Ainsi, le travail mené par V. Martucci, J. B. Plaza et V.-E. Sojo a permis un essor de la vie musicale vénézuélienne entre 1930 et 1966⁴.

Par ailleurs, si de 1948 à 1975, une vie musicale existe dans les principales villes du Venezuela⁵, et malgré les initiatives entamées depuis les années 1930, l'absence de financement durable et d'une politique d'envergure nationale ne contribuent pas à leur développement⁶. Ainsi, jusqu'en 1975, la majeure partie de l'activité pédagogique se concentrait à Caracas, et le pays ne comptait que deux orchestres professionnels ; l'un situé dans la capitale, l'autre à Maracaibo, ville qui se trouve dans l'État de Zulia où se concentre la majeure partie de l'industrie pétrolière⁷. Nonobstant, après la disparition de V.-E. Sojo en

1 *Ibid.*, p. 10.

2 QUILLÉVÉRE Marcel, *Les traverses du temps*, France Musique, émission du 20 avril 2012.

3 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), « Origine, développement et réussite d'un modèle systémique : l'orchestre, vecteur d'intégration sociale », *Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Marie-Pierre LASSUS, Marc Le PLOUFF et Licia SBATELLA dir., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 336.

4 LUBO LOZADA Raúl, *op. cit.*, p. 12.

5 *Ibid.*, p. 24.

6 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 336.

7 LUBO LOZADA Raúl, *FESNOJIV, Fondation d'État pour le Système National des Orchestres Juvéniles et*

1974, la vie musicale du Venezuela va prendre un nouveau tournant grâce aux idées révolutionnaire de J-A Abreu.

9.2.2. José-Antonio Abreu : père fondateur d'*El Sistema*

Né en 1939 à Valera, État de Trujillo, Abreu entame ses études musicales à Barquisimeto (État de Lara) avant de se rendre à Caracas en 1957 à l'École Supérieure de Musique José Angel Lamas, où il devient le disciple de V.-E. Sojo pour la composition. En 1964, il termine ses études musicales avec l'obtention de diplômes en piano, clavecin, orgue et composition¹. Parallèlement, il poursuit des études d'économie à l'Université Catholique Andrés Bello d'où il en sort diplômé en 1961. Cette même année, il commence à travailler à la Banque Centrale au Département des Comptes Nationaux, et exerce son métier d'économiste principalement dans le domaine de l'organisation des entreprises. Dans le même temps, Abreu dirigeait l'Orchestre Symphonique du Venezuela en tant que chef invité, et donnait régulièrement des récitals de piano et de clavecin². Durant les années 1960, il adhère au groupe réformiste des « Desarrollistas » mené par l'écrivain et politicien Arturo Uslar Pietri (1906-2001), qui souhaite une réforme des institutions en faveur d'un modèle basé sur la croissance économique destiné à faciliter le développement social, économique et culturel national et régional³. L'expérience d'Abreu dans les affaires de l'état vénézuélien lui a permis de connaître les rouages de la politique et des finances de son pays. Entre autre, il fut député à l'Assemblée Nationale entre 1968 et 1973, et Ministre de la Culture de 1989 à 1997. Convenons qu'il est plutôt rare d'être à la fois musicien et homme d'état.

Abreu commence avec un groupe restreint de personnes pour fonder en 1975 l'Orchestre National Juvénile du Venezuela José Landaeta, composé d'amateurs et de professionnels. En effet, l'orchestre avait pour objectif de mener à bien des pratiques d'ensemble, de transformer l'éducation musicale du Venezuela et créer un grand mouvement social pour le pays⁴. C'est le point de départ d'un « grand réseau pyramidale »⁵ et de la FESNOJIV (*Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela*)⁶, société civile

Infantiles du Venezuela : origine, développement et réussite d'un modèle systémique : carence d'une proposition esthétique, Mémoire de Master 2 Recherche esthétique et études culturelles spécialité Esthétique non édité, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 24.

1 *Id.*, p ; 41.

2 *Ibid.*

3 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 336.

4 « El Sistema. Historia », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/> [consulté le 18/09/2016].

5 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 337.

6 Fondation d'État pour le Système National d'Orchestres Juvéniles et Infantiles du Venezuela.

née en 1979¹. La fondation a pour finalité de rassembler les ressources humaines hautement qualifiées dans le domaine de la musique et d'obtenir le financement requis pour la mise en œuvre de ses plans, de ses activités et de ses programmes². Depuis sa création, les différents gouvernements qui se sont succédé depuis ont soutenu la fondation, rebaptisée *Fundación Musical Simón Bolívar* en 2011 et alors rattachée au *Ministerio del Poder Popular del Despacho de la Presidencia y Seguimiento de la Gestión de Gobierno de la República Bolivariana de Venezuela*.

Devant la pauvreté infantile de son pays, José-Antonio Abreu décide de travailler à cette problématique à l'aide de la pratique musicale. De plus, cherchant à réformer l'apprentissage musical et ses institutions, Abreu ne voulait plus que la musique continue d'être le monopole d'une élite. Pour lui, la musique dite « savante » est aussi le patrimoine du peuple et des enfants les plus pauvres, de la jeunesse marginalisée. Dès lors, il eut l'idée de transformer l'art musical en un instrument d'inclusion sociale, mais également d'intégration communautaire, au niveau familial et de quartier. C'est ainsi que sont nés les premiers orchestres, dont bénéficient les enfants issus des classes moyennes mais surtout, pour une large part, les enfants défavorisés des grandes villes et des villages les plus reculés d'Amazonie.

9.2.3. Méthodologie et programmes

Ce qui caractérise *El Sistema* est la pratique musicale collective, depuis le plus jeune âge, visant une musique de qualité à travers des groupes orchestraux, chorales, de musique de chambre et traditionnelle, par exemple. Ces différents ensembles constituent et font partie d'une communauté et des *núcleos*, noyaux, structures fonctionnelles éducative, artistique et administrative d'*El Sistema* déployés sur tout le territoire national³. C'est un lieu d'enseignement et de promotion qui mène à bien tous les programmes d'orchestre et de chorale de la Fondation Musicale Simon Bolivar.

L'enseignement et l'apprentissage de la musique se fait par une pratique quotidienne et continue, ponctué par plusieurs concerts devant le public. De plus, il se fait dans le partage et l'apprentissage de valeurs que le jeune musicien peut diffuser autour de lui.

« En plus de se développer dans un environnement musical, le processus d'enseignement-apprentissage facilite le développement intégral du bénéficiaire de la naissance à l'âge

1 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 337.

2 « El Sistema. Historia », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/historia/> [consulté le 18/09/2016].

3 « Educación. Metodología », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/> [consulté le 18/09/2016].

adulte, l'encourageant à la responsabilité, la discipline, le compromis, le travail en équipe, le respect, le vivre ensemble, la collaboration et le sentiment d'appartenance, formant ainsi des citoyens multiplicateurs de toutes ces valeurs au sein même de leur environnement familial et communautaire. »¹

Il est donc attendu des professeurs qu'ils soient à même de gérer les notions de savoir être, de savoir connaître, du vivre ensemble, savoir apprendre et d'agir en tant qu'entités sensibilisatrices. Aussi, ils doivent être capables de prendre les enfants de manière individuelle et en groupe, avec un fort engagement socioculturel, éthique, réfléchi, logique, de conseiller, coopératif, rationnel, de recherche et d'innovation². Le professeur ou le chef d'orchestre est donc considéré comme un modèle à suivre, non seulement pour l'apprentissage musical mais aussi humain, citoyen. De plus, le processus d'enseignement-apprentissage vise à maintenir un lien constant avec la communauté et l'environnement familial des enfants et des jeunes, afin d'encourager ces derniers à poursuivre ce processus artistique et éducatif³.

L'apprentissage musical se fait par imitation, les enfants suivent les instructions orales. « La structure des programmes d'étude s'intègre avec un modèle continu d'évaluation des processus d'imitation, de précision, de contrôle et d'automatisation de façon individuelle et en groupe, en tenant compte des indicateurs techniques à chaque étape. »⁴ Les élèves se rendent dans un *núcleo* après l'école, et pratiquent de manière intensive jusqu'à quatre heures tous les jours, y compris le week-end lorsqu'il y a concert. Cela est possible grâce au système scolaire du pays où les enfants n'ont cours que le matin, de 7h à 13h⁵. L'après-midi est libre, *El Sistema* intervient sur ce créneau pour contrer l'oisiveté des enfants qui se retrouvent souvent seuls dans la rue, les parents étant absents à ce moment de la journée. Précisons que le programme bénéficie aux enfants et aux jeunes de toute condition sociale, et sont mélangés. Dès lors, tout le monde est égal dans l'orchestre, on ne fait plus de différence.

Pour ne pas décourager d'emblée les futurs musiciens, il n'y a pas de solfège la première année. Ce sont des cours collectifs qui permettent de stimuler les élèves, et de réaliser le plus de concert possible devant public pour qu'ils se sentent vraiment musiciens. Contrairement au système d'enseignement musical traditionnel, les enfants apprennent à jouer d'un instrument directement dans l'orchestre, peu importe l'âge et le niveau⁶. Cela dit, ils bénéficient au

1 « Educación. Metodología », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/> [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 338.

6 LUBO LOZADA Raúl, *FESNOJIV, Fondation d'État pour le Système National des Orchestres Juvéniles et Infantiles du Venezuela : origine, développement et réussite d'un modèle systémique : carence d'une*

préalable d'une formation de base en participant à des ateliers où l'on travaille par pupitres, avant les répétitions générales avec l'ensemble de l'orchestre¹. « En effet, l'élève découvrira la musique en jouant immédiatement un instrument et simultanément il participera à l'élaboration d'un programme bien précis en apprenant le répertoire symphonique dès son plus jeune âge [...]. » Comme le précise Raúl Lubo, la qualité musicale au début n'est pas des meilleures, mais ce qui compte pour les enfants est de vivre et de sentir la musique, la joie de jouer ensemble, « [...] la possibilité de se développer, de s'épanouir culturellement, mais aussi de leur offrir ce sentiment de parvenir déjà, si ils jouaient et pratiquaient quotidiennement la musique, à une véritable et authentique pratique, qui leur permettrait d'atteindre une reconnaissance sociale à travers des concerts publics. »² De plus, devant le chef d'orchestre, les apprentis musiciens apprennent le travail d'équipe et la réalisation d'objectifs. Quant au répertoire joué, il est choisi en fonction du potentiel d'énergie que porte l'œuvre, « [...] à l'image de celle des jeunes de l'orchestre dont la vitalité entre en résonance avec l'énergie de la musique qui se communique à son tour au public. »³ Les œuvres interprétées proviennent du répertoire baroque, classique, particulièrement du romantisme et de la première moitié du xx^e siècle. Les bénéfices sont immédiats puisque les enfants sont tout de suite considérés comme des musiciens dès lors qu'ils intègrent le programme. Effectivement, à partir du moment où l'on pratique un instrument et joue régulièrement dans une formation orchestrale qui se produit en concert, on est musicien. La musique « classique » et traditionnelle deviennent alors un moyen d'insertion et de reconnaissance sociale.

Des bébés aux adolescents, tous ont donc l'opportunité de se développer dans un milieu musical tout en tenant compte de leur développement évolutif et cognitif. Les *núcleos* proposent différents programmes. En effet, le programme *Nuevos Integrantes del Sistema* (NIS)⁴ permet aux bébés de participer à des concerts et des activités, en compagnie de leurs parents, et d'inciter les familles à inscrire leurs enfants dans l'un des *núcleos* le plus proche de leur lieu de résidence afin d'initier leur apprentissage musical. Ainsi, le développement musical pour les 2-6 ans, qui va de la stimulation et l'initiation musicale jusqu'à différents groupes d'enfants recevant des contenus et des activités musicales adaptés à leur âge. À partir de 6 ans, les enfants commencent à intégrer l'orchestre pré-infantile, puis l'orchestre infantile et l'orchestre juvénile pour les 12-18 ans. L'enseignement comprend des cours individuels

proposition esthétique, Mémoire de Master 2 Recherche esthétique et études culturelles spécialité Esthétique non édité, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 27.

1 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 337.

2 LUBO LOZADA Raúl, *op. cit.*, p. 27-28.

3 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 338.

4 Les nouveaux « intégrés » du système.

d'instruments avant d'arriver aux répétitions générales. Le répertoire interprété, adapté à chaque niveau orchestral, est très varié, allant des œuvres du répertoire international aux œuvres nationales. « Ainsi, le développement d'une carrière artistique est encouragée de manière individuelle et en groupe, avec l'appui d'un professorat préparé pour faciliter un apprentissage significatif. »¹ Il en est de même pour la formation chorale. Les plus doués sont sélectionnés pour intégrer le *Coro Sinfónico Juvenil*, voire le *Coro Sinfónico Nacional Juvenil de Venezuela* qui est le plus prestigieux du pays.² Les autres programmes tournent autour de la musique traditionnelle du pays, adoptant la même structure pédagogique et artistique que celui du système pour les orchestres et les chœurs, dans le but de sauver et de préserver la musique populaire vénézuélienne³.

De plus, deux autres programmes visent plus spécifiquement à travailler autour de l'intégration et de la réinsertion sociale. Il s'agit du *Programa de Educación Especial* (PEE)⁴ destiné aux enfants et aux jeunes en situation de handicap physiques et cognitifs qui utilise la musique comme un outil pour le développement de potentialités, de l'autonomie et de l'inclusion sociale⁵. Le deuxième est le *Programa de Orquestas Sinfónicas Penitenciarias*⁶ qui a pour objectif de réduire la violence dans le milieu carcéral et de faciliter le processus de réinsertion social grâce à l'apprentissage, la pratique et le plaisir de la musique⁷.

Par ailleurs, le *Programa de Atención Hospitalaria* (PAH)⁸ propose depuis 2012 une formation musicale à des enfants et des jeunes dont les pathologies les contraignent à une longue hospitalisation. La musique peut devenir un outil thérapeutique et moral⁹. Enfin, le *Programa de Formación Académica para Jóvenes Docentes y Directores*¹⁰ permet de diplômer et de professionnaliser les musiciens du système, leur offrant une alternative pour une vie saine et la possibilité de devenir musicien professionnel¹¹, comme Gustavo Dudamel :

« Quand on travaille en équipe, ça rend plus sensible aux autres, c'est ce que m'a

1 « Educación. Metodología », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/> [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 Programme d'éducation spécialisé.

5 « Educación. Programa de educación special », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/educacion/programa-de-educacion-especial/> [consulté le 18/09/2016].

6 Programme d'Orchestre Symphoniques Pénitentiaires.

7 « Educación. Metodología », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/educacion/metodologia/> [consulté le 18/09/2016].

8 Programme d'Attention Hospitalière.

9 « Educación. Programa de atención hospitalaria », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-de-atencion-hospitalaria/> [consulté le 18/09/2016].

10 Programme de Formation Académique pour les Jeunes Professeurs et Chefs d'orchestre.

11 « Educación. Programa de formación académica para jóvenes docentes y directores », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-de-formacion-academica-para-jovenes-docentes-y-directores/> [consulté le 18/09/2016].

enseigné el sistema. [...] Il y a une énergie très spéciale qui vient de la façon d'enseigner collectivement, ça donne à l'orchestre plus d'énergie. Voilà ce que nous faisons, lutter pour changer la vie des enfants, leur donner un espoir, une raison, une lumière. On se bat tous pour ça. »¹

9.3. Résultats

9.3.1. Au Venezuela

Contre la misère des enfants et des jeunes vivant dans les quartiers pauvres des grandes villes, côtoyant quotidiennement la drogue, les armes à feu, les rixes entre bandes rivales, Abreu eu l'idée de combattre ces fléaux par la musique. Selon le maestro, l'art des sons peut être un moyen de changer la vie des enfants en situation de vulnérabilité. *El Sistema* et son programme académique peuvent ainsi ouvrir de nouvelles opportunités pour le futur de ces enfants, qu'il soit musical ou pas. Comme nous l'avons montré plus haut, la pratique musicale en groupe (orchestrale, chorale, ensembles) agit de manière positive sur le développement des enfants : elle donne confiance en soi, valorisation de soi. De plus, un lien spécial se crée entre les professeurs et les élèves. Ainsi, *El Sistema* ne travaille pas uniquement autour de la pauvreté mais dépasse cette problématique pour se concentrer sur le vivre ensemble, l'éducation culturelle, sur l'avenir, et créer une harmonie sociale grâce à la musique.

« Sur le plan social, l'inclusion est le principe de base. Notre devise est d'abord les pauvres, et pour eux les meilleurs instruments, les meilleurs chefs d'orchestre, les meilleurs infrastructures. La culture pour les pauvres ne peut être une pauvre culture. Elle doit être grande, ambitieuse, raffinée, avancée, pas faite de restes. »²

Pour *El Sistema*, la pratique orchestrale développe l'auto-estime, la sécurité affective et émotionnelle, la concentration, la discipline, la persévérance et la compétitivité des enfants et des jeunes participants, comme la solidarité et la tolérance. Elle permet aussi de fixer des objectifs et la recherche de l'excellence. Voici ce que dit Raúl Lubo à propos de la pratique orchestrale :

« La pratique d'orchestre peut être considérée comme une pratique éthique et éducative efficace, contribuant à diminuer l'analphabétisme grâce aux dispositions qu'elle demande à l'apprenti musicien : outre les capacités d'écoute, de concentration et de mémorisation, elle développe un sens du collectif et de la solidarité et responsabilité de chacun, générant un travail sur soi qui requiert des qualités de ténacité et de résistance. Il s'agit à la fois

1 Déclaration du chef d'orchestre vénézuélien Gustavo Dudamel, qui a bénéficié d'*El Sistema*, dans un documentaire (sans sources) disponible via <https://www.youtube.com/watch?v=UXWYD982HIM> [consulté le 18/09/2016].

2 MANTILLA Jesús Ruíz, « Entrevista : José Antonio Abreu « La cultura para los pobres no puede ser una pobre cultura » », *El País*, 30 octobre 2011, disponible via http://elpais.com/diario/2011/10/30/eps/1319956014_850215.html [consulté le 18/09/2016].

d'un programme éducatif, développant la sensibilité et le potentiel esthétique, essentiel pour le développement de l'humain, et d'un programme d'insertion sociale qui permet de lutter contre l'exclusion. »¹

Ainsi, l'apprentissage et la pratique collective de la musique, les œuvres, donc la musique en elle-même, traite de l'humain. D'ailleurs, la musique fait partie intégralement de la vie des jeunes et des professeurs du système.

Pour le Venezuela, *El Sistema* a un véritable impact social. D'abord, les pionniers du système et les premiers bénéficiaires se sont éparpillés dans les différents états vénézuéliens pour fonder des orchestres professionnels, infantiles, juvéniles et les *núcleos*. Depuis, les orchestres, les professeurs, les musiciens n'ont cessé de se multiplier sur tout le territoire du pays. Aujourd'hui, le programme touche 187 000 enfants et jeunes, dont 75% d'entre eux vivent en-dessous du seuil de pauvreté, issus de milieux sociaux difficiles et vulnérables des grandes villes et ouvriers². Ce programme cherche alors à diminuer le niveau de pauvreté du pays, l'analphabétisme, la marginalité, l'exclusion des enfants et des jeunes. Les valeurs transmises par *El Sistema* peuvent trouver un écho directement au sein de la cellule familiale, voire communautaire, par l'intermédiaire de l'enfant qui bénéficie du programme. Un phénomène de transfert de ces valeurs s'opère.

« L'orchestre, c'est une école de vie sociale. Les enfants et les jeunes apprennent à l'intérieur de l'orchestre le sens même de la vie en communauté : l'interdépendance, le travail en équipe, la solidarité, et par-dessus tout l'émotion collective, vers un but, vers un seul horizon : s'élever et transcender la communauté. »³

Par conséquent, l'orchestre est un lieu unique d'apprentissage social, affectif et solidaire, à travers le travail d'interprétation des œuvres du répertoire symphonique international et national.

« Ce qui est fondamental est que la musique permet de par sa nature de mettre en place des organisations sociales, comme les orchestres, les chœurs, au sein desquels les enfants commencent à s'initier à la sociabilité, à la pratique du travail en équipe. Et tout cela est quasiment spécifique de la musique. »⁴

Raúl Lubo ajoute qu'il a été constaté effectivement l'implication des familles, de la société, des différentes couches sociales pour la réussite du modèle systémique qu'est l'orchestre. Celui-ci est devenu une famille ayant sa propre structure interne avec sa

1 LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), *op. cit.*, p. 338.

2 « El Sistema. Impacto social y cultural », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/impacto-social/> [consulté le 18/09/2016].

3 Déclaration de José-Antonio Abreu dans un documentaire (sans sources) sur *El Sistema* disponible via <https://www.youtube.com/watch?v=UXWYD982HIM> [consulté le 18/09/2016].

4 Déclaration de José-Antonio Abreu rapportée par Raúl Lubo dans QUILLÉVÉRÉ Marcel, *Les traverses du temps*, France Musique, émission du 20 avril 2012.

pédagogie, ses professeurs, son administration. Il y a donc un sentiment d'appartenance qui se crée et de volonté de défendre ce projet d'orchestre, permettant une convivialité visible lors des concerts.¹

Dans un pays où le taux de criminalité est l'un des plus élevés au monde, le futur des enfants et des jeunes de la classe moyenne et pauvre semble compromis. En faisant d'eux des musiciens, *El Sistema* leur offre l'opportunité de jouer professionnellement dans les nombreux orchestres que le pays compte dorénavant, ou bien d'enseigner dans les *núcleos*. Autrement dit, le programme permet aux enfants, l'avenir du pays, de ne pas tomber dans la délinquance et la misère. Pour eux, c'est la chance d'un avenir alternatif, meilleur, dans une société qui a fait le choix de valoriser le statut des musiciens, tout en leur attribuant un rôle d'action sociale envers leurs concitoyens les plus en situation de vulnérabilité sociale. Il s'agit de jouer et de lutter, *Tocar y luchar* est la devise d'*El Sistema*, contre ces fléaux qui gangrènent une grande partie de la population.

De plus, cette démocratisation de la musique n'a pas seulement pour but de rendre cet art accessible à tous les vénézuéliens, elle rompt avec le principe élitiste d'un art réservé à une catégorie sociale et sa supériorité envers les autres genres musicaux plus légers ou traditionnels². Ainsi, enseignants et élèves ont le sentiment de contribuer à l'amélioration sociale et éducative du pays, comme de son image à l'étranger. En effet, le système forme également des musiciens de niveau international, devenant les ambassadeurs d'un modèle systémique musical et humaniste de promotion sociale, grâce aux tournées internationales de l'*Orquesta Sinfónica Simón Bolívar*, l'*Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela*, ou encore l'*Orquesta Sinfónica Nacional Infantil de Venezuela*, qui connaissent un énorme succès suscitant admiration et émotion. D'ailleurs, certains musiciens issus d'*El Sistema* jouent aujourd'hui dans les plus grands orchestres du monde, dont le plus célèbre est le chef d'orchestre Gustavo Dudamel.

9.3.2. Exportation du modèle systémique dans le monde

Par ailleurs, depuis sa création, *El Sistema* prend de plus en plus d'ampleur avec toujours plus de nouveaux élèves, de nouveaux professeurs, de nouveaux talents. D'autres pays comme le Mexique, la Colombie ou l'Équateur ont développé des réseaux d'orchestre sur le modèle

1 QUILLÉVÉRÉ Marcel, *Les traverses du temps*, France Musique, émission du 20 avril 2012.

2 LUBO LOZADA Raúl, *FESNOJIV, Fondation d'État pour le Système National des Orchestres Juvéniles et Infantiles du Venezuela : origine, développement et réussite d'un modèle systémique : carence d'une proposition esthétique*, Mémoire de Master 2 Recherche esthétique et études culturelles spécialité Esthétique non édité, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2008, p. 104.

vénézuélien pour intervenir auprès des jeunes confrontés à l'exclusion sociale, la misère, la délinquance, la violence. Grâce au soutien de nombreux chefs d'orchestre, comme Simon Rattle, Claudio Abbado, ou encore Daniel Barenboim¹, d'autres pays ont par la suite pris exemple sur le programme : États-Unis (Los Angeles), Écosse, Suède, Corée du Sud, dans un premier temps, pour s'étendre de nos jours à plus de quarante pays d'Europe, d'Amérique, d'Asie, d'Afrique et de l'Océanie².

« L'impact mondial d'*El Sistema* a permis au Venezuela et à ses jeunes musiciens d'être présent sur les plus prestigieuses scènes du monde, faisant d'eux des ambassadeurs de la Paix et ont été récompensé par de nombreux prix comme le *Premio Príncipe de Asturias de las artes* [en 2008] et le Prix International de la Musique UNESCO [en 1993]. »³

En France, le projet *El Sistema* débute par la création en 2010 de l'association El Sistema-France. Elle propose un programme gratuit d'aide aux enfants en difficulté sociale, familiale ou comportemental, par l'éducation musicale intensive en formation d'orchestre et de chœur. En plus de permettre un accès à la culture musicale, le programme peut aussi être un outil de re-mobilisation scolaire et des valeurs de cohésion basées sur le travail en commun, la discipline et la solidarité⁴. C'est donc un moyen d'améliorer les relations entre les élèves avec les adultes autour d'un projet commun.⁵ En 2012, El Sistema-France commence son expérience pilote à l'école Notre-Dame du Bon Accueil d'Apprentis d'Auteil à Gorges, sous la direction musicale et pédagogique du Maestro Alcides Maestre Blanco. En collaboration avec les écoles de musique et les conservatoires, les élèves, du CE2 au CM2, pratiquent la musique à raison de 10 heures minimum par semaine, qui se structure en deux moments : travail par pupitre, travail en orchestre. Depuis, le programme a été reconduit au sein de cette école, et un autre a vu le jour à Bischwiller en janvier 2016 : El Sistema-Alsace. Ce deuxième programme n'est que le début d'une série qui a pour objectif de s'étendre plus largement d'ici 2018 sur le territoire français, en s'implantant à Marseille, Nîmes, Nice, Aix-les-Bains, Montbéliard, ou encore en Martinique, cela grâce à la volonté des promoteurs et les acteurs du mouvement français d'*El Sistema*, convaincus de la valeur éthique et sociale de la pratique musicale en orchestre.

« Dans son essence même, les orchestres et les chœurs sont bien plus que des structures artistiques. Ce sont des terrains fertiles pour la culture des valeurs, des aptitudes et attitudes pour le développement et le dépassement individuel, collectif et citoyen. Ce sont d'insurpassables modèles et écoles pour la vie sociale, avec l'esprit de perfection et le

1 Source: <http://www.elsistema-france.org/Historique> [consulté le 18/09/2016].

2 « El Sistema. El Sistema en el mundo », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible via <http://fundamusical.org.ve/category/el-sistema/el-sistema-en-el-mundo/> [consulté le 18/09/2016].

3 *Ibid.*

4 Source: <http://www.elsistema-france.org/IMG/pdf/el-sistema-france.pdf> [consulté le 18/09/2016].

5 *Ibid.*

goût de l'excellence. Parce que jouer et chanter ensemble signifie vivre ensemble de manière profonde et digne. » **Maestro José Antonio Abreu**¹

Cette conception de la musique comme formation humaine et apprentissage du vivre ensemble est à l'origine du Jeu d'Orchestre, initié en 2012 par Marie-Pierre Lassus à l'Université des Sciences Humaines et Sociales de Lille 3, qui a voulu transposer ce modèle dans les prisons.

1 « Educación. Programa de formación académica para jóvenes docentes y directores », Prensa FundaMusical Bolívar, disponible *via* <http://fundamusical.org.ve/educacion/programas/programa-de-formacion-academica-para-jovenes-docentes-y-directores/> [consulté le 18/09/2016].

Le Jeu d'orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté

Les différents exemples de musiciens engagés abordés dans les chapitres précédents, voulant remédier à une problématique sociale, nous montrent que l'on peut agir par la musique en redonnant des capacités de sentir et de penser aux êtres humains. Pour terminer cette partie, nous présentons un programme de recherche-action auquel nous avons participé activement durant trois ans en tant que membre du comité scientifique, musicien et chef d'orchestre. Après avoir présenté la méthodologie sur laquelle l'équipe du Jeu d'Orchestre s'est appuyé, nous partirons de celle-ci pour répondre à notre propre problématique : comment le Jeu d'Orchestre peut-il toucher, transformer des détenus complètement étrangers au monde de l'orchestre et de son répertoire ?

10.1. Présentation

Le Jeu d'Orchestre est un projet de recherche-action en art, mené entre 2012 et 2014, développé à l'Université de Lille 3 par Marie-Pierre Lassus¹, dont la particularité était d'intervenir dans les établissements pénitentiaires de la région Nord-Pas de Calais sous la forme d'un orchestre participatif. Ce dispositif devait permettre d'instaurer une forme de vie en société par de nouvelles formes d'interactions entre les personnes². Ici, il s'agit de citoyens de la société civile et de détenus qui se rencontrent à travers la pratique orchestrale. Le projet s'inscrivait dans le cadre du programme « Chercheurs Citoyens », lancé en 2011 par Sandrine Rousseau³, qui subsiste encore aujourd'hui (le sixième appel à projet a été lancé en février

1 MCF HDR en musicologie à Lille 3, elle est la responsable scientifique du programme Chercheurs-Citoyens *Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté* à l'Université de Lille 3, membre du laboratoire CECILLE au sein duquel elle est co-responsable de l'axe transversal « Pratiques interculturelles, Inclusion sociale et Développement humain ».

2 Région Nord-Pas de Calais, « Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté », *Programme chercheurs citoyens, présentation des projets retenus*, 2012.

3 Économiste, maître de conférence en sciences économiques à l'université Sciences et Technologies Lille 1, enseignante-chercheuse au sein du CLERSE (Centre lillois d'études et de recherches sociologiques et économiques) et secrétaire nationale adjointe d'Europe Écologie Les Verts. Entre 2010 et 2015, S. Rousseau était vice-présidente du Conseil régional du Nord-Pas de Calais, chargée de l'enseignement supérieur et de la recherche.

2016). Ce dispositif a comme objectif de promouvoir des programmes de recherche reposant sur une collaboration entre des laboratoires de recherche et des organisations de la société civile à but non lucratif. L'enjeu de ce dispositif est de favoriser la participation du monde associatif à la production de connaissance, à renforcer les processus de démocratie participative en Nord-Pas de Calais (maintenant Hauts-de-France), et à diversifier les sources potentielles d'innovation sociale¹. De plus, la mise en œuvre de ce processus de collaboration continue et d'apprentissage mutuel des projets de recherche partenariaux doivent favoriser une forme de recherche innovante par la production de nouvelles connaissances, « [...] élément essentiel de la vie et du développement social et culturel des citoyens. »²

Les objectifs du programme sont multiples³. Ils visent à favoriser l'échange de connaissances, de ressources et de compétences entre le monde académique et des organisations de la société civile à but non lucratif. Cela doit permettre l'enrichissement des problématiques, des programmes et des thématiques de recherche des établissements d'enseignement supérieur et de recherche. Ainsi, le programme aide la société civile à s'approprier la démarche scientifique par un engagement actif dans des recherches scientifiquement validées, dont les sujets peuvent avoir des retombées sociétales importantes. Dans le même temps, il permet aussi d'accroître les capacités d'expertise et/ou d'innovation des organisations de la société civile. De plus, le programme vient enrichir la formation et l'insertion professionnelle future des étudiants, doctorants et docteurs participant à celui-ci grâce à des recherches collectives, faisant appel à des acteurs d'horizons différents, et des projets de terrain. Enfin, dans la mesure où il s'agit d'un programme de recherche, il a pour finalité de partager les résultats de cette démarche participative avec le grand public.

Dès lors, cette forme innovante pour la recherche doit impérativement se faire dans un intérêt sociétal et en adoptant une approche pluridisciplinaire. Le programme « chercheurs-citoyens » souhaite voir l'association d'au moins un laboratoire de recherche labellisé à une organisation de la société civile à but non lucratif, et que l'un d'eux se situe dans la région Nord-Pas de Calais⁴. Ainsi, se concrétise une tendance des chercheurs d'un côté avoir une visibilité de leurs travaux et une volonté de plus en plus significative, si ce n'est nécessaire, de s'engager dans la société ; de l'autre des citoyens qui se réunissent en groupe ou en association autour de problèmes de société et qui ont besoin des chercheurs pour donner une valeur scientifique à leurs actions. Lorsque ces deux parties se rencontrent pour travailler, de

1 Source: http://www.nordpasdecals.fr/upload/docs/application/pdf/2015-02/chercheurs_citoyens_aap2015_150123.pdf [consulté le 18/09/2016].

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

nouvelles méthodes de travail se mettent en place, afin de faire émerger de nouvelles connaissances et tenter de transformer une situation donnée à travers l'action. Il s'agit d'une nouvelle forme de savoir basé sur une praxis, considérant à égalité les savoirs des chercheurs et ceux des acteurs sociaux. C'est en confrontant et en faisant dialoguer les connaissances des uns et des autres que de nouvelles approches et de nouveaux savoirs peuvent émerger, ce qui est le principe même de ce que l'on appelle la recherche-action.

10.1.1. La recherche-action

À la fois théorique et pratique, la recherche action recouvre une multitude de pratiques qui rapprochent la recherche (théorie), dans le domaine des sciences humaines, et l'action (pratique), domaine de l'intervention sociale. Elle a pour objectif de développer des connaissances et de mener une action visant à changer une situation particulière. Cette autre façon de faire de la recherche s'est développée pour répondre à des problèmes concrets, des besoins sociaux, et modifier des comportements humains de manière efficace¹. Selon Jean-Paul Resweber, les débuts de la recherche-action, qu'il fait remonter à la deuxième moitié du XIX^e siècle, s'inscrivent dans un courant diffus avant de s'imposer comme une méthode d'intervention au XX^e siècle². En effet, il voit dans le taylorisme une forme déjà avancée de recherche-action liée au développement de l'industrialisation. Il en est de même avec le courant du socialisme utopique européen du XIX^e siècle, comme celui de Fourier par exemple, qui vise à transformer l'ordre social existant.

Ce n'est qu'au XX^e siècle que la recherche-action fait réellement son apparition, dans le cadre de la psychologie sociale de Kurt Lewin (1890-1947) durant les années 1940. « Elle naît en réaction contre la séparation des logiques de la connaissance et de l'action, contre la dichotomie entre la recherche pure et la recherche appliquée, contre l'opposition des faits et des valeurs. »³ Comme le rappelle Hugues Dionne, Lewin a élaboré des étapes d'« *action research* » qui constituaient un vrai plan d'action sociale. Il s'appuie sur des valeurs démocratiques de participation pour développer un processus de changement en mettant à contribution des personnes à la recherche de solution⁴. L'expérience⁵ a montré que les sujets impliqués, en groupe, dans la résolution d'un problème permet d'aboutir à des modifications

1 DIONNE Hugues, *Le développement par la recherche-action*, Paris, L'Harmattan, « collection outils de recherche », 1998, p. 14.

2 RESWEBER Jean-Paul, *La recherche-action*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 1995, p. 9-10.

3 *Id.*, p. 7.

4 DIONNE Hugues, *op. cit.*, p. 14-16.

5 Le travail de Lewin consistait à changer les pratiques culinaires des ménagères américaines durant la Deuxième Guerre Mondiale, à savoir consommer les abats en cette période de pénurie de viande.

plus rapides des comportements lorsqu'ils sont fortement engagés dans le processus¹. « La recherche-action peut alors exercer une sorte de ré-éducation des comportements. »² Pour Lewin, le développement de la science doit se faire dans l'action, où le chercheur est impliqué sur le terrain. Ses travaux ont beaucoup alimenté les pratiques de recherche que l'on qualifie depuis de *participatives* (les participants non chercheurs sont associés à la recherche co-construite avec les chercheurs) ou impliquées (les chercheurs reconnaissent qu'ils sont eux-mêmes appelés à occuper une place sur le terrain de recherche)³. Ainsi, le psychologue américain a ouvert de nouvelles perspectives en liant recherche, transformation sociale et formation des individus⁴.

En France, les premières recherches-actions remontent aux années 1970 avec des expérimentations souvent militantes, ou visant une transformation du rapport entre « experts » et « acteurs sociaux », selon Gilles Monceau⁵. À partir des années 1980, grâce à une importante production bibliographique autour de la recherche-action sur des problématiques politique, sociale et scolaire, de nouvelles pratiques s'inventent en faveur du développement social⁶. La décennie de 1990 voit l'institutionnalisation de la recherche-action. En effet, elle est reconnue par le milieu universitaire, et son usage devient courant dans le traitement des problématiques de terrain. G. Monceau affirme que cela a entraîné dans la recherche des sciences sociales une revalorisation du travail de terrain du chercheur. Cette période a apporté à la recherche-action un renforcement de la réflexion sur le travail de terrain, un renouvellement « clinique » de la réflexion méthodologique et une mise en analyse des implications des différents protagonistes⁷. Enfin, le début du XXI^e siècle voit un retour des pratiques d'intervention caractéristiques des années 1970 qui apparaissaient comme contestant la « sociologie instituée », dans un contexte de développement d'évaluation et d'autonomie des établissements. De plus en plus de chercheurs académiques et d'acteurs sociaux s'associent dans des projets de recherche-action.

La recherche-action est donc une technique d'intervention visant à changer une situation devenue problématique en associant à la fois une démarche scientifique et une démarche de

1 DIONNE Hugues, *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 MONCEAU Gilles, « La recherche-action en France : histoire récente et usages actuels », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015, p. 22.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 Comme le précise G. Monceau, en particulier dans les quartiers les plus difficiles où l'on encourageait les habitants à participer à la rénovation et à la promotion de ceux-ci, dans une démarche d'*empowerment*. MONCEAU Gilles, *op. cit.*, p. 23.

7 *Id.*, p. 23.24.

l'action¹. En prise directe avec la réalité du terrain, le chercheur prend davantage en compte le vécu des acteurs-intervenants. L'objectif est d'obtenir des résultats applicables à un terrain de recherche, grâce à la collaboration de chercheurs et d'acteurs ayant la volonté commune de changer une situation donnée, tout en élaborant et en partageant des connaissances. Le chercheur recueille les connaissances fournies par l'action elle-même, et l'acteur contribue directement à la production des connaissances², dans un dialogue permanent entre les uns et les autres. Ainsi, la recherche-action peut intervenir par exemple dans les domaines de l'éducation, de l'action sociale, dans les champs socio-économiques ou encore communautaires³. Par conséquent, il existe différentes formes de recherches-actions ayant chacune leurs particularités : recherche-action collaborative, recherche-action coopérative, recherche-action participative, recherche science-action, recherche-action « appréciative », recherche-action intervention, ou encore la recherche-action partenariale⁴. Dans tous les cas, il s'agit bien d'un travail mené en collaboration entre un collectif et un ou plusieurs chercheurs. Même si elles recouvrent plusieurs approches, les recherches-actions ont pour but de regrouper des personnes ou des groupes ayant des intérêts communs et qui souhaitent ensemble analyser une problématique issue de la pratique de situation sociale concrète, affirme Bruno Bourassa⁵. Il ajoute que cela participe au développement et à l'émancipation des personnes et des communautés, innovations qui provoquent des retombées scientifiques, et ayant une portée socio-politique importante pour H. Dionne⁶. C'est un processus dynamique et spiralé où se succèdent des moments de réflexions et des moments d'actions⁷, ce qui sous-entend l'existence de liens étroits entre chercheurs et acteurs sociaux. Les recherches-actions sont aussi un moment d'apprentissage non seulement sur le plan scientifique mais aussi humain. À ce propos, voici ce qu'écrit Jean-Paul Resweber :

« Le champ de la formation est le terrain privilégié de la mise en œuvre de la recherche-action. [...] [E]nter en apprentissage, cela revient à apprendre à communiquer avec le monde extérieur, mais aussi avec collègues, compagnons et experts. Le savoir-faire nous renvoie au monde-en-commun des représentations et des valeurs partagées. À tous égards, être apte, c'est être ad-*apte*, c'est-à-dire capable de se tourner vers (-*ad*) autre que soit : autrui et autre chose. [C'est à ce titre que la recherche-action peut] mettre en jeu du

1 DIONNE Hugues, *op. cit.*, p. 17.

2 *Id.*, p. 21.

3 *Id.*, p. 22.

4 GILLET Anne, TREMBLAY Diane-Gabrielle, « Pour en finir avec les définitions », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015, p. 18.

5 BOURASSA Bruno, « Recherche(s)-action(s) : de quoi parle-t-on ? », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015, p. 32-35.

6 DIONNE Hugues, *op. cit.*, p. 65.

7 BOURASSA Bruno, *op. cit.*, p. 32-35.

savoir pour susciter du mouvement social et, par ce mouvement même, produire à nouveau du savoir, de façon ponctuelle : dans l'ici et maintenant de la concertation »¹

Il se trouve que cette citation illustre parfaitement ce qu'a été le programme de recherche du Jeu d'Orchestre en milieu pénitentiaire auquel l'auteur a participé. La rencontre entre trois mondes : le monde carcéral et le monde universitaire accompagné et celui des gens de la société civile, dans un moment de partage humain et musical. Nous avons beaucoup appris les uns des autres et les objectifs de transformation et d'émergence de nouvelles connaissances ont, selon nous, été atteints.

10.1.2. Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté

Développé au sein de l'Université Sciences Humaines et Sociales de Lille 3, ce programme de recherche se situe dans le cadre du Master Arts, spécialité « Art et existence », et des laboratoires de recherche auxquels il était associé. D'abord inscrit dans l'axe « Responsabilité de l'artiste » du laboratoire CEAC (Centre d'Étude des Arts Contemporains, Lille 3), il s'est poursuivi en 2014 au sein du Centre d'Études en Civilisation, Langues et Lettres Étrangères (CECILLE) dans l'axe transversal « Pratiques interculturelles, inclusion sociale et développement humain », sous la co-responsabilité de Joëlle Caullier² et Marie-Pierre Lassus. De plus, si le projet a pu se déployer dans les différents établissements pénitentiaires de la région Nord-Pas de Calais, c'est grâce à la Direction Interrégionale des Services Pénitentiaires (DISP) et Hors-Cadre³, association directement impliquée dans le projet. Le pôle Culture/Justice de celle-ci, sous la responsabilité de Marc Le Piouff⁴ est chargé entre autre d'une mission régionale de développement culturel en milieu pénitentiaire pour les personnes placées « sous main de justice » dans Nord-Pas de Calais⁵. Parmi les autres

1 RESWEBER Jean-Paul, *La recherche-action*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 1995, p. 75-77.

2 Musicologue, enseignant chercheur à L'université de Lille 3.

3 Il s'agit d'une association de développement culture. Créée en 1997, elle pour objectif de mener des actions visant la démocratisation de la culture notamment par l'éducation à l'image, en direction des publics éloignés de l'offre culturelle. Les activités de Hors Cadre tournent autour de trois pôles: Pôle ressource (souhaite faciliter et qualifier les démarches des différents partenaires de terrain, offrir un espace au service des jeunes et des porteurs de projets d'ateliers de pratiques artistiques), Pôle Passeurs d'images (favorise et développe diverses formes de rencontres entre l'art cinématographique et les habitants les plus éloignés de l'offre cinématographique, en particulier auprès des jeunes) et le Pôle Culture/Justice (développement culturel en milieu pénitentiaire). (Source: <https://www.horscadre.eu/qui-sommes-nous/presentation> [consulté le 18/08/2016])

4 Chef de projet développement culturel en milieu pénitentiaire. Il est en charge de la mission de coordination des activités artistiques et culturelles développées sur les établissements pénitentiaires de la région Nord-Pas de Calais, au sein de l'association Hors Cadre. (Source :<https://www.horscadre.eu/images/stories/biospublis/lepiouff/index.html> [consulté le 18/08/2016])

5 Source: <http://www.horscadre.eu/pole-culture-justice/presentation> [consulté le 18/08/2016]

partenaires¹ liés au projet du Jeu d'Orchestre, la fondation Sequeri Esagramma nous a permis d'utiliser la méthodologie du Jeu d'Orchestre (JDO)[®] élaborée et développée au sein de ce centre de recherche, de formation et de psychologie clinique pour les troubles psychique et mental qui a placé au centre de son activité la passion pour le potentiel du langage musical². Elle permet de rendre possible la pratique orchestrale participative, où musiciens et non-musiciens peuvent jouer ensemble des œuvres du répertoire arrangées spécialement pour cette formation³.

Lors de la mise en place du projet, le Jeu d'Orchestre intervenait en pleine réforme de l'institution pénitentiaire entamée depuis les années 2000 en France. Celle-ci a eu pour conséquence un accroissement du nombre de détenus dû à un allongement des longues peines, un durcissement de la répression des petits délits, ce qui a entraîné une surpopulation carcérale, et la création d'établissements pénitentiaires pour mineurs (13-18 ans) en 2007. Tous ces dispositifs visent à satisfaire les exigences sécuritaires des gouvernements, avec la construction de prisons pensées pour être de plus en plus segmentées, cloisonnées et automatisées par un système de surveillance électronique. L'architecture et l'aménagement de ces récents établissements pénitentiaires laissent donc peu de place à la création de lien social, à la rencontre humaine. Par ailleurs, la vague d'attentat que connaît le pays depuis 2015 et le problème des flux migratoires de personnes fuyant les pays en guerre exacerbent le tout sécuritaire. Face au nombre croissant de personnes arrêtées et incarcérées, le gouvernement de François Hollande veut construire davantage de prisons pour faire face à une surpopulation carcérale toujours grandissante. Ces nouveaux établissements risquent d'augmenter davantage cette déshumanisation de la prison.

Lieu d'enfermement pour des personnes prévenues ou condamnées, la prison est également un milieu où de nombreux métiers coexistent⁴. Il s'agit tout d'abord du personnel pénitentiaire qui se compose de surveillants, de conseillers pénitentiaires d'insertion et de probation (CPIP), éducateurs de la protection judiciaire de la jeunesse, l'équipe de direction, de psychologues. À ceux-là s'ajoutent le personnel médical (médecins, infirmiers), celui de l'éducation nationale (enseignants, responsables de la formation professionnelle), mais aussi des conseillers Pôle Emploi, des bénévoles d'associations, des animateurs, des aumôniers ou encore la présence d'entreprises privées, sans oublier le personnel technique (responsable de

1 Parcours de Femmes, SENS, Association Artycult, FESNOJIV, Université Polytechnique de Milan, Université de Grenade, Unité dépendante.

2 Source: <http://www.esagramma.net/it/chi-siamo> [consulté le 18/08/2016]

3 Voir la deuxième partie dans ce chapitre consacrée à la description de cette méthodologie.

4 LASSUS Marie-Pierre, LE PLOUFF Marc, SBATELLA Licia, « Le Jeu d'Orchestre pour croître ensemble », *Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Marie-Pierre LASSUS, Marc LE PLOUFF, Licia SBATELLA dir., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 35.

la maintenance des infrastructures et intervient dans le domaine de la formation professionnelle des détenus ou de la direction des ateliers), de la restauration et de d'entretien.

Cependant, il est à noter que le milieu pénitentiaire prévoit l'entretien du corps et de l'esprit. Mis à part les formations accessibles aux détenus, le sport et la culture sont présents dans les établissements pénitentiaires. En effet, la politique sportive en milieu carcéral encourage une pratique hebdomadaire des activités physiques, soit sur des équipements sportifs soit dans des pratiques collectives¹. « Facteur d'équilibre, le sport joue un rôle fondamental dans l'amélioration des conditions de détention et le maintien d'un bon climat dans les établissements pénitentiaires. Il oblige à respecter les règles, à prendre des responsabilités et à s'investir dans une pratique collective. »² Quant à la culture, elle se manifeste d'abord par la présence de bibliothèques dans chaque établissement pénitentiaire, accessibles à toutes les personnes incarcérées³, puis par des activités culturelles et artistiques. Grâce à deux protocoles signés entre les ministères de la Justice et de la Culture en 1986 et en 1990, une politique commune, déclinée en conventions régionales, vise à faire bénéficier les personnes détenues, ou suivie en milieu ouvert, d'accéder au même titre que les autres publics aux prestations culturelles⁴. Pour ces instances politiques, la culture est l'un des moyens pouvant contribuer à la réinsertion des détenus dans la mesure où elle maintient le lien avec le monde extérieur.

« L'accès à la culture est l'un des éléments d'un parcours d'insertion ou de réinsertion d'une personne. [...] Les services pénitentiaires d'insertion et de probation (SPIP), en lien avec les chefs d'établissement, les structures culturelles des villes et des départements, programment des activités adaptées au public : diffusion d'œuvres, ateliers de pratiques artistiques dans différents domaines (arts plastiques, écriture, théâtre, musique, audiovisuel). »⁵

Cette démarche nous semble effectivement importante puisqu'elle permet de maintenir un lien avec des personnes venant de l'extérieur, comme de développer et épanouir des aspects de leur personnalité par l'expérience esthétique (cinéma, concert, art plastique, théâtre). Ici, la culture renvoie à un bien artistique, moral et intellectuel partagé par une société. Les activités proposées en milieu pénitentiaire sont bien souvent d'ordres occupationnelles en France, où les personnes détenues n'ont qu'un rôle passif, et agissent plutôt comme un « calmant ». En

1 Ministère de la Justice, *L'administration pénitentiaire en France*, disponible via http://www.justice.gouv.fr/art_pix/administration_penitentiaire_en_france.pdf [consulté le 18/08/2016].

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 « Une politique interministérielle. Organisation de la politique interministérielle », Ministère de la Culture et de la Communication, disponible via <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-justice/Une-politique-interministerielle> [consulté le 18/09/2016].

5 Ministère de la Justice, *op. cit.*

revanche, les ateliers artistiques qui cherchent à les rendre actifs nous semblent davantage s'inscrire dans un processus dynamique de réinsertion, dans la mesure où elles sollicitent l'engagement et la participation créatrice de la personne détenue, et les rendent, de manière positive, responsables. Cet aspect étant développé plus loin dans ce chapitre, revenons à notre propos autour de la politique culturelle en milieu carcéral.

Pour mener à bien cette mission assurée par les ministères de la Justice et de la Culture, un partenariat entre les SPIP et les institutions culturelles, dont les chargés de mission de développement culturel et les assistants culturels, est nécessaire à l'organisation de ces activités.

« Le partenariat avec les institutions culturelles garanti la qualité et la variété des projets proposés, ainsi que leur pérennité. Ces institutions sont par ailleurs tenues d'appliquer la charte de mission de service public dans un souci de diversité culturelle et d'ouverture à tous les publics. Il convient donc de formaliser ce partenariat entre les SPIP et les institutions culturelles. »¹

Pour la région du Nord-Pas de Calais, les activités culturelles en milieu carcéral s'inscrivent dans le cadre d'un « dispositif culture justice »² animé par Hors Cadre, impliquant plusieurs acteurs de la culture autour de projets culturels et artistiques menés dans les établissements pénitentiaires³. C'est ainsi que le projet du Jeu d'Orchestre a été « [...] accompagné et soutenu par les CPIP et des éducateurs de la Protection Judiciaire de la Jeunesse (PJJ), aidé par les équipes de directions et des agents de surveillance. »⁴.

Les objectifs de cette recherche-action en art, à la fois participative et partenariale, étaient triples. Par le dispositif d'un orchestre participatif, nous cherchions d'abord à agir sur la vie en détention et à favoriser les contacts avec le monde extérieur afin d'ouvrir de nouvelles perspectives d'avenir. En d'autres termes, « [...] il s'agissait de favoriser la resocialisation indispensable à la (re)construction de l'individu. »⁵ Deuxièmement, nous voulions opérer sur le plan de la responsabilité sociale. Il s'agissait de rendre présents les absents de notre société en leur (re)donnant la possibilité d'agir⁶, afin de changer le regard sur les prisonniers et de contribuer à la construction d'une société responsable et solidaire⁷. Aussi, nous voulions mettre en place de nouveaux dispositifs d'éducation créatrice en prison pour faire de l'art une

1 « Une politique interministérielle. Organisation de la politique interministérielle », Ministère de la Culture et de la Communication, disponible *via* <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-justice/Une-politique-interministerielle> [consulté le 18/09/2016].

2 Dans la région Nord-Pas de Calais, il a été mis en place à l'initiative de la DISP et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC).

3 LASSUS Marie-Pierre, LE PLOUFF Marc, SBATELLA Licia, *op. cit.*, p. 36.

4 *Ibid.*

5 LASSUS Marie-Pierre, LE PLOUFF Marc, SBATELLA Licia, *op. cit.*, p. 36

6 *Ibid.*

7 Région Nord-Pas de Calais, *Programme chercheurs citoyens, présentation des projets retenus*, 2012.

pratique de la liberté, et inciter les établissements pénitentiaires du Nord-Pas de Calais à constituer à terme un instrumentarium, soutenant ainsi l'activité artisanale des luthiers¹. Enfin, le dernier objectif, sur le plan scientifique, consistait à faire émerger de nouveaux savoirs en contribuant à un espace de recherche interdisciplinaire à l'échelle internationale².

Composé d'un comité scientifique et d'une équipe permanente d'une vingtaine de personnes, le Jeu d'Orchestre réunissait étudiants, enseignants-chercheurs, musiciens, non-musiciens, artistes, impliquant plus de 150 personnes dans le programme de recherche entre 2012 et 2014. En trois ans, l'orchestre est intervenu dans les onze établissements pénitentiaires de la région Nord-Pas de Calais : Maison d'arrêt de Béthune, Maison d'arrêt d'Arras, Centre pénitentiaire de Maubeuge, Centre de détention de Bapaume (quartier hommes et quartier femmes), Maison d'arrêt de Valenciennes (quartier hommes et quartier femmes), Établissement pénitentiaire pour mineur de Quiévrechain, Maison d'arrêt de Douai, Centre pénitentiaire de Longuenesse, Maison d'arrêt de Lille-Sequedin, Centre pénitentiaire de Lille-Annœullin, Maison d'arrêt de Dunkerque. Ces interventions se faisaient de manière ponctuelle ou récurrente, revenant régulièrement dans certains établissements, soit sur une journée, soit un stage d'une semaine, soit sous la forme d'un atelier hebdomadaire durant un temps déterminé. Ainsi, au cours de ces trois années, le « Jeu d'Orchestre a animé 14 « Journées de rencontre » (252 détenus participants), 25 concerts participatifs (564 détenus participants), 4 stages d'une semaine (60 détenus participants), 4 ateliers hebdomadaires sur deux à trois mois (27 détenus participants). »³

Un tel déploiement de ce projet n'a pu être possible que grâce à la volonté d'un groupe de personne engagée dans de nouvelles formes de pratiques musical en prise directe avec un milieu très particulier, le milieu carcéral. Cela dit, le succès et les objectifs du projet n'auraient pu aboutir sans la démarche scientifique et la méthodologie du JDO[®] sur lesquelles le projet de recherche s'est appuyé.

10.2. Cadre méthodologique

10.2.1. *ProvaL'Orchestra*[®] et Esagramma

Comme évoqué précédemment, le Jeu d'Orchestre a utilisé la méthodologie du Jeu d'Orchestre[®] (*ProvaL'Orchestra*[®]) d'Esagramma, inventée par Licia Sbattella⁴ et

1 *Ibid.*

2 LASSUS Marie-Pierre, LE PLOUFF Marc, SBATTELLA Licia, *op. cit.*, *ibid.*

3 *Id.*, p. 37

4 Chef d'orchestre, psychologue clinicienne et bio-ingénieur, professeur à l'Université Polytechnique de Milan,

PierAngelo Sequeri. Situé à Milan, Esagramma est un centre de recherche, de formation et de psychologie clinique, créé il y a plus de trente ans, pour travailler avec des enfants, des jeunes et des adultes en situation de handicap mental et psychique (autisme, retard cognitif, ou encore psychoses). Il a pour particularité d'utiliser la musique à travers des groupes d'orchestres composés de musiciens, de psychologues, d'éducateurs ou de bénévoles. Les projets développés par le centre sont le parcours de MusicoThérapieOrchestrale (MTO)[®], l'orchestre symphonique Esagramma, les parcours du Jeu d'Orchestre (JDO)[®], les parcours d'InteractionMultimodalMultimédiale (IMM)[®]. De plus, le centre dispense différents cours de formation et délivre un Master de spécialisation, destinés à des musiciens, des médecins, des psychologues ou des enseignants par exemple¹. Dans la mesure où le Jeu d'Orchestre opère selon les principes de la MTO[®], il nous semble opportun de décrire le protocole de cette méthodologie.

Le MTO[®] est un parcours orchestral s'étalant sur trois ans, destiné à des enfants, des adolescents et des adultes en situation de fragilité psychique, sociale, ou autre : retard mental, troubles envahissants du développement sévères (autisme et syndromes psychotiques), difficultés sensorielles ou motrices. Aucun pré-requis musical n'est exigé, seul un intérêt pour la salle de musique et les instruments suffit à intégrer le dispositif. Ce sont de petits groupes d'orchestres réunissant musiciens, psychologues, éducateurs, bénévoles – tous formés à la méthodologie du MTO[®] – et élèves du centre, qui jouent ensemble des arrangements d'œuvres issues du répertoire symphonique, les premiers guidant les élèves dans leur jeu instrumental, le tout sous la direction du chef d'orchestre. Dans cette méthode, tous les instruments de l'orchestre ne peuvent être accessibles de par leur difficulté d'émission sonore, comme par exemple les bois². En revanche, les violons, violoncelles, contrebasses, harpes et instruments de percussions peuvent facilement être joués (les cordes avec les cordes à vides et les autres ayant des hauteurs déterminées ou indéterminées).

Les trois années du parcours suivent une progression et des objectifs précis. Les voici tels qu'ils sont élaborés par le centre. La première année se caractérise par l'identification, grâce au travail de groupe, des structures élémentaires du fait musical (instruments, compositions sonores) à travers des formes simples et intuitives telles que la marche ou la berceuse. Les élèves expérimentent les différents instruments de l'orchestre. À la fin de l'année, un concert

L. Sbattella est la fondatrice et la directrice scientifique du centre Esagramma.

1 Pour le détail des parcours et de la formation, nous renvoyons le lecteur à consulter le site de la fondation <http://www.esagramma.net/it/> (en italien) ou dans LASSUS Marie-Pierre, LE PLOUFF Marc, SBATTELLA Licia dir., *op. cit.*, p. 94-95.

2 D'autres méthodes comme celle du *Sistema* vénézuélien utilisent tous les instruments de l'orchestre, y compris les vents (bois et cuivres).

est donné dans la salle de répétition devant les familles. La deuxième année vise à l'élargissement de la capacité constructive et exécutive d'ensemble, et l'approfondissement individuel du rapport avec l'instrument préféré. Les enfants peuvent bénéficier de leçons particulières de cinquante minutes où l'on fait travailler une partie d'un morceau étudié à l'orchestre. Esagramma encourage cette affection particulière de l'instrument choisi. Durant cette deuxième année, des liens se créent avec les autres, il y a des moments de partage entre eux et avec le « monde des adultes ». On travaille des formes musicales plus complexes comme la Suite de danses de différents caractères. Le concert final est donné dans l'auditorium du centre devant les parents et les amis. Ces derniers observent que leurs enfants sont plus concentrés, parviennent à écouter les autres, ils sont moins craintifs face à des situations nouvelles et gèrent mieux certaines émotions. Enfin, la troisième année consolide les résultats obtenus. A travers l'interprétation d'une œuvre plus longue et complexe comme la symphonie, les élèves montrent qu'ils sont capables de tenir un discours musical important et complexe. A la fin de l'année, il y a un grand concert devant un public inconnu dans un théâtre.

Ayant pu me rendre à Milan pour observer cette formation, j'ai participé aux séances dont voici le déroulement. Les musiciens et non-musiciens experts de la méthodologie arrivent une heure environ avant le début de la séance, afin d'installer et accorder les instruments. Ensuite, ils répètent pendant une bonne demi-heure le morceau qu'ils vont travailler avec les élèves. Ainsi, tous savent exactement ce qu'ils doivent jouer, en particulier avec les non-musiciens, afin de mieux les guider et les accompagner dans le jeu instrumental. Après cette répétition, on fait entrer les élèves dans la salle de musique pour une séance orchestrale de quarante-cinq minutes, où l'on propose de changer d'instrument et d'essayer les autres voix de l'orchestre. Le groupe est en général composé de cinq élèves ayant des pathologies différentes (autisme, maladies génétiques, retards), et sept musiciens et non musiciens. À la fin, un goûter est offert. C'est un moment privilégié d'échange et de partage. Après le départ des élèves, il y a un débriefing sur la séance où chacun exprime ce qui a été vu et entendu au cours de celle-ci, apprécie comment le groupe et les élèves évoluent musicalement. Chacun donne son impression sur la séance, le groupe, puis on échange sur chaque élève, le tout étant consigné dans un journal de bord. L'équipe évalue la qualité sonore du groupe, des élèves, leurs gestes, les dynamiques musicales, leur capacité à tenir dans le temps, leur comportement et leur relation avec les autres.

À l'issue des trois années du parcours MTO®, ceux qui souhaitent continuer le peuvent en intégrant l'orchestre du centre Esagramma. Il a été créé comme un point de rencontre annuel

avec tous les ex-étudiants qui voulaient continuer à faire de la musique après les trois ans de MTO[®]. Il a permis la création de cours de perfectionnement et de musique de chambre. Depuis sa naissance, l'orchestre a donné plus de cent concerts. Il connaît une série de succès sur les scènes italiennes et internationales, jouant les partitions de différents auteurs, toutes retravaillées pour ce concert spécial, qui voit réunis dans le « faire de la musique » des personnes en situation de handicap et des musiciens professionnels.

Par ailleurs, il n'est pas possible de faire jouer les œuvres du répertoire symphonique telles qu'elles ont été écrites par les compositeurs, dans la mesure où les élèves du centre ne sont pas musiciens. Il faut donc les rendre accessibles en les arrangeant pour un orchestre tel que celui d'Esagramma, c'est-à-dire composé de personnes en situation de handicap mental et de non-musiciens. C'est le Maestro PierAngelo Sequeri¹ qui a réalisé les arrangements d'œuvres du répertoire savant pour Esagramma ; mais il est possible de la faire comme j'ai pu l'expérimenter moi-même, en respectant certaines règles : l'arrangement ne retient que les thèmes principaux, des transitions, la coda et exclue les développements, sans toutefois perdre la force et l'originalité de l'œuvre. Ainsi, le piano et les instruments à vent jouent un rôle thématique et harmonique important, complété par l'intervention des cordes et des percussions tenus par les personnes en situation de handicap et les experts de la méthodologie. Pour ce type d'arrangement, il faut avoir une imagination créative, une vision plus large de l'œuvre, et trouver le moyen de donner de la valeur aux gestes musicaux, qu'ils soient élégants. Par ailleurs, seules les œuvres de la fin du XVIII^e siècle à nos jours s'y prêtent parfaitement, les répertoires baroque et classique ont un discours musical et harmonique trop complexe.

Dérivé du MTO[®], le Jeud'Orchestre[®] d'Esagramma est intervenu auprès de jeunes et d'adultes issus d'écoles de banlieue, d'immigrés placés dans des centres, de patients dans les hôpitaux, de personnes en situation de fragilités (hospitalisées ou marginalisées), dans différents pays (Italie, France, Suisse, Allemagne, Autriche, Hongrie, États-Unis).

Dans le cadre d'une pratique orchestrale en milieu carcéral, nous avons gardé la même méthodologie d'exécution musicale, mais sans adopter une démarche thérapeutique qui comporte un suivi et une observation clinique de chaque détenu. Cependant, nous avons tout de même gardé le principe d'observation du groupe orchestral et les débriefings après expérience. Ainsi, le Jeu d'Orchestre consistait en une pratique orchestrale mêlant des intervenants et des détenus, dirigé par un chef d'orchestre, qui interprètent des arrangements d'œuvres du répertoire symphonique. Parmi les intervenants, il y a des musiciens et des non-

1 Professeur d'université, théologien, philosophe et compositeur milanais.

musiciens, mais tous ont été formés à la méthodologie de manière à pouvoir jouer, inclure et guider le public carcéral participant au dispositif orchestral. En effet, l'équipe intervenante a été préparée à intervenir dans le monde carcéral, un milieu contraignant avec des règles très strictes, et formée à la méthodologie du JDO par L. Sbattella dans le cadre d'un séminaire régulier entre 2012 et 2013. Au cours de ces trois années, l'auteur a pu bénéficier de stages pratiques et de formations complémentaires, l'un au Centre La Gabrielle à Claye-Souilly en février 2013 et l'autre au centre Esagramma à Milan en février 2014. Ainsi, il eut l'occasion de diriger à plusieurs reprises l'orchestre et de mener des ateliers en milieu pénitentiaire¹ comme en milieu hospitalier².

10.2.2. Le JeuD'Orchestre[®] en milieu carcéral

Dès lors, le Jeu d'Orchestre propose une expérience à la fois musicale et humaine dans ces lieux de privations de liberté que sont les maisons d'arrêts ou les établissements pénitentiaires, où l'initiative personnelle est très réduite et renvoie à un système de déshumanisation par l'enfermement. Ici, la pratique orchestrale n'a pas de fin thérapeutique, mais mise plutôt sur le développement humain par la musique. L'équipe intervenante était constituée de musiciens et de non-musiciens (étudiants, psychologues, sociologues). Les détenus participants étaient volontaires et aucun pré-requis musical n'était exigé. Ensemble, nous jouons des arrangements d'œuvres issues du répertoire savant. Les musiciens experts guidaient les détenus dans leur jeu instrumental, le tout soutenu par le piano et la direction du chef d'orchestre par des gestes précis et un apprentissage exclusivement oral. Nous n'y allions pas pour donner un concert devant les détenus, ou dispenser des cours d'instruments, mais pour un jeu orchestral bien particulier qui s'appuie sur la méthodologie développée à Esagramma et le corpus d'œuvres arrangé par P. Sequeri. C'est ainsi que nous avons pu jouer des extraits de *Peer Gynt* de Edvard Grieg (1843-1907), *Petrouchka* d'Igor Stravinsky (1882-1971), *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875), *Rhapsody in blue* de George Gershwin (1898-1937), *Tableaux d'une exposition* de Modeste Moussorgski (1839-1881) ou encore *Carmina Burana* de Carl Orff (1895-1982). Nous sommes intervenus sous trois formes: soit de manière ponctuelle sur une journée, soit une fois par semaine durant un mois, ou encore une semaine complète.

Quelle que soit la forme, les séances se terminaient toujours par une discussion avec les détenus participants. Moment privilégié, il était l'occasion d'échanges sur la séance, sur la musique et sur le ressenti de tous, détenus et participants. Souvent, leur parole se libérait,

1 Maison d'arrêt de Valenciennes entre mars et avril 2014.

2 EPSM de Saint-André, site Lommelet, entre janvier et février 2014.

matériau sur lequel l'équipe du Jeu d'Orchestre s'est beaucoup appuyé. De même, les échanges avec les surveillants étaient intéressants. Après avoir quitté les détenus et rangé les instruments, nous nous retrouvions dans une salle hors détention pour débriefer avec les CPIP. De plus, durant les trois années du projet, les réunions régulières du comité scientifique, également ouvertes aux CPIP et aux éducateurs et psychologues, permettaient de revenir sur les interventions menées. C'était l'occasion de faire le point sur nos conditions d'interventions, comment les améliorer, questionner nos rapports envers les détenus, le personnel surveillant, l'administration, le milieu carcéral. Cette expérience nous a également interrogé sur nous-mêmes et nos capacités à subir les contraintes du milieu fermé. Cette intervention orchestrale participative nous a amenés à nous demander si elle avait un impact auprès des détenus, du personnel surveillant, des CPIP. A-t-elle réussi à transformer le milieu carcéral en un espace scénique, public, voir politique, ne serait-ce que de manière éphémère ? Tous les résultats se trouvent résumés dans le livre auquel l'auteur a contribué sous la direction de M-P Lassus, M. Le Piouff et L. Sbattella, *Le Jeudi d'Orchestre, recherche-action dans les lieux de privation de liberté*.

Cette expérience musicale et humaine nous a montré comment apprendre des autres à partir d'une expérience sensible et humaine, potentiels ayant permis de découvrir détenus et participants sous un autre jour, une autre façon d'être soi que l'on ne soupçonnait pas. Pour les participants, il s'agissait de dépasser le cadre de la prison, l'*a priori* du lieu et des détenus pour les rendre en capacité d'agir et de se sentir autre. En réalisant quelque chose de constructif et de positif, ils (ré)apprenaient à (re)devenir des êtres sensibles et agissant grâce aux nouveaux regards portés et qui leur permettaient de changer momentanément d'identité, peut-être même d'en retrouver une.

Pour l'auteur, ce qui nous intéressait était comment la pratique orchestrale pouvait-elle changer nos rapports les uns envers les autres. Quels effets avait-elle sur nous, participants, musiciens, non-musiciens et détenus ? Provoquait-elle un changement sur le plan humain, relationnel entre les détenus et l'équipe de chercheurs-citoyens ? Dans quelles mesures le Jeu d'Orchestre n'entamait-il pas un travail de réinsertion pour les personnes incarcérées ? Ainsi, la démarche adoptée était celle de l'observation du groupe, intervenants et détenus, et particulièrement de pouvoir constater les effets de la musique sur les détenus. Mon outil de travail était la musique, l'orchestre, les instruments. De plus, les nombreuses discussions avec les détenus, les membres de l'équipe intervenante, les surveillants, les CPIP étaient importantes. Tous les matériaux de cette démarche empirique, si ce n'est phénoménologique, ont été consignés dans trois carnets de terrain.

10.3. Résultats

10.3.1. Observations

Dans tous les cas, lorsque l'équipe du Jeu d'Orchestre se rend dans une prison, elle rompt la monotonie de ces établissements, son organisation imperturbable et rigide. Lieu inhabituel pour le musicien et la musique vivante, il est contraignant d'y entrer : le chemin est long pour se rendre jusqu'à la salle de travail que l'on nous a attribués : contrôle de chaque intervenant, des instruments, au cours du passage des différentes portes à franchir. Une fois arrivés, nous aménageons ces lieux plus ou moins accueillants en scène fictive où l'espace orchestral prend forme. Ainsi, au sein même de la prison, le musicien recrée cet espace, aidé par les détenus, un espace dans lequel il a l'habitude d'évoluer et de s'exprimer, et qui a sa propre organisation « sociale », chacun y occupant une place singulière et indispensable à l'ensemble.

C'est alors la rencontre entre les mondes de la prison et de la musique, représentée par les musiciens accompagnés de non-musiciens de la société civile. Selon nous, elle se déroule en trois temps : civils/détenus, détenus/orchestre et ses instruments, détenus/œuvres du répertoire orchestral. Cela n'est pas commun pour le musicien d'entrer en contact direct avec le public. Il doit alors se montrer disponible envers eux et également entrer tout de suite dans le jeu orchestral et instrumental à proprement dit. Inversement, les détenus ne sont pas habitués à côtoyer des musiciens en prison. Les uns et les autres apprennent à se connaître et à partager, humainement et musicalement. Le musicien partage son savoir-faire, montre la tenue et les rudiments de l'instrument, en particulier pour les cordes : tirer et pousser avec l'archet, pizzicato, notes longues, brèves ; pour les percussions, il s'agit de montrer les différents modes de jeu et de rythme. L'autre rencontre marquante est celle des détenus avec les instruments, et enfin avec les œuvres du répertoire symphonique.

Bien souvent, ils arrivent comme des spectateurs, mais très vite on leur fait comprendre qu'ils vont jouer avec nous dans l'orchestre, que la session se termine par un concert devant d'autres détenus et membres du personnel, et que pour cela ils doivent choisir un instrument pour commencer la séance. Généralement, ils s'en approchent avec une certaine méfiance, une hésitation, puis finiront par choisir. Là, les participants se reposent complètement sur leur binôme musicien qui montre ce qu'il faut jouer et comment. Ils observent beaucoup, imitent et reproduisent, mais finissent par gagner en autonomie. Le musicien a un rôle important, celui de tuteur bienveillant : il regarde et corrige constamment la position avec l'instrument, le son, le jeu instrumental, assurant un bon résultat sonore et ainsi une satisfaction immédiate

pour l'apprenti musicien. Au cours de la séance, les participants ont la possibilité d'en essayer plusieurs, d'expérimenter les différentes voix de l'orchestre, et finissent par adopter celui qui leur correspond, qui reflète leur voix intérieure. Une relation étroite commence à s'instaurer avec l'instrument et les intervenants. La pratique de la musique leur procurent des sensations nouvelles (pour certains c'est même une révélation) car jamais ils n'ont eu l'occasion d'écouter ce style de musique et de l'apprécier. À les voir, il y a quelque chose de l'enfant émerveillé par les sons, les instruments, l'orchestre.

Par ailleurs, il nous semble que le Jeu d'Orchestre développe également le chant intérieur. En effet, à force de répéter les différents passages, les participants finissent certainement par chanter intérieurement leur partie. Ils assimilent ce qu'ils doivent jouer, et s'en font une image sonore qui s'inscrit en eux. Alors, l'oreille guide les gestes pour faire sonner et jouer les notes correctement sur l'instrument, vérifiant si c'est juste ou pas. Il y a donc un développement de l'oreille, de la capacité d'écoute et d'autonomie dans le jeu instrumental.

À la fin des séances, il y avait toujours un moment d'échange avec les détenus pendant que l'on rangeait ensemble les instruments. On leur demandait ce qu'ils avaient éprouvé, leurs impressions. Les réponses étaient souvent les mêmes, dont voici les plus récurrentes : « Ça change de la routine » ; « C'est mieux que d'être dans la cellule » ; « Ça fait du bien » ; « On se sent intégrés dans le groupe » ; « Il y a de l'harmonie entre nous tous » ; « On ressent l'instrument et on entend chaque instrument, il y a une communication. » ; « Moi, j'ai apprécié l'accueil, de nous dire bonjour. On n'est pas habitués à être intégrés et acceptés. » ; « J'ai bien aimé » ; « C'est beau ! » ; « On a appris à écouter » ; « merci, c'est un beau cadeau ! » ; « C'est intéressant, ça change. C'est difficile, ça demande du travail. » ; « On n'est pas fatigués. » « J'ai éprouvé des sentiments »...

En effet, au cours de la séance, il est touchant de les voir se transformer: des sourires et des expressions apparaissent sur les visages, les corps s'expriment et se mettent en mouvement, contribuant ainsi à donner de la musicalité – comme de vrais musiciens professionnels – , et nous les encourageons beaucoup et les félicitons. De l'extérieur, grâce à la méthodologie du JDO®, on ne distingue plus qui est détenu ou intervenant musicien. Ce clivage n'existe plus, il n'y a que des musiciens. Le Jeu d'Orchestre fait disparaître les différences pour porter tout le monde sur le même plan d'égalité. L'ensemble des musiciens faisant corps, l'orchestre prend tout son sens en tant que symbole du vivre ensemble, créant une communauté d'individus singuliers sous la tutelle du chef d'orchestre qui, selon Peter Szendy, construit « [...] l'être-ensemble des corps dans la mêlée de leur *collectif*. Ce sont des

*effictions*¹ du corps social et de ses liens. »² Tout cela concourt à la création d'un effet de vie³, au sein du Jeu d'Orchestre. Serait-ce seulement dû à notre disponibilité envers les participants ou à la musique ? Les deux. La part humaine fait beaucoup (notre présence est à la fois rassurante et cadrante), et le milieu musical dans lequel on les plonge procure des effets sensoriels et émotionnels ; nous nous appuyons et nous nous soutenons mutuellement à travers la musique.

10.3.2. Éléments d'analyse

Le Jeu d'Orchestre a eu un impact directement positif, chez la plupart des participants, puisqu'il les a mis en situation de réussite. Il en est résulté alors une meilleure estime de soi (visible dans l'apparence physique) par l'encouragement et la valorisation de la part de l'équipe intervenante. Il nous semble même que pour certains, enfin quelque chose de positif leur arrivait⁴. Nous faisons alors l'hypothèse que cette expérience orchestrale pouvait ouvrir de nouvelles perspectives de vie, du moins elle semble enclencher une prise de conscience que l'on peut devenir autre, encouragée par la notion même de jeu. En effet, selon Johan Huizinga (1872-1945)⁵, le jeu est « [...] *une activité* volontaire qui se développe à l'intérieur de limites temporelles et spatiales déterminées, selon des règles librement consenties mais indispensables, action qui a sa fin en soi et qui s'accompagne d'un sentiment de tension et de joie, de *conscience d'être* « autre » que dans la vie quotidienne. »⁶ Jouer c'est aussi devenir quelqu'un d'autre. D'ailleurs, la langue française définit également le jeu comme une manière de jouer ou de se conduire, ou encore pour parler du jeu d'un sportif, d'un acteur ou d'un musicien pour désigner la façon dont ils pratiquent leur discipline sportive, interprètent un personnage ou une œuvre musicale. Ici, nous proposons aux détenus de prendre le rôle du musicien d'orchestre. D'après Donald Woods Winnicott (1896-1971)⁷, l'enfant ou l'adulte est libre de se montrer créatif lorsqu'il joue : « C'est en jouant, et seulement en jouant, que

1 Ancienne figure de rhétorique qui consiste à exprimer et à façonner avec des mots la forme d'un corps. Ici, il ne s'agit pas de mots mais de corps humains.

2 SZENDY Peter, *Membres phantômes*, Paris, Les Editions de Minuit, 2013, p. 115.

3 MÜNCH Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004.

4 Pour illustrer ce propos, nous renvoyons le lecteur aux documents annexes (p.231) qui reproduisent un échange de correspondance entre deux personnes détenues et moi-même, témoignant de l'effet positif qu'a procuré un atelier du Jeu d'Orchestre mené à la Maison d'arrêt de Valenciennes entre les 17 mars et 14 avril 2014.

5 Historien néerlandais de renommée internationale, J. Huizinga a orienté sa discipline vers un approche anthropologique.

6 HUIZINGA Johan, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, trad. par Cécile Seresia.

7 Pédiatre et psychanalyste britannique qui s'est particulièrement intéressé aux relations entre la mère et le nourrisson.

l'individu, enfant ou adulte, est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité tout entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi. »¹ De là, jouer permet une possible communication et conduit à établir des relations de groupe. Pour Winnicott, cette créativité donne à l'individu le sentiment que la vie vaut la peine d'être vécue² À cet égard, le Jeu d'Orchestre peut favoriser non seulement la (re)découverte de soi, de son intériorité et de sa relation aux autres, mais aussi comment devenir autre. Ainsi, on peut le voir comme une aide pour les détenus à se projeter de manière encourageante sur la vie après la détention, voire montrer comment se reconstruire, reconstruire du lien familial et social. On peut dire qu'à sa façon, le Jeu d'Orchestre contribuait au processus de réinsertion.

Par la musique, nous apprenions d'eux comme ils apprenaient de nous. Par notre intervention, les détenus renouaient avec une sensibilité artistique, musicale, humaine, probablement déjà perdue pour certains avant leur incarcération ou pendant l'enfermement. De leur côté, ils montraient à l'équipe intervenante comment surmonter le milieu carcéral. Même s'ils savaient que nous restions parfois qu'une seule journée, les détenus nous donnaient des conseils pour nous aider à survivre dans ce milieu clos, nous mettant en garde contre un tel ou telles choses. Bien entendu, il n'était pas question de nous leurrer. Nous étions en prison. On ne peut nier que l'attitude de détenus et leur participation à l'atelier du Jeu d'Orchestre devait être intéressée, espérant peut-être une remise de peine pour bonne conduite.

D'autre part, comme nous l'avons expliqué, nos interventions se déroulaient ponctuellement sous trois formes : sur une journée, une fois par semaine durant un mois (Maison d'Arrêt de Douai et de Valenciennes), ou sur une semaine complète (Centre de détention de Bapaume, Établissement Pénitentiaire pour Mineurs de Quiévrechain). Cependant, les durées d'intervention, finalement trop courtes, ne nous ont pas permis un suivi des détenus participants de l'atelier sur le long terme, ce qui a pu être frustrant pour l'équipe intervenante et le personnel pénitentiaire, notamment les CPIP. En effet, dans un contexte carcéral figé, il est difficile de maintenir sur le long terme un atelier qui requiert un nombre d'instrument et de personnes civiles trop important.

Pour les détenus, l'intervention ponctuelle et la pratique orchestrale, telle qu'elle est établie par la méthodologie utilisée, ont pu être également sources de multiples frustrations. Si certains d'entre eux auraient souhaité jouer de la flûte traversière, du hautbois, de la clarinette, du saxophone ou encore du trombone, il ne leur était pas possible de les essayer puisqu'il est

1 WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard/Folio, 1975, trad. par Claude Monod et J.-B. Pontalis, p. 110.

2 *Id.*, p. 125.

difficile, comme décrit plus haut, d'obtenir rapidement un résultat sonore satisfaisant. Aussi, après le temps de notre intervention, il leur est impossible de poursuivre la pratique de la musique à travers l'orchestre, comme de pouvoir jouer d'un instrument de musique dans leur cellule puisque le règlement l'interdit. Enfin, la séparation avec l'équipe intervenante à la fin de la journée d'intervention, et particulièrement lorsqu'il s'agit d'une semaine, leur est parfois difficile dans la mesure où nous avons ouvert des portes (des idées ont germées, des liens humains se sont créés grâce à la pratique musicale) dans leur intériorité tandis que celles extérieures à leur corps sont closes.

C'est pourquoi il aurait été intéressant d'observer leur évolution dans un travail instrumental, musical et interprétatif des œuvres plus approfondi, durant une période plus longue pour, probablement, constater les répercussions positives que cette expérience à la fois technique (dépassement de soi) et sensible (vécue avec le corps) nous a laissé entrevoir.

Néanmoins, il reste évident que la musique, en tant que langage du corps, a un réel impact sur l'être humain, sur son esprit, son âme. L'expression est bien connue : la musique adoucit les mœurs, mais elle fait bien plus. Elle est un facteur de (re)socialisation grâce à l'expérience émotionnelle et affective que procure la musique d'ensemble qui unit les musiciens par un lien spécial.

Si la musique peut avoir un tel impact sur les êtres humains, aussi bien sur le plan individuel (meilleure estime de soi, effet vitalisant, capacité d'écoute développée) que collectif (renforcement des liens affectifs et sociaux), nous devons nous pencher sur le phénomène musical en lui-même et tenter de mieux comprendre ses potentialités transformatrices. Que se passe-t-il lorsque nous écoutons la musique ? Y-a-t-il une différence entre l'écoute et la pratique musicale ? Aujourd'hui, les neurosciences et la neuroesthétique apportent des éléments de réponse à ce sujet qui, selon nous, a pour conséquence de repenser la fonction du musicien dans notre monde contemporain.

QUATRIÈME PARTIE

Les effets physiologiques de la musique sur les êtres humains

Acoustique et anatomie de l'oreille

Depuis la nuit des temps, nous sommes toute notre vie durant baignés dans un environnement sonore permanent. Celui-ci a évolué au fil des millénaires, d'abord dominé par les sons de la nature tels ceux des animaux, de l'eau, du vent, du feu, ou du tonnerre par exemple. À ce tableau sonore originel, de nouveaux sons directement issus des activités humaines et du milieu urbain se sont ajoutés, dont la musique. Il est alors aisé d'imaginer que l'environnement sonore évolue d'une époque à l'autre, particulièrement depuis l'ère industrielle qui connaît le bruit des machines, des moyens de transport et des objets de consommation. De nos jours, notre environnement sonore est encore dominé par certains de ces sons, même si la technologie a permis d'en réduire l'intensité sonore, auxquels se sont ajoutés ceux des nouvelles technologies. Ainsi, nous percevons ce monde sonore grâce à nos oreilles qui transmettent au cerveau une quantité d'information continue à laquelle nous réagissons, même durant notre sommeil.

Cependant, comment tout ce que nous percevons du monde qui nous entoure parvient-il jusqu'à notre organe auditif ? Comment ce dernier traite-t-il ces perceptions ?

11.1. Le phénomène sonore

11.1.1. Aperçu historique

S'il nous paraît commun que le son est une variation de pression, issu d'un objet vibrant, qui se propage dans l'air et perçu par l'oreille, la description de ce mécanisme est le résultat de plusieurs siècles de recherche. En effet, les premières études sur les phénomènes sonores remontent au VI^e siècle av. J.-C. avec l'école pythagoricienne qui s'est intéressée au fonctionnement des cordes vibrantes et a élaboré une échelle musicale¹. Par la suite, Aristote, le philosophe grec Chrysippe (281-208 av. J.-C.), l'architecte et ingénieur Vitruve au I^{er} siècle av. J.-C., ou encore le philosophe romain Boèce (480-524) définissaient déjà le son comme un

1 BRUNEAU Michel, DIDIER André, RISSET Jean-Claude, « SONS - Production et propagation des sons ». In Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 12 juillet 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sons-production-et-propagation-des-sons/>, [consulté le 15/07/2016].

phénomène de nature ondulatoire, c'est-à-dire une perturbation oscillatoire qui se propage à partir d'une source¹. Cette idée est née de l'observation des ondes qui se forment à la surface de l'eau lorsque l'on jette un caillou.

Depuis l'Antiquité, les différentes réflexions menées sur ce sujet aboutirent au xvii^e siècle que le mouvement de l'air, généré par un corps dont la vibration est la source d'un son musical pur, est également vibratoire et de même fréquence que le mouvement du corps lui-même. On doit cette découverte au Père Marin Mersenne (1588-1648) exposée dans son *Harmonie universelle* (1637), à Galileo Galilei (1564-1642) avec son *Discours mathématiques concernant deux sciences nouvelles* (1638), ou encore à Robert Boyle (1627-1691) qui montre en 1660 la nécessité de la présence d'air pour la production et la transmission du bruit². Cependant, à la même époque, Gassendi (1592-1655) défend l'idée que le son est dû à un courant d'atomes émis par l'objet sonore. Il faut attendre le xviii^e siècle pour que la théorie de la propagation sonore accède à sa structure mathématique³ grâce aux travaux d'Isaac Newton (1642-1727) ou de Leonhard Euler (1707-1783) entre autres. En effet, les découvertes de ces scientifiques vont permettre le développement de l'acoustique au xix^e siècle. Par exemple, le physiologiste et physicien allemand Herman von Helmholtz (1821-1894) analyse des sons complexes en s'appuyant sur les travaux de Joseph Fourier (1768-1830) qui en avait préalablement fait l'analyse mathématique. Citons encore les travaux d'Henri Victor Regnault (1810-1878) qui mesure la vitesse de propagation du son dans l'air, de Karl Rudolf Koenig (1832-1901) qui propose pour la première fois la visualisation des vibrations de l'onde acoustique. John William Strutt, Lord Rayleigh (1842-1919) synthétise les connaissances acquises dans son traité *La théorie du son* (1877 et 1885), posant ainsi les bases modernes de l'acoustique.

Après cette brève histoire de l'acoustique, nous nous proposons de décrire plus précisément ce qu'est le son, de comprendre en quoi il se distingue du bruit, pour envisager sa fonction et ses effets chez les êtres humains.

11.1.2. Description

Le son, ou le bruit, est une sensation auditive issue d'un mouvement vibratoire⁴. Pour qu'un son existe, il faut une source qui produit le son, un milieu qui transmet la vibration et

1 *Id.*

2 Il s'agit d'une expérience sur le rayonnement sonore d'une petite horloge enfermée dans une cloche de verre où il fit un vide partiel.

3 *Id.*

4 Source: <http://www.sonorisation-spectacle.org/definition-du-son.html>, [consulté le 11/07/2016].

un récepteur, c'est-à-dire l'oreille et l'ouïe¹. À la fois un organe sensoriel de l'audition et d'équilibre, l'oreille se compose de trois éléments : l'oreille externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne. C'est grâce à cette organe que l'on peut sentir et éprouver des sensations auditives. Parmi les cinq sens (la vue, l'odorat, le toucher, le goût), il renvoie à celui l'« ouïe » qui permet d'entendre, de percevoir les sons.

Tout autour de nous est son, bruit, phénomène que l'on ne peut pas voir. Perçus par l'organe de l'ouïe, ils nous permettent d'appréhender notre environnement, le monde qui nous entoure, tout en réagissant à ceux-ci. En effet, l'organe auditif capte continuellement les différents sons qui nous parviennent et auxquels nous réagissons de différentes façons, nous mettant dans des états émotionnels aussi divers que la nature de ces sons. À leur écoute, ils peuvent nous aider à nous orienter, à nous alerter, à nous faire réagir, sursauter, ou encore nous émouvoir. Cela est le résultat d'une réponse de notre système nerveux et physiologique, qui nous conduit à avoir deux types de réactions que nous nous proposons de qualifier d'instinctive et de sensible. La première renvoie à une réaction « primaire » de défense pour la survie qui passe par la sensation de peur, d'alerte, d'agressivité, qui manifeste une perturbation de notre tranquillité, donc une menace potentielle. Cette réaction auditive primaire est également un moyen de s'orienter dans un environnement donné, aussi bien en milieu naturel qu'en milieu urbain, mais aussi d'orientation, afin de comprendre ce qui se passe pour pouvoir réagir (explosions, grêle, fracas, tonnerre, par exemple). La deuxième, sensible, renvoie aux pleurs, aux rires, à la musique, ou bien aux intonations de la voix des autres qui nous permet de comprendre leurs états émotionnels. À leur écoute, de manière générale, nous ne restons pas insensibles, il se produit une réaction physiologique, et ressentons par empathie l'état émotionnel entendu. Par exemple, lorsque l'on entend quelqu'un rire, nous nous mettons à sourire, voire à rire aussi, nous mettant dans un état de joie et de bien être. Au contraire, lorsque l'on entend quelqu'un pleurer, nous sommes touchés, attristés à notre tour, et nous le ressentons dans notre corps. Par ailleurs, au même titre que les autres sens, l'audition d'un son, quel que soit sa nature, ou d'une musique, peuvent renvoyer à un souvenir passé, agréable comme douloureux, grâce au puissant effet de la mémoire involontaire. Pensons à l'effet de la fameuse madeleine sur le narrateur dans le roman *Du côté de chez Swann* (1913) de Marcel Proust (1871-1922), les sons ou la musique peuvent avoir aussi cette effet de remémoration.

Donc, nous réagissons bien de manière instinctive et sensible aux sons, choses immatérielles et invisibles que l'on connaît grâce à l'ouïe. Selon John Dewey, cela s'explique

1 Notons que l'oreille humaine entend les fréquences situées entre 20 Hz et 20 000 Hz.

par le fait que « la connexion des tissus cérébraux avec l'oreille intéresse une partie du cerveau plus grande que celle relative à n'importe quel autre sens. »¹ Aussi, il ajoute que nous entretenons un rapport à la fois proche et intime avec le phénomène sonore, qui met en vibration tout notre corps². Parce que les phénomènes sonores sont chargés de sens, de messages, ils agissent directement sur notre organisme qui y répond immédiatement de manière sensible (émotion) et intellectuelle (action) ; ils nous indiquent ce qui arrive et ce qui peut arriver, afin de réagir en conséquence selon les circonstances.

« Le son agit directement sur l'organisme comme une commotion. L'ouïe et la vue sont souvent classées ensemble comme les deux sens « intellectuels ». En réalité, la qualité intellectuelle de l'ouïe, quoique énorme, est acquise ; en elle-même l'ouïe est le sens de l'émotion. Sa portée et sa profondeur intellectuelle viennent de son lien avec le langage ; [...]. [...] Les sons peuvent exprimer des émotions directement. Un son est lui-même, de par sa nature propre, menaçant, plaintif, attristant, violent, tendre, soporifique. [...] En raison des connexions de l'ouïe avec toutes les autres parties de l'organisme, un son a plus d'échos et de résonance que les données de n'importe quel autre sens »³

Par ailleurs, cette faculté sensorielle renvoie à une réalité que l'on ne peut pas voir, une matière invisible. Or, pour Platon, seul l'intelligence pure peut espérer contempler les Idées dont le monde matériel n'offre aux sens que de pâles copies⁴. Au XVIII^e siècle, George Berkeley (1685-1753) affirme que si nos sens nous apportent un ensemble de représentations et d'impressions sur le monde, ils ne sauraient nous assurer de l'existence réelle de la matière⁵. Donc, pour lui, les éléments qui composent notre univers – qu'il s'agisse de l'étendue, du mouvement, de la couleur, de la saveur, du son – n'ont aucune existence en dehors de l'idée ou perception que nous en avons⁶. David Hume (1711-1776) affirme aussi que notre rapport au monde est tout entier subordonné à l'expérience. S'il déduit qu'il faut faire confiance aux sens, nous devons nous méfier des inférences liées à l'habitude ou au raisonnement⁷. La posture empirique de Hume montre que le sens dérive du sensible, et que l'idée, le concept est une image affaiblie des impressions sensibles⁸. C'est ainsi qu'Emmanuel Kant (1724-1804) fut l'un des premiers à proposer une théorie de la connaissance fondée sur l'analyse des liens entre le sensible et le rationnel.

1 DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2010, trad. par Jean-Pierre Cometti et al., p. 388.

2 *Id.*, p. 388-389.

3 *Id.*, p. 389-391

4 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 409.

5 *Ibid.*

6 Selon G. Berkeley, seul Dieu est l'unique source de ce qui existe et de ce que nous percevons.

7 *Id.*, p. 409.

8 GUIBET-LAFAYE Caroline, « Histoire de l'esthétique », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Michel BLAY dir., Paris, Larousse, 2003, p. 972.

Cependant, contrairement à la pensée de ces auteurs qui s'appuient sur les cinq sens, Denis Diderot (1713-1784) propose une autre approche de ces facultés sensorielles. Selon le philosophe français, il n'existe pas cinq sens avec une hiérarchisation où la vue et l'ouïe en seraient le sommet, mais un seul sens, le toucher, diversement modifier. Dans sa conception de la musique et du son, Michel Onfray rejoint cette idée originale de présenter les sens : « Autrement dit, nous touchons le monde, nous touchons la matérialité du réel qui est particulière, atomique, avec l'œil, l'oreille et, à égalité, avec la peau, le nez, la bouche... »¹ Selon lui, si les sons, qu'ils soient d'origines humaine ou naturelle, se distinguent par leur immatérialité, ils se doublent d'une hypermatérialité².

« Car le son n'est pas une idée, ni un concept, ni un noumène. C'est une vibration d'ondes. La même logique rend compte du cri du nourrisson, du chant de l'oiseau, du vent dans les arbres de la forêt, du murmure d'un ruisseau ou du fracas des cataractes, de la berceuse de la mère du râle d'un mourant... L'acousticien dit la vérité de la musique, de son essence : vibration mécanique, propagation de son élasticité par le milieu, variation de pression, mécanique ondulatoire, mesure scientifique par sa grandeur logarithmique, le décibel, etc.

De sorte que la musique est une invisibilité agissant par la matérialité des ondes. »³

Enfin, Francis Wolff présente le son comme le résultat d'un événement dû au mouvement d'un corps physique qui entraîne une vibration de l'air, élément nécessaire à la production sonore⁴. Cela dit, l'auteur précise que le son n'est pas toujours audible en citant l'exemple du sourire qui ne fait pas de bruit. Si un lien existe entre son et événement, notion qu'il reprend dans *La philosophie du son* (1994) de Roberto Casati et Jérôme Dokic, cela semble moins évident entre son et objet.

« Les sons ne sont pas des *qualités*⁵ des objets mais des événements. Car ce qui produit le son, ce n'est pas l'objet lui-même, mais le mouvement de l'air ou de quelque autre fluide. [...] Les sons ne nous disent pas comment sont les objets et ne nous disent qu'indirectement *ce qui arrive*, mais ils nous indiquent directement *comment cela arrive*. Les sons, objets propres de l'ouïe, sont, *dans l'ordre des événements*, analogues aux couleurs, objets propres de la vue, *dans l'ordre des choses*. Les sons, du moins les sons audibles, sont donc pour nous des indices des événements. »⁶

Ces événements sonores non seulement nous informent sur ce qui se passe mais nous mettent aussi en alerte, éveille ou réveille en nous à tout moment notre système d'alarme

1 ONFRAY Michel, CLÉMENT Jean-Yves, *La raison des sortilèges : entretiens sur la musique*, Paris, Pluriel, 2015, p. 177-178.

2 *Id.*, p. 25-26.

3 *Id.*, p. 26-27.

4 WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 31.

5 Souligné dans le texte.

6 WOLFF Francis, *op. cit.*, p. 31.

biologique¹. L'univers sonore a donc une dimension émotionnelle, dont on ne peut voir les objets et qui nous oblige d'être à l'écoute, comme l'animal, dans l'attente d'un événement, selon Wolff. Il ajoute qu'à cette tension de l'écoute succède la détente du retour au calme ou à la régularité, à la reconnaissance du familier². À ce propos, il écrit :

« Cette opposition de la tension de l'être vivant face aux événements inattendus et de la détente face aux événements attendus ou au repos du monde est fondatrice de la plupart de nos émotions que nous pouvons éprouver à l'écoute d'une musique. »³

Après ces considérations phénoménologiques autour du phénomène sonore, penchons-nous à présent sur celui-ci à la lumière de la physique.

11.1.3. Définition

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, le son résulte de la vibration d'un corps solide, liquide ou gazeux qui constitue la source sonore, dont l'origine peut être produite par un choc, un frottement, une variation de pression ou encore une stimulation électrique. Cela correspond aux différents sons qui nous entourent au quotidien issu des activités de l'homme, de la nature, de la voix humaine, des instruments de musique. Dès lors, cette vibration, produite par un corps sonore, est transmise à l'air ambiant auquel elle impose une variation de pression sans qu'il y ait déplacement de matière, mais seulement transmission d'énergie de proche en proche. En effet, la vibration provoque le déplacement des particules autour de l'objet qui s'entrechoquent avec les particules voisines pour revenir à leur point de départ. Ces variations de pressions, appelées ondes sonores, sont semblables aux vibrations de la source sonore qui leur a donné naissance. Notons que selon la température de l'air ambiant, le son se propage à des vitesses différentes – plus la température est élevée, plus le son se propage rapidement. À température ordinaire, c'est-à-dire entre 15° et 20), il se déplace de 340 mètres par secondes.

Par ailleurs, et selon sa nature, le son peut avoir des fréquences et des amplitudes variables. C'est ainsi que l'on distingue les sons purs, qui ont une onde de type sinusoïdale, des sons complexes qui ont une onde plus complexe qu'une sinusoïde. Le son se caractérise par son intensité, sa hauteur – c'est-à-dire la différence entre deux notes – son timbre (qualité spécifique d'un son) et sa durée. Grâce à ces caractéristiques, on peut distinguer un son musical d'un bruit. « Un bruit est composé d'une succession rapide et irrégulière de sonorités

1 *Id.*, p. 32.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

distinctes éclatant par secousses, tandis que la sensation musicale apparaît à l'oreille comme un son parfaitement calme uniforme et invariable. »¹ Cette distinction a déjà été décrite par von Helmholtz en 1868. C'est parce que « [...] : la sensation du son est due à des mouvements rapides et périodiques du corps sonore, tandis que celle du bruit est due à des mouvements non périodiques. »²

Enfin, précisons qu'un son musical n'est pas pur mais complexe. C'est un son fondamental qui se décompose en partiels, c'est-à-dire une somme de sons purs, constitués de fréquences appelées harmoniques. Ce sont tous ces éléments qui constituent le timbre spécifique d'un instrument, d'une voix.

Mais à présent, intéressons-nous à l'organe qui rend possible de percevoir la multitude de sons que constitue l'environnement sonore dans lequel nous baignons constamment, d'abord envisager d'un point de vue historique puis anatomo-fonctionnelle.

11.2. L'oreille

11.2.1. Bref historique de son anatomie

À la fois un organe d'audition et d'équilibre, l'oreille a joué un rôle déterminant dans la survie et l'évolution de l'homme. Effectivement, même pendant le sommeil, l'appareil auditif reste toujours en éveil pour nous signaler un danger éventuel. Aussi, il joue un rôle déterminant dans les diverses activités sociales, notamment pour comprendre les informations que l'on nous transmet, ainsi que dans le développement intellectuel de l'homme. Cela dit, cet organe du corps humain est resté longtemps méconnu, malgré une connaissance de ses manifestations pathologiques depuis la plus haute Antiquité³. En effet, c'est avec l'antique civilisation grecque que naissent la médecine scientifique et les premières descriptions de l'oreille⁴. Parmi les scientifiques, le père de la médecine, Hippocrate (~460-~370 av. J.-C.), donne naissance à l'otologie⁵ – il découvre le tympan et les cavités osseuses qui se trouvent

1 LIÉGEOIS-CHAUVÉL Catherine, LAGUITTON Virginie, CHAUVÉL Patrick, « Le traitement musical au niveau du cortex auditif », *Le cerveau musicien*, Bernard LECHEVALIER, Hervé PLATEL, Francis EUSTACHE, Bruxelles, De Boeck, 2010, p. 47.

2 *Id.*

3 CONRAUX Claude, « Histoire de l'anatomie de l'oreille », *Imagerie de l'oreille et de l'os temporal. 1 : Anatomie et imagerie normales*, Francis VEILLON et al., Cachan, Lavoisier-Médecine Sciences Publications, 2013, p. 3-9.

4 Alcméon découvre en 600 av. J.-C. chez la chèvre un canal réunissant l'oreille à la bouche. Il s'agit de la trompe d'Eustache, organe décrit vingt siècles plus tard par Bartolomeo Eustachi (mort en 1574) et nommé ainsi par Antonio Maria Valsalva (1666-1723). Empédocle (~490-~430 av. J.-C.) découvre le labyrinthe qu'il décrit comme un cartilage en forme d'escargot qui capte le son. Erasistrate (~320-~250 av. J.-C.) décrit le nerf auditif jusqu'à sa terminaison dans le tronc cérébral.

5 Branche de la médecine qui étudie l'oreille et ses maladies.

derrière cette membrane. Les premières découvertes anatomiques n'ont pu être vérifiées et poursuivies durant le Moyen-Âge en raison de l'interdiction de disséquer les humains qui prévalait chez les Chrétiens et les Arabes.

À la Renaissance, on assiste à un renouveau de l'anatomie permettant l'acquisition de nouvelles connaissances. Durant cette période, parmi d'autres découvertes importantes, ont décrit pour la première fois la chaîne des osselets grâce aux travaux de Jacopo Berengario Carpi (1470-1550), André Vésale (1514-1564) et Giovanni Filippo Ingrassia (1510-1580). Gabriel Fallope (1523-1562) découvre le processus lenticulaire de l'enclume, décrit la corde du tympan, les canaux semi-circulaires et le canal du nerf facial.

Le XVII^e siècle est l'âge d'or de la science. Avec l'invention du microscope, Marcel Malpighi (1628-1694) fonde l'anatomie microscopique à Bologne, permettant de nouvelles découvertes. À titre d'exemple, citons celles d'Antoine-Marie Valsalva (1666-1723). Considéré comme le père fondateur de l'anatomie et de la physiologie de l'oreille, il publie en 1705 son *Traité de l'oreille* où il distingue trois cavités dans l'oreille, à savoir le conduit auditif externe et le pavillon, la caisse du tympan, et le labyrinthe. Il signale également la présence de liquide dans l'oreille interne, décrit la veine occipitale, et nomme la trompe d'Eustache. Il est à noter que les travaux de Joseph Guichard du Verney (1648-1730) ont fait progresser l'otologie, notamment grâce à son *Traité de l'organe de l'ouïe* (1683), qui est resté une référence durant deux siècles¹.

Le siècle des Lumières assiste également à des découvertes menant à une meilleure connaissance de l'organe auditif et ses pathologies. Jean-Baptiste Morgagni (1682-1771) étudie les surdités, tandis que Domenico Cortugno (1736-1822) découvre les liquides de l'oreille interne. Cependant, le XIX^e siècle marque la naissance de l'otologie en tant que discipline médicale. Ainsi, plusieurs écoles étudiant cette discipline émergent dans différents pays, faisant avancer les connaissances, et particulièrement durant la deuxième moitié de ce siècle grâce au développement de la micro-anatomie de l'oreille. Par exemple, Marie-Jean-Pierre Flourens (1794-1867) démontre qu'une lésion des canaux semi-circulaires entraîne un déséquilibre ; Alfonso Marchese Corti (1822-1888) décrit l'organe qui porte son nom et Ernst Reissner (1824-1878) le canal cochlaire en 1851 ; ou encore Otto Friedrich Carl Deiters (1834-1863) qui découvre les cellules ciliées internes. Au XX^e siècle, la chirurgie de l'oreille se développe et les technologies de radiographie, dans un premier temps, puis, de nos jours, l'imagerie numérique moderne permettent une connaissance plus précise de l'anatomie de

1 GANDOLFO Gabriel, DESCHAUX Olivier, « Histoire de la découverte du cerveau et l'évolution des méthodes d'exploration », *Biologie Géologie 2010-3*, 2010, p. 180.

l'oreille et de ses pathologies.

11.2.2. Description et fonctionnement

L'oreille est composée de trois parties : l'oreille externe, l'oreille moyenne et l'oreille interne. L'oreille externe est faite du pavillon et du conduit auditif externe. Elle capte les sons qui nous entourent vers le conduit auditif. Au fond de celui-ci, c'est l'oreille moyenne, constituée de la caisse du tympan, des cavités mastoïdiennes et de la trompe d'Eustache. La caisse du tympan correspond à l'espace qui se trouve entre le conduit auditif externe et l'oreille interne, limitée par la membrane du tympan qui sépare l'oreille externe de l'oreille moyenne. Remplie d'air, elle contient la chaîne des osselets. C'est un ensemble de deux muscles et trois petits os (marteau, enclume, étrier) qui permet la transmission des vibrations du tympan jusqu'au liquides de l'oreille interne. La trompe d'Eustache a pour fonction d'équilibrer les pressions de part et d'autre du tympan. Cet équilibre des pressions s'établit grâce au passage de l'air dans la trompe d'Eustache, et donc dans l'oreille moyenne au cours de chaque mouvement de déglutition. Quant à l'oreille interne, également appelée le labyrinthe, elle est composée de la cochlée – organe destinée à l'audition qui transforme les informations mécaniques captées de l'extérieur en signaux nerveux – et du vestibule qui est responsable de l'équilibre.

Après ces considérations anatomiques, penchons-nous à présent sur le mécanisme de l'audition. Pour cela, à des fins de clarté, nous reproduisons un large extrait du premier chapitre de l'ouvrage dirigé par Emmanuel Bigand¹, *Le cerveau mélomane*, qui en donne une description éclairante :

« Chaque son parvenant à l'oreille entre dans le pavillon et se propage dans le conduit auditif où il rencontre le tympan. Les vibrations de l'onde sonore mettent en mouvement le tympan lié à trois petits os, nommés osselets : le marteau, l'étrier et l'enclume. Ces premières étapes amplifient les vibrations qui atteignent la cochlée, l'organe récepteur de l'audition. C'est la cochlée qui permet de transformer les vibrations acoustiques en impulsions nerveuses véhiculées par le nerf auditif.

L'étrier transmet ses vibrations au liquide qui emplit la cochlée, et chaque vibration, caractérisée par sa fréquence et son intensité, circule dans la spirale de la cochlée. Sous l'effet des mouvements du fluide, la membrane basilaire qui tapisse l'intérieur de la cochlée se déforme. Or, cette membrane porte des cellules ciliées. Les cils bougent au gré des déformations que subit la membrane basilaire, ce qui a pour conséquence d'ouvrir ou de fermer des canaux ioniques. Ainsi, les cellules ciliées transforment les vibrations en messages électriques, circulant dans le nerf auditif. La membrane basilaire réagit à toutes

1 Professeur de psychologie cognitive, membre de l'Institut universitaire de France, E. Bigand dirige le Laboratoire d'étude de l'apprentissage et du développement, UMR 5022, à l'Université de Bourgogne, à Dijon.

les fréquences audibles. »¹

Par ailleurs, les travaux du médecin et chercheur français Alfred Tomatis (1920-2001) en oto-rhino-laryngologie autour des troubles de l'audition et du langage, menés dans les années 1950, auraient mis en évidence le rôle primordial d'une bonne écoute dans le bon développement de l'être humain². En effet, l'oreille capte un nombre incroyable d'informations sensorielles qui stimulent notre cerveau, et ayant un impact sur le corps. Cependant, A. Tomatis distingue deux façon de percevoir les sons : entendre, qui renvoie à une attitude passive dans le traitement de notre environnement sonore, et écouter, qui est une attitude participative et ouverte sur le monde sonore. Dès lors, il attribut à l'oreille trois fonctions importantes : équilibration, dynamisation et écoute³. La première, décrite plus haut, joue effectivement un rôle dans la coordination des muscles moteur du corps et dans le maintien de l'équilibre corporel. La deuxième fonction de l'oreille, la dynamisation, est assurée par la cochlée qui, en percevant des fréquences aiguës, recharge le cerveau en énergie et l'aide à se mieux se concentrer. Ainsi, 90% de l'énergie dont a besoin le cerveau serait apportée par des sons, le reste provient de l'alimentation⁴. Enfin, l'écoute qui permet d'être attentif et ouvert non seulement à notre environnement sonore mais aussi aux autres ; une mauvaise écoute peut compromettre l'équilibre du corps et le dynamisme du cerveau. C'est à partir de ces éléments qu'A. Tomatis a élaboré une méthode de stimulation sensorielle sonore qui consiste à rééduquer l'écoute, notamment avec la musique de W. A. Mozart. Grâce à des filtres sonores diffusé par un casque qui permet de faire vibrer les os du corps, la méthode vise à faire travailler les muscles de l'oreille afin d'améliorer leurs capacités de transmission et de message sonore. Sujette aux controverses, elle permettrait d'aider les personnes souffrant de problèmes relatifs à la voix, à l'écoute, de l'apprentissage et de la communication, des troubles affectifs, émotionnels et moteurs, ou encore les troubles envahissants du développement⁵.

Quoiqu'il en soit, si nous pouvons entendre le monde qui nous entoure, c'est grâce à notre appareil auditif. Après la description anatomique et fonctionnelle de cet organe, penchons-nous sur la suite du chemin que parcourt l'information sonore vers un autre organe tout aussi

1 BIGAND Emmanuel dir., *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, « Cerveau&Psycho », 2013, p. 15-16.

2 « Alfred Tomatis », *Wikipedia*, disponible via https://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Tomatis, [consulté le 11/07/2016].

3 GAUJARENGUES Thierry, TOMATIS Grégoire, « La méthode Tomatis, rééduquer l'oreille », *Biocontact*, Décembre 2010, disponible via <http://www.tomatis.com/uploads/fckeditor/default/files/BC208%20D-Gr%C3%A9goire%20Tomatis%20M%C3%A9thode.pdf>, [consulté le 11/07/2016].

4 Source : Centre MOZARTIS de Mulhouse http://www.dyslexie-mozartis.com/fonctions_oreille.htm, [consulté le 11/07/2016].

5 GAUJARENGUES Thierry, TOMATIS Grégoire, *op. cit.*

indispensable à son traitement, le cerveau.

La musique au regard de la neurologie

À la fois fascinant et mystérieux, le cerveau humain fut depuis l'Antiquité l'objet de nombreux débats. Les premiers concepts de cerveau et ses premières descriptions anatomiques remontent à l'Antiquité grecque. Au Moyen-Âge, l'interdiction formelle de disséquer mit un frein aux études anatomiques du corps humain, notamment pour des raisons religieuses. Le ^{xvi}^e siècle marque le retour aux études anatomiques, mais c'est aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles que les connaissances anatomiques et fonctionnelles vont se développer. Au ^{xix}^e siècle, la phrénologie amène à considérer le cerveau comme le centre actif de toute connaissance et de toute émotion, avec une spécialisation des aires. Les études anatomo-cliniques se développent et font avancer les connaissances sur les fonctions du cortex. Au ^{xx}^e siècle, on découvre la plasticité cérébrale. Depuis une dizaine d'années, les technologies d'imageries modernes nous aident à mieux comprendre le fonctionnement du cerveau. Objet d'étude devenu fondamental, c'est l'un des grands défis de la neurobiologie moderne. En effet, structure vivante la plus complexe du corps humain, nous commençons à peine à comprendre plus précisément certains phénomènes complexes. Étant le siège des fonctions intellectuelles et sensibles, il a pour rôle de coordonner tous les organes et de permettre aux individus d'agir sur leur environnement. Autrement dit, c'est un organe qui perçoit, pense et agit. Le cerveau est alors responsable de nos comportements et interactions avec les individus. Dès lors, l'idée que le cerveau est à la base de tout ce que l'être humain peut faire, penser, inventer et créer, des chercheurs ont ouvert la voie à de nouveaux champs de recherches ayant pour ambition d'éclairer les sciences humaines et sociales grâce aux neurosciences. Ainsi, la neuroesthétique cherche à mettre au jour les processus neuronaux impliqués dans l'expérience artistique. Serait-ce que les muses ne sont qu'un ensemble complexe de structures neuronales ?

12.1. Le cerveau humain

Organe le mieux protégé, le cerveau se situe dans la boîte crânienne où il baigne dans le liquide céphalo-rachidien, et recouvert d'une enveloppe protectrice appelée les méninges. Il est formé de deux hémisphères cérébraux droit et gauche, réunis par le corps calleux (réseaux de fibres), et du cervelet qui se situe à la base du cerveau, responsable de l'équilibre du corps et de la coordination des gestes. La surface extérieure du cerveau, qui correspond à la surface de chaque hémisphère, plissée, est faite de substance grise appelée cortex cérébral. Cette matière grise est l'endroit où sont prises les décisions, a pour fonction le stockage des informations, c'est le siège de notre pensée. Elle est composée d'un grand nombre de corps cellulaires neuronaux.

En dessous du cortex, on trouve la substance blanche qui forme la partie interne du cerveau, composée de millions de groupes d'axones, les fibres nerveuses, qui connectent les neurones en réseaux fonctionnels dans les différentes régions du cerveau.¹ Elle joue un rôle dans l'apprentissage et la mémoire, puisque cette quantité de matière blanche change lorsque l'on apprend ou pratique un instrument de musique.² À l'intérieur, on trouve le corps calleux, le thalamus, l'hypothalamus et le cervelet. Le thalamus reçoit les informations sensibles et sensorielles, les analyse avant de les transmettre au cortex cérébral. L'hypothalamus est impliqué dans le contrôle de la faim, de la soif, dans le sommeil ou encore les émotions. Toutes ces structures sont constituées de cellules nerveuses, tout comme l'ensemble de notre organisme, appelées neurones, unités fonctionnelles à l'origine des différentes fonctions que réalise le système nerveux. Notre cerveau reçoit des messages du monde extérieur par l'intermédiaire des organes de nos sens, et ces informations passent par les neurones. Ils sont ainsi les cellules de base du tissu nerveux capables de recevoir, d'analyser et de produire des informations sous forme de signaux électriques. C'est l'unité fonctionnelle du système nerveux.

Le cerveau est très organisé. Il est composé de plusieurs parties ayant chacune un rôle spécifique, tout en étant complémentaires avec d'autres. Chaque hémisphère se divise en quatre zones appelées lobes. On distingue le lobe frontal, le lobe pariétal, le lobe temporal et le lobe occipital. Les fonctions du cerveau sont réparties entre ces lobes qui ont leurs propres fonctions. Le lobe frontal a une fonction cognitive et est impliqué dans la parole, le langage, le raisonnement, la mémoire, la prise de décision, la personnalité, le jugement, la motricité. Le

1 FIELDS R. Douglas, « Le rôle inattendu de la matière blanche », *La recherche* n°449, texte disponible via <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/4-role-inattendu-matiere-blanche-01-02-2011-70185>, [consulté le 19/08/2014].

2 *Id.*

lobe pariétal a pour fonction le toucher et la sensibilité, mais il est impliqué dans la lecture, le repérage dans l'espace, la sensibilité, la sensation, le repérage de la posture du corps. Le lobe temporal a pour fonction l'audition et l'olfaction, comme il concerne aussi le langage, la mémoire, l'émotion, le goût, l'olfaction, l'audition. Enfin, le lobe occipital a pour fonction la vision. Les lobes sont divisés en aires fonctionnelles. On trouve les aires motrices dans le lobe frontal, les aires auditives et olfactives dans le lobe temporal, les aires visuelles dans le lobe occipital. Les aires tactiles, gustatives et sensitives se situent dans le lobe pariétal.

Ainsi, tout ce que nous faisons, pensons, disons, ressentons, touchons, entendons ou voyons est le résultat du cerveau qui traite simultanément toutes informations provenant du corps et de son environnement immédiat, à travers un réseau neuronal spécifique selon l'origine des stimuli. Après ces considérations anatomiques et fonctionnelles, nous allons détailler comment le cerveau traite les données de l'appareil auditif, et plus particulièrement celles de la musique, avant de comprendre comment l'art des sons agit et transforme le cerveau humain.

12.2. Comment le cerveau traite-t-il la musique ?

Si les scientifiques sont désormais capables de mesurer et de constater comment le cerveau réagit à l'écoute de la musique, c'est grâce aux progrès des techniques d'imagerie médicale comme la tomographie par émission de positons¹, plus communément appelée scanner, la tomographie par émission de positons² (TEP), ou encore la résonance magnétique nucléaire³ (RMN). Ainsi, une cartographie de notre cerveau s'affine au fur et à mesure des découvertes, et notamment la dernière dirigée par Matthew F. Glasser qui divise le cerveau en 180 aires, dont 97 nouvelles⁴.

Comme nous l'avons vu précédemment, les vibrations sonores, provenant d'un corps ayant la capacité de vibrer, parviennent à l'oreille, entrent dans le pavillon et se propagent dans le conduit auditif faisant vibrer le tympan⁵. Celui-ci met alors en mouvement l'ensemble des osselets : le marteau, l'étrier et l'enclume qui amplifient les vibrations pour atteindre la cochlée, organe récepteur de l'audition. Elle transforme les vibrations acoustiques en impulsions nerveuses véhiculées par le nerf auditif. L'intérieur de la cochlée est tapissé de

1 Permet d'observer des organes ou des tissus en 3D

2 Permet de visualiser le fonctionnement du cerveau.

3 Donne des coupes anatomiques très précises.

4 GLASSER Matthew F et al., « A multi-modal parcellation of human cerebral cortex » [en ligne], *Nature* n°536, 171-178, 20 juillet 2016, mis en ligne le 11 août 2016, disponible via <http://www.nature.com/nature/journal/v536/n7615/full/nature18933.html>, [consulté le 12/08/2016].

5 Tout ce paragraphe s'appuie sur : BIGAND Emmanuel dir., *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, 2013.

cellules ciliées qui captent des fréquences précises et envoient des impulsions électriques qui sont transmises par ces cellules ciliées et le nerf auditif. Le signal sonore se dirige alors vers le cortex cérébral *via* plusieurs relais.

Le premier de ces relais est le noyau cochléaire, situé dans le tronc cérébral, qui décode les informations provenant de la cochlée comme l'intensité et divers paramètres temporels¹. Ensuite, le signal sonore passe par le complexe olivaire, où les informations issues des deux oreilles sont comparées², et poursuit par le noyau du lemniscus latéral, dont le complexe ventral est impliqué dans l'analyse d'un son complexe, notamment dans le langage³. Il continue son chemin en passant par le colliculus inférieur, constitué du cortex externe et dorsal – dont les neurones seraient impliqués dans l'analyse complexe de l'information auditive comme le langage et dans l'identification de nouveaux sons – et d'un noyau central qui participe à l'analyse des fréquences sonores et décode les différences interaurales (différences entre les deux oreilles) d'intensité et de temps. Par ailleurs, les neurones du colliculus inférieur sont impliqués dans la localisation de la source sonore en fonction des plans horizontaux et verticaux⁴. Enfin, avant d'arriver dans le cortex, le signal sonore est encore traité par le corps genouillé médian du thalamus qui a une importance fonctionnelle avec des neurones ayant des propriétés intégratives de fréquence, d'intensité et de temps⁵. Il est à noter que le signal sonore passe également par le cervelet, impliqué dans le traitement du rythme et des émotions. Après avoir traversé tous ces relais, le signal est dirigé vers le cortex auditif, situé dans le lobe temporal, où il est traité par les différentes aires. Chaque aire auditive reçoit des signaux des deux oreilles.

Grâce à l'imagerie médicale, on peut observer les zones activées dans le cerveau à l'écoute de la musique. S'appuyant sur la découverte de Claude Roy et de Charles Sherrington (1857-1852) en 1890 que les fonctions supérieures du cerveau modifient localement le débit sanguin, les neurologues cherchent à observer cette modification dans une zone précise du cortex suite à l'accomplissement d'une tâche donnée.

« Lorsqu'une aire cérébrale participe à l'exécution d'une tâche (faire tourner mentalement un objet, faire un calcul mental, repérer une couleur parmi d'autres), les neurones de cette zone et ceux avec lesquels elle est reliée sont activés. Leurs connexions, les synapses,

1 GIL-LOYZAGA Pablo, « Tronc cérébral », In PUJOL Rémy, *Voyage au centre de l'audition* [en ligne], date de dernière mise à jour le 27/08/2013, disponible *via* <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif/tronc-cerebral>, [consulté le 05/07/2016].

2 BIGAND Emmanuel dir., *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, 2013, p. 17.

3 GIL-LOYZAGA Pablo, « Lemniscus latéral et colliculus inférieur », In PUJOL Rémy, *Voyage au centre de l'audition* [en ligne], date de dernière mise à jour 27/08/2013, disponible *via* <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif/tronc-cerebral>, [consulté le 05/07/2016].

4 *Id.*

5 GIL-LOYZAGA Pablo, « Lemniscus latéral et colliculus inférieur », *op. cit.*

échangent des informations. Cette activité consomme de l'énergie. Les petites artères irriguant les régions concernées du cerveau se dilatent pour apporter un surcroît d'oxygène : toute activité cérébrale se traduit par une augmentation du débit sanguin. »¹

Cela est possible à l'aide d'une « molécule-marqueur », de l'eau faiblement radioactive, dont la concentration dans le sang reflète le débit sanguin afin d'observer de l'extérieur l'activité siégeant à l'intérieur du crâne². Lorsque l'on observe le cerveau traiter l'écoute de la musique, les images médicales révèlent que ce traitement ne se fait pas dans une seule région spécifique, mais bien dans plusieurs parties et simultanément sur tout le cerveau, que les spécialistes ont tôt fait de nommer « symphonie neuronale ». En effet, d'après Isabelle Peretz et Robert Zatorre, la musique n'est pas uniquement traitée par l'un des hémisphères, mais par les deux³, où les aires de chacune d'elles jouent un rôle spécifique dans l'analyse du discours musical. De fait, la musique est très complexe de part les différents paramètres qui la constituent, à savoir le rythme, la hauteur, la durée, le timbre, l'intensité, la mélodie. Le cerveau traite et décode chacun de ces paramètres séparément à différents endroits, pour ensuite les reconstituer. C'est ainsi que le ton est traité par un ensemble neuronal, le tempo par un autre, le timbre un troisième, etc. Au décodage et à la compréhension du discours musical s'ajoutent la participation de différentes parties du cerveau impliquées dans la mémoire, l'attention, les émotions, le cortex moteur ou encore dans les facultés motrices, les régions auditives, dont certaines sont communes au langage.

Plus précisément, le rythme est traité dans l'hémisphère gauche et par de nombreux systèmes sous-corticaux situés dans les ganglions de la base ou encore le cervelet. Le lobe temporal gauche joue un rôle dans la reconnaissance des paroles chantées. L'encodage et la reconnaissance des mélodies sont traitées par le lobe temporal droit et le cortex frontal droit. L'identification de l'œuvre entendue se fait aussi dans l'hémisphère gauche, ainsi que la hauteur des sons et des rythmes. Le traitement et la discrimination des timbres dans le lobe temporal droit (Samson et Zatorre). L'hémisphère droit se charge du contour mélodique, de l'aspect émotionnel et affectif de la musique. À ce propos, R. Zatorre et son équipe suggèrent que les réactions émotionnelles à la musique procèdent d'un réseau neuronal très étendu, commun aux régions corticales et sous-corticales, reposant probablement sur des mécanismes physiologiques très spécifiques⁴. Rappelons que les zones médianes du cerveau sont responsables de la perception des émotions profondes, notamment l'amygdale. Selon Oliver Sacks, c'est une douzaine de réseaux dispersés dans tout le cerveau qui sont simultanément

1 MAZOYEZ Bernard, « L'imagerie cérébrale : IRM et TEP », *Pour la science* n°302, Décembre 2002, p. 42-49.

2 *Ibid.*

3 LECHEVALIER Bernard, *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 59

4 SACKS Oliver, *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*, Paris, Édition du Seuil, 2012, p. 383.

impliqués dans le traitement de la musique¹. Au final, l'ensemble du processus de perception et de traitement du message musical que nous venons de décrire, après restitution de l'ensemble, se fait en trente millisecondes.

12.3. Effets de la musique sur notre cerveau

D'autre part, des études ont montré que l'écoute et la pratique de la musique entraîne des réorganisations anatomiques et fonctionnelles du cerveau². Elles ont aussi montré que la musique développe nos capacités cognitives, intellectuelles, motrice et stimule notre cerveau, en particulier si l'on pratique un instrument, tout en contribuant au développement de l'intelligence émotionnelle et des circuits neuronaux associés³. De plus, il a été récemment découvert que la pratique de la musique peut aussi changer physiquement notre cerveau⁴. Or, longtemps les neurobiologistes pensaient que les connexions neuronales restaient figées à partir de l'âge adulte. Seulement, les dernières découvertes à ce sujet prouvent le contraire :

« Aujourd'hui, on sait que durant toute la vie, les interactions avec l'environnement modifient les connexions entre neurones existant, et [...] que de nouveaux neurones peuvent même être produit chez l'adulte (alors que l'on a longtemps cru que le « capital neurones » était figé à la naissance et que nous ne pouvions qu'en perdre au fil des ans). Lorsqu'une interaction se répète assez souvent, ces nouvelles connexions entre neurones, que l'on nomme synapses, se stabilisent, ce qui consolide les nouveaux acquis, les connaissances, les souvenirs. [...] Ne sont conservées que les informations pertinentes pour le sujet, qui sont généralement répétées, consolidées, renforcées»⁵

C'est ce que l'on appelle la neuroplasticité. C'est un processus neurogène qui s'observe essentiellement chez les mammifères, lié à la capacité du tissu nerveux de changer ses propriétés réactives en fonction de la nature des stimulation qu'il reçoit⁶. Elle repose aussi sur des mécanismes proches de ceux qui gèrent le développement du système nerveux⁷. Pour Claude-Henri Chouard, la plasticité cérébrale est bien une :

« [...] transformation des fonctions et des connexions intercérébrales, permettant au sujet de pallier une situation inhabituelle, en la compensant de manière plus ou moins satisfaisante pour le reste de l'organisme. C'est un phénomène

1 SACKS Oliver, *op. cit.*, p. 11.

2 BIGAND Emmanuel, « Le musique rend-elle intelligent ? », *Le cerveau mélomane*, Emmanuel Bigand dir., Paris, Belin, 2013, p.77-86.

3 *Ibid.*

4 SCHÖN Daniele, « Pratique musicale et plasticité cérébrale », *Le cerveau mélomane*, Emmanuel BIGAND dir., Paris, Belin, 2013, p.87-98.

5 *Ibid.*

6 CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009, p. 250.

7 *Ibid.*

d'adaptation. Il permet à l'organisme de compenser un déficit et d'y survivre. »¹

En effet, des expériences prouvent que l'apprentissage de la musique conduit à une réorganisation anatomique et fonctionnelle du cerveau. L'imagerie révèle que le planum temporal, impliquée dans la mémoire verbale², est plus développé chez les musiciens que chez les non-musiciens, ainsi que dans le cortex moteur on constate une augmentation dans les zones qui commandent le mouvement des doigts et de la main³. À cela s'ajoute la coordination des doigts et des mains qui nécessite une transmission importante d'un hémisphère à un autre, chaque main étant contrôlée par l'hémisphère controlatéral, ce qui a pour conséquence l'augmentation du volume des fibres au niveau du corps calleux chez les musiciens, structure qui permet aux deux hémisphères de communiquer. Par ailleurs, on constate la production de nouveaux neurones, même chez un adulte débutant. Il est donc possible d'apprendre à jouer d'un instrument quelque soit l'âge, dans la mesure où notre cerveau est malléable et réagit vite à la nouveauté.

En plus d'agir sur les circuits cérébraux impliqués dans la musique, cet art favorise l'apprentissage et l'expression du langage, des langues étrangères, renforce les liens émotionnels entre les membres d'un groupe, c'est-à-dire le lien social⁴. Il développe également les capacités d'écoute, l'écoute des autres, équilibre nos émotions, améliore nos performances motrices et de raisonnement, agit sur notre rythme cardiaque, sur le flux sanguin. Ainsi, la musique a un pouvoir physiologique qui est capable d'agir sur nos émotions, voire de changer notre humeur. En effet, l'écoute d'une musique agréable, qui nous plaît, le circuit du plaisir et de la récompense s'active et sécrète différentes substances comme la dopamine (neuromédiateurs⁵ du plaisir), la sérotonine (impliqué dans plusieurs fonctions physiologiques comme le sommeil, l'agressivité, les comportements alimentaires et sexuels, ainsi que dans la dépression⁶), l'endorphine qui a des propriétés analgésiques semblables à celles de la morphine⁷ et agit comme un anti-dépresseur⁸. En effet, certaines musiques ont la capacité de faire diminuer la concentration sanguine du cortisol, l'hormone du stress⁹ alors que

1 *Id.*, p. 249.

2 BIGAND Emmanuel, « Le musique rend-elle intelligent ? », *op. cit.*, p.77-86.

3 SCHÖN Daniele, « Pratique musicale et plasticité cérébrale », *op. cit.*, p. 87-98.

4 Cf. le chapitre « Conscience et interaction sociale » dans CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 243-251.

5 Appelés également neuromédiateur, c'est une substance chimique de l'organisme permettant aux cellules nerveuses de transmettre leurs messages (source: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/neurotransmetteur/14798>).

6 Source: http://lecerveau.mcgill.ca/flash/d/d_08/d_08_m/d_08_m_dep/d_08_m_dep.html

7 Source: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/endorphine/12788>

8 LEMARQUIS Pierre, « La musique rend-elle heureuse ? » [en ligne], disponible via <http://www.thinkovery.com/la-musique-rend-elle-heureux>, [consulté le 12/07/2016].

9 BIGAND Emmanuel dir., *le cerveau mélomane*, Paris, Belin, 2013, p. 64.

d'autres, au contraire, vont avoir un effet énergisant en libérant de l'adrénaline¹.

Par ailleurs, R. Zatorre et ses collaborateurs ont démontré que le cortex auditif est presque autant activé lorsque l'on imagine une mélodie, que si nous l'écoutions réellement, stimulant également le cortex moteur². Cependant, cette capacité doit être distinguée de l'imagination musicale involontaire, lorsque une ou plusieurs mélodies nous viennent à l'esprit sans que l'on y pense³. Phénomène universel, la plupart d'entre nous entendons toujours de la musique intérieurement⁴. O. Sacks explique que ces hallucinations musicales résultent d'un besoin perpétuel d'activité du cerveau qui se stimule lui-même en hallucinant s'il ne reçoit pas sa dose de stimuli habituelle⁵. Il se trouve même que, selon Jean-Pierre Changeux, l'on peut percevoir la musique de façon inconsciente, comme pendant le sommeil par exemple⁶. Ainsi, « [...] l'écoute et l'expression musicale représentent une propriété physiologique qui n'appartient qu'à l'homme, au même titre que la parole, et qui lui est indispensable [...] », nous éclairant sur la part importante qu'occupe la musique dans nos vies, expression d'un « [...] besoin physiologique immémorial, dont l'humanité – fait très nouveau – commence aujourd'hui seulement à prendre conscience. », d'après C.-H. Chouard⁷.

Aujourd'hui, nous connaissons davantage les répercussions multiples de la musique sur le cerveau et le corps. C'est à ce titre que les professionnels de la santé en milieu hospitalier, les institutions de soins, les organismes sanitaires ou médicaux-sociaux, se tournent vers la musique pour ses vertus thérapeutiques. Même si elles sont connues depuis l'Antiquité, le rationalisme scientifique occidentale a quelque peu occulté le recours à la musique comme moyen thérapeutique. Depuis, les cliniciens observent dans le cas de certaines pathologies que la musique contribue à sa façon au rétablissement des patients. Par exemple, elle favorise la rééducation cognitive et émotionnelle de personnes victimes d'accidents vasculaires cérébraux, qui génèrent des lésions cérébrales, grâce à une thérapie basée sur le chant et le rythme, permettant ainsi une récupération encourageante de la parole. L'équipe de Teppo Särkämö du Centre de recherche sur le cerveau à Helsinki ont été les premiers à montrer que l'écoute régulière de la musique aide les personnes victimes d'un A.V.C. à récupérer un fonctionnement émotionnel et cognitif normal⁸. En Allemagne, la méthodologie développée

1 LEMARQUIS Pierre, « La musique rend-elle heureuse ? »[en ligne], disponible via <http://www.thinkovery.com/la-musique-rend-elle-heureux>, [consulté le 12/07/2016].

2 SACKS Oliver, *Musicophilia, la musique, le cerveau et nous*, p. 57.

3 *Id.*, p. 58.

4 *Id.*, p. 65.

5 *Id.*, p. 82.

6 Emission France Culture du 26/12/2014 « Comment la musique agit-elle sur notre cerveau ? », Michel Alberganti.

7 CHOUARD Claude-Henri, *op. cit.*, p. 363-364.

8 BIGAND Emmanuel, *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, 2013, p.119.

par l'ancienne chanteuse d'opéra Monika Jungblut, appelée SIPARI (Singen Intonation Prosodie Atmung¹ Rhythmus Improvisation), permet de traiter les troubles neurologique de la parole et du langage comme l'aphasie², l'apraxie de la parole³, dysarthrie⁴. Elle pour objectif de traiter, par le chant et le rythme, l'amélioration linguistique, moteur et les fonctions cognitives, aider les processus de la parole moteur et aussi la planification et la performance de séquençage qui constitue la base des processus linguistiques systématique⁵. Ainsi, par la hauteur des sons, les mélodies et les rythmes, éléments musicaux que l'on retrouve dans la parole, on réactive aussi le langage. Par ailleurs, apprendre et écouter de la musique peut avoir des effets bénéfiques dans certains cas de dyslexie⁶. Aussi, comme dit plus haut, à l'écoute d'une musique qui nous est agréable, le cerveau sécrète de l'endorphine qui se caractérise par ses propriétés analgésiques. Pour les individus atteints de douleurs chroniques, elle peut ainsi agir sur la perception de celle-ci en l'atténuant, et même la faire disparaître.

Enfin, la musique a des effets encourageants chez les personnes atteintes par la maladie de Parkinson⁷ ou d'Alzheimer. À l'écoute d'un morceau entraînant comme le tango ou la salsa, on constate que les parkinsoniens améliorent leur marche et leur élocution. La stimulation rythmique semble réactiver leur système moteur⁸. D'autre part, leur humeur s'améliore grâce à la stimulation des circuits du plaisir et de la récompense qui dépendent de la dopamine, le neurotransmetteur faisant justement défaut dans la maladie de Parkinson⁹. Dans le cas de la maladie d'Alzheimer, la musique peut être un accompagnement thérapeutique pour les patients, la famille et le personnel soignant, par sa capacité d'agir sur les troubles du comportement comme l'anxiété, la dépression, l'agitation, l'agressivité, l'apathie. De plus,

1 Respiration

2 Trouble ou perte de l'expression et de la compréhension du langage acquis, parlé ou écrit, indépendants de tout état démentiel, ou bien une atteinte sensorielle ou dysfonctionnement de la musculature pharyngolaryngée (dysphonie). L'aphasie est généralement due à un accident vasculaire cérébral touchant l'hémisphère dominant, mais aussi à une tumeur, un traumatisme, une infection cérébrale ou un processus dégénératif. (source: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/aphasie/11302>).

3 Trouble acquis de la capacité à programmer le positionnement de l'appareil buccophonatoire et la séquence des mouvements musculaires nécessaires à la production volontaire des phonèmes, non relié à une paralysie ni à une ataxie de l'appareil articulaire. (source: <http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=apraxie>).

4 C'est la difficulté de l'élocution non liée à une atteinte des organes de la phonation (langue, lèvres, voile du palais, etc.) ou de la commande nerveuse de ces organes. On distingue la dysarthrie paralytique (diminution des possibilités de contraction musculaire des organes de la phonation) et la dysarthrie non paralytique (manque de coordination des organes phonateurs entre eux). (source: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/dysarthrie/12617>).

5 Source: <http://sipari.com/what-is-sipari.htm>

6 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 80.

7 Maladie neurodégénérative qui se manifeste par des tremblements au repos, lenteur pour amorcer les mouvements, ralentissement dans l'exécutions de mouvements volontaires, rigidité musculaire rendant la marche difficile.

8 Dalla Bella Simone, « La musique qui soigne », *Le cerveau mélomane*, Emmanuel Bigand, Paris, Belin, 2013, p. 125.

9 LEMARQUIS Pierre, *Portrait du cerveau en artiste*, Paris, O. Jacob, 2012, p. 189.

elle agit sur la mémoire et la sociabilité en facilitant la communication non verbale et l'expression des émotions¹. En effet, certaines capacités musicales sont préservées chez les personnes atteintes de cette maladie et réagissent à l'écoute d'un morceau. Ils peuvent même retenir un nouvel air, le reproduire même s'ils ne sont pas capables d'en retenir les paroles. Bien entendu, étant une maladie neurodégénérative, la musique ne peut pas stopper ou guérir Alzheimer mais peut en retarder les effets².

Au regard de ces éléments, un rapport spécial existe entre l'être humain la musique, dont il semble avoir des prédispositions naturelles pour la percevoir, s'en émouvoir et agir de manière physiologique. Aujourd'hui, les neurosciences apportent différents éléments de réponses qui tendent à prouver que nous naissons avec des capacités « musicales ». En effet, les études de Sheila C. Woodward³ ont montré que la voix de la mère et la musique sont audible par le fœtus dans le ventre. À l'aide d'un hydrophone placé dans l'utérus, des enregistrements audios réalisés avec cet appareil montrent que les sons extérieurs au ventre de la mère parvenant au fœtus sont parfaitement audibles. Cependant, les phrases et les sons qui atteignent le bébé sont filtrés par les tissus de la mère et le liquide amniotique, ce qui a pour effet d'étouffer les hautes fréquences – qui convoient une bonne partie de l'information importante pour le sens des mots – mais les caractéristiques musicales de la parole – le contour tonal, les variations d'intensité, de débit et le rythme – sont préservés⁴. Par ailleurs, durant tout le temps de gestation, il est exposé au rythme de la circulation sanguine et surtout à la voix de sa mère. Woodward, précise que lorsque le bébé entend de la musique, il se met à réagir : son rythme cardiaque s'accélère et peut se mettre à bouger, cela autour de la vingt-cinquième semaine de grossesse. Il est à préciser qu'avant la naissance, quatre-vingt-cinq milliard de neurones et leurs connexions synaptiques occupent le cerveau. Le développement asymétrique mais concomitant des hémisphères, le droit pour la musique et le gauche pour le langage, entraîne une mobilisation presque totale du cortex⁵.

Ainsi, à la naissance, les bébés sont déjà familiarisés avec la voix de leurs mères, à la prosodie de leur langue maternelle, à la musique. Selon Diana Deutsch⁶, cela semble

1 LEMARQUIS Pierre, *op. cit.*, p. 191.

2 KUBIK Suzana, « Musique et santé : la musicothérapie et la maladie d'Alzheimer », *France Musique*, article publié le 21 Septembre 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/musique-et-sante-la-musicotherapie-et-la-maladie-d-alzheimer-107189>, [consulté le 12/07/2016].

3 Actuellement responsable du département de musique au Eastern Washington University, les travaux de S. C. Woodward ont porté sur la musique et le bien être, de la période intra-utérine à l'âge adulte, avec des études sur le fœtus, les nouveaux nés, les bébés prématurés, la petite enfance, les jeunes en difficultés, les mineurs délinquants et le musicien adulte.

4 DEUTSCH Diana, « La musique des mots », *Le cerveau mélomane*, Emmanuel BIGAND dir., Paris, Belin, 2013, p. 132.

5 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 83.

6 Professeur de psychologie à l'Université de Californie, San Diego, aux Etats-Unis, qui travail autour de la

particulièrement important dès lors que :

« [...], l'exposition précoce à la musique des sons parlés tisse la connexion naissante entre la mère et l'enfant, mais elle pourrait aussi enclencher le processus d'apprentissage du langage. [...] Ainsi, la musique serait le premier aspect du langage que les bébés apprennent à reproduire : ils reproduisent les mélodies de leur langue maternelle lorsqu'ils pleurent, longtemps avant d'être capable de prononcer des mots. »¹

Cela a été mis en évidence grâce aux travaux menés par l'équipe de l'anthropologue Kathleen Wermke. En venant au monde, les bébés ont déjà certains acquis mélodique dans leurs cris qui reposent sur des intervalles de secondes mineures ou majeures, de tierces mineures ou majeures, de quarts et de quintes. L'intonation de leurs pleurs révèle des éléments musicaux de leur langue maternelle à laquelle ils ont été exposés *in utero*, apportant la preuve qu'ils avaient déjà appris à utiliser certaines caractéristiques de leur langue d'origine². Par exemple, les cris des bébés français ont un aspect mélodique ascendant, tandis que ceux des bébés allemand est plutôt descendant³.

Si l'enjeu de la neuromusicologie est de comprendre comment nous percevons la musique, comment nous procure-t-elle des émotions, son impact sur notre cerveau et dans notre corps, ce champ d'investigation pousse des chercheurs à vouloir aller plus loin. Ils veulent percer les mystères de l'expérience esthétique, voire les processus de la création artistique, par une approche scientifique.

psychologie de la musique, notamment l'illusion musicale.

1 DEUTSCH Diana, « La musique des mots », *Le cerveau mélomane*, Emmanuel BIGAND dir., Paris, Belin, 2013, p. 133.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

La neuroesthétique : les muses seraient-elles des réseaux neuronaux ?

13.1. Origine et contexte

Les progrès des neurosciences donne l'espoir qu'un jour nous finirons par connaître le fonctionnement complexe du cerveau, de comprendre les maladies neuronales et de pouvoir à l'avenir les guérir. Explorer le cortex dans son ensemble, dans sa simultanéité de fonctionnement, est impossible, à cause de sa complexité à traiter un nombre impensable de données provenant de tout notre corps et de son environnement extérieur, cela à une vitesse inimaginable. En revanche, il est plus « simple » de se pencher sur un phénomène mentale spécifique afin d'en mieux comprendre les processus cérébraux à l'origine de celui-ci. Cette exploration repose en grande partie sur l'imagerie médicale, technologie offrant une restitution d'images des organes étudiés de plus en plus qualitatives et précises. C'est ainsi qu'il existe plusieurs disciplines médicales étudiant une spécificité du système nerveux comme la neurologie, la psychoneurologie, la neurobiologie, la neuropathologie, la neurolinguistique, par exemple.

Cependant, depuis la toute fin du xx^e siècle, l'exploration du cortex fait peu à peu émerger l'idée que les activités humaines sont gouvernées par la structure et le fonctionnement du cerveau, donnant naissance à un courant de recherche « neuro » qui a pour postulat « l'esprit est ce que le cerveau fait », selon Fernando Vidal. Or, toute activité humaine – sociale, artistique, scientifique, sciences humaines et sociales – est le produit de l'esprit humain, c'est-à-dire le cerveau. « L'idée que le cerveau et son fonctionnement seraient la clé de la compréhension de la nature humaine et l'hypothèse selon laquelle les pensées, actes et comportements pourraient être réduits à des processus neuronaux se diffusent largement. »¹ Dès lors, le phénomène *neuro* voit dans les sciences humaines et sociales un champ de recherche novateur à explorer à travers le filtre de la neurologie. Ce phénomène a donné naissance à un vaste univers « neuroculturel » et à de nombreuses disciplines dont les noms comportent le préfixe *neuro*, ayant depuis acquis un statut professionnel et institutionnel² : neuroanthropologie, neuroarchéologie, neurothéologie, neurodroit, neuroéconomie,

1 CHAMAK Brigitte et MOUTAUD Baptiste dir., *Neuroscience et société : enjeux des savoirs et pratiques sur le cerveau*, Paris, Armand Colin, 2014, p.

2 *Ibid.*

neuroéducation, neuroéthique, neuroesthétique, neuromarketing, neuromusicologie, neuropsychanalyse, neurophilosophie, neurosciences sociales. Dans sa critique des neurosciences, Fernando Vidal pense que ces termes tels qu'ils sont employés :

« [...] véhiculent l'idée d'une causalité ascendante. Le fait que des processus neurobiologiques soient situés au début d'une chaîne causale leur donne, dans l'argumentation des *neuroX*, un double pouvoir ontologique [...]. D'une part, un phénomène semble d'autant plus réel qu'il possède des « corrélats » neuronaux. D'autre part, la recherche *neuroX* véhicule la conviction que seuls les processus neurobiologiques sont véritablement constitutifs des phénomènes étudiés [...]; le but ultime des *neuroX* 'est de repérer des « fondements » neurobiologiques, d'identifier les mécanismes qui « sous-tendent » les phénomènes étudiés en laboratoire. »²

13.2. Définition

Issue de ce courant de pensée, la neuroesthétique est une « [...] tentative d'approche scientifique, notamment par des techniques expérimentales issues des neurosciences, des perceptions et des expériences esthétiques sur un plan neurologique. »³ Pour Jean-Pierre Changeux, cette discipline s'interroge sur les bases neuronales de la contemplation de l'œuvre d'art et de sa création et, si possible, d'en poursuivre l'étude scientifique⁴.

Née avec le ^{xxi}e siècle, cette discipline est annoncée et définie par l'un de ses principaux fondateurs, le neurobiologiste Semir Zeki⁵, dans la revue *Science* en 2001⁶ :

« The future field of what I call neuroesthetics will, I hope, study the neural basis of artistic creativity and achievement, starting with the elementary perceptual process. I am convinced that there can be no satisfactory theory of aesthetics that is not neurobiologically based. All human activity is ultimately a product of the organization of our brains, and subject to its laws. I therefore hope that neuroesthetics will broaden to tackle other issues, such as the neural basis of religious belief and the relation between morality, jurisprudence, and brain function—questions that are fundamental in man's quest to understand himself. Like art, these play a critical role in our lives and are also subject to the quality of variability that is at the heart of our civilization. I shall be surprised if such an understanding does not modify radically our view of ourselves and our societies. »⁷

1 Terme de Fernando Vidal pour désigner un ensemble de disciplines hybrides (Brigitte Chamak et Baptise Moutaud) où X est le nom d'une science humaine ou sociale.

2 *Ibid.*, p. 246-247.

3 LEMARQUIS Pierre, *Portrait du cerveau en artiste*, Paris, O. Jacob, 2012, p. 77.

4 CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 103.

5 Professeur de neurobiologie à University College de Londres et codirige le Wellcome Department of Cognitive Neurology. Il est également membre de la Royal Society et de l'Américain Philosophical Society. Zeki est spécialisé dans l'étude du cortex visuel et, plus récemment, à l'art et le cerveau.

6 ZEKI Semir, « Artistic creativity and the brain », *Sciences vol. 293*, Juillet 2001, p. 51-52, disponible *via* <http://science.sciencemag.org/content/293/5527/51.full>, [consulté le 12/09/2016].

7 « Le futur champ que je nomme neuroesthétique étudiera, je l'espère, les bases neuronales de la créativité artistique et sa réalisation, en commençant par le processus de perception élémentaire. Je suis convaincu qu'il ne peut y avoir de théorie esthétique satisfaisante qui n'ait pas de base neurobiologique. Finalement, toute

En s'appuyant sur la variabilité¹ de Charles Darwin (1809-1882) présenté dans *L'origine des espèces* (1859), Zeki reprend cette idée pour parler du cerveau humain. Si l'on ne peut l'attribuer à toutes les structures ou composantes du cerveau, la variabilité se retrouve dans l'intelligence, la sensibilité, les capacités créatives et des compétences². Ainsi, l'art est une expression non seulement de cette variabilité créatrice, mais aussi de l'espèce humaine. Pour Zeki, la variabilité créatrice découle de processus neurobiologiques communs aux êtres humains. Ainsi, l'expression artistique est selon lui le résultat de la variabilité dans la structure et le fonctionnement du cortex cérébral, de même qu'il existe une variabilité de notre expérience artistique. À ce titre, il pense que les grands artistes sont des neurologues³ qui, de manière inconsciente, savaient comment susciter la réaction de notre cerveau par des techniques et des effets spécifiques provoquant une réaction physiologique. Dans la mesure où l'art a un impact sur nos cerveaux, le neurobiologiste veut l'étudier à travers la neurologie, afin d'en élucider la source et les déterminants de la variabilité de sa création, de son appréciation, qui sont pour lui l'une des caractéristiques les plus importantes de notre cerveau. Donc, le beau se trouve dans le cerveau et provoque des réactions physiologiques. De son point de vue, la variabilité enrichit nos cultures, mais elle est à la fois un facteur fondamental dans l'évolution futur des sociétés humaines, comme elle peut être bénéfique à l'art et à l'évolution culturelle⁴. De plus, Zeki cherche à montrer pourquoi nos capacités et expériences créatives varient. C'est à ce titre que la neurobiologie peut chercher les bases neurologiques de la variabilité, dont les résultats auront, selon l'auteur, un impact à tous les niveaux, y compris dans l'éducation, la politique et le juridique⁵.

La neuroesthétique est donc la rencontre entre l'esthétique et la neurologie, deux disciplines qui *a priori* n'ont rien en commun. En effet, l'esthétique, du grec *aisthêtikos* signifie « sensation », « sentiment », « que les sens peuvent percevoir ». Il s'emploie communément pour désigner le beau, la beauté au sens large, mais aussi la théorie de la

activité humaine est un produit de l'organisation de nos cerveaux, et soumis à ses lois. Par conséquent, j'espère que les neuroesthétiques d'abord d'autres questions telles que les bases neurales de la croyance religieuse et de la relation entre la moralité, la jurisprudence, et la fonction du cerveau – questions qui sont fondamentales pour l'homme dans sa quête de lui-même. Comme l'art, celles-ci jouent un rôle critique dans nos vies et sont aussi soumises à la qualité de la variabilité qui est le cœur de notre civilisation. Je serai surpris si une telle compréhension ne modifie pas radicalement nos vies, nous-même et nos sociétés. »

1 Cette notion repose sur l'idée que si l'espèce humaine est anatomiquement identique, elle se spécifie néanmoins par la variabilité de ses caractéristiques ethniques, de son organisation sociale, de sa culture ou encore comportemental.

2 ZEKI Semir, « Artistic creativity and the brain », *op. cit.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.* Cependant, Zeki est également conscient que cette variabilité peut être source d'injustices et de marginalisation pour les individus ayant une conduite ou une inclination jugées déviantes ou hors normes par la société.

5 *Ibid.*

sensibilité à la beauté, plus précisément au beau artistique et à la réflexion qui s'applique à l'art¹, dont l'origine remonte à l'Antiquité grecque. Le terme d'« esthétique » apparaît pour la première fois en 1750 avec le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), dans *Aesthetica*. Si son ouvrage traite de la formation du goût et de l'appréciation de l'œuvre d'art, Baumgarten y exprime l'idée nouvelle que les choses sensibles, *aistheta*, le beau, sont de vraies connaissances « sensibles », donnant ainsi naissance à une nouvelle discipline qui a pour objet l'étude philosophique et scientifique de l'art et du beau². Chez Kant, l'esthétique devient une discipline, autonome, réflexive ayant pour objet les problèmes que soulèvent le beau et le jugement du goût, dont elle s'attache à définir les conditions de possibilité³. Ainsi, l'expérience du beau se fonde sur un rapport immédiatement sensible avec les matériaux et les formes⁴. Par ailleurs, le jugement esthétique porte aussi bien sur le beau naturel que sur le beau artistique. De plus, lorsque Kant distingue le beau de ce qui est ressenti seulement comme agréable, il préserve l'universalité du jugement esthétique, tout en renonçant à définir des règles rationnelles d'appréciation et de production du beau⁵.

Avec Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), l'esthétique, qui doit tendre vers une science du beau fondée sur l'étude des œuvres d'art, c'est-à-dire leur contenu, se définit au XIX^e siècle comme philosophie de l'art, refusant à l'esthétique sa prédominance du sensible et exclu l'étude du beau naturel. Ainsi, sa philosophie de l'art va s'intéresser aux significations et aux contenus des œuvres⁶. Pour Hegel, le contenu de l'art est l'absolu, la vérité de l'être, et c'est la trace de l'esprit de l'homme contenu dans les œuvres qui les rend supérieurs⁷. De plus, son *Esthétique* (1818-1829) porte uniquement sur le beau artistique. D'une part, elle établit une dialectique des arts en eux-mêmes et dans leurs rapports avec la religion et la philosophie, et d'autre part un système dialectique des arts dans leur évolution socio-historique⁸. Par ailleurs, la deuxième moitié du XIX^e siècle, particulièrement en Allemagne, est marquée par la constitution des sciences de l'esprit qui entendent confronter l'esthétique philosophique à l'exigence de scientificité de l'histoire positive de l'art et aux avancées de la psychophysologie expérimentale relatives à la compréhension des mécanismes de la perception⁹.

1 CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000, p. 148.

2 LESCOURRET Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002, p. 9.

3 BARRAQUIN Noëlla, BAUDART Anne, DUGUÉ Jean, LAFITTE Jaqueline, RIBES François, WILFERT Joël, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 1995, 4^e éd revue et augmentée, 2001, p. 204-205.

4 *Ibid.*

5 MORFAUX Louis-Marie, LEFRANC Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 173.

6 LESCOURRET Marie-Anne, *op. cit.*, p. 29.

7 *Id.*, p. 29-30.

8 MORFAUX Louis-Marie, LEFRANC Jean, *op. cit.*, p. 173-174.

9 COHN Danièle, « Histoire de l'esthétique », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Michel BLAY dir., Paris,

Cette autre esthétique met l'accent sur les questions de forme et d'empathie, de visibilité et d'activité artistique, établissant ainsi les fondements de la « science de l'art »¹.

Au xx^e siècle, l'esthétique se renouvelle par l'impact de la phénoménologie et de la sémiotique, tout en bénéficiant des apports de la psychanalyse et de l'histoire critique des idées². Après 1950, l'esthétique cherche à répondre à la stratégie de rupture des avant-gardes artistiques. L'art devient alors un concept ouvert, non définissable, faisant émerger de nouveaux questionnements et approches. Par exemple, Martin Heidegger (1889-1976) pense que l'esthétique doit trouver sa solution dans l'herméneutique, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) prône l'expérience de l'art comme une expérience de vérité qui trouve sa place dans l'interprétation lorsque celle-ci est sincère³. Aussi, dans son *Esthétique de la réception* (1978), Hans Robert Jauss (1921-1997) privilégie l'effet de l'expérience esthétique sur le spectateur-lecteur⁴. Enfin, en s'appuyant sur les différentes méthodes des sciences humaines – la sociologie, l'anthropologie, l'ethnologie, la psychanalyse, la linguistique, ou encore plus récemment les sciences cognitives – l'esthétique contemporaine cherche à reconstituer l'expérience du créateur et du récepteur, comme d'éclairer sur les conditions de l'apparition, la nature et la signification de l'œuvre⁵. De nos jours, selon Marc Jimenez, les nouveaux courants artistiques du Bioart amènent à s'interroger sur la pertinence du terme esthétique et sur son maintien. Il précise : « Le maintien du terme « esthétique » pour qualifier les réalisations biotechnologiques tient moins à la qualité et à la valeur des œuvres produites qu'aux émotions, passions, et affects divers, positifs ou négatifs que provoquent, chez les spectateurs, les expositions et les installations notamment lorsqu'elles mettent enjeu le corps humain. »⁶

13.3. Ce que nous apprend la neuroesthétique

Depuis deux décennies maintenant, les neurosciences, cherchant à apporter une nouvelle dimension à l'étude des sciences humaines et sociales sous l'éclairage de la neurologie, se sont emparés du domaine de l'esthétique, donnant ainsi naissance à la neuroesthétique. Terme

Larousse, 2003, p. 387.

1 *Ibid.*

2 *Id.*, p. 388.

3 GARZANTI editore, *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie générale française, « La pocheothèque » 2002, p. 511.

4 *Ibid.*

5 BARRAQUIN Noëlla, BAUDART Anne, DUGUÉ Jean, LAFITTE Jaqueline, RIBES François, WILFERT Joël, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 1995, 4^e éd revue et augmentée, 2001, p. 204-205.

6 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 95-96.

lancé en 2001 par S. Zeki, il date officiellement du premier congrès sur ce thème qui s'est tenu en 2002 à San Francisco.¹ Depuis, la neuroesthétique est devenu un domaine établi. En effet, un congrès annuel lui est consacré à l'Université de Californie à Berkeley, et de nombreuses sociétés, instituts et colloques se dédiant à son étude ont vu le jour. Ce nouveau champ de recherche aborde l'art, dont la musique, par une approche scientifique, faisant particulièrement appel aux neurosciences. Il cherche à comprendre ce qui se passe au niveau neurologique lors d'une expérience esthétique ou durant le processus de création artistique. Dans la présentation de son récent ouvrage, *Art et technosciences, Bioart et neuroesthétique*, le philosophe Marc Jimenez énonce cette récente discipline comme un :

« [...] espace interdisciplinaire entre l'esthétique, les neurosciences et les sciences cognitives, [qui] représente aujourd'hui – comme son nom l'indique – un autre aspect particulièrement novateur, aux perspectives insoupçonnées, de l'alliance entre l'art et la science. Le préfixe « neuro- » renvoie explicitement aux sciences biologiques qui s'intéressent au fonctionnement des neurones, c'est-à-dire du cerveau, sans négliger pour autant le domaine de la sensibilité qui semble irréductible à un type de connaissance rationnelle. On imagine le nombre de questions que pose cette discipline nouvelle : quelle est la part de l'inné et de l'acquis dans l'expression de notre sensibilité au beau, au jugement de goût, au plaisir ou au « déplaisir » comme le disait Emmanuel Kant ? Existe-t-il des dispositions neuronales, des structures cérébrales qui favorisent la reconnaissance et l'appréciation de la beauté ? La neuroesthétique peut-elle mettre au jour les processus physiologiques qui déterminent ou accompagnent l'expérience esthétique ? La musique est-elle, comme le montrent les travaux récents en imagerie cérébrale, une « technologie transformationnelle de l'esprit humain » ?

Ne serions-nous pas aujourd'hui en mesure de donner son véritable sens au néologisme « esthétique », inventé au milieu du XVIII^e siècle par A. G. Baumgarten, qui définissait cette nouvelle discipline comme « science de la connaissance sensible » (*scientia cognitionis sensitiva*) ? »²

L'auteur expose dans cet extrait tout l'enjeu de ce nouvel axe de recherche. À l'époque du bioart, biotech, biofacts, ou encore de l'art transgénique la neuroesthétique est aujourd'hui « [...] l'une des disciplines neuroscientifiques qui tentent de définir le rôle du cerveau dans la création artistique et s'efforcent de comprendre le rôle des neurones dans l'appréciation et le jugement esthétiques. »³ Selon J-P Changeux, l'art est une production cérébrale particulière intervenant dans la communication intersubjective des émotions, dont le plaisir esthétique, le beau, qu'il procure fait intervenir des ensembles de neurones qui unissent les représentations mentales les plus synthétiques, élaborées par le cortex frontal, à des états d'activité définis du système limbique⁴. Cette capacité révélerait d'une des prédispositions naturelles,

1 CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 103.

2 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 12-13.

3 *Id.*, p. 65.

4 CHANGEUX Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 507.

principalement neurales, des hommes – au même titre que le jugement moral, l’attribution d’états mentaux à autrui, la sympathie, ou encore l’empathie – en lien direct avec l’organisation complexe du cerveau propre à l’humain, largement soumis au pouvoir des gènes et d’une « réserve d’aléatoire » suffisante pour assurer, au sein de l’enveloppe génétique, flexibilité épigénétique et ouverture aux mondes physique, social et culture¹. Ainsi, pour Changeux, le culturel est conséquence de la plasticité épigénétique² des réseaux nerveux en développement. En d’autres termes, nous avons hérité de capacités que nos ancêtres ont développé au cours de leur évolution, modifiant la structure du cerveau dont nous gardons trace.

« Les mémoires des expériences acquises se perpétuent dans nos cerveau sous formes de traces neuronales stables, la vie durant. Elle se transmettent également d’individu à individu, de cerveau à cerveau de manière épigénétique. Les gestes, les attitudes, le langage y participent. Mais elles peuvent aussi persister, voire évoluer, en dehors de nos cerveaux sous forme d’artefacts plus stables que notre tissu cérébral périssable. [...] Les œuvres sont les témoignages de formes acquises de comportement les plus exemplaires et les plus stables qu’ils soient. »³

C’est-à-dire que les expériences acquises résultant du milieu, de l’éducation et de la culture, qui varient d’un individu à un autre, laissent des traces dans le cerveau et constituent une mémoire qui se transmet de génération en génération⁴.

« Changeux n’hésite pas à parler d’« appropriation épigénétique de circuits neuronaux » stockés dans la mémoire, constituant une véritable empreinte culturelle concernant aussi bien l’écriture que les symboles, les mythes et les rituels à forte valeur émotionnelle. Le beau, du moins la perception que nous avons de lui dans notre culture, résulterait de l’application des règles de l’art – notamment l’harmonie et la parcimonie – édictées par la raison. »⁵

Ainsi, le beau serait véhiculé sous forme de synthèses singulières et harmonieuses entre l’émotion et la raison, synthèses qui renforceraient le lien social⁶.

Depuis l’Antiquité grecque, on a pour habitude en Occident de séparer le corps de l’esprit. Les neurosciences amènent à réviser cette opinion dans la mesure où elles cherchent à établir le fondement des fonctions supérieures de raison, de conscience, d’émotion, de création sur des bases moléculaires et cellulaires. Les études et expériences menées en neuroesthétique

1 *Id.*, p. 75-94.

2 L’épigénétique correspond aux changements dans l’activité des gènes, n’impliquant pas de modification de séquence d’ADN et pouvant être transmis lors des divisions cellulaires.

3 Changeux Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 167.

4 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 72.

5 *Ibid.*

6 *Id.* p. 69.

portent majoritairement sur les arts visuels comme l'architecture, la peinture, la sculpture, par exemple. En l'état actuel de la recherche, elles nous apportent finalement peu sur le processus de création et l'expérience esthétique. Dans son processus créatif, l'artiste élabore son œuvre par tâtonnements, des essais qu'il écarte ou sélectionne, à la recherche d'un équilibre. Pour la neuroesthétique, c'est le cerveau qui met en œuvre des dispositifs neuronaux concourant à la recherche « universelle » de l'harmonie selon la règle de la parcimonie¹.

En ce qui concerne l'expérience esthétique, la neuroesthétique nous apprend que le cortex orbitofrontal joue un rôle fondamental dans les émotions². Cette partie du système limbique et ses diverses composantes (hippocampe et amygdale notamment) est particulièrement active dans la peur, le plaisir, les pulsions agressives et la mémoire. De plus, en vertu de la plasticité du cerveau et de la structure épigénétique du développement neuronal, on sait que les réactions aux émotions inhabituelles et violentes (peur, choc esthétique) ne sont pas « innées » mais acquises³. Il en est de même lorsque l'on se trouve devant un tableau ou que l'on écoute la musique. Par conséquent, il s'agit de réactions d'ordre culturelles, inscrites dans le cerveau, issues de l'éducation et de l'environnement⁴. Le cerveau ne décide pas alors de la beauté ou de la laideur, mais il réagit plus ou moins aux stimuli qu'il reçoit. Ainsi, le plaisir ou le déplaisir ressenti sont plus spécifiquement liés aux réactions de l'amygdale impliquée dans l'expérience esthétique et dans la qualité agréable ou désagréable de celle-ci.

Donc, les objets ont des qualités esthétiques qui provoquent des phénomènes neuronaux⁵. Fernando Vidal ajoute que le sens de la beauté viendrait de deux types de neurones, ceux qui relèvent des caractéristiques de l'objet de ses proportions, et ceux qui relèvent de l'émotion⁶. De plus, l'attrait pour le beau, l'agréable et le plaisir sont liés au système hédonique, ou système de récompense, qui se trouve dans le système limbique, qui contient des neurones libérant de la dopamine qui joue le rôle de neuromédiateur. Cette substance a pour rôle de récompenser, créant un circuit du plaisir ; on peut être addictif à l'art, c'est inoffensif. Dès lors, par ses capacités uniques à stimuler notre cerveau, l'art est une expérience physiologique que l'on peut ressentir dans notre corps, idée qui rejoint la théorie de la cognition incarnée,

1 *Id.* p. 73 Pour Changeux, la parcimonie ne se confond pas avec la simplicité, mais dénote plus spécifiquement le rapport de la complexité des données à la complexité de la formule les représentant. (*Id.*, p. 151)

2 *Id.*, p ; 74.

3 *Ibid.*

4 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 74.

5 VIDAL Fernando, « L'esthétique empirique de Gustav Fechner et la neuroesthétique », *Le Libellio d'AEGIS*, Palaiseau, vol. 8 n°4, hiver 2012, p. 61-63, disponible via <http://lelibellio.com/wp-content/uploads/2015/10/vol.-8-n%C2%B04-pages-61-63-Vidal-F.-notes-de-s%C3%A9m.-2012-Lesth%C3%A9tique-empirique-de-Gustav-Theodor-Fechner....pdf>, [consulté le 03/09/2016].

6 *Ibid.*

embodied cognition, considérant que les représentations mentales sont fondées sur les expériences sensori-motrices¹. Par ailleurs, les différents jugements esthétiques de beauté activent différentes aires : « [...] les jugements positifs suscitent dans les aires « engagées spécifiquement » dans les jugements esthétique et de symétrie une activation supérieure à celle que suscitent les jugements négatifs. »² Dans ces aires sollicitées dans le jugement esthétique, se trouvent des circuits impliqués dans la production des jugements moraux et sociaux³.

Dans le cas de la musique, l'*embodied cognition* semble prendre tout son sens, dans la mesure où il se crée lors de l'écoute une réaction physiologique de plaisir ou déplaisir assez rapidement. Très vite, elle a le pouvoir de nous plonger dans des états émotionnels les plus divers selon le morceau entendu, quelque soit l'époque ou son origine géographique. En ce qui concerne la création musicale, Bernard Lechevalier suggère qu'elle mobilise l'ensemble du cerveau.

« La création musicale, étant l'organisation d'espaces sonores, laisse à penser qu'elle implique des aires corticales concernées par l'audition, aires auditives primaires et secondaires, des aires visuelles et d'autres concernées par la représentation de l'espace et les activités constructives (praxies) qui ont un rapport avec le cortex pariétal. »⁴

De plus, il précise qu'à ces fonctions cognitives, il faut intégrer les motivations et l'affectivité du compositeur, leurs liens avec les structures limbiques, posant la question des rapports de l'œuvre avec son créateur. Cela dit, on imagine que les compétences de celui-ci qui relèvent d'un apprentissage de son métier et de sa passion⁵, en plus de facteurs d'ordres culturels, sont également à prendre en considération.

13.4. Regard critique de la neuroesthétique

À partir de toutes ces considérations, Jimenez pense que la neuroesthétique met en place une théorie de l'expérience sensible et non une théorie de l'art⁶, dont elle ignore la spécificité de l'appréciation artistique⁷. D'après F. Vidal, la neuroesthétique cherche à savoir s'il existe

1 Source: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=lyon2.2008.labeye_e&part=149761, [consulté le 03/09/2016].

2 VIDAL Fernando, « La neuroesthétique, un esthétisme scientifique », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2011/2 (n°25), p. 239-264, disponible via <https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2011-2-page-239.htm>, [consulté le 03/09/2016].

3 *Ibid.*

4 LECHEVALIER Bernard, *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 129.

5 *Ibid.*

6 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 100.

7 Vidal Fernando, « L'esthétique empirique de Gustav Fechner et la neuroesthétique », *Le Libellio d'AEGIS*,

un fondement « objectif, biologique » de l'expérience de la beauté dans l'art, ou si l'expérience esthétique est « entièrement subjective ». Dans sa critique de la neuroesthétique, Jean Vion-Dury¹ estime que la conception réflexologique (stimulus – réponse) et localisée des neurosciences est trop réductionniste². Le fonctionnement cérébral est bien plus complexe, d'autant plus qu'il est formé de modules fonctionnels câblés, qui sont des prolongement neuronaux, sujets à plasticité entraînant des comportements nouveaux³. Pour le scientifique, la neuroesthétique ne peut rendre compte de la complexité de l'expérience de la musique uniquement par des processus neuronaux et physico-chimique.

« [...] la neuroesthétique [...] ne sera jamais à la hauteur de la complexité de l'expérience musicale, en raison de sa fondation scientifique dans une psychologie objectiviste, alors que l'expérience musicale est en quelque sorte consubstantielle au monde de la vie quotidienne, monde que les neurosciences sont incapables de saisir, car c'est un monde individuel, variable, et que, par définition, elles ne peuvent et n'en doivent saisir que ce qui semble commun et universel. »⁴

Même si la science apporte des réponses tangibles pour expliquer l'expérience esthétique, Vion-Dury affirme que l'art nous dévoile à sa façon une partie de la complexité du monde⁵.

Par ailleurs, selon M. Onfray, si les neurosciences tentent de découvrir l'essence de la musique, elles le font au détriment du corps. Le philosophe reconnaît que cet art relève d'une activité cérébrale, mais pas uniquement. Celle-ci n'est une partie d'un ensemble auquel elle est rattachée, le corps, avec son système nerveux et végétatif⁶. Souvenons-nous, dans le chapitre précédent, que M. Onfray qualifie la musique comme une invisibilité agissant par la matérialité des ondes non seulement perçues par les oreilles, mais aussi par le corps. Celui-ci est dans son entièreté un organe qui perçoit les sons, la musique, dont les vibrations le font vibrer et agissent sur son système neurovégétatif, avant de faire sens dans le cortex. L'expérience musicale est donc bien un phénomène d'abord physiologique et non purement cérébrale.

Palaiseau, vol. 8 n°4, hiver 2012, p. 61-63, disponible via <http://lelibellio.com/wp-content/uploads/2015/10/vol.-8-n%C2%B04-pages-61-63-Vidal-F.-notes-de-s%C3%A9m.-2012-Lesth%C3%A9tique-empirique-de-Gustav-Theodor-Fechner....pdf> [consulté le 03/09/2016].

1 Docteur en Médecine, Docteur en Sciences, HDR, Maître de Conférences (hc), Praticien Hospitalier, Faculté de Médecine de Marseille. Il est responsable de l'Unité de Neurophysiologie, de Psychophysiologie et de Neurophénoménologie, Pôle Universitaire de Psychiatrie à l'Hôpital Ste Marguerite à Marseille. De plus, il est affilié au Laboratoire de Neurosciences cognitives (LNC), UMR CNRS 7291, 31 Aix-Marseille Université, Site St Charles, Marseille.

2 VION-DURY Jean, *La musique, la complexité et le monde de la vie (ou pourquoi le neuroesthétique risque de ne pas dire grand chose sur la musique)*, disponible via <http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1111vion.pdf>, [consulté le 02/09/2016].

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

6 ONFRAY Michel, CLÉMENT Jean-Yves, *La raison des sortilèges : entretiens sur la musique*, Paris, Pluriel, 2015, p. 155.

« [...] l'esprit n'est qu'une partie du corps, sa pointe la plus aiguë, pointe sous laquelle vit la totalité du diamant qu'est le corps. Car les ondes ne font sens, une fois la chair transformée en caisse de résonance de la musique, qu'avec le cerveau qui va conférer sa signification à l'émotion musicale. »¹

À ce propos, la position du philosophe portugais Edouardo Lourenço est très claire, nous sommes avant tout des êtres « écoutants » plutôt que « pensants ». Il nous semble que c'est de cette écoute que naît la connaissance du monde: « *Nós não pensamos nada, não há um homem propriamente « pensante », nós « ouvimos ».* »² (Nous ne pensons rien, il n'y a pas un homme proprement « pensant », nous « entendons ».).

Il est donc impensable de séparer le corps et le cerveau dans la mesure où, selon Miguel Benasayag, le cerveau est relié au corps comme le corps est relié au cerveau³. Le philosophe va plus loin en affirmant que seul le cerveau ne pense pas, mais c'est bien tout le corps qui prend part à la pensée comme une condition nécessaire aux processus de raisonnement⁴. C'est également la posture de Francisco Varela qui affirme que l'on ne peut comprendre ce qui se passe dans le cerveau sans prendre en compte tout le corps et de l'environnement dans lequel il évolue. Ainsi, il prône une réflexion incarnée de l'expérience humaine, non restreinte à la conscience, mais où l'esprit et le corps sont pensés comme un tout. C'est que l'on appelle une cognition incarnée (*embodied cognition*), c'est-à-dire que l'organisme est impliqué dans une histoire qui lui est propre, une expérience globale, temporelle, physiologique et psychique, et en fonction de laquelle il réagit, énonce, fait émerger un monde⁵. C'est à partir de ce postulat que Varela, avec le neurobiologiste Humberto Maturana, forge dans les années 1970 la notion d'autopoïèse pour caractériser l'organisme vivant et son évolution à partir de son autonomie organisationnelle⁶. Selon F. Varela, on ne peut donc comprendre la cognition si on l'abstrait de l'organisme inséré dans son milieu, c'est-à-dire écologiquement situé⁷.

Depuis l'Antiquité, les études et les débats autour du cerveau ont tenté de comprendre son rôle et son fonctionnement. Si depuis le XVIII^e siècle nos savoirs anatomiques et fonctionnelles du cortex nous permettent de mieux comprendre cet organe complexe, la technologie

1 *Id.*, p. 28.

2 LOURENÇO Edouardo, ANIELLO Barbara org., *Tempo da Música, Música do Tempo*, Lisboa, Gradiva, 2012, p. 35.

3 BENASAYAG Miguel, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Paris, Editions de la découverte, 2016, trad. par Véronique Piron, p. 67-77.

4 BENASAYAG Miguel, *op. cit.*, p. 129.

5 JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016, p. 76.

6 Source: <http://e-philo.univ-paris1.fr/varela.htm#b>

7 JIMENEZ Marc, *op. cit.*

d'imagerie médicale, toujours plus performante, à apporter une plus grande connaissance de celui-ci et ouvert de nouvelles perspectives de recherches. Mais en avançant dans l'exploration du cerveau, les scientifiques s'aperçoivent qu'ils n'en sont qu'au début. Néanmoins, ils ont mis en évidence différents processus neuraux liés aux émotions, aux mouvements, aux raisonnements, à la perception de nos sens. La musique est devenu un objet d'étude prisé par des spécialistes, toujours plus nombreux, cherchant à comprendre pourquoi elle exerce un pouvoir émotionnel, voire thérapeutique, sur l'être humain. Les études ont montré que l'art des sons a une action importante. En plus de réguler nos émotions, de changer nos états psychologique, il a la capacité de changer une partie de la structure du cerveau par la pratique instrumentale en vertu de sa plasticité, et de développer nos capacités cognitives.

Si les neurosciences mettent en évidence les processus nerveux à l'origine de nos capacités mentales, elles ont fait émergé de nouveaux axes de recherche en proposant une nouvelle lecture des sciences humaines et sociale grâce à la science. Ainsi, la neuroesthétique cherche à rendre compte des processus physiologiques qui déterminent ou accompagnent l'expérience esthétique. Néanmoins, devant ces données physiologiques que nous apportent les neurosciences sur la musique, on peut s'interroger sur la fonction du musicien dans nos sociétés. Si la musique a un tel pouvoir, ne devrions-nous pas porter un autre regard sur le musicien ? N'aurait-il pas un rôle spécifique à remplir dans nos sociétés dictées par le pouvoir de l'argent, en proie aux division sociales ?

OUVERTURE

Comme nous venons de le voir, les neurosciences et la neuroesthétique apportent aujourd'hui des réponses encourageantes quant aux réels effets de la musique sur les êtres humains, dont la pratique et l'écoute entraînent des réorganisations anatomiques et fonctionnelles du cerveau (neuroplasticité). Si les sons, la musique, sont prioritairement perçus par l'oreille, organe culturellement associé à cette sensation, pour M. Onfray c'est le corps tout entier qui est l'organe récepteur de la musique et des événements sonores, et plus particulièrement le système neurovégétatif, « [...] le grand organe oublié de la physiologie contemporaine. »¹ En effet, le philosophe déplore qu'il n'existe pas de spécialiste du système neurovégétatif « [...] auquel on doit pourtant nos fonctions essentielles et vitales : l'homéostasie² entre l'intérieur du corps et l'extérieur [...], mais aussi les variations sensorielles, émotionnelles, sensorielles. Ce système régule les interactions entre le sujet et le monde, ce qui se manifeste dans la mobilisation de l'énergie en période de stress, les rythmes cardio-vasculaires, respiratoires, la pression sanguine, les fonctions digestives... »³

Or, il se trouve que la musique est capable d'agir également sur ce système neurovégétatif qui interagit avec son environnement extérieur. Ainsi, lorsque l'on fait l'expérience de l'art, toutes les facultés sont saisies dans un effet de vie cohérent, dont le corps, l'esprit, le cerveau sont en effervescence. En partant de la donnée anthropologique que les êtres humains ont tous en commun une aptitude à l'art, Marc-Mathieu Münch a établi sa théorie de l'effet de vie, qui a donné naissance à l'« artologie »⁴. Selon lui, l'effet de vie des œuvres d'art réussies – c'est-à-dire lorsqu'elles créent en nous « [...] un monde nouveau, un monde plein qui colle à toutes nos fibres, un monde cohérent enfin, qui est certes fictif, mais dans lequel on se sent vivant, incroyablement vivant[...] » – reposent sur cinq invariants corollaires. M.-M. Münch définit un invariant corollaire comme un espace limité où se joue des règles particulières.

1 ONFRAY Michel, CLÉMENT Jean-Yves, *La raison des sortilèges : entretiens sur la musique*, Paris, Pluriel, 2015, p. 28.

2 Le Larousse la définit comme un processus de régulation par lequel l'organisme maintient les différentes constantes du milieu intérieur (ensemble des liquides de l'organisme) entre les limites des valeurs normales. (source : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hom%C3%A9ostasie/40213>).

3 *Ibid.*

4 MÜNCH Marc-Mathieu, « Berlioz, l'effet de vie et la *Symphonie Fantastique* », *Berlioz, encore et pour toujours : actes du cycle Hector Berlioz, Arras 2015*, Paris, BoD, 2016, p.41.

En effet, le premier concerne le matériau qui doit être concret, sensuel, aimable, malléable et incitatif¹, capable par lui-même de produire une réaction sur les êtres humains². Le deuxième invariant corollaire concerne le jeu, dans lequel le créateur combine les matériaux dont il dispose afin de découvrir l'effet qu'il procure sur les êtres, mais encore faut-il que le jeu soit bien exécuté afin que les formes parlent à l'esprit³. En effet, la forme, toujours selon l'auteur, constituant le troisième corollaire, peut en revêtir cinq types dont la finalité est de toucher l'esprit instantanément. Il s'agit du temps, de l'espace, des formes biologiques, des formes des rapports et des formes de l'intuition de l'au-delà⁴.

L'avant dernier corollaire consiste, pour réussir dans la psyché d'un récepteur, à ce qu'il y ait dans l'œuvre des systèmes inventés pour devenir systématique d'échos dans la psyché ; la plurivalence. Il s'agit de l'ouverture, soit de l'ouverture de l'œuvre au récepteur. L'artiste doit laisser du vide dans une œuvre afin que le récepteur la complète par son imagination. Il dépeint alors l'effet de vie comme une présence⁵. Enfin, le dernier corollaire intéresse la cohérence de l'œuvre, dont l'unité est la règle, afin qu'elle secoue et remue le cerveau, l'esprit⁶. Ainsi, l'ensemble de ces cinq corollaires participent à l'effet de vie que déclenchent les œuvres.

Par ailleurs, nous avons vu que le musicien a une fonction sociale, en particulier dans les sociétés théocratiques des mondes anciens jusqu'au Moyen-Âge, où il a une fonction d'intermédiaire entre le monde terrestre et celui des dieux, des esprits, mais aussi entre les hommes. Par la musique, il agit dans un milieu en menant des actions qui depuis le XIX^e siècle et l'avènement de l'art social ont transformé sensiblement son statut. À travers les différents exemples d'actions musicales menées depuis la fin du XX^e siècle⁷, le musicien contemporain joue à nouveau ce rôle d'intermédiaire que lui accordaient les sociétés théocratiques.

À ce propos, Claire Fagnart⁸ affirme que la figure de l'artiste qui se développe dans nos sociétés actuelles, caractérisées par l'affaiblissement du sujet philosophique et la crise de l'art⁹, est un médiateur (intermédiaire, médium) qui, comme l'ethnographe, rend visible des

1 C'est-à-dire lorsqu'il ne s'adresse pas seulement à l'esprit pour lui parler du monde, mais aussi pour lui parler de lui-même.

2 MÜNCH Marc-Mathieu, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », *Musique et effet de vie*, JOURNEAU Véronique Alexandre, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 15.

3 MÜNCH Marc-Mathieu, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », *op. cit.*, p. 17.

4 *Id.*, p. 19-20.

5 MÜNCH Marc-Mathieu, « Berlioz, l'effet de vie et la *Symphonie Fantastique* », *op. cit.*, p.58.

6 *Id.*, p. 62.

7 Cf. les chapitres de la troisième partie.

8 Maîtres de conférence à Paris 8.

9 Selon C. Fagnart, cette crise est une redéfinition de l'art et du travail artistique dans la société technologique.

individus rejetés ou exclus¹. Or, il se trouve que la figure du chaman remplit en partie ce rôle depuis des temps immémoriaux. En effet, à la fois prêtre, sorcier et guérisseur, communique avec les esprits dans les sociétés traditionnelles, il a pour fonction de maintenir l'équilibre social et spirituel de la communauté. *De facto*, en intervenant par la pratique musicale, le musicien offre aussi ces conditions en prenant soin des plus fragiles, des exclus, des marginalisés, pour transformer leur environnement en un milieu de vie.

D'ailleurs, la notion de prendre soin renvoie au mot *thérapeutein*, en grec, qui a été définie par Jean-Yves Leloup, signifiant d'abord soigner, prendre soin. Il a développé cette notion en donnant comme rôle au thérapeute celui de « [...] créer ou de permettre les meilleures conditions pour la guérison puisse advenir. »² Ainsi, selon cet auteur : « Le thérapeute ne guérit pas mais il crée le lieu, le milieu, l'atmosphère, les conditions favorables pour que la guérison ait lieu. »³

Déjà, à l'époque de Cassiodore accordait à la musique une forme d'ascèse et d'utilité dans le prendre soin du physique et du psychique. Dans *De Institutiones*, il écrit : « toutes nos paroles et tous nos mouvements intérieurs, tributaires de notre pouls, sont à l'évidence associés au pouvoir de la musique par le truchement des rythmes musicaux. « La musique », en quelques mots, « est la science de la bonne mesure ». Si nous agissons bien [*bona conversatione*], nous prouvons que nous sommes toujours « en harmonie » avec cette noble discipline. À l'inverse, lorsque nous faisons le mal, nous n'avons pas l'« harmonie » en nous. Le Ciel et la Terre aussi, et tout ce qui s'y déroule de par la volonté divine, ne sont pas étrangers aux lois de la science harmonique : Pythagore, derechef, soutient que notre univers a été créé et est régi par l'Harmonique. »⁴ Il est à noter que dans les cultures orientales et d'Asie centrale, le monde est considéré comme un ensemble, perception spirituelle qui est également au centre du processus de guérison. De nos jours, la musique et le son sont encore utilisés comme des outils thérapeutiques. En effet, elles attribuent aux modes musicaux appelés *maqâm* des propriétés particulières qui, associés à un milieu propice à la thérapie, délivrent toutes leurs vertus curatives.

À cet égard, Jean-Jacques Rousseau rappelle, dans sa définition de la musique extrait du *Dictionnaire de musique* (1768), que les pythagoriciens, qui étudiaient la musique, se servaient de cet art « [...] pour exciter le cœur à des passions louables, et pour s'enflammer

1 FAGNART Claire, « Art et ethnographie », *Marges* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2008, disponible via <http://marges.revues.org/829>, [consulté le 30 septembre 2016].

2 LELOUP Jean-Yves, *Prendre soin de l'être*, Paris, Albin Michel, 1993.

3 *Ibid.*

4 Source : https://www.musicologie.org/publire/hmt/hmt_cassiodore.html

de l'amour de la vertu. »¹ Ils pensaient que l'âme n'est formée que d'harmonie, « [...] et ils croyaient rétablir, par le moyen de l'Harmonie sensuelle, l'Harmonie intellectuelle et primitive des facultés de l'âme ; c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existait en elle avant qu'elle animât nos corps, et lorsqu'elle habitait les Cieux. »² Rousseau pense qu'à son époque la musique est déçue d'une telle fonction sur l'âme, cependant il affirme qu'elle est capable d'agir physiquement sur les corps animés (il cite l'exemple de la Tarentule) et inanimés (vibration sonore des corps).

De plus, pour le compositeur M. Ohana qui définissait cet art comme un jeu avec les forces, a poursuivi dans sa création l'aventure des « passeurs » de musique : « je ne suis qu'un intermédiaire », se plaisait-il à répéter car pour lui, la musique vient de l'univers, et l'homme n'a plus qu'à la trouver et l'appriivoiser. Par ailleurs, entrevoyant la mutation de l'homme à la fin du xx^e siècle, M. Ohana pensait que la musique pouvait exercer un pouvoir sur la société. Les deux citations suivantes illustrent la pensée du compositeur :

« C'est dans l'homme et dans l'homme seul que les plus grandes valeurs et les plus grandes richesses spirituelles peuvent être trouvées, cela *en dehors de tous ces systèmes d'appréciation éthiques* ou spirituels qui nous ont été légués la musique exprime ces valeurs, ces richesses spirituelles La musique exprime tout l'homme et de ce fait elle l'exprime dans une forme durable qui doit être maintenant à l'image de ce que nous entrevoyons. »³

Et aussi:

« Nous nous trouvons à un moment où vacillent de nombreuses valeurs profondes qui ont été essentielles pour l'homme. Les modes d'expression de ces valeurs ne sont plus valables aujourd'hui. La musique a été l'une des principales expressions de ces valeurs. Aujourd'hui, elle doit aider l'homme à découvrir de nouvelles valeurs... la musique doit refaire son échelle de valeurs pour exprimer (et former) l'homme projeté vers son avenir »⁴

Au regard de ces considérations que nous venons d'exposer, on peut se demander si le musicien contemporain ne s'oriente pas vers un statut d'écothérapeute. Nous empruntons ce terme à François Roustang utilisé pour parler de la médecine de l'hypnose, et dont la définition fait échos à notre propos :

« La mission dont est investi l'écothérapeute et qu'il fait partager au visiteur est donc en ce sens politique : refondre le système des relations à partir d'un nouveau centre et d'une

1 ROUSSEAU Jean-Jacques, « Musique », *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, 308-319.

2 *Ibid.*

3 OHANA Maurice, « Pierre Ancelin avec Maurice Ohana », *Les Lettres Françaises*, septembre, 1964.

4 OHANA Maurice, revue *Triunfo*, Madrid, novembre 1974. (traduction de l'espagnol).

nouvelle force, trouver la source d'une puissance qui renverse l'ordre ancien et en provoque un nouveau. »¹

Ainsi, l'écothérapeute est quelqu'un qui aide un vivant à se situer dans son milieu :

« En effet, pour cet auteur [François Roustang] et praticien, l'hypnose est cette expérience qui permet de « refondre » son existence et de s'ouvrir aux autres et au monde de façon différente. Par un acte, celui de l'accueil de la plainte et de son objet qui inclut le geste, le patient se rend disponible pour expérimenter autre chose, jusqu'à ce que son symptôme se fonde dans l'ensemble des perceptions du sujet. »²

De la même manière, n'est-il pas envisageable d'en dire autant de la musique lorsqu'on l'écoute et surtout lorsqu'on la pratique. Ainsi nous expérimentons autre chose qui n'est pas de l'ordre de l'ordinaire. De ce fait n'est-elle pas également une sorte d'hypnose aidée par la force des sons qui transforment et agissent de manière psycho-physiologique ? En effet, la musique influe sur les êtres indépendamment de la volonté des sujets et de leur propension à un moment déterminé à y être réceptif. Dans cet ordre d'idée, Tim Ingold ne considère pas les humains comme des *êtres* humains mais comme des êtres *en devenir* : « Nous sommes des êtres humains en devenir permanent car nous ne cessons jamais de construire, ni de contribuer à construire les autres êtres de la même manière que les autres êtres nous construisent. Il s'agit d'un processus ininterrompu. »³

1 ROUSTANG François, *Il suffit d'un geste*, Paris Odile Jacob, 2003, p. 207.

2 BIOY Antoine, KELLER Pascal-Henri, *Hypnose clinique et principe d'analogie : fondements d'une pratique psychothérapeutique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, « Carrefour des psychothérapies », p. 119.

3 DESCOLA Philippe, INGOLD Tim, *Être au monde, quelle expérience commune ? Philippe Descola & Tim Ingold; débat présenté par Michel Lussault*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, textes de Tim Ingold traduits de l'anglais par Benjamin Fau, p.37-38.

CONCLUSION GÉNÉRALE

La lecture de l'histoire de la musique sous l'aspect du statut social du musicien en tant que chaman du monde contemporain, devenu virtuel et abstrait, depuis l'instauration du sujet individuel moderne par Descartes qui écrit dans le *Discours de la méthode*¹(1637) : « je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle. » Autrement dit, l'être humain dans cette acception n'est qu'une entité abstraite sans rapport avec le monde ni avec les autres. C'est cette vision du monde qui a prévalu et prévaut encore aujourd'hui, non seulement dans la science mais aussi dans nos vies ; du moins c'est ce que l'on veut nous faire croire pour défaire les liens tissés dans la cité, alors que dans la réalité concrète les choses croissent ensemble. Un art comme la musique vient nous le rappeler, en particulier lorsqu'elle est considérée comme ici en tant que pratique relationnelle capable de créer de nouvelles possibilités de vie.

C'est ce que nous avons essayé de montrer dans ce travail en étudiant le statut social du musicien : nous avons constaté que le statut du musicien n'a cessé d'évoluer, de se transformer. Dès la préhistoire, l'homme fabrique des instruments pour certainement reproduire les bruits de la nature lui permettant d'approcher le gibier, d'éloigner les prédateurs, communiquer à distance ou encore, lors de cultes religieux, avec les esprits. Mais cet aspect pratique s'est vite transformé en un moyen d'expression pour accompagner de manière esthétique les différentes manifestations et moments de la vie de l'Homme, et cela dès l'apparition des premières grandes civilisations de l'humanité : culte religieux, banquets, naissances, mariages, morts, fêtes, événements sportifs. Dans les cités-états mésopotamiennes, le musicien se trouve valorisé par la professionnalisation de son activité, qui lui permet d'accéder à statut social, voire à une position élevée, en tout cas pour les musiciens rattachés aux institutions étatiques et religieuses. En Grèce antique, Platon avait compris le pouvoir de la musique pouvant élever l'âme comme la plonger dans la bestialité selon les modes musicaux utilisés. La société romaine éloigne le musicien de ses fonctions sociales qui prévalaient depuis la préhistoire, pour le cantonner essentiellement au monde du spectacle. Jusqu'alors, d'après Nathalie Heinich, le musicien, ainsi que les autres artistes, était considéré

1 P. 38-39 dans l'édition Garnier-Flammarion de 2008, Paris.

comme un artisan possédant une technique, dont le savoir-faire se limitait à des fins plus ou moins utilitaires. L'art était essentiellement fonctionnel et décoratif.

À la Renaissance, le musicien devient professionnel, mais appartenant toujours au domaine de l'artisanat, dans le cadre d'un système de patronage musical qui se met en place et perdure aux XVII^e et XVIII^e siècles où l'on distingue l'artisanat des Beaux-Arts, l'artisan des artistes, avec l'instauration des Académies Royales pour les différentes disciplines artistiques. On assiste alors à une reconnaissance du musicien qui, par sa professionnalisation, acquiert un statut social, voire un certain prestige, en fréquentant la noblesse, principale commanditaire avec l'Église. Suivant les idées des Lumières et de la Révolution Française, le musicien s'émancipe du joug de la noblesse et du clergé, en imposant lui-même ses œuvres. Dès lors, un nouveau genre de musicien apparaît au XIX^e siècle, émancipé du patronage de l'Église et de l'aristocratie. Rejetant l'académisme, le créateur ne veut plus être soumis mais libre, incarnant un être exceptionnel. De plus, la naissance d'un art social à cette époque, et plus particulièrement en France, conduit les artistes à se tourner vers de nouvelles problématiques quant à leur rôle et la fonction de leur art dans la société française postrévolutionnaire, industrielle et marchande, exprimées par des penseurs tels que Proudhon, Saint-Simon, Lamennais ou encore Fourier. Ces derniers pensaient que l'art devait être intégré à la lutte idéologique et à une transformation des rapports sociaux et économiques, qui finit par tendre vers un art social qui trouverait sa place dans la politique artistique de l'État, et ce à des fins d'éducation du peuple. Vers la fin du XIX^e siècle, selon Pascal Blanqué, l'émergence des questions sociales, nationalistes et l'avènement du capitalisme éveillent le musicien aux réalités du monde dans lequel il vit, et finit par le doter d'une conscience politique. Il s'implique et pense le fait politique, économique et social. Réalisant qu'ils représentent une véritable classe sociale, les musiciens deviennent des citoyens à part entière, et se comportent comme tels. Des compositeurs comme Franz Liszt, Luís de Freitas Branco (1890-1955) ou Charles Kœchlin (1867-1950) ont réfléchi sur le statut du musicien, de la place que la musique peut avoir dans la Cité, et comment rendre cet art accessible au plus grand nombre. Également, sur le rôle des musiciens, dans une visée éducative, de développement humain pour une société meilleure. Cette idée que le musicien s'implique dans la vie sociale se développe jusqu'à nos jours.

Ainsi, depuis le XIX^e siècle, les musiciens œuvrent à permettre au plus grand nombre de connaître leur art, dans un souci d'éducation morale et esthétique¹, et non plus seulement

1 Cf. le chapitre 3 de la première partie.

restreint à une élite. Il ne s'agit pas uniquement de « démocratiser » une pratique culturelle, mais bien de découvrir et partager à la fois un patrimoine commun à tout individu, une expérience esthétique, un savoir-faire. Implicitement, ces actions cherchent aussi à renouveler un public toujours plus vieillissant¹ en démystifiant le cliché élitiste de la musique savante. Depuis les dernières décennies du xx^e siècle, les projets de pratiques ou de créations musicales menés par des musiciens se multiplient, encouragés par des organismes internationaux comme l'UNESCO ou la Banque Interaméricaine de Développement (BID) par exemple. Ouverts aux questions sociales et politiques, les musiciens agissent directement dans le tissu social en utilisant la musique – vecteur de liens sociaux, de développement humain, du prendre soin – pour répondre à une problématique. Ils peuvent ainsi intervenir, agir auprès de leur concitoyens à des degrés divers, selon leurs ambitions et capacités d'actions : du simple concert gratuit réalisé bénévolement pour faire connaître la musique, la donation d'instruments, à la pratique créatrice et musicale. Ces actions visent à toucher les publics « empêchés » pour diverses raisons (sociales, économiques, physiques, psychiques, guerre) ou non familiarisés à cet art.

C'est dans ce sens que des associations comme *Papageno* œuvrent à sensibiliser – c'est-à-dire à la fois faire percevoir, comprendre, comme rendre sensible – des personnes culturellement « défavorisées » ou ne pouvant se rendre dans les salles de concerts. L'association cherche simplement à toucher les individus par l'art des sons, partager une expérience esthétique en tant qu'auditeur. Cependant, il y a des musiciens dans certaines régions du monde qui ne peuvent apporter cette expérience de la musique par pénurie d'instruments, de musiciens et de vie musicale, liée à la guerre ou à des situations politiques, économiques et sociales problématiques. Pour tenter de remédier à ces situations, *Music Fund* se donne pour mission de procurer, sous forme de dons, des instruments de musique auprès de ces populations démunies, acte solidaire de musiciens, amateurs et professionnels, envers d'autres qui sont privés de pratiquer et de développer une vie musicale. Permettre à ces personnes (apprenties ou confirmées) de (re)jouer de la musique, qui connaissent de telles situations, est source de joie, d'une nouvelle dynamique sociale et morale. En jouant de la musique, quel que soit le style (traditionnelle, répertoire occidental), c'est la possibilité d'échapper pendant un moment à un quotidien difficile et violent. De plus, en formant des personnes autochtones aux métiers de la lutherie, l'association de L. Pairon permet aux

1 C'est ce que révèle l'enquête du sociologue Stéphane Dorin, professeur à l'Université de Limoges, *Les Publics de la musique classique au xx^e siècle menée entre 2012 et 2014 sur un échantillon d'environ 5 000 personnes âgées entre 8 et 100 ans, public issu de 19 orchestres, ensembles et festivals.* (source : <http://www.telerama.fr/musique/a-quoi-reconnait-on-un-spectateur-de-concert-classique,122596.php>)

populations bénéficiaires du programme d'être autonomes pour l'entretien des instruments qui leur ont été offerts, tout en créant de l'emploi. Seulement, comme évoqué plus haut, la pratique et la formation musicale, comme l'implantation d'ateliers de lutherie, en Palestine semblent malheureusement compromises par les restrictions musicales du Hamas.

Quant à la démarche originale du compositeur français N. Frize, elle fait réfléchir sur les lieux et les personnes qui les occupent ou les traversent, à travers la pratique et la création musicale qui engagent des musiciens (professionnels ou amateurs) et ces mêmes personnes des lieux investis par l'artiste en résidence. C'est une pratique musicale qui permet de faire l'expérience d'une politique participative, dans la mesure où elle implique l'action interprétative et créatrice d'une pluralité d'individus issus d'horizons sociaux et professionnels différents. Cela dit, dans la mesure où le compositeur refuse de laisser toutes traces sonores et écrites (partitions), on peut se demander ce qu'il reste après la résidence du compositeur auprès du public qui a participé au projet ? Qu'en font-ils ? Cette expérience musicale et politique permet-elle de transformer les participants ? Par ailleurs, l'engagement du musicien en milieu carcéral a abouti à la création d'emplois, par l'intermédiaire de son association Les Musiques de la Boulangère, dont bénéficient quelques détenus des Maisons centrales de Saint-Maur et de Poissy, formés aux métiers du son.

Si ces actions menées par des musiciens se font dans un cadre associatif, le maestro J.-A. Abreu réussit à faire d'*El Sistema* une institution de l'état vénézuélien. Ce programme artistico-social d'éducation musicale, d'ampleur nationale et internationale, est unique au monde. Créé à l'origine pour parer à la pauvreté et à la délinquance juvénile grâce à la pratique quotidienne de la musique d'ensemble, *El Sistema* s'appuie sur les bénéfices éthique et éducatif de l'orchestre – lieu d'apprentissage social, affectif et solidaire – et de son répertoire auprès des enfants : dépassement et valorisation de soi ; développement de l'écoute, de la concentration, de la discipline, de la solidarité, de la tolérance. De plus, le programme offre la possibilité d'un avenir professionnel dans les *núcleos* ou l'un des orchestres nationaux, voire internationaux. C'est une perspective encourageante pour des jeunes vénézuéliens se trouvant en situation de vulnérabilité sociale. Depuis, le système du maestro Abreu a été adopté dans de nombreux pays du monde, dont le soutien n'est pas exclusivement étatique mais partagé avec l'aide de fonds privés. Le modèle systémique s'est aussi élargi à d'autres problèmes sociétaux de son propre pays : hôpitaux, prisons, personnes en situation de handicap physique et cognitif, sauvegarde de la musique traditionnelle vénézuélienne. Ainsi, en agissant directement dans le tissu social, *El Sistema* contribue au développement éducatif,

social, économique et politique du Venezuela. Cependant, la crise politique et économique que traverse actuellement le pays pose question quant à la survie de ce service public, dans la mesure où il est soutenu exclusivement par le financement de l'état vénézuélien. Pourrait-il poursuivre avec des fonds privés ou étrangers ? Dès lors, sa politique d'intervention se verrait-elle changée ?

Enfin, le Jeu d'orchestre est probablement, à notre connaissance, le seul exemple de recherche-action en art dans les milieux fermés. Cette forme d'intervention musicale avait la particularité de mobiliser à la fois des acteurs du milieu universitaire, associatif, musical, carcéral (détenus et personnel pénitentiaire) et de la société civile. Grâce à la méthodologie de pratique orchestrale développée par le centre Esagramma, les détenus pouvaient faire l'expérience sensible de la musique, sous la direction bienveillante du chef d'orchestre et des musiciens experts qui les guidaient. Comme de vrais musiciens, ils participaient donc à la mise en place et à l'interprétation de l'œuvre travaillée, pour aboutir à un concert, résultat d'une épreuve¹ technique et artistique qu'ils ont vécue avec leur corps et leur intériorité. Cette forme participative de l'orchestre rendait les détenus de nouveau responsables – on compte sur eux dans le travail et l'interprétation de l'œuvre où ils assurent leurs propres parties instrumentale – et actifs – aussi bien sur le plan physique (geste instrumental) que sensible – dans un jeu musical qui les sortait de leur condition et stigmates de « taulards », ayant pour effet de les transformer physiologiquement et psychologiquement. Le regard qu'ils ont d'eux-mêmes, comme celui des autres à leur égard, change. Ainsi, la recherche-action a interrogé le rôle de l'institution carcérale qui punit et détruit au lieu de reconstruire. Au-delà de la production de nouveaux savoirs, ce dispositif orchestral avait donc une portée à la fois citoyenne et politique : nous avons la responsabilité, en tant que musiciens experts de la méthodologie orchestrale, de favoriser ces transformations auprès des détenus et, implicitement, et du personnel pénitentiaire à travers l'orchestre, espace social où chacun agit de manière symbolique pour le bien commun. Ainsi, nous avons constaté que la musique peut contribuer à transformer une situation problématique tout en agissant sur les individus et être un facteur de développement humain (moral, politique, économique, social). Les expériences probantes exposées dans cette troisième partie nous ont amené à interroger la musique en tant que phénomène sonore : comment la musique et sa pratique peuvent-elles avoir un effet sur les êtres humains, au point d'avoir la capacité d'opérer des changements physiologiques et psychiques ?

1 C'est-à-dire une expérience éprouvée physiquement, moralement et qui met en jeu le courage, les qualités, les capacités de résistance d'un individu à celle-ci.

À cette question, les neurosciences nous apportent des réponses mettant en avant l'idée attestée par des expériences scientifiques, que le cerveau est au cœur du traitement de données via l'appareil auditif, démontrant la réaction de ce dernier à la musique. En effet, les réactions émotionnelles du cerveau à la musique procèdent d'un réseau neuronal très étendu. L'écoute et la pratique musicale entraîne des réorganisations anatomiques et fonctionnelles du cerveau, dans la mesure les interactions de celui-ci avec l'environnement extérieur modifient les connexions entre neurones, mettant au jour la neuroplasticité de cet organe. De plus, nous avons vu que la musique renforce les liens émotionnels entre les membres d'un groupe, comme elle peut « prendre soin » du corps en agissant sur le rythme cardiaque, apaiser ou rendre énergique, voire être une thérapie pour les personnes souffrant des troubles du langage par exemple. Ainsi, l'éclairage probant des neurosciences autour du phénomène musical vient renforcer cette idée que la musique peut concrètement agir sur les individus, dans la mesure où elles tendent à prouver que nous naissons avec des capacités « musicales ». Dès lors, l'exploration du cerveau fait progressivement apparaître l'idée que les activités humaines sont gouvernées par la structure et le fonctionnement du cerveau, donnant naissance à tout un courant de recherche « neuro » qui prétend aborder sous un nouvel angle les sciences humaines et sociales à travers le filtre de la neurologie. Or, il nous semble pernicieux de vouloir réduire toutes activités humaines à des considérations purement neuronales, qui expliqueraient par exemple la contemplation de l'œuvre d'art et sa création comme le prétend la neuroesthétique.

Cependant, au regard de toutes ces considérations, on ne peut continuer de traiter la musique comme un simple passe-temps ou un divertissement, et le musicien comme un amuseur. Il doit prendre conscience qu'il détient un pouvoir particulier qui agit concrètement sur lui-même, mais surtout sur ses semblables. Grâce à son art, il peut prendre soin de l'âme, transformer profondément les êtres humains. Il a donc une responsabilité envers les autres, une place à prendre dans la société. Son action concrète dans la cité, est à reconsidérer : il serait comme un chaman, personnage singulier parmi les hommes qui tend à réapparaître aujourd'hui sous la forme de l'écothérapeute dans la médecine de l'hypnose, alors qu'il contribuait déjà aux réseaux sociaux depuis l'apparition *d'homo sapiens*.

À la fois prêtre, sorcier, guérisseur, le chaman communique avec les esprits dans les sociétés traditionnelles où il a pour fonction de maintenir l'équilibre social et spirituel de la communauté. Aujourd'hui encore, sa fonction éco-techno-symbolique qui rend un milieu

humain selon la perspective mésologique¹ est plus que jamais d'actualité dans un monde où les liens ont été défaits. Au même titre qu'un chaman, le musicien peut intervenir dans la cité pour rétablir l'harmonie entre l'humain et son milieu, et prendre soin des individus les plus fragilisés ou marginalisés, en développant la capacité d'écoute non seulement musicale mais humaine, susceptible d'améliorer les rapports sociaux et le vivre ensemble. Telle est la fonction de l'art qui, en son sens étymologique, exprime l'idée de jointure² et déploie ainsi un milieu, c'est-à-dire un système éco-techno-symbolique.

1 La mésologie (étude des milieux humains) distingue l'environnement, donné du milieu qui reste toujours à créer.

2 Selon Augustin Berque, « le mot art a poussé d'une graine indo-européenne, *AR-*, exprimant l'idée de jointure, et qui, entre autres, a aussi engendré le mot articulation. L'orthographe de notre langue résume souvent cette idée par un trait d'union »

ANNEXES

505 rue de Cuneuf Bonjour

BP 707

59 507 DOUAI CEDEX

voilà je vous écris pour vous remercier
à vous tous d'être venue c'est cinq
semaine, qui a été une belle expérience
pour moi car je n'avé jamais fait de
musique (d'instrument) je trouve ça
passionnant et je vais sûrement prendre
des cours de musique en sortant d'ici

car ça ma beaucoup plus, et je
vous remercie aussi pour ^{ma vie} l'libéré de
cette prison le temps que vous êtes
là, je vous souhaite une bonne
continuation à vous tous.

Je m'excuse pour les fautes.

SALVADOR David
Jeu d'Orchestre
Echus
BP 60 146
59 017 Lille CÉDEX

le 22/07/2014

Déonis,

Désolé d'avoir tardé à vous répondre, mais nous avons eu beaucoup de travail en cette fin d'année universitaire. Maintenant que c'est plus calme, je peux enfin vous écrire.

Merci pour votre lettre. Je suis heureux d'apprendre que vous allez prendre des cours de musique. Quel instrument avez-vous choisi? Il deviendra un nouveau compagnon de vie, je vous le souhaite. Moi, je ne peux pas vivre sans la musique, sans mon instrument; c'est un moyen de s'exprimer, seul ou en groupe. Cela ne sera pas toujours facile (la solfège, la technique de l'instrument) mais ne lâchez pas, car une fois qu'on maîtrise l'instrument c'est une joie de pouvoir s'exprimer avec. Pour les cours, orientez-vous soit vers une école de musique, soit des cours particuliers.

Je souhaite de tout cœur que votre projet musical se concrétise à votre sortie, et croyez-moi, la musique peut vraiment nous aider à surmonter certaines épreuves.

Cordialement,
David.

Le 10/08/44

Bonjour David

tout d'abord merci pour votre lettre
qui ma fait très plaisir à lire car ici
les courriers se font rares, et oui j'ai
décidé de prendre des cours de musique
pour ce qui est de l'instrument je
pense me diriger vers je ne sais
pas le nom de cette instrument mais
c'est la sorte de piano a lamelle en
bois qui se joue avec les deux doigts
car je trouve que ça dégage un son
spécial et ça me plaît bien, j'ai appris
c'est moment passé avec cette instrument
ce ma permis de pouvoir penser a autre
 chose qu'a l'ancorisation. merci pour
tout c'est bon conseil je pense aller
dans une école de musique qui se trouve
pas très loin de chez moi, je suis
que la musique m'aportera beaucoup
de sérénité et de satisfaction dans les
épreuve que je vis.

Merci pour tout c'est bon conseil

26 mai 2014

Maison d'arrêt
53507 Douai

Lehos Jeu d'orchestre
BP 6046
59011 Lille Cedex

Madame, Monsieur,

à la suite du concert "Jeu d'orchestre", organisé ce jour, j'ai eu envie de vous faire partager mon ressenti.

Je commence par vous dire un grand merci. Cette activité, à l'instar de "On a tous une voix", m'a apporté de la fraîcheur dans mon incarcération. Vous êtes venue pétillante, souriante, avec vos compétences techniques musicales de détente et par conséquent, ma chute sociale, m'ont fait perdre beaucoup de confiance en moi. J'avais donc, avant le concert, beaucoup d'incertitude.

Et pourtant, après avoir joué les deux œuvres, j'étais comme transporté d'allégresse. Vous nous avez offert la chance de participer à un très beau moment et tout cela en harmonie.

Mes rêves, depuis enfant, ont été de jouer un instrument de musique. Des événements personnels, m'en ont toujours empêché. C'est en prison, où je commence seulement à vivre, (à 37 ans) que j'ai eu l'occasion de réaliser ce rêve et cela, grâce à vous. Pour cela et pour votre générosité, je vous remercie de tout cœur. C'est grâce à ce genre d'initiative, pour un laps de temps, que nous avons le sentiment d'être libre.

Encore une fois, mille merci.

SALVADOR David.

Jeu d'Orchestra - Echo

BP 60 146

59 017 Lille CEDEX

le 22/07/2014

David,

Avant tout, désolé de répondre aussi tardivement, mais la fin d'année universitaire m'a pas été de tout repos. Maintenant j'ai un peu plus de temps et m'empresse de vous répondre.

Votre lettre m'a beaucoup touché. Brava à vous et co-détenu d'avoir sacrifié la promenade pour venir jouer avec nous, vraiment merci, c'est courageux. Notre but est justement de recréer du lien social, humain, par la musique orchestrale, mais surtout reprendre confiance en soi, être dans le positif, faire quelque chose de constructif.

Il n'est jamais trop tard pour réaliser ses rêves. Des erreurs, on en fait tous, mais pardonner c'est ce qu'il y a de plus difficile. Alors, il faut quand même aller de l'avant, et la musique, la pratique d'un instrument peut vous aider à traverser cette épreuve. D'autant plus que vous en avez fait l'expérience. À titre personnel, la musique m'a toujours aidé, c'est comme une thérapie, et je ne peux pas vivre sans elle, elle fait partie de ma vie.

Croyez-moi, à 37 ans, on peut apprendre la musique, un instrument, mais aussi se reconstruire une nouvelle vie, je vous le souhaite.

Cordialement,
David.

BIBLIOGRAPHIE

AGOSTINO Serge d', DEUBEL Philippe, MONTOUSSÉ Marc, RENOUEAU Gilles, *Dictionnaire de sciences économiques et sociales*, Rosny-sous-Bois, Bréal éditions, 2002.

ARENDRÉ Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Folio essais/Gallimard, 1972.

BARRAQUIN Noëlla, BAUDART Anne, DUGUÉ Jean, LAFITTE Jacqueline, RIBES François, WILFERT Joël, *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin, 1995, 4^e éd revue et augmentée, 2001, p. 204-205.

BARENBOIM Daniel, *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008.

BAUDOT Alain, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Éditions Klincksieck, 1973.

BÉLIS Annie, « Mauvaise musique, mauvaises mœurs », *Mousikè et Aretè: la musique et l'éthique, de l'antiquité à l'âge moderne ; actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15 - 17 décembre 2003*, MALHOMME Florence et WERSINGER Anne Gabrièle éd., Paris, Librairie philosophique J. Vrin, « De Pétrarque à Descartes », 2007.

BÉLIS Annie, *Les Musiciens dans l'antiquité*, Vie quotidienne, Paris, Hachettes Littératures, 1999.

BÉLIS Annie, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Académie des Inscriptions et des Belles-lettres, Paris, Diffusion de Boccard, 139^e année, N. 4, 1995.

BÉLIS Annie, « Cithares, citharistes et citharôdes en Grèce », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Académie des Inscriptions et des Belles-lettres, Paris, Diffusion de Boccard, 139^e année, N. 4, 1995, p. 1025-1065.

BENASAYAG Miguel, *Cerveau augmenté, homme diminué*, Paris, Éditions de la découverte, 2016, trad. par Véronique Piron.

BENHAIEM Jean-Marc, ROUSTANG François, *L'hypnose ou les portes de la guérison*, Paris, Odile Jacob, 2012.

BIGAND Emmanuel dir., *Le cerveau mélomane*, Paris, Belin, « Cerveau&Psycho », 2013.

BIGAND Emmanuel, HABIB Michel, BRUN V., *Musique et cerveau: nouveaux concepts, nouvelles applications*, Montpellier, Sauramps médical, 2012.

BIOY Antoine, KELLER Pascal-Henri, *Hypnose clinique et principe d'analogie : fondements d'une pratique psychothérapeutique*, Bruxelles, Éditions De Boeck, « Carrefour des psychothérapies », 2009.

BLANQUÉ Pascal, *Musique, cité et politique, histoire du musicien à l'âge moderne*, Paris, Economica, 2009.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice, WERNER Michael dir., *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme Paris, 2002.

BOLL André, *L'Art, cet incompris*, Corrêa, 1943.

BOURASSA Bruno, « Recherche(s)-action(s) : de quoi parle-t-on ? », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015.

BRANCO Luís de Freitas, *Diário*, non publié.

BRISSON ÉLISABETH, *LA MUSIQUE*, PARIS, ÉDITIONS BELIN, « ALPHA », 2016, 1^o éd. 1993.

CAILLET Aude, *Charles Kœchlin, l'art de la liberté*, Anglet, Séguier, 2001.

CATHÉ Philippe, Sylvie Douche, et Michel Duchesneau, *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, Paris, J. Vrin, 2010.

CERQUEIRA Fábio Vergera, « A imagem pública do músico e da música na Antigüidade Clássica : desprezo ou admiração ? », *História*, São Paulo, v. 26, n. 1, 2007, p. 63-81, p.65.

CHAMAK Brigitte et MOUTAUD Baptiste dir., *Neuroscience et société : enjeux des savoirs et pratiques sur le cerveau*, Paris, Armand Colin, 2014.

CHANGEUX Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien, une nouvelle approche neuronale*, Paris, Odile Jacob, 2010.

CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Les hauts et les bas instruments : pour une anthropologie du sonore », *L'instrumentarium du Moyen-Âge : la restitution du son*, Welleda MULLER dir., Paris, L'Harmattan, « Univers musical », 2015.

CHARLES-DOMINIQUE LUC, « Du jongleur au ménétrier. Évolution du statut social des instrumentistes médiévaux », *Instruments à cordes du Moyen-Âge : actes du colloque de Royaumont 1994*, Christian RAULT dir., Grâne, Éditions Créaphis, 1999.

CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne, les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Nouvelle édition revue et augmentée, Folio essais, Paris, Editions Gallimard, 2009.

CLÉMENT Élisabeth, DEMONQUE Chantal, HANSEN-LØVE Laurence, KAHN Pierre et al., *La philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 2000.

CLODORÉ-TISSOT Tinaig, KERSALÉ Patrick et TOSELLO Gilles, *Instruments et « musique » de la préhistoire*, collection Thèm'axe 9, Lyon, Editions Musicales Lugdivine, 2010.

COHN Danièle, « Histoire de l'esthétique », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Michel BLAY dir., Paris, Larousse, 2003.

CONRAUX Claude, « Histoire de l'anatomie de l'oreille », *Imagerie de l'oreille et de l'os temporal. 1 : Anatomie et imagerie normales*, Francis VEILLON et al., Cachan, Lavoisier-Médecine Sciences Publications, 2013.

CROCQ Jean-Noël, *Allez jouer ailleurs*, Paris, Éditions MF, 2015.

CULLIN Olivier, « L'ars nova », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999.

DAUVOIS Michel, « Homo musicus palaeolithicus et Palaeoacustica », *Munibe. Antropologia Arkeologia*, Vol.57, 2005, p. 225-241.

DELGADO Alexandre, TELLES Ana, MENDES Nuno Bettencourt, *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Editorial Caminho, 2007.

DEMOUY Patrick, « Les *pueri chori* de Notre-Dame de Reims », *Le clerc séculier au Moyen-Âge : XXII^e congrès de la S.H.M.E.S (Amiens, juin 1991)*, Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, Paris, Publications de la Sorbonne, 1993.

DESCOLA Philippe, INGOLD Tim, *Être au monde, quelle expérience commune ? Philippe Descola & Tim Ingold; débat présenté par Michel Lussault*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, textes de Tim Ingold traduits de l'anglais par Benjamin Fau.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2010, trad. par Jean-Pierre Cometti et al.

DIONNE Hugues, *Le développement par la recherche-action*, Paris, L'Harmattan, « collection outils de recherche », 1998.

DONDIN-PAYRE Monique, TRAN Nicolas dir, *Collegia : le phénomène associatif dans l'Occident romain*, Pessac, Ausonius Editions, « Scripta antiqua 41 », 2012.

DUFETEL Nicolas, « Liszt et le hérisson », *Tout le ciel en musique, pensées intempestives*, Franz Liszt et Nicolas Dufetel, Paris, Le Passeur Éditeur, 2016.

EMERIT Sibylle éd., *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome ; actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l'Orient et la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon*. Bibliothèque d'Étude / Institut Français d'Archéologie Orientale 159. Le Caire: Inst. Français d'Archéologie Orientale, 2013.

EMERIT Sibylle, « Les musiciens de l'Ancien Empire : sources et interprétations », *Egypte Afrique & Orient n°40*, Centre vaclusien d'égyptologie éd., Avignon, Décembre 2005, p. 3-16.

FERRAND Françoise, « Avant-propos », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999.

FIALA David, « La naissance du musicien professionnel au tournant du XVI^e siècle », *Guide de la musique de la Renaissance*, Françoise FERRAND dir., Fayard, « Les indispensables de la musique », 2011/

FRIZE Nicolas, *Le sens de la peine : état de l'idéologie carcérale*, Paris, Éditions Léo Scheer, « Lignes », 2004.

GANDOLFO Gabriel, DESCHAUX Olivier, « Histoire de la découverte du cerveau et l'évolution des méthodes d'exploration », *Biologie Géologie 2010-3*, 2010.

GARZANTI editore, *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, Librairie générale française, « La pochothèque » 2002.

GILLET Anne, TREMBLAY Diane-Gabrielle, « Pour en finir avec les définitions », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015.

GRACEFFA Agnès dir., *Vivre de son art, histoire du statut de l'artiste, XVe-XXIe siècle*, Paris, Hermann, 2012.

GUIBET-LAFAYE Caroline, « Histoire de l'esthétique », *Grand dictionnaire de la philosophie*, Michel BLAY dir., Paris, Larousse, 2003.

GÜLGÖNEN Séline et BÉLIS Annie, *Des lyres et cithares*, Paris, Les Belles lettres, « Signets belles lettres, 10 », 2010.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

HEINICH Nathalie, *Sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, « Repères », 2004.

HENNEBELLE David, *De Lully à Mozart, aristocratie, musique et musiciens à Paris, XVIIe-XVIIIe siècles*, Époques, Seyssel, Champ Vallon, Diffusion Harmonia Mundi, 2009.

HOPPIN Richard H., *La musique au Moyen-Âge*, Vol. 1, Liège, Mardaga, 1991, trad. par Nicolas MEEÛS et Malou HAINE, p. 13-43.

HORTSCHANSKY Klaus, « The musician as music dealer », *The social status of professional musician from the Middle Ages to the 19th century*, KAUFMAN Herbert, REISNER Barbara, SALMEN Walter and al. ed., New York, Pendragon Press, 1983.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens, Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988, trad. par Cécile Seresia..

JIMENEZ Marc, *Art et technosciences, Bioart – Neuroesthétique*, Paris, Klincksieck, 2016.

JOUARY Jean-Paul, *Préhistoire de la beauté. Et l'art créa l'homme*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Réflexions faites », 2012.

JULIEN François, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Editions de l'Herne, 2016.

LACHAUD Jean-Marc, Congrès Marx international, *Art, culture et politique : actes du Congrès Marx international II*, [Nanterre, 1998], Paris, Presses universitaires de France, 1999.

LASSUS Marie-Pierre, LE PIOUFF Marc, SBATTELLA Licia dir., *Le Jeu d'Orchestre, recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

LECHEVALIER Bernard, CAMBIER Jean, *Le cerveau de Mozart*, Paris, Odile Jacob, 2010.

LE GOFF Jacques, « Les Goliards », *Les intellectuels au Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 2000, 1^o éd. 1957.

LELOUP Jean-Yves, *Prendre soin de l'être*, Paris, Albin Michel, 1993.

LEMARQUIS Pierre, *Portrait du cerveau en artiste*, Paris, Odile Jacob, 2012.

LESCOURRET Marie-Anne, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002.

LETERRIER Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 1/2006 n^o 14 , p. 49-69.

LIÉGEOIS-CHAUVEL Catherine, LAGUITTON Virginie, CHAUVEL Patrick, « Le traitement musical au niveau du cortex auditif », *Le cerveau musicien*, Bernard LECHEVALIER, Hervé PLATEL, Francis EUSTACHE, Bruxelles, De Boeck, 2010.

LISZT Franz, « Des publications à bon marché », *Revue et Gazette musicale de Paris*, Paris, 1836, p. 4-5.

LISZT Franz, *Tout le ciel en musique, pensées intempestives*, Nicolas Dufetel éd., Paris, Le Passeur éditeur, 2016.

LOBRICHON Guy, « La mémoire de Rome », *Guide de la musique au Moyen-Âge*, Françoise FERRAND dir., Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1999.

LOURENÇO Edouardo, ANIELLO Barbara org., *Tempo da Música, Música do Tempo*, Lisboa, Gradiva, 2012.

LUBO LOZADA Raúl, *FESNOJIV, Fondation d'État pour le Système National des Orchestres Juvéniles et Infantiles du Venezuela : origine, développement et réussite d'un modèle systémique : carence d'une proposition esthétique*, Mémoire de Master 2 Recherche esthétique et études culturelles spécialité Esthétique non édité, Université Paris I – Panthéon-Sorbonne, 2008.

LUBO Raúl, LASSUS Marie-Pierre (entretien), « Origine, développement et réussite d'un modèle systémique : l'orchestre, vecteur d'intégration sociale », *Le Jeu d'Orchestre : recherche-action en art dans les lieux de privation de liberté*, Marie-Pierre LASSUS, Marc Le PLOUFF et Licia SBATELLA dir., Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

MARROU Henri-Irénée, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Éditions du Seuil, collections « Esprit », Paris, 1948.

MAZOYEZ Bernard, « L'imagerie cérébrale : IRM et TEP », *Pour la science* n°302, Décembre 2002, p. 42-49.

McWILLIAM Neil, MÉNEUX Catherine, RAMOS Julie dir., *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et Société », 2014.

MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Vol. 1, Paris, Fayard, « Les indispensables de la musique », 1988, trad. par Jean Gribenski, Gilles Léothaud et al.

MONCEAU Gilles, « La recherche-action en France : histoire récente et usages actuels », *Les recherches-actions collaboratives, une révolution de la connaissance, les chercheurs ignorants*, collectif, Rennes, Presses de l'École des Hautes Études en Santé Publique, 2015.

MORFAUX Louis-Marie, LEFRANC Jean, *Nouveau vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 2005.

MÜNCH Marc-Mathieu, « Berlioz, l'effet de vie et la *Symphonie Fantastique* », *Berlioz, encore et pour toujours : actes du cycle Hector Berlioz, Arras 2015*, Paris, BoD, 2016.

MÜNCH Marc-Mathieu, *La beauté artistique, l'impossible définition indispensable. Prologomènes pour une « artologie » future*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2014.

MÜNCH Marc-Mathieu, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel à la musique », *Musique et effet de vie*, JOURNEAU Véronique Alexandre, Paris, L'Harmattan, 2009.

MÜNCH Marc-Mathieu, *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*, Paris, Champion, 2004.

Musée de préhistoire d'Ile-de-France éd, *Préhistoire de la musique: sons et instruments de musique des âges du Bronze et du Fer en France*, Nemours, Musée de préhistoire d'Île-de-France, 2002.

ONFRAY Michel, CLÉMENT Jean-Yves, *La raison des sortilèges : entretiens sur la musique*, Paris, Pluriel, 2015.

OHANA Maurice, revue *Triunfo*, Madrid, novembre 1974.

OHANA Maurice, « Pierre Ancelin avec Maurice Ohana », *Les Lettres Françaises*, septembre, 1964.

ORLEDGE Robert, *Charles Kœchlin (1867-1950) : his life and works*, Luxembourg, Harwood academic publishers, 1989.

PAJARES ALONSO Roberto L., *Historia de la música en 6 bloques, Bloque 1: Musicos y contexto*, Madrid, Vision Libros, 2010.

PÉCHÉ Valérie, « Tibicinae, fidicinae, citharistriae, psaltria: femmes musiciennes de la comédie romaine », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 80, fasc. 1, 2002. Antiquite - Oudheid. pp. 133-157.

PERCEAU Sylvie, « Le plaisir musical dans l'épopée homérique », *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens*, MORTIER-WALDSCHMIDT Odile éd., Paris, Les Belles Lettres, 2006.

PERNON Gérard, *Histoire de la musique*, Paris, Éditions Jean-Paul Grisserot, 1998.

PETZOLDT Richard, « The economic conditions of the 18th century musician », *The social status of professional musician from the Middle Ages to the 19th century*, KAUFMAN Herbert, REISNER Barbara, SALMEN Walter and al. ed., New York, Pendragon Press, 1983.

PLATON, *La république: du régime politique*, Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1993, trad. par Pierre Pachet.

PLUTARQUE, *Vies des hommes illustres de Plutarque*, Paris, Charpentier, 1853, trad. par Alexis Pierron.

PROUDHON Pierre-Joseph, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

RESWEBER Jean-Paul, *La recherche-action*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je », 1995, p. 75-77.

ROUSSEAU Jean-Jacques, « Musique », *Dictionnaire de Musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768.

ROUSTANG François, *Il suffit d'un geste*, Paris Odile Jacob, 2003.

ROSSI Jérôme, « Kœchlin et la musique pour l'image », *Charles Kœchlin, compositeur et humaniste*, Philippe CATHÉ, Sylvie DOUCHE et Michel DUCHESNEAU dir., Paris, J. Vrin, 2010.
SACKS Oliver, *Musophilia, la musique, le cerveau et nous*, Paris, Édition du Seuil, 2012.

SCHETTINO Maria Teresa, PITTIA Sylvie dir., Institut des sciences et techniques de l'Antiquité éd. *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens, actes du colloque international de l'Université de La Rochelle, 25 - 27 novembre 2010*, Besançon, Presses universitaire de Franche-Comté, 2012.

SÈVE Bernard, « Dedans ? Dehors ? Le compositeur et la cité », *Musique et société*, collectif, Paris, Cité de la musique les éditions, Diffusion, Europa Music, 2004.

STRICKER Rémy éd. scientifique, *Artiste et société : édition des textes en français*, Paris, Flammarion, « Harmoniques. Série écrits de musiciens », 1995.

STRICKER Rémy, Franz Liszt, *Les ténèbres de la gloire*, Paris, Edition Gallimard, 1993.

SZENDY Peter, *Membres phantômes*, Paris, Les Editions de Minuit, 2013.

TOLSTOÏ Léon, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, 1^oéd., Librairie Perrin, 1931.

TROCHE Sarah et DOUSSON Lambert, « Politique de l'instant musical : résider, produire, disparaître – écouter, entretien avec Nicolas Frize », *Geste*, Paris, Association Gestuelles, Septembre 2008.

VENDRIES Christophe, *Instruments à cordes et musiciens dans l'Empire romain: étude historique et archéologique (Ile siècle av. J.-C.-Ve siècle ap. J.-C)*, Paris, L'Harmattan, Collection Histoire ancienne et anthropologie, 1999.

VENDRIES Christophe coord., *Musique à Rome, Dossier d'archéologie n° 320*, Dijon, Faton, Mars/Avril 2007.

VIRET Jacques, *Le chant grégorien*, Paris, Editions Eyrolles, 2012.

VIVÈS Vincent, *La musique. Anthologie littéraire et philosophique*, Paris, Buchet Chastel, 2011.

VUILLERMOZE Émile, *Histoire de la musique*, édition complétée par Jacques LONCHAMPT, mise à jour en 1996, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 2000.

WINNICOTT Donald Woods, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard/Folio, 1975, trad. par Claude Monod et J.-B. Pontalis.

WIORA Walter, *Les quatre âges de la musique : de la préhistoire à l'ère de la technique*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1963, trad. par J. Gaudefroy-Demombynes.

ZIEGLER Nele éd., *La musique au Proche-Orient ancien: instruments et statuts des musiciens, la musique dans la Bible et chez les Hittites*, Dossiers Archéologie et Sciences des origines n°310, Dijon, Faton, Février 2006.

WEBOGRAPHIE

Association Hors Cadre, <https://www.horscadre.eu/>

« Création musicale au sein d'un établissement pénitentiaire », Fondation Réunica, 2009, disponible via <http://www.fondationreunica.com/Fondation/LesActionsSoutenues/MusiqueDance/musiques-de-la-boulangere.htm> [consulté le 18/09/2016].

Esagramma, <http://www.esagramma.net/it/>

« Il n'y a pas de public spécifique », *L'Observatoire, la revue des des Politiques Culturelles* n°32, Marie-Christine BORDEAUX et Lisa PIGNOT coord., Septembre 2007, disponible via http://www.observatoire-culture.net/rep-revue/rub-sommaire/ido-9/resume-entier/il_n_y_a_pas_de_public_specifique.html [consulté le 18/09/2016].

« Femmes de Rome » [en ligne], *Histoire pour tous*, disponible via <http://www.histoire-pour-tous.fr/dossiers/85-antiquite/4625-femmes-de-rome.html> [consulté le 15/07/2016].

« La ville » [en ligne], *L'enfance au Moyen-Âge*, disponible via <http://classes.bnf.fr/ema/ville/ville/index6.htm>, [consulté le 15/08/2016].

« Le rôle du chef d'orchestre à travers l'histoire », *France Musique*, mise en ligne le 24 juin 2014, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/le-role-du-chef-d-orchestre-travers-l-histoire-32819> [consulté le 10/10/2016].

« Sonorités de la Préhistoire », *Learning Center, Archéologie Egyptologie, Sciences Humaines et Sociales*, Lille3, disponible via <http://learningcenters.nordpasdecals.fr/archeologie-egyptologie/sonorit%C3%A9s-de-la-pr%C3%A9histoire> [consulté le 18/07/2015].

« Alfred Tomatis », *Wikipedia*, disponible via https://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Tomatis, [consulté le 11/07/2016].

« Une politique interministérielle. Organisation de la politique interministérielle », Ministère de la Culture et de la Communication, disponible via <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Developpement-culturel/Culture-et-justice/Une-politique-interministerielle> [consulté le 18/09/2016].

CHARLES-DOMINIQUE LUC, « « Jouer », « sonner », « toucher » Une taxinomie française historique et dualiste du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* n°14 [en ligne], 2001, disponible via <https://ethnomusicologie.revues.org/108> [consulté le 01/10/2016].

El Sistema, web oficial del Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, <http://fundamusical.org.ve/>

BRUNEAU Michel, Didier André, Risset Jean-Claude, « SONS - Production et propagation des sons ». In Universalis éducation [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 12 juillet 2016. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sons-production-et-propagation-des-sons/>, [consulté le 15/07/2016].

EMERIT Sibylle, « Music and musicians », *UCLA Encyclopedia of Egyptology* [en ligne], Willeke Wendrich éd., Los Angeles, 2013, disponible via <http://eprints.cdlib.org/uc/item/6x587846> [consulté le 28/06/2016].

FAGNART Claire, « Art et ethnographie », *Marges* [en ligne], mis en ligne le 15 octobre 2008, disponible via <http://marges.revues.org/829>, [consulté le 30 septembre 2016].

FIELDS R. Douglas, « Le rôle inattendu de la matière blanche », *La recherche n°449*, texte disponible via <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/4-role-inattendu-matiere-blanche-01-02-2011-70185>, [consulté le 19/08/2014].

FOLZ Robert, « ARTS LIBÉRAUX ». In Universalis éducation [en ligne], *Encyclopædia Universalis*, disponible via <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/arts-liberaux/>, [consulté le 05/08/2016].

FRIZE Nicolas, « Les musiques de la Boulangère », disponible via https://www.nicolasfrize.com/images/textes /CV_MB.pdf [consulté le 18/09/2016].

FRIZE Nicolas, « Silencieusement », disponible via <http://www.nicolasfrize.com/index.php?id=25> [consulté le 18/09/2016].

FRIZE Nicolas, « Nicolas Frize, compositeur », disponible via <https://www.nicolasfrize.com/images/textes/CV%20NF%20pour%20le%20site%20sept%202015.pdf> [consulté le 18/09/2016].

GAUJARENGUES Thierry, TOMATIS Grégoire, « La méthode Tomatis, rééduquer l'oreille », *Biocontact*, Décembre 2010, disponible via <http://www.tomatis.com/uploads/fckeditor/default/files/BC208%20D-Gr%C3%A9goire%20Tomatis%20M%C3%A9thode.pdf>, [consulté le 11/07/2016].

GÉNICOT Léopold, « MOYEN ÂGE - Le monde médiéval », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/moyen-age-le-monde-medieval/> [consulté le 05/08/2016]

GIL-LOYZAGA Pablo, « Tronc cérébral », In PUJOL Rémy, *Voyage au centre de l'audition* [en ligne], date de dernière mise à jour le 27/08/2013, disponible via <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif/tronc-cerebral>, [consulté le 05/07/2016].

GIL-LOYZAGA Pablo, « Lemnisque latéral et colliculus inférieur », In PUJOL Rémy, *Voyage au centre de l'audition* [en ligne], date de dernière mise à jour 27/08/2013, disponible via <http://www.cochlea.eu/cerveau-auditif/tronc-cerebral>, [consulté le 05/07/2016].

GLASSER Matthew F et al., « A multi-modal parcellation of human cerebral cortex » [en ligne], *Nature* n°536, 171-178, 20 juillet 2016, mis en ligne le 11 août 2016, disponible via <http://www.nature.com/nature/journal/v536/n7615/full/nature18933.html>, [consulté le 12/08/2016].

GORIS Gie, « La musique adoucit les mœurs. Ou pas », *Mondiaal Nieuws*, 2013, trad. par Marlies Dens et Rita Dooms, disponible via <http://www.mo.be/fr/artikel/la-musique-adoucit-les-moeurs-ou-pas> [consulté le 29/10/2013] ;

HANDY Isabelle, « La vie des musiciens au temps des derniers Valois », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance* n°54, 2002, p. 177-180, disponible via http://www.persee.fr/doc/rhren_0181-6799_2002_num_54_1_2485 [consulté le 2/10/2016].

HUMM Michel, « Le mundus et le Comitium : représentations symboliques de l'espace de la cité », *Histoire urbaine* 2/2004 (n° 10), p. 43-61, disponible via www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2004-2-page-43.htm, [consulté le 11/10/2016].

JOSSE Vincent, « L'invité du jour : Nicolas Frize », *La matinale culturelle*, France Musique, émission du 19 octobre 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/player/ressource/111307-126239> [consulté le 18/09/2016].

KUBIK Suzana, « Musique et santé : la musicothérapie et la maladie d'Alzheimer », *France Musique*, article publié le 21 Septembre 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/musique-et-sante-la-musicotherapie-et-la-maladie-d-alzheimer-107189>, [consulté le 12/07/2016].

KUBIK Suzana, « Dix ans de *Music Fund* : un instrument, une formation, une vie », *France Musique*, 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/actu-musicale/music-fund-fete-dix-ans-111567> [consulté le 18/09/2016].

MACHART Renaud, « Kœchlin », *Le mitan des musiciens*, France Musique, 15-19 septembre 2014, disponible via <http://www.francemusique.fr/emission/le-mitan-des-musiciens/2014-2015/charles-koechlin-1-5-ombres-et-lumiere-1-09-15-2014-13-00> [consulté le 10/08/2016].

MANTILLA Jesús Ruíz, « Entrevista : José Antonio Abreu « La cultura para los pobres no puede ser una pobre cultura » », *El País*, 30 octobre 2011, disponible via http://elpais.com/diario/2011/10/30/eps/1319956014_850215.html [consulté le 18/09/2016].

McWilliam Neil, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », *Arts et Sociétés* [en ligne], disponible via <http://www.artsetsocietes.org/f/william.html>, [consulté le 14/10/2016].

MENGER Pierre-Michel, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 57^e année, n°4, 2002, p. 967-999, disponible via http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_2002_num_57_4_280089 [consulté le 10/04/2016].

Ministère de la Justice, *L'administration pénitentiaire en France*, disponible via http://www.justice.gouv.fr/art_pix/administration_penitentiaire_en_france.pdf [consulté le 18/08/2016].

MORELLO Dominique, « Quand l'homme de Cro-Magnon jouait de la flûte », *Muséum Toulouse* [en ligne] (mis en ligne le 05/04/2013), disponible via <http://www.museum.toulouse.fr/-/quand-l-homme-de-cro-magnon-jouait-de-la-flute> [consulté le 28/07/2016].

LORBLANCHET Michel, « L'origine de l'art », *Diogène* n°214, Février 2006, p. 116-131, disponible via <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-116.htm> [consulté le 22/10/2015].

PÉREZ PRIETO Mariano, *Historia de la educación musical*, p. 10, disponible via <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/123971/1/Edicion1314.pdf>, [consulté le 26/08/2016].

PÉRIN Patrick, « PARTAGE DE L'EMPIRE ROMAIN », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/partage-de-l-empire-romain/> [consulté le 4 août 2016].

POËS Nicolas, « Music Fund entrepose 2 500 instruments à Marche », *LaMeuse.be*, publié le 26 septembre 2016, disponible via <http://www.lameuse.be/1680967/article/2016-09-26/music-fund-entrepose-2500-instruments-a-marloie> [consulté le 18/09/2016].

PORCILE François, « Flux et reflux d'un demi-siècle de musique « nouvelle » », *Le dossier de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, Académie des Beaux-Arts, disponible via http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre74/Flux_et_reflux_d%20un_demi-si%20cle_de_musique_%20A_B_nouvelle_%20BB.html [consulté le 10/08/2016].

QUÉRUEL Nathalie, « Nicolas Frize : metteur en sons du travail », *Santé & Travail* n° 89, janvier 2015, disponible via http://www.sante-et-travail.fr/nicolas-frize--metteur-en-sons-du-travail_fr_art_1343_71186.html [consulté le 18/09/2016].

REYMOND Bernard, « La Réforme face à l'humanisme » [en ligne], *Études & Recherche d'Auteuil*, disponible via <http://www.erf-auteuil.org/conferences/la-reforme-face-a-l-humanisme.html> [consulté le 28/09/2016].

REZNIKOFF Iegor, « L'existence de signes sonores et leurs significations dans les grottes paléolithiques », *L'art pléistocène dans le monde*, Jean CLOTTES dir., Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010, Symposium «Signes, symboles, mythes et idéologie...», N° spécial de *Préhistoire, Art et Sociétés, Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, 2012, LXV-LXVI, 2010-2011, CD: p. 1741-1747, CD : p. 1744, disponible via http://blogs.univ-tlse2.fr/palethnologie/wp-content/files/2013/fr-FR/version-longue/articles/SIG12_Reznikoff.pdf [consulté le 17/10/2015].

ROCHEFORT Clément, « Le clarinettiste Jean-Noël Crocq, auteur du livre « Allez jouer ailleurs », *La matinale*, France Musique, émission du 21 août 2015, disponible via <http://www.francemusique.fr/emission/la-matinale/2015-ete/le-clarinettiste-jean-noel-crocq-auteur-du-livre-allez-jouer-ailleurs-08-21-2015-08-00>, [consulté le 15/09/2016].

VIDAL Fernando, « L'esthétique empirique de Gustav Fechner et la neuroesthétique », *Le Libellio d'AEGIS*, Palaiseau, vol. 8 n°4, hiver 2012, p. 61-63, disponible via <http://lelibellio.com/wp-content/uploads/2015/10/vol.-8-n%C2%B04-pages-61-63-Vidal-F.-notes-de-s%C3%A9m.-2012-Lesth%C3%A9tique-empirique-de-Gustav-Theodor-Fechner....pdf>, [consulté le 03/09/2016].

VIDAL Fernando, « La neuroesthétique, un esthétisme scientifique », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2011/2 (n°25), p. 239-264, disponible via <https://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2011-2-page-239.htm>, [consulté le 03/09/2016].

VION-DURY Jean, *La musique, la complexité et le monde de la vie (ou pourquoi la neuroesthétique risque de ne pas dire grand chose sur la musique)*, disponible via <http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/1111vion.pdf>, [consulté le 02/09/2016].

ZEKI Semir, « Artistic creativity and the brain », *Sciences vol. 293*, Juillet 2001, p. 51-52, disponible via <http://science.sciencemag.org/content/293/5527/51.full>, [consulté le 12/09/2016].